

UNIVERSITÉ PARIS 1
UFR 4
École des Arts de la Sorbonne

LICENCE 1

ARTS PLASTIQUES

&

CINÉMA

PHILOSOPHIE DE L'ART

2^{ème} SEMESTRE

Coordination : **Chiara Palermo**

Recueil de textes pour TD

Impression : Décembre 2022

Ce recueil de textes constitue la base commune des textes étudiés dans tous les TD et offre un socle de connaissances à acquérir durant le semestre.

En plus de ce recueil, l'étudiant doit également lire et étudier :

- Aristote, *La Poétique*
- Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*

NOTIONS ÉTUDIÉES :

**L'IMITATION
LA VÉRITÉ
L'IMAGINATION**

SOMMAIRE

1/ Platon, <i>République</i>, livre X (IV^e siècle av. J.-C.)	4
—, <i>République</i> , VII (IV ^e siècle av. J.-C.)	8
—, <i>Le Sophiste</i> (IV ^e siècle av. J.-C.)	10
2/ Arthur Danto, <i>L'Art contemporain et la clôture de l'histoire</i> (1997)	11
3/ Aristote, <i>Poétique</i> (IV^e siècle av. J.-C.)	12
4/ Pline l'Ancien, <i>Histoires naturelles</i> (77)	17
5/ Léonard de Vinci, <i>Dernières leçons à l'Académie de Milan</i> (1499)	18
6/ Charles Batteux, <i>Des Beaux-arts réduits à un même principe</i> (1746)	19
7/ Denis Diderot, <i>Essai sur la peinture</i> (1765)	23
8/ J. W. Goethe, <i>L'Essai sur la peinture de Diderot</i> (1799)	27
9 / Denis Diderot, <i>Le paradoxe du comédien</i> (1869)	31
19/ Honoré de Balzac, <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> (1831)	33
11/ G. W. F. Hegel, <i>Esthétique</i> (1818-1829)	34
12/ Novalis, <i>Semences</i> (1797)	38
13/ Charles Baudelaire, <i>Salon de 1859</i>	39
14/ Friedrich Nietzsche, <i>Naissance de la tragédie</i> (1872)	42
—, « Vérité et mensonge au sens extra-moral » (1873)	44
15/ Oscar Wilde, <i>Le Déclin du mensonge</i> (1891)	46
16/ André Bazin, <i>Ontologie de l'image photographique</i> (1945)	47
17/ Nelson Goodman, <i>Langages de l'art</i> (1968)	50
18/ Michel Foucault, <i>Ceci n'est pas une pipe</i> (1973)	53
19/ Paul Klee, <i>Théorie de l'art moderne</i> (1920, publié posthume)	55
20/ Gaston Bachelard, <i>L'Air et les songes</i> (1943)	57
21/ Gilles Deleuze, « Platon et le simulacre » <i>Logique du sens</i> (1969)	60

PLATON (427-347 av. J.-C.)
République, Livre X (595a-598d)

-**Socrate** : Et certes, repris-je, si j'ai bien d'autres raisons de croire que notre cité a été fondée de la façon la plus correcte qui fût possible, c'est surtout en songeant à notre règlement sur la poésie que je l'affirme.

-**Glaucou** : Quel règlement ? demanda-t-il.

-Celui de n'admettre en aucun cas la poésie imitative. Qu'il faille absolument refuser de l'admettre, c'est, je crois, ce qui apparaît avec plus d'évidence, maintenant que nous avons établi une distinction nette entre les divers éléments de l'âme.

-Comment l'entends-tu ?

-Pour le dire entre nous – car vous n'irez pas me dénoncer aux poètes tragiques et aux autres imitateurs – toutes les œuvres de ce genre ruinent, ce semble, l'esprit de ceux qui les écoutent, lorsqu'ils n'ont point l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement.

-Quelle raison t'engage à parler de la sorte ?

-Il faut le dire, répondis-je, quoiqu'une certaine tendresse et un certain respect que j'ai depuis l'enfance pour Homère me retiennent de parler; car il semble bien avoir été le maître et le chef de tous ces beaux poètes tragiques. Mais il ne faut pas témoigner à un homme plus d'égards qu'à la vérité, et, comme je viens de le dire, c'est un devoir de parler.

-Certainement.

-Écoute donc, ou plutôt réponds-moi.

-Interroge.

-Pourrais-tu me dire ce qu'est, en général, l'imitation ? car je ne conçois pas bien moi-même ce qu'elle se propose.

-Alors comment, moi, le concevrai-je ?

-Il n'y aurait là rien d'étonnant. Souvent ceux qui ont la vue faible aperçoivent les objets avant ceux qui l'ont perçante.

-Cela arrive. Mais, en ta présence, je n'oserai jamais dire ce qui pourrait me paraître évident. Vois donc toi-même.

-Eh bien ! veux-tu que nous partions de ce point-ci dans notre enquête, selon notre méthode accoutumée ? Nous avons, en effet, l'habitude de poser une certaine Forme, et une seule, pour chaque groupe d'objets multiples auxquels nous donnons le même nom. Ne comprends-tu pas ?

-Je comprends.

-Prenons donc celui que tu voudras de ces groupes d'objets multiples. Par exemple, il y a une multitude de lits et de tables.

-Sans doute.

-Mais pour ces deux meubles, il n'y a que deux Formes, l'une de lit, l'autre de table.

-Oui.

-N'avons-nous pas aussi coutume de dire que le fabricant de chacun de ces deux meubles porte ses regards sur la Forme, pour faire l'un les lits, l'autre les tables dont nous nous servons, et ainsi des autres objets ? car la Forme elle-même, aucun ouvrier ne la façonne, n'est-ce pas ?

-Non, certes.

-Mais vois maintenant quel nom tu donneras à cet ouvrier-ci.

-Lequel ?

-Celui qui fait tout ce que font les divers ouvriers, chacun dans son genre.

-Tu parles là d'un homme habile et merveilleux !

-Attends, et tu le diras bientôt avec plus de raison. Cet artisan dont je parle n'est pas seulement capable de faire toutes sortes de meubles, mais il produit encore tout ce qui pousse de la terre, il façonne tous les vivants, y compris lui-même, et outre cela il fabrique la terre, le ciel, les dieux, et tout ce qu'il y a dans le ciel, et tout ce qu'il y a sous la terre, dans l'Hadès.

-Voilà un sophiste tout à fait merveilleux !

-Tu ne me crois pas ? Mais dis-moi : penses-tu qu'il n'existe absolument pas d'ouvrier semblable ? ou que, d'une certaine manière on puisse créer tout cela, et que, d'une autre, on ne le puisse pas ? Mais tu ne remarques pas que tu pourrais le créer toi-même, d'une certaine façon.

-Et quelle est cette façon ? demanda-t-il.

-Elle n'est pas compliquée, répondis-je; elle se pratique souvent et rapidement, très rapidement même, si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés; tu feras vite le soleil et les astres du ciel, la terre, toi-même, et les autres êtres vivants, et les meubles, et les plantes, et tout ce dont nous parlions à l'instant.

-Oui, mais ce seront des apparences, et non pas des réalités.

-Bien, dis-je; tu en viens au point voulu par le discours; car, parmi les artisans de ce genre, j'imagine qu'il faut compter le peintre, n'est-ce pas ?

-Comment non ?

-Mais tu me diras, je pense, que ce qu'il fait n'a point de réalité; et pourtant, d'une certaine manière, le peintre lui aussi fait un lit. Ou bien non ?

-Si, répondit-il, du moins un lit apparent.

-Et le menuisier ? N'as-tu pas dit tout à l'heure qu'il ne faisait point la Forme, ou, d'après nous, ce qui est le lit, mais un lit particulier ?

-Je l'ai dit en effet.

-Or donc, s'il ne fait point ce qui est, il ne fait point l'objet réel, mais un objet qui ressemble à ce dernier, sans en avoir la réalité; et si quelqu'un disait que l'ouvrage du menuisier ou de quelque autre artisan est parfaitement réel, il y aurait chance qu'il dise faux, n'est-ce pas ?

-Ce serait du moins le sentiment de ceux qui s'occupent de semblables questions.

-Par conséquent, ne nous étonnons pas que cet ouvrage soit quelque chose d'obscur, comparé à la vérité.

-Non.

-Veux-tu maintenant que, nous appuyant sur ces exemples, nous recherchions ce que peut être l'imitateur ?

-Si tu veux, dit-il.

-Ainsi, il y a trois sortes de lits; l'une qui existe dans la nature des choses, et dont nous pouvons dire, je pense, que Dieu est l'auteur – autrement qui serait-ce ?...

-Personne d'autre, à mon avis.

-Une seconde est celle du menuisier.

-Oui.

-Et une troisième, celle du peintre, n'est-ce pas ?

-Soit.

-Ainsi, peintre, menuisier, Dieu, ils sont trois qui président à la façon de ces trois espèces de lits.

-Oui, trois.

-Et Dieu, soit qu'il n'ait pas voulu agir autrement, soit que quelque nécessité l'ait obligé à ne faire qu'un lit dans la nature, a fait celui-là seul qui est réellement le lit ; mais deux lits de ce genre, ou plusieurs, Dieu ne les a jamais produits et ne les produira point.

-Pourquoi donc ? demanda-t-il.

-Parce que s'il en faisait seulement deux, il s'en manifesterait un troisième dont ces deux-là reproduiraient la Forme, et c'est ce lit qui serait le lit réel, non les deux autres.

-Tu as raison.

-Dieu sachant cela, je pense, et voulant être réellement le créateur d'un lit réel, et non le fabricant particulier d'un lit particulier, a créé ce lit unique par nature.

-Il le semble.

-Veux-tu donc que nous donnions à Dieu le nom de créateur naturel de cet objet, ou quelque autre nom semblable ?

-Ce sera juste, dit-il, puisqu'il a créé la nature de cet objet et de toutes les autres choses.

-Et le menuisier ? Nous l'appellerons l'ouvrier du lit n'est-ce pas ?

-Oui.

-Et le peintre, le nommerons-nous l'ouvrier et le créateur de cet objet ?

-Nullement.

-Qu'est-il donc, dis-moi, par rapport au lit ?

-Il me semble que le nom qui lui conviendrait le mieux est celui d'imitateur de ce dont les deux autres sont les ouvriers.

-Soit. Tu appelles donc imitateur l'auteur d'une production éloignée de la nature de trois degrés.

-Parfaitement, dit-il.

-Donc, le faiseur de tragédies, s'il est un imitateur, sera par nature éloigné de trois degrés du roi et de la vérité, comme, aussi, tous les autres imitateurs.

-Il y a chance.

-Nous voilà donc d'accord sur l'imitateur. Mais, à propos du peintre, réponds encore à ceci : essaie-t-il, d'après toi, d'imiter chacune des Choses mêmes qui sont dans la nature ou bien les ouvrages des artisans ?

-Les ouvrages des artisans, répondit-il.

-Tels qu'ils sont, ou tels qu'ils paraissent ; fais encore cette distinction.

-Que veux-tu dire ?

-Ceci : un lit, que tu le regardes de biais, de face, ou de toute autre manière, est-il différent de lui-même, ou, sans différer, paraît-il différent ? et en est-il de même des autres choses ?

-Oui, dit-il, l'objet paraît différent mais ne diffère en rien.

-Maintenant, considère ce point ; lequel de ces deux buts se propose la peinture relativement à chaque objet est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?

-De l'apparence.

-L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre. Le peintre, dirons-nous par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier ou toute autre artisan sans avoir aucune connaissance de leur métier ; et cependant, s'il est bon peintre, ayant représenté un charpentier et le montrant de loin, il trompera les enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un charpentier véritable (698).

-Certainement.

-Eh bien ! ami, voici, à mon avis, ce qu'il faut penser de tout cela. Lorsque quelqu'un vient nous annoncer qu'il a trouvé un homme instruit de tous les métiers, qui connaît tout ce que chacun connaît dans sa partie, et avec plus de précision que quiconque, il faut lui répondre qu'il est un naïf, et qu'apparemment il a rencontré un charlatan et un imitateur, qui lui en a imposé au point de lui paraître omniscient, parce que lui-même n'était pas capable de distinguer la science, l'ignorance et l'imitation.

Platon, *République*, livre X (595a-598d), traduction Robert Baccou.

PLATON
République, Livre VII (514a-517b)

-**Socrate** : Maintenant, repris-je, représente-toi de la façon que voici l'état de notre nature relativement à l'instruction et à l'ignorance. Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière; ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête; la lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux; entre le feu et les prisonniers passe une route élevée : imagine que le long de cette route est construit un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles.

-**Glaucon** : Je vois cela, dit-il.

-Figure-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des objets de toute sorte, qui dépassent le mur, et des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, et en toute espèce de matière ; naturellement, parmi ces porteurs, les uns parlent et les autres se taisent.

-Voilà, s'écria-t-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers.

-Ils nous ressemblent, répondis-je ; et d'abord, penses-tu que dans une telle situation ils aient jamais vu autre chose d'eux-mêmes et de leurs voisins que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face ?

-Et comment? observa-t-il, s'ils sont forcés de rester la tête immobile durant toute leur vie?

-Et pour les objets qui défilent, n'en est-il pas de même ?

-Sans contredit.

-Si donc ils pouvaient s'entretenir ensemble ne penses-tu pas qu'ils prendraient pour des objets réels les ombres qu'ils verraient ?

-Il y a nécessité.

-Et si la paroi du fond de la prison avait un écho, chaque fois que l'un des porteurs parlerait, croiraient-ils entendre autre chose que l'ombre qui passerait devant eux ?

-Non, par Zeus, dit-il.

-Assurément, repris-je, de tels hommes n'attribueront de réalité qu'aux ombres des objets fabriqués.

-C'est de toute nécessité.

-Considère maintenant ce qui leur arrivera naturellement si on les délivre de leurs chaînes et qu'on les guérisse de leur ignorance. Qu'on détache l'un de ces prisonniers, qu'on le force à se dresser immédiatement, à tourner le cou, à marcher, à lever les yeux vers la lumière : en faisant tous ces mouvements il souffrira, et l'éblouissement l'empêchera de distinguer ces objets dont tout à l'heure il voyait les ombres. Que crois-tu donc qu'il répondra si quelqu'un lui vient dire qu'il n'a vu jusqu'alors que de vains fantômes, mais qu'à présent, plus près de la réalité et tourné vers des objets plus réels, il voit plus juste ? si, enfin, en lui montrant chacune des choses qui passent, on l'oblige, à force de questions, à dire ce que c'est ? Ne penses-tu pas qu'il sera embarrassé, et que les ombres qu'il voyait tout à l'heure lui paraîtront plus vraies que les objets qu'on lui montre maintenant ?

-Beaucoup plus vraies, reconnut-il.

-Et si on le force à regarder la lumière elle-même, ses yeux n'en seront-ils pas blessés ? N'en fuira-t-il pas la vue pour retourner aux choses qu'il peut regarder, et ne croira-t-il pas que ces dernières sont réellement plus distinctes que celles qu'on lui montre ?

-Assurément.

-Et si, repris-je, on l'arrache de sa caverne par force, qu'on lui fasse gravir la montée rude et escarpée, et qu'on ne le lâche pas avant de l'avoir traîné jusqu'à la lumière du soleil, ne souffrira-t-il pas vivement, et ne se plaindra-t-il pas de ces violences ? Et lorsqu'il sera parvenu à la lumière pourra-t-il, les yeux tout éblouis par son éclat, distinguer une seule des choses que maintenant nous appelons vraies ?

-Il ne le pourra pas, répondit-il ; du moins dès l'abord.

-Il aura, je pense, besoin d'habitude pour voir les objets de la région supérieure. D'abord ce seront les ombres qu'il distinguera le plus facilement, puis les images des hommes et des autres objets qui se reflètent dans les eaux, ensuite les objets eux-mêmes. Après cela, il pourra, affrontant la clarté des astres et de la lune, contempler plus facilement pendant la nuit les corps célestes et le ciel lui-même, que pendant le jour le soleil et sa lumière.

-Sans doute.

-À la fin, j'imagine, ce sera le soleil – non ses vaines images réfléchies dans les eaux ou en quelque autre endroit – mais le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est.

-Nécessairement, dit-il.

-Après cela il en viendra à conclure au sujet du soleil, que c'est lui qui fait les saisons et les années, qui gouverne tout dans le monde visible, et qui, d'une certaine manière, est la cause de tout ce qu'il voyait avec ses compagnons dans la caverne.

-Evidemment, c'est à cette conclusion qu'il arrivera.

-Or donc, se souvenant de sa première demeure, de la sagesse que l'on y professe, et de ceux qui y furent ses compagnons de captivité, ne crois-tu pas qu'il se réjouira du changement et plaindra ces derniers ?

-Si, certes.

-Et s'ils se décernaient alors entre eux honneurs et louanges, s'ils avaient des récompenses pour celui qui saisissait de l'œil le plus vif le passage des ombres, qui se rappelait le mieux celles qui avaient coutume de venir les premières ou les dernières, ou de marcher ensemble, et qui par là était le plus habile à deviner leur apparition, penses-tu que notre homme fût jaloux de ces distinctions, et qu'il portât envie à ceux qui, parmi les prisonniers, sont honorés et puissants ? Ou bien, comme le héros d'Homère, ne préférera-t-il pas mille fois n'être qu'un valet de charrue, au service d'un pauvre laboureur, et souffrir tout au monde plutôt que de revenir à ses anciennes illusions et de vivre comme il vivait ?

-Je suis de ton avis, dit-il ; il préférera tout souffrir plutôt que de vivre de cette façon-là.

-Imagine encore que cet homme redescende dans la caverne et aille s'asseoir à son ancienne place : n'aura-t-il pas les yeux aveuglés par les ténèbres en venant brusquement du plein soleil ?

-Assurément si, dit-il.

-Et s'il lui faut entrer de nouveau en compétition, pour juger ces ombres, avec les prisonniers qui n'ont point quitté leurs chaînes, dans le moment où sa vue est encore confuse et avant que ses yeux se soient remis (or l'accoutumance à l'obscurité demandera un temps assez long), n'apprêtera-t-il pas à rire à ses dépens et ne diront-ils pas qu'étant allé là-haut il en est revenu avec la vue ruinée, de sorte que ce n'est même pas la peine d'essayer d'y monter ? Et si quelqu'un tente de les délier et de les conduire en haut, et qu'ils le puissent tenir en leurs mains et tuer, ne le tueront-ils pas ?

Platon, *République*, Livre VII (514a- 517b), traduction Victor Cousin (édition en ligne des œuvres de Platon à partir de l'édition en 13 volumes de Victor Cousin, 1^{ère} édition de 1822 à 1840, <http://remacle.org/>)

PLATON, *Le Sophiste*

L'ÉTRANGER : XXIII. – Allons maintenant, c'est à nous de ne plus laisser échapper le gibier ; car nous l'avons à peu près enveloppé dans les filets que le raisonnement emploie pour ces matières. Aussi n'évitera-t-il pas ceci du moins.

THÉÉTÈTE : Quoi ?

-D'être rangé dans le genre des faiseurs de prestiges.

-C'est une opinion que je partage sur le sophiste.

-Voilà donc qui est décidé : nous allons diviser au plus vite l'art de faire des images, y descendre jusqu'au fond et, si le sophiste nous fait tête d'abord, nous le saisirons sur l'ordre de la raison, notre roi, et nous le lui livrerons en déclarant notre capture. Si, au contraire, il se faufile dans les parties de l'art d'imiter, nous l'y suivrons, divisant toujours la section où il se recèle, jusqu'à ce qu'il soit pris. Il est certain que ni lui, ni quelque autre espèce que ce soit ne se vantera jamais d'avoir échappé à la poursuite de ceux qui sont capables d'atteindre à la fois le détail et l'ensemble des choses.

-C'est bien dit, et c'est ainsi qu'il faut nous y prendre.

-En suivant la méthode de division que nous avons employée précédemment, je pense dès à présent apercevoir deux formes de l'art d'imiter ; mais dans laquelle se trouve l'aspect que nous cherchons, je ne me crois pas encore à même de le découvrir.

-Commence toujours par me dire et par distinguer les deux formes dont tu parles.

-J'y en vois d'abord une, qui est l'art de copier. La meilleure copie est celle qui reproduit l'original en ses proportions de longueur, de largeur et de profondeur, et qui, en outre, donne à chaque partie les couleurs appropriées.

-Mais quoi ! est-ce que tous ceux qui imitent un modèle n'essayent pas d'en faire autant ?

-Non pas ceux qui modèlent ou peignent des œuvres de grande envergure. Car s'ils reproduisaient les proportions réelles des belles formes, tu sais que les parties supérieures paraîtraient trop petites et les parties inférieures trop grandes, parce que nous voyons les unes de loin et les autres de près.

-Certainement.

-Aussi les artistes ne s'inquiètent pas de la vérité et ne reproduisent point dans leurs figures les proportions réelles, mais celles qui paraîtront belles ; n'est-ce pas vrai ?

-Tout à fait.

-Or cette imitation, n'est-il pas juste, puisqu'elle ressemble à l'original, de l'appeler copie ?

-Si.

-Et, dans l'art d'imiter, la partie qui poursuit la ressemblance, ne faut-il pas l'appeler, comme nous l'avons déjà dit, l'art de copier ?

-Il le faut.

-Mais quoi ! ce qui paraît, parce qu'on le voit d'une position défavorable, ressembler au beau, mais qui, si l'on est à même de voir exactement ces grandes figures, ne ressemble même pas à l'original auquel il prétend ressembler, de quel nom l'appellerons-nous ? Ne lui donnerons-nous pas, parce qu'il paraît ressembler, mais ne ressemble pas réellement, le nom de simulacre ?

-Sans contradiction.

-Et n'est-ce pas là une partie tout à fait considérable de la peinture et de l'art d'imiter en général ?

-Incontestablement.

-Mais l'art qui produit un simulacre au lieu d'une image, ne serait-il pas très juste de l'appeler l'art du simulacre ?

-Très juste.

-Voilà donc les deux espèces de fabrication des images dont je parlais, l'art de la copie et l'art du simulacre.

-C'est bien cela.

ARTHUR DANTO (1924-2013)
L'Art contemporain et la clôture de l'histoire (1997)

Une caractéristique du pop art qui m'a particulièrement frappé à l'époque, c'est la manière dont il subvertissait une vieille doctrine bien connue, celle de Platon qui avait relégué l'art, conçu comme art mimétique, au rang le plus bas de la réalité qu'on puisse imaginer. On connaît le célèbre exemple des trois types de lits qui figure dans le livre X de *La République*, où Platon distingue entre le lit comme idée ou forme, le lit fabriqué par un menuisier, et enfin le lit peint, imitation de celui du menuisier qui, lui, avait imité le lit comme forme. Il existe des vases grecs sur lesquels l'artiste montre Achille au lit et, à côté, le cadavre d'Hector étendu face à terre, ou encore Pénélope et Ulysse en conversation à côté du lit que ce dernier avait fabriqué pour sa future épouse. Platon voulait faire comprendre que, puisqu'il est possible d'imiter sans posséder la moindre connaissance au sujet de la chose qu'on imite (comme Socrate avait tenté de le démontrer dans un dialogue exaspérant avec Ion le rhapsode), les artistes sont dépourvus de connaissance. Ils « connaissent » seulement les apparences des apparences. Et maintenant, au début des années soixante, on put voir apparaître tout à coup des lits réels dans le monde de l'art – celui de Rauschenberg – celui d'Oldenburg et, peu après, celui de George Segal. C'était, soutenaient-ils, comme si les artistes commençaient à combler l'abîme entre art et réalité. Et la question qui se posait maintenant était de savoir ce qui faisait de l'art de ces lits, pour autant qu'il s'agisse de lits. Mais rien dans la littérature théorique n'expliquait cela. Je me mis à élaborer une sorte de théorie dans « The Art World », qui donna naissance, parmi d'autres choses, à la théorie institutionnelle de l'art de George Dickie. *Boîte Brillo* donna une forme générale à la question. Pourquoi était-elle une œuvre d'art alors que les objets qui lui ressemblaient parfaitement, du moins sous l'angle des critères perceptuels, étaient de simples choses, ou tout au plus de simples artefacts. De toute manière, même s'il s'agissait d'artefacts, la comparaison de leur statut avec celui de l'œuvre de Warhol restait valide. Platon n'aurait pas pu les distinguer comme il avait pu le faire s'agissant de tableaux de lits et de lits réels. En fait, les boîtes de Warhol étaient de l'excellent travail de menuisier. L'exemple montra clairement qu'il était désormais impossible de concevoir la différence entre art et réalité en termes purement visuels, ou d'enseigner la signification de la notion « œuvre d'art » à l'aide d'exemples. Or, les philosophes avaient toujours pensé qu'on pouvait le faire. Cela signifie que du fait de Warhol et des artistes pop en général, les écrits sur l'art des philosophes sont devenus pratiquement sans valeur, ou gardent tout au plus un intérêt purement local. A travers le pop art, l'art montrait, selon moi, quelle était la véritable question philosophique à propos de lui-même. Cette question était la suivante : qu'est-ce qui fait la différence entre une œuvre d'art et quelque chose qui n'est pas une œuvre d'art, dès lors que la ressemblance entre les deux est parfaite ? Une telle question ne pouvait pas se poser tant qu'on pouvait enseigner la signification de la notion « art » par des exemples, ou tant que la distinction entre art et réalité semblait être perceptuelle, telle la différence entre un lit représenté sur un vase et un lit réel.

Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997),
Paris, Le Seuil, 2000, p.187-188.

Chapitre 1 – La poétique consiste dans l'imitation. Des moyens de l'imitation poétique

Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie ; nous traiterons en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent [...].

L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe¹ et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière.

Car si certains – les uns grâce à l'art, les autres grâce à l'habitude² – imitent par des couleurs et des figures nombre d'objets en reproduisant leur image, si d'autres le font grâce à la voix, il en est également ainsi dans les arts dont nous avons parlé : tous réalisent l'imitation par le rythme, le langage et la mélodie – que ces derniers soient employés séparément ou combinés entre eux. Par exemple, l'art du joueur de flûte et de cithare (même si certains autres se trouvent être comparables dans leur effet, comme l'art de la syrinx³) n'utilise que la mélodie et le rythme, alors que l'art des danseurs imite par le rythme seul, sans mélodie. C'est en effet aussi à travers des rythmes figurés par les pas de danse que les danseurs imitent caractères, émotions et actions.

Cependant, l'art qui n'imité que par la prose ou les vers – qu'il combine entre eux différents types de vers ou n'en utilise qu'un seul – n'a pas jusqu'à présent reçu de nom. En effet, nous ne saurions désigner par un terme commun les mimes de Sophron et de Xénarque⁴, et les dialogues socratiques⁵, pas plus que les imitations que l'on peut faire à l'aide de trimètres, de mètres élégiaques ou d'autres mètres du même genre⁶ ; du reste, les gens accolent au nom du mètre le verbe *poiein* [faire] et nomment les uns *elegeiopoioi* [faisants d'élégies] et les autres *epoioi* [faisants d'épopée], les appelant poètes non parce qu'ils imitent, mais d'un commun accord parce qu'ils ont recours au mètre. En effet, pour peu que quelqu'un expose un sujet de médecine ou d'histoire naturelle à l'aide de mètres, les gens ont coutume de l'appeler ainsi ; rien de commun pourtant entre Homère et Empédocle si ce n'est le mètre : aussi est-il juste d'appeler poète le premier, et le second naturaliste plutôt que poète. [...]

¹ Poème lyrique composé en l'honneur de Dionysos, exécuté par un chœur circulaire, sur un air très enlevé.

² Aristote oppose ici des peintres qui suivraient des règles à d'autres qui peindraient « par habitude », naturellement.

³ Flûte de Pan.

⁴ Sophron de Syracuse (fin du V^e siècle ?) et son fils Xénarque étaient célèbres pour leurs *Mimes*, petits sketches en prose rythmée qui représentaient des scènes de la vie quotidienne.

⁵ Socrate (v. 470-399) n'a bien entendu laissé aucune œuvre écrite ; mais après sa condamnation et sa mort, est apparue toute une littérature inspirée par sa méthode d'enseignement : les dialogues de Platon, mais aussi les *Mémorables* de Xénophon (v. 430-v. 355), pour ne parler que des plus célèbres.

⁶ À la différence du système français, qui prend en compte le nombre de syllabes et la rime, ou du système anglais et allemand qui s'attache aux accents, dans les vers grecs, la rime n'existe pas, le nombre des syllabes n'est pas fixe et l'accent n'a qu'un rôle tardif et secondaire ; seule y compte la quantité des syllabes : c'est en combinant des syllabes de durées différentes que l'on composait le vers. Ainsi, le trimètre iambique, qui est un vers au rythme vif, utilisé dans les pièces satiriques et dans les œuvres dramatiques, est composé de trois séries de deux iambs. Le mètre élégiaque résulte de la combinaison de deux vers : le vers de l'épopée, l'hexamètre dactylique, associé à un pentamètre dactylique.

Il existe certains arts qui utilisent tous les moyens déjà évoqués – je veux par exemple parler du rythme, du chant et du mètre –, comme la poésie dithyrambique et le nome⁷, la tragédie et la comédie ; mais ils diffèrent en ce que les uns utilisent tous ces moyens ensemble, les autres alternativement.

Voilà donc les différences, portant sur les moyens de réaliser l'imitation, que j'établis entre les arts.

Chapitre 2 – Des objets de l'imitation poétique

Puisque ceux qui imitent, imitent des gens en action et que ces gens sont nécessairement nobles ou bas (les caractères correspondent en effet presque toujours à ces deux seuls types, puisque, pour tout le monde, c'est le vice ou la vertu qui fait la différence entre les caractères), et en vérité soit meilleurs, soit pires, soit pareils à nous, comme le font les peintres – Polygnote représentait ses modèles en mieux, Pauson en pire et Dionysios à l'identique⁸ –, il est évident que chacune de ces imitations déjà évoquées présentera aussi ces différences et sera différente parce qu'elle imitera des objets différents du point de vue que je viens d'indiquer.

En fait, ces dissemblances peuvent aussi apparaître chez le danseur, le joueur de flûte et de cithare, ainsi que dans les dialogues et la poésie sans accompagnement musical : Homère a par exemple représenté ses personnages en mieux, Cléophon à l'identique, Hégémon de Thasos, le premier à avoir composé des parodies, et Nicocharès, en pire. Et de même dans les dithyrambes et les nomes, on pourrait réaliser une imitation comme Timothée et Philoxène ont représenté leurs *Cyclopes*. C'est la même différence qui permet à la tragédie de se distinguer de la comédie : l'une entend en effet imiter des hommes pires, l'autre meilleurs que les contemporains.

Chapitre 3 – De la manière d'imiter

Entre ces arts, il existe encore une troisième différence : le mode selon lequel on imite chacun de ces objets. Il est en effet possible d'imiter les mêmes objets par les mêmes moyens, tantôt en racontant (que l'on adopte une autre identité – et tel est le mode de composition d'Homère –, ou que l'on reste le même, sans changement⁹), tantôt en imitant tous les gens en train d'agir et de réaliser quelque chose.

Comme nous le disions en commençant, tels sont donc les trois critères de différenciation de l'imitation : les moyens, les objets et le mode de cette imitation. De sorte qu'en un sens Sophocle serait un imitateur semblable à Homère (ils imitent en effet tous deux des gens nobles) et qu'en un autre, il serait un imitateur semblable à Aristophane (ils imitent tous deux des gens qui agissent et font quelque chose). Voilà pourquoi, selon certains, ces œuvres sont aussi appelées drames : elles imitent des gens qui font quelque chose. [...]

Chapitre 4 – Origines de la tragédie et de la comédie

À l'origine de l'art poétique dans son ensemble, il semble bien y avoir deux causes, toutes deux naturelles.

Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils

⁷ Hymne liturgique exécuté par un soliste en l'honneur d'un dieu – souvent Apollon, mais aussi Zeus ou Athéna. C'est une des formes poétiques les plus anciennes de la civilisation grecque.

⁸ De ces trois peintres, seul Polygnote nous est connu grâce aux descriptions qu'ont faites de ses œuvres Pausanias et Plin l'Ancien. Pauson, qui n'est connu que par les commentaires des *Acharniens* d'Aristophane, est vraisemblablement un peintre-caricaturiste.

⁹ Il y aurait au début de l'*Illiade* deux types d'énonciation selon Platon (*République*, 393d-394c) : jusqu'au vers 42, Homère parle en son nom, dans les vers suivants, « il parle comme s'il était lui-même Chryses ».

commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres. Une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes – quoique les points communs entre eux soient peu nombreux à ce sujet. On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là, c'est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre.

L'imitation, la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres sont une partie des rythmes) nous étant naturels, ceux qui à l'origine avaient les meilleures dispositions naturelles en ce domaine, firent peu à peu des progrès, et à partir de leurs improvisations, engendrèrent la poésie. Mais la poésie se divisa suivant le caractère propre à chacun : ceux qui avaient une âme noble imitaient les belles actions et celles de leurs pareils, ceux qui étaient plus vulgaires imitaient les actions des hommes bas, en composant d'abord des blâmes, tout comme les autres composaient des hymnes et des éloges.

[...] Si Homère a été poète par excellence pour les sujets élevés (il est en effet unique, non parce qu'il a bien composé, mais parce qu'il a composé des imitations dramatiques), il a également été le premier à montrer les traits principaux de la comédie en donnant une forme dramatique non au blâme, mais au comique. [...]

Une fois apparues la comédie et la tragédie, ceux que leur nature propre portait vers l'une ou l'autre composition poétique, devinrent, pour les uns, auteurs de comédies – et non plus de poèmes iambiques¹⁰ – et, pour les autres, auteurs de tragédies – et non plus d'épopées – parce que ces nouvelles formes avaient plus d'ampleur et de dignité que les précédentes. Quant à examiner si dès lors, dans ses différentes espèces, la tragédie a connu un développement suffisant, le juger en soi ou par rapport aux représentations théâtrales, c'est une autre question.

Étant donc à l'origine née de l'improvisation (la tragédie elle-même, tout comme la comédie : la première remonte à ceux qui conduisaient le dithyrambe, la seconde à ceux qui conduisaient les chants phalliques¹¹ aujourd'hui encore en honneur dans bien des cités), la tragédie fut peu à peu amplifiée parce que l'on développait tout ce qui apparaissait en elle ; puis après de nombreux changements, elle se fixa, une fois entrée en possession de sa nature propre.

Eschyle¹² fut le premier à porter de un à deux le nombre des acteurs, à diminuer les interventions du chœur et à donner le premier rôle au dialogue. Avec Sophocle, il y eut trois acteurs et des décors peints sur la scène. La tragédie gagna encore en ampleur après avoir abandonné – puisque, tirant son origine du drame satyrique, elle a connu une évolution – les histoires brèves et le langage comique ; longtemps après, on lui conféra toute sa gravité, et au tétramètre se substitua le mètre iambique ; tout d'abord en effet on avait utilisé le tétramètre parce que la poésie était liée au drame satyrique et plus proche de la danse ; mais quand les

¹⁰ Est iambique un poème constitué de pieds composés d'une syllabe brève, suivie d'une longue.

¹¹ Les *phallika* sont comme le dithyrambe des chants associés au culte de Dionysos, entonnés au cours de la procession du phallus (symbole sexuel masculin, souvent taillé dans un bâton de figuier). Une scène des *Acharniens* d'Aristophane (v. 241-279) permet de se faire une idée de ces processions et de ces chants. Mais l'essentiel est la présence dans les deux cas (dithyrambe et chants phalliques) d'un meneur qui improvise plus ou moins et d'un chœur qui lui répond. Alors que le dithyrambe était cultivé par des auteurs et devenait un genre littéraire, les *phallika* sont demeurés des pièces populaires.

¹² Le fait qu'Eschyle soit pour nous le plus ancien des tragiques grecs ne doit point laisser croire qu'il ait inventé le genre. Il est né près d'Athènes en 525. Or la première représentation tragique donnée à Athènes remonterait à 534. Avant lui, il y eut d'autres illustres poètes tragiques, dont les œuvres ont disparu.

échanges parlés furent introduits, la nature trouva d'elle-même le mètre approprié : le mètre iambique est en effet de tous celui qui convient le mieux aux échanges parlés. En voici la preuve : lorsque nous conversons les uns avec les autres, nous prononçons un grand nombre de mètres iambiques, mais très rarement des hexamètres et seulement lorsque nous quittons le ton de la conversation.

Chapitre 5 – De la comédie

La comédie est, comme nous l'avons dit, une imitation d'hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid. Le comique tient en effet à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage : ainsi par exemple un masque comique peut être laid et difforme sans exprimer de douleur. [...]

L'épopée est conforme à la tragédie jusque dans le fait qu'elle est l'imitation d'hommes nobles dans un récit versifié ; mais le fait qu'elle emploie un mètre uniforme et qu'elle est une narration, les rend différentes. Et elles le sont aussi par leur étendue : puisque la tragédie essaie autant que possible de se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter alors que l'épopée n'est pas limitée dans le temps. Et pour ce qui est des parties, certaines sont communes aux deux, d'autres sont propres à la tragédie. Voilà pourquoi celui qui sait dire si une tragédie est bonne ou mauvaise, saura aussi le faire à propos d'une épopée ; car les éléments que contient l'épopée appartiennent à la tragédie, mais ceux que contient la tragédie¹³ ne se retrouvent pas tous dans l'épopée.

Chapitre 6 – De la tragédie

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation¹⁴ des émotions de ce genre. Par « langage relevé d'assaisonnements », j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant, et par « espèces utilisées séparément », le fait que certaines parties ne sont exécutées qu'en mètres, d'autres en revanche à l'aide du chant.

Puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation, comme partie de la tragédie il y aura nécessairement tout d'abord l'organisation du spectacle ; puis la composition du chant et l'expression ; c'est en effet grâce à ceux que l'on fait l'imitation. J'appelle « expression » l'agencement même des mètres ; quant à « composition du chant », le sens en est tout à fait clair.

Puisque d'autre part, il s'agit de l'imitation d'une action et qu'elle est accomplie par certaines personnes qui agissent, lesquelles ont nécessairement telle ou telle disposition de caractère et de pensée (c'est en effet par référence à ces dispositions que nous disons que les actions sont telles ou telles – il y a deux causes naturelles des actions : la pensée et le caractère – et c'est au cours de ces actions que tous les hommes réussissent ou échouent), l'histoire est l'imitation de l'action – j'appelle en effet « histoire » l'agencement des actes accomplis –, les caractères sont ce qui nous permet de dire que les personnages en action sont tels ou tels, et la pensée réside dans toutes les paroles qu'ils prononcent pour faire une démonstration ou énoncer une maxime.

Pour toute tragédie, il y a donc nécessairement six parties qui font qu'elle est telle ou telle ; ce sont l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. On compte en effet deux parties qui fournissent les moyens de l'imitation, une seule qui en est le

¹³ Sur les six parties de la tragédie énumérées au chapitre 6, les deux dernières, le spectacle et le chant, ne peuvent appartenir qu'à la tragédie.

¹⁴ Nous avons conservé la traduction classique du mot *catharsis*.

mode, trois qui en sont les objets¹⁵, et aucune autre en dehors de celles-là ; ce sont donc ces parties – ces éléments spécifiques pour ainsi dire – qu’ont utilisées bon nombre d’auteurs.

De fait, le spectacle englobe tout : caractères, histoire, expression et chant, ainsi que la pensée. Cependant, la plus importante de ces parties est l’agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l’action, la vie¹⁶ (le bonheur et le malheur résident eux aussi dans l’action, et la fin que nous visons est une action, non une qualité ; c’est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c’est en fonction de leurs actions qu’ils sont heureux ou pas). Bien loin d’imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l’histoire qui sont la fin de la tragédie ; or la fin est de tout, la chose la plus importante.

De plus, sans action, il ne saurait y avoir de tragédie, alors qu’il peut y en avoir sans caractères. Les tragédies de la plupart des auteurs modernes sont en effet dépourvues de caractères, et d’une façon générale, c’est le cas de nombreux poètes ; c’est de même aussi parmi les peintres, le cas de Zeuxis par rapport à Polygnote, car si Polygnote est un bon peintre de caractères, la peinture de Zeuxis ne laisse aucune place aux caractères.

[...] Ajoutons que ce qui séduit le plus dans la tragédie, ce sont des parties de l’histoire : les péripéties et les reconnaissances. Voici encore une preuve : ceux qui débent en poésie sont capables d’exactitude dans l’expression et les caractères, avant de savoir agencer les actes accomplis, comme ce fut aussi le cas de presque tous les poètes archaïques. Le principe, l’âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l’histoire ; en second lieu viennent les caractères. De fait, c’est encore à peu près comme en peinture : si quelqu’un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s’il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet. La tragédie est imitation d’action et à travers cette dernière précisément, imitation d’hommes en action.

En troisième lieu vient la pensée ; c’est la faculté de dire les paroles nécessaires et convenables, ce qui dans les discours est précisément le rôle de la politique et de la rhétorique. En effet, les poètes anciens faisaient parler leurs personnages comme des citoyens, et les contemporains les font parler comme des rhéteurs.

Le caractère est ce qui est de nature à déterminer un choix, le parti que l’on choisit ou que l’on évite lorsque l’on est dans l’indétermination (aussi n’y a-t-il pas de caractère dans les paroles qui ne montrent absolument pas ce que choisit ou évite celui qui parle).

La quatrième partie, qui a trait au langage, est l’expression ; j’affirme que l’expression est la manifestation de la pensée à travers les mots.

Parmi les autres parties, le chant est le principal assaisonnement. Quant au spectacle, s’il exerce une séduction, il est totalement étranger à l’art et n’a rien de commun avec la poétique, car la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteurs. En outre, pour la réalisation du spectacle, l’art du décorateur a plus de poids que celui des poètes.

Aristote, *La Poétique*, chapitres 1 à 6, traduction Michel Magnien, Le Livre de Poche, p. 85-95.

¹⁵ L’expression et le chant sont les moyens de l’imitation ; le spectacle est le mode de l’imitation ; l’histoire, les caractères, la pensée sont les objets de l’imitation.

¹⁶ À prendre dans son sens le plus général, la représentation tragique doit échapper à l’individuel et au particulier. Tout ce passage tend à établir la prépondérance de l’histoire (de portée universelle) sur les caractères.

PLINE L'ANCIEN (23-79)
Histoires naturelles (77)

Zeuxis* avait plusieurs rivaux, dont les plus illustres étaient Timanthe* et Parrhasius*. Ce dernier entra en concurrence avec lui dans une dispute publique où l'on distribuait les prix de peinture. Zeuxis avait fait une pièce, où il avait si bien peint des raisins, que dès qu'elle fut exposée, les oiseaux s'en approchèrent pour en becqueter le fruit. Sur quoi, transporté de joie, et tout fier du suffrage de ces juges non suspects et non récusables, il demanda à Parrhasius qu'il fit donc paraître incessamment ce qu'il avait à leur opposer. Parrhasius obéit, et produisit sa pièce, couverte, comme il semblait, d'une étoffe délicate en manière de rideau. Tirez ce rideau, ajouta Zeuxis, et que nous voyions ce beau chef-d'œuvre. Ce rideau était le tableau même. Zeuxis avoua qu'il était vaincu. Car, dit-il, je n'ai trompé que des oiseaux, et Parrhasius m'a trompé moi-même qui suis peintre. Le même Zeuxis, quelque temps après, peignit un jeune homme, qui portait une corbeille de raisins : et voyant que les oiseaux les venaient aussi becqueter, il avoua, avec la même franchise, que si les raisins étaient bien peints, il fallait que la figure le fût bien mal, puisque les oiseaux n'en avaient aucune peur.

Pline l'Ancien (23-79), *Histoires naturelles*, Livre XXXV,
Les Belles Lettres, Classiques en poche, Paris, 2002, p. 61.

*Grands peintres grecs de l'Antiquité qui vécurent au V^e siècle avant JC.

LÉONARD DE VINCI (1452-1519)
Dernière leçon à l'académie de Milan (1499)

Celui qui croit que le but de l'Art est de reproduire la nature, ne peindra rien de durable car la nature vit. Mais elle n'a point d'entendement. Dans l'œuvre, la pensée doit compenser et remplacer la vie. Sinon on ne verra qu'une œuvre corporelle et sans âme. Il y aura toujours plus d'honneur à concevoir les figures du ciel qu'à copier celles de la terre et à peindre des anges que des hommes.

Les sujets spirituels seuls méritent de tenter les vrais artistes, ne serait-ce que par leur difficulté ! Ce qu'on dédaigne dans la réalité, qu'on le dédaigne aussi dans l'art. Qui oserait faire un tableau avec les mendiants à la porte d'une église, avec les paysannes d'un marché, ou représenter un corps de garde ou une taverne ou un ghetto ? Tout cela sert à l'étude, et le laid convient pour analyser le beau car nous concevons mieux une chose par son contraire. Dans l'œuvre, la règle est la beauté, résultant de la triple perfection de la forme, du sentiment et de l'idée.

On commence par la beauté extérieure et on peut se féliciter de l'atteindre, puis on dégage l'âme. Il serait puéril de prétendre à représenter les passions avant de posséder toutes les parties de l'anatomie et le jeu de chaque membre dans les plus différentes attitudes. Mais celui qui sait agira autrement. Il commencera l'œuvre en esprit ensuite il s'efforcera de découvrir le mouvement qui correspond à son idée : enfin, en troisième lieu, il dessinera le corps de son personnage. Si quelqu'un voulant peindre le Christ travaille d'abord d'après un modèle, il n'aboutira pas. Voici comment il devra procéder. Il se figurera d'abord, méditativement, en lisant l'Évangile, l'Homme-Dieu, et lorsqu'une image se détachera en son esprit, il choisira l'événement le plus propre à mettre cette image en relief et déterminera la physionomie, l'attitude et ce qui doit, personnages ou paysages, encadrer le Sauveur. Alors seulement il prendra des modèles pour fixer le mouvement, la draperie, l'éclairage, et la perspective optique.

Mais il inventera les têtes principales, elles qui exprimeront sa pensée. Cette invention des visages constitue le plus haut point du génie et de la difficulté.

Une œuvre se compose, comme un homme, de corps, d'âme et d'esprit. Disciples, commencez scientifiquement par le corps qui est le connu, pour ensuite atteindre à l'âme qui est l'inconnu. Un maître, au contraire commencera par l'idée et lui donnera ensuite l'expression et la forme convenables. N'imitiez pas les peintres du Nord qui, sans s'élever jusqu'au domaine de l'esprit, excellent à rendre certains sentiments tels que l'humilité et la vraie piété, mais qui copient la première figure rencontrée et habillent laidement de belles âmes.

Ce qu'on remarque dans la rue, ce n'est pas l'homme d'une noble et calme allure et d'une convenable vêtue, mais celui dont la taille est démesurée ou l'accoutrement bizarre.

En art, le spectateur aime surtout les exagérations son admiration demande à être surprise par quelque chose d'anormal et d'inconnu : et dans la voie que je vous ai tracée : on ne recueille pas le suffrage général. L'œil du vulgaire se plaît aux couleurs très vives et discordantes, juxtaposées durement c'est une erreur barbare. Un tableau doit avoir une couleur générale dominante et apaisant les colorations particulières, comme si la lumière qui s'y trouve répandue était la principale couleur.

Le dessin n'a qu'un objet, l'apothéose du corps humain. Je comprends ce mot dans le sens ancien, dans un sens héroïque.

Léonard de Vinci, *Dernière leçon à l'académie de Milan*, 1499, édition numérique Gallica, pp. 61-65.

CHARLES BATTEUX (1713-1780)
Les Beaux-arts réduits à un même principe (1746)

Le génie ne doit pas imiter la nature telle qu'elle est

Aristote compare la poésie avec l'histoire : leur différence, selon lui, n'est point dans la forme ni dans le style, mais dans le fonds des choses. Mais comment y est-elle ? L'histoire peint ce qui a été fait. La poésie, ce qui a pu être fait. L'une est liée au vrai, elle ne crée ni actions, ni acteurs. L'autre n'est tenue qu'au vraisemblable : elle invente, elle imagine à son gré, elle peint de tête. L'historien donne les exemples tels qu'ils sont, souvent imparfaits. Le poète les donne tels qu'ils doivent être. Et c'est pour cela que, selon le même philosophe, la poésie est une leçon bien plus instructive que l'histoire. Sur ce principe, il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement mais qui, choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. En un mot, une imitation où on voit la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit.

Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite ? Fit-il le portrait de quelque beauté particulière, dont sa peinture fût l'histoire ? Non : il rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes. Il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis et cette idée fut le prototype, ou le modèle de son tableau, qui fut vraisemblable et poétique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément. Voilà l'exemple donné à tous les artistes : voilà la route qu'ils doivent suivre, et c'est la pratique de tous les grands maîtres sans exception.

Quand Molière voulut peindre la misanthropie, il ne chercha point dans Paris un original, dont sa pièce fût une copie exacte : il n'eût fait qu'une histoire, qu'un portrait ; il n'eût instruit qu'à demi. Mais il recueillit tous les traits d'humeur noire qu'il pouvait avoir remarqués dans les hommes ; il y ajouta tout ce que l'effort de son génie put lui fournir dans le même genre ; et de tous ces traits rapprochés et assortis, il en figura un caractère unique, qui ne fut pas la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable. Sa comédie ne fut point l'histoire d'Alceste, mais la peinture d'Alceste fut l'histoire de la misanthropie prise en général. Et par là il a instruit beaucoup mieux que n'eût fait un historien scrupuleux, qui eût raconté quelques traits véritables d'un misanthrope réel.

Ces deux exemples suffisent pour donner [...] une idée claire et distincte de ce qu'on appelle la belle nature. Ce n'est pas le vrai qui est, mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir. Cela n'empêche point que le vrai et le réel ne puissent être la matière des arts. [...]

Si un fait historique se trouvait tellement taillé qu'il pût servir de plan à un poème, ou à un tableau, la peinture alors et la poésie l'emploieraient comme tel, et useraient de leurs droits d'un autre côté, en inventant des circonstances, des contrastes, des situations, etc.

Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746),
partie 1, chapitre 3 « Le génie ne doit pas imiter la nature telle qu'elle est ».

Les lois du goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle nature

De tout ce qui précède, il suit que le goût est, comme le génie, une faculté naturelle qui ne peut avoir pour objet légitime que la nature elle-même, ou ce qui lui ressemble. Transportons-le maintenant au milieu des arts, et voyons quelles sont les lois qu'il peut leur dicter.

Lois générale du goût : Imiter la belle nature. Ce que c'est que la belle nature. Le goût est la voix de l'amour de soi-même. Fait uniquement pour jouir. Il est avide de tout ce qui peut lui procurer quelque sentiment agréable. Or comme il n'y a rien qui nous flatte plus que ce qui nous approche de notre perfection, ou qui ne peut nous la faire espérer, il s'ensuit que notre goût n'est jamais plus satisfait que quand on nous présente des objets dans un degré de perfection qui ajoute à nos idées, et semble nous promettre des impressions d'un caractère ou d'un degré nouveau qui tirent notre cœur de cette espèce d'engourdissement où laissent les objets auxquels il est accoutumé.

C'est pour cette raison que les beaux-arts ont tant de charmes pour nous. Quelle différence entre l'émotion que produit une histoire ordinaire, qui ne nous offre que des exemples imparfaits ou communs, et cette extase que nous cause la poésie, lorsqu'elle nous enlève dans ces régions enchantées où nous trouvons réalisés en quelque sorte les plus beaux fantômes de l'imagination ! L'histoire nous fait languir dans une espèce d'esclavage, et dans la poésie, notre âme jouit avec une complaisance de son élévation et de sa liberté.

De ce principe il suit non seulement que c'est la belle nature que le goût demande, mais encore que la belle nature est, selon le goût, celle qui a 1^o : le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt, 2^o : celle qui est en même temps la plus parfaite en soi. Je suis cet ordre, parce que c'est le goût qui nous mène dans cette matière¹⁷.

Supposons que les règles n'existent point, qu'un artiste philosophe soit chargé de les reconnaître et de les établir pour la première fois. Le point d'où il part est une idée nette et précise de ce dont il veut donner des règles. Supposons encore que cette idée se trouve dans la définition des arts, telle que nous l'avons donnée : *les arts sont l'imitation de la belle nature*. Il se demandera ensuite quelle est la fin de cette imitation ? Il sentira aisément que c'est de plaire, de remuer, de toucher, en un mot le plaisir. Il sait d'où il part, il sait où il va, il lui est aisé de régler sa marche.

Avant que de poser ses lois, il sera longtemps observateur. D'un côté, il considérera tout ce qui est dans la nature physique et morale : les mouvements du corps et ceux de l'âme, leurs espèces, leurs degrés, leurs variations selon les âges, les conditions, les situations. De l'autre côté, il sera attentif à l'impression des objets sur lui-même. Il observera ce qui lui fait plaisir ou peine, ce qui lui en fait plus ou moins, et comment et pourquoi cette impression agréable ou désagréable est arrivé jusqu'à lui.

Il voit dans la nature des êtres animés, et d'autres qui ne le sont pas. Dans les êtres animés, il en voit qui raisonnent, et d'autres qui ne raisonnent pas. Dans ceux qui raisonnent, il voit certaines opérations qui supposent plus de capacité, plus détendue, qui annoncent plus d'ordre et de conduite.

¹⁷ Nous disons que les beaux-arts ont pour objet d'imiter la belle nature, et non que l'imitation est la source du plaisir des arts et des lettres, deux propositions toutes différentes. Or la belle nature est tout ce qui est aussi parfait en soi et aussi intéressant pour nous qu'il peut l'être. Tout ce qu'on peut dire de plus n'est qu'un développement de ce principe, où toutes les questions s'arrentent en cette matière. Faut-il tant de recherches pour reconnaître la belle nature ? Il suffit de la voir. Est-ce la définition du beau qui en donne le goût ? Et sans le goût peut-on en avoir l'idée ? (*note de Batteux*).

Au dedans de lui-même, il s'aperçoit que plus les objets s'approchent de lui, plus il en est touché ; plus ils s'en éloignent, plus ils lui sont indifférents. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéresse plus que celle d'un rocher, la mort d'un animal qui lui paraissait tendre et fidèle plus qu'un arbre déraciné. Allant ainsi de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit avec l'état où il est lui-même.

De cette première observation, notre législateur conclut que la première qualité que doivent avoir les objets que nous présentent les arts, c'est qu'ils doivent être intéressants, c'est-à-dire qu'ils aient un rapport intime avec nous. L'amour propre est le ressort de tous les mouvements du cœur humain. Ainsi, il ne peut y avoir rien de plus touchant pour nous que l'image des passions et des actions des hommes, parce qu'elles sont comme des miroirs où nous voyons les nôtres, avec des rapports de différence ou de conformité.

L'observateur a remarqué en second lieu que ce qui donne de l'exercice et du mouvement à son esprit et à son cœur, qui étend la sphère de ses idées et de ses sentiments, avait pour lui un attrait particulier. Il en a conclu que ce n'était point assez pour les arts que l'objet qu'ils auraient choisi fût intéressant mais qu'il devait encore avoir toute la perfection dont il est susceptible ; d'autant plus que cette perfection même renferme des qualités entièrement conformes à la nature de notre âme et de ses besoins.

Notre âme est un composé de force et de faiblesse. Elle veut s'élever, s'agrandir mais elle veut le faire aisément. Il faut l'exercer, mais ne pas l'exercer trop ; c'est le double avantage qu'elle tire de la perfection des objets que l'art lui présente.

Elle y trouve d'abord la variété, qui suppose le nombre et la différence des parties présentées à la fois, avec des positions, des graduations, des contrastes piquants. Il ne s'agit point de prouver aux hommes les charmes de la variété. L'esprit est remué par l'impression des différentes parties qui le frappent toutes ensemble et chacune en particulier, et qui multiplient ainsi ses sentiments et ses idées.

Ce n'est point assez de les multiplier, il faut les élever et les étendre. C'est pour cela que l'art est obligé de donner à chacune de ces parties différentes un degré exquis de force et d'élégance qui les rende singulières et les fasse paraître nouvelles¹⁸. Tout ce qui est commun est ordinairement médiocre. Tout ce qui est excellent est rare, singulier et souvent nouveau. Ainsi la variété et l'excellence des parties sont les deux ressorts qui agitent notre âme et qui lui causent le plaisir qui accompagne le mouvement et l'action. Quel état plus délicieux que celui d'un homme qui ressentirait à la fois les impressions les plus vives de la peinture, de la musique, de la danse, de la poésie, réunies toutes pour le charmer ! Pourquoi faut-il que ce plaisir soit si rarement d'accord avec la vertu ?

Cette situation qui serait délicieuse, parce qu'elle exercerait à la fois tous mes sens et toutes les facultés de notre âme, deviendrait désagréable si elle les exerçait trop. Il faut ménager notre faiblesse. La multitude des parties nous fatiguerait si elles n'étaient point liées entre elles par la régularité qui les dispose tellement qu'elles se réduisent toutes à un centre commun qui les unit. Rien n'est moins libre que l'art, dès qu'il fait le premier pas. Un peintre qui a choisi la couleur et l'attitude d'une tête, si c'est un Raphaël ou un Rubens, voit en même temps les couleurs et les plis de la draperie qu'il doit jeter sur le reste du corps. Le premier connaisseur qui vit la femme qui vit le fameux Torse de Rome reconnut son Hercule filant. Dans la musique, le premier ton fait la loi, et quoiqu'on paraisse s'en écarter quelquefois, ceux qui ont le jugement de l'oreille sentent aisément qu'on y tient toujours comme par un fil secret. Ce sont des écarts

¹⁸ Quoique rien ne plaise que ce qui est naturel à dit M. de la Moth, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire (*note de Batteux*).

pindariques qui deviendraient un délire si on perdait de vue le point d'où l'on est parti et le but où l'on doit arriver.

L'unité et la variété produisent la symétrie et la proportion, deux qualités qui supposent la distinction et la différence des parties et en même temps un certain rapport de conformité entre elles. La symétrie partage pour ainsi dire l'objet en deux, placé au milieu les parties uniques, et à côté celles qui sont répétées, ce qui forme une sorte de balance et d'équilibre qui donne de l'ordre, de la liberté, de la grâce à l'objet. La proportion va plus loin, elle entre dans le détail des parties qu'elle compare entre elles et avec le tout, et présente sur un même point de vue l'unité, la variété et le concert agréable de ce deux qualités entre elles. Telle est l'étendue de la loi du goût par rapport au choix et à l'arrangement des parties des objets.

D'où il faut conclure que la belle nature, telle qu'elle doit être présentée dans les arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle dit nous flatter du côté de l'esprit, en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence. C'est le bon, qui se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre cœur et notre esprit.

Il est inutile, ce me semble, d'entrer ici dans une plus grande discussion sur la nature du beau et du bon, de faire voir que la beauté consiste dans les rapports des moyens avec leur fin, qu'un corps qui est beau est celui dont les membres ont une juste configuration pour exécuter aisément tous les mouvements qui lui sont propres, et que la grâce de ces mouvements consiste dans la facilité jointe à la précision. Ces questions ne sont point mon sujet. Il me suffit d'avoir marqué quel est le véritable objet des arts, d'avoir montré qu'il a été le même dans tous les temps, et que d'ailleurs tous les hommes polis l'ont toujours reconnu par la voix du sentiment qui, dans ce genre, va beaucoup plus vite et plus sûrement que la plus subtile métaphysique. Homère, Virgile, Térence, Raphaël, Corneille, Le Brun, Racine, malgré la différence des temps, des goûts, des génies, des gouvernements, des climats, des mœurs, des langues, ce sont tous réunis dans le point essentiel, qui est de peindre la nature et de la choisir. Les uns l'ont fait avec force, les autres avec grâce, quelques uns ont réuni la grâce avec la force, mais tous ils ont eu le même objet, qui était de montrer des choses parfaites en elles-mêmes et en même temps intéressantes pour les hommes à qui ils devaient les montrer. Cette perfection a consisté toujours dans la variété, l'excellence, la proportion, la symétrie des parties, réunies dans l'ouvrage de l'art aussi naturellement qu'elles le sont dans un tout naturel. Et l'intérêt a consisté à faire venir aux hommes des choses qui eussent un rapport intime avec leur être, soit pour l'augmenter, le perfectionner, en assurer la conservation, soit pour le diminuer, l'affaiblir, ou le mettre en danger. Car ces deux espèces de rapports sont également intéressantes pour les hommes. Peut-être même que la seconde l'est plus que la première, on en verra la raison dans le chapitre qui suit. Si ce fond essentiel des arts a été revêtu de différentes formes, dans les différents temps, chez les différents peuples qui ont des décences d'institutions, des préjugés, des modes, des caprices qui varient, ces différences n'ont eu pour objet que l'accessoire, et jamais le fond des choses. Elles n'ont pas plus changé la Nature dans les arts qu'elles n'ont pu la changer en elle-même.

Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746),
partie 2, chapitre 4 « Les lois du goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle nature.

DENIS DIDEROT (1713-1784)
« Mes pensées bizarres sur le dessin » (1765)

La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être.

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières. Elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée ; elles se sont rapetissées. Celles d'en haut ont entraîné les sourcils ; celles d'en bas ont fait remonter légèrement les joues. La lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement et s'est relevée. L'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident. Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l'ovale ? Croyez-vous que le col en ait été tout à fait garanti ? Et les épaules et la gorge ? Oui, bien pour vos yeux et les miens. Mais appelez la nature, présentez-lui ce col, ces épaules, cette gorge ; et la nature vous dira, Cela c'est le col, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse.

Tournez vos regards sur cet homme dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages antérieurs du col s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'affaissaient. La tête s'est renversée ; les mains se sont redressées à l'articulation du poignet ; les coudes se sont portés en arrière : tous les membres ont cherché le centre de gravité commun qui convenait le mieux à ce système hétéroclite. Le visage en a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure, n'en montrez que les pieds à la nature ; et la nature dira, sans hésiter, Ces pieds sont ceux d'un bossu.

Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.

Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui ont été les suites de cette ignorance, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.

Un nez tors en nature n'offense point, parce que tout tient. On est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qu'il est ; ce nez sera mal. Pourquoi ? C'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé.

Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature ? C'est autre chose. Nous disons d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles ; mais selon la nature ?

Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Venus de Medicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de son pied. Si sur l'extrémité de ce pied la nature évoquée derechef se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contrefait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivât autrement.

Une figure humaine est un système trop composé pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe ne jettent pas la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de la nature.

Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où [l'artiste] doit s'assujettir aux proportions reçues, et je vous le dirais ; mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature, et que l'âge et la condition en entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien [dans] son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre et leur ensemble. C'est de là que je vois sortir et l'enfant et l'homme adulte et le vieillard ; et l'homme sauvage et l'homme policé ; et le magistrat et le militaire et le portefaix. S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans qui serait formé subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait ; mais cet homme est une chimère.

L'enfance est presque une caricature ; j'en dis autant de la vieillesse. L'enfant est une masse informe et fluide qui cherche à se développer ; le vieillard est une autre masse informe et sèche qui rentre en elle-même, et tend à se réduire à rien. Ce n'est que dans l'intervalle de ces deux âges, depuis le commencement de la parfaite adolescence jusqu'au sortir de la virilité, que l'artiste s'assujettit à la pureté, à la précision rigoureuse du trait, et que le *poco più* ou *poco meno*, le trait en dedans ou en dehors fait défaut ou beauté.

Vous me direz que quels que soient l'âge et les fonctions, en altérant les formes, elles n'anéantissent pas les organes. D'accord.... Il faut donc les connaître.... J'en conviens. Voilà le motif qu'on a d'étudier l'écorché.

L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion ; qu'il ne prononce tout fortement, qu'il ne soit dur et sec, et que je ne retrouve ce maudit écorché même dans ses figures de femmes ? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir ; et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide qu'il faut que j'oublie.

On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette étude on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est.

Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers, ainsi j'y puis écrire tout ce qu'il me plaît. Et ces sept ans employés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés, et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là et pendant ces sept pénibles et cruelles années qu'on prend le maniéré dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées, toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable et toujours par le même pauvre diable gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour et celui qui n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école ? Qu'a de commun celui qui fait semblant de mourir là, avec celui qui expire dans son lit, ou qu'on assomme dans la rue ? Qu'a de commun ce lutteur d'école avec celui de mon carrefour ? Cet homme qui implore, qui prie, qui dort, qui réfléchit, qui s'évanouit à discrétion, qu'a-t-il de commun avec le paysan

étendu de fatigue sur la terre, avec le philosophe qui médite au coin de son feu, avec l'homme étouffé qui s'évanouit dans la foule ? Rien, mon ami, rien. J'aimerais autant qu'au sortir de là, pour compléter l'absurdité, on envoyât les élèves apprendre la grâce chez Vestris ou Gardel, ou tel autre maître à danser qu'on voudra. Cependant la vérité de nature s'oublie, l'imagination se remplit d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées, et elles en sortiront pour s'attacher sur la toile. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ; il ne pourra s'en distraire et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête. J'ai connu un jeune homme plein de goût qui avant de jeter le moindre trait sur sa toile, se mettait à genoux et disait, Mon Dieu, délivrez-moi du modèle. S'il est si rare aujourd'hui de voir un tableau composé d'un certain nombre de figures sans y retrouver par-ci par-là quelques-unes de ces figures, positions, actions, attitudes académiques qui déplaisent à la mort à un homme de goût, et qui ne peuvent en imposer qu'à ceux à qui la vérité est étrangère, accusez-en l'éternelle étude du modèle de l'école.

Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements, conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Qu'une femme laisse tomber sa tête [en devant], tous ses membres obéissent à ce poids ; qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine.

Oui vraiment c'est un art et un grand art que de poser le modèle ; il faut voir comme M. le professeur en est fier. Ne craignez pas qu'il s'avise de dire au pauvre diable gagé, Mon ami, pose-toi toi-même, fais ce que tu voudras ; il aime bien mieux lui donner quelque attitude singulière que de lui en laisser prendre une simple et naturelle. Cependant il faut en passer par là.

Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre avec leurs portefeuilles sous le bras : Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là ? Deux ans ? Eh bien c'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de manière. Allez-vous-en aux Chartreux, et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête ; allez à la paroisse, rôdez autour des confessionnaux et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain allez à la guinguette ; et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien, et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur et de l'imitation de votre insipide modèle. Que je vous plains, mes amis, s'il faut qu'un jour vous mettiez à la place de toutes les faussetés que vous avez apprises, la simplicité et la vérité de le Sueur ; et il le faudra bien si vous voulez être quelque chose.

Autre chose est une attitude, autre chose est une action. Toute attitude est fautive et petite ; toute action est belle et vraie.

Le contraste mal entendu est une des plus funestes causes du maniéré. Il n'y a de véritable contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité soit des organes soit de l'intérêt. Voyez Raphael, le Sueur ; ils placent quelquefois trois, quatre, cinq figures debout les unes à côté des autres, et l'effet en est sublime. A la messe ou à vêpres aux Chartreux on voit sur deux longues files parallèles quarante à cinquante moines, mêmes stalles, même fonction, même vêtement, et cependant pas deux de ces moines qui se ressemblent ; ne cherchez pas d'autre contraste que celui qui les distingue. Voilà le vrai, tout autre est mesquin et faux.

Si ces élèves étaient un peu disposés à profiter de mes conseils, je leur dirais encore : N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez ? Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre. De là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine ; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent, comment celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent ; et perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas, et ne m'offrant qu'une face vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée ; et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant.

Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails sans détruire la masse. C'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment et du sentiment exquis.

Voici donc comment je désirerais qu'une école de dessin fût conduite. Lorsque l'élève sait dessiner facilement d'après l'estampe et la bosse, je le tiens pendant deux ans devant le modèle académique de l'homme et de la femme. Puis je lui expose des enfants, des adultes, des hommes faits, des vieillards, des sujets de tout âge, de tout sexe, pris dans toutes les conditions de la société, toutes sortes de natures, en un mot. Les sujets se présenteront en foule à la porte de mon académie, si je les paie bien ; si je suis dans un pays d'esclaves, je les y ferai venir. Dans ces différents modèles le professeur aura soin de lui faire remarquer les accidents que les fonctions journalières, la manière de vivre, la condition et l'âge ont introduits dans les formes. Mon élève ne reverra plus le modèle académique qu'une fois tous les quinze jours ; et le professeur abandonnera au modèle le soin de se poser lui-même. Après la séance de dessin un habile anatomiste expliquera à mon élève l'écorché, et lui fera l'application de ses leçons sur le nu animé et vivant ; et il ne dessinera d'après l'écorché que douze fois au plus dans une année. C'en sera assez pour qu'il sente que les chairs sur les os et les chairs non appuyées ne se dessinent pas de la même manière, qu'ici le trait est rond, là comme anguleux ; et que s'il néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée ou d'une balle de coton.

Il n'y aurait point de manière ni dans le dessin ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'Académie, de l'école et même de l'antique.

Diderot, « Mes pensées bizarres sur le dessin » (1765), *Essais sur la peinture*, Hermann, p.11-18.

JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749-1832)
« L'Essai sur la peinture de Diderot » (1799)

« La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause ; et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être. »

La nature ne fait rien d'inconséquent, toute figure, qu'elle soit belle ou laide, possède sa cause qui la détermine, et parmi toutes les natures organiques que nous connaissons, il n'y en a aucune qui ne soit pas ce qu'elle peut être.

C'est de cette manière qu'il faudrait transformer le premier paragraphe pour lui conférer quelque signification. Dès le début, Diderot commence à brouiller les concepts, afin que plus tard il ait raison à sa façon. La nature n'est jamais correcte ! devrait-on dire plutôt. La correction suppose des règles, à savoir des règles que l'homme lui-même fixe d'après son sentiment, son expérience, ses convictions, son plaisir, et d'après lesquelles il porte un jugement plus sur les apparences extérieures que sur l'existence intérieure d'une créature. En revanche, les lois d'après lesquelles la nature agit exigent la cohérence organique interne la plus rigoureuse. Ici il y a des actions et des contre-actions où on peut toujours considérer la cause comme effet et l'effet comme cause. Lorsque l'un est donné, l'autre est inévitable. La nature travaille en vue de la vie et de l'existence, de la conservation et de la reproduction de sa créature, sans se soucier du fait qu'elle paraisse belle ou laide. Une forme qui, de par sa naissance, était destinée à être belle peut, à la suite d'un hasard quelconque, être blessée en une partie, et immédiatement d'autres parties souffrent aussi. Car maintenant la nature a besoin de forces afin de rétablir la partie lésée, et ainsi quelque chose est retirée aux autres parties, ce qui dérangerait infailliblement leur développement. La créature ne devient plus ce qu'elle aurait dû être, mais ce qu'elle peut devenir. Si on comprend le paragraphe suivant dans ce sens, il n'y a à peu près rien à objecter.

« Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. [...]

Ces pieds sont ceux d'un bossu. » [Cf. l'intégralité du passage dans le texte précédent.]

L'affirmation ci-dessus paraîtra peut-être exagérée à certains, et cependant elle est absolument juste. À savoir que l'esprit de conséquence de la nature organisatrice, à l'état sain aussi bien que malade, dépasse notre entendement.

Un maître de la sémiologie¹⁹ [*Semiotik*] aurait probablement mieux présenté ces deux cas que Diderot ne décrit qu'en dilettante, mais nous n'avons pas à entrer en guerre contre lui à ce sujet. Il nous faut voir à quelles fins il compte utiliser ses exemples.

« Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits. »

Ici les principes de Diderot, que nous allons contester, commencent à apparaître déjà un peu. Toutes ses déclarations théoriques tendent à confondre la nature et l'art, à les amalgamer complètement. Quant à nous, nous devons veiller à les décrire dans les différences de leurs effets. La nature forme des êtres vivants mais quelconques, l'artiste forme des êtres morts mais dotés de signification, la nature crée des êtres véritables, l'artiste des êtres d'apparence. Dans le cas d'œuvres de la nature, le spectateur doit apporter lui-même la signification, le sentiment, les pensées, l'effet et l'action sur l'âme ; dans le cas de l'œuvre d'art, il veut et doit trouver déjà

¹⁹ Au sens médical du terme, c'est-à-dire ayant trait aux symptômes.

tout cela dans l'œuvre. Une imitation parfaite de la nature n'est possible en aucun sens, l'artiste est appelé uniquement à représenter la surface d'une apparence. L'extérieur, la totalité vivante qui parle à toutes nos forces spirituelles et sensibles, qui suscite notre désir, qui élève notre esprit et dont la possession nous rend heureux, qui est pleine de vie, vigoureuse, parfaitement formée et belle – c'est vers tout cela que l'artiste doit tendre.

L'observateur de la nature doit suivre une tout autre voie. Il doit diviser la totalité, pénétrer dans l'intérieur, détruire la beauté, découvrir ce qui relève de lois nécessaires et, s'il en est capable, fixer dans son esprit les circonvolutions de la construction organique, qui sont comme le tracé d'un labyrinthe dans les sinuosités duquel tant de promeneurs peinent.

L'homme qui s'adonne à une jouissance vivante, de même que l'artiste, ressent tout à fait naturellement de l'horreur lorsqu'il plonge son regard vers les profondeurs où le naturaliste se meut comme en sa patrie. Le naturaliste pur, en revanche, n'éprouve que peu de respect à l'égard de l'artiste. Il le considère uniquement comme un auxiliaire pour fixer des observations et les communiquer au monde. Quant à l'amateur qui jouit, le naturaliste va jusqu'à le considérer comme un enfant qui mange avec délice la chair savoureuse de la pêche, mais qui néglige et jette le trésor du fruit, le noyau fertile qui constitue la finalité de la nature.

Ainsi la nature et l'art, la connaissance et la jouissance se font face, sans s'annuler réciproquement, mais aussi relation particulière.

Si nous examinons de près ce que dit notre auteur, nous voyons qu'il exige au fond de l'artiste qu'il travaille pour la physiologie et la pathologie, une tâche dont le génie se chargerait sans doute difficilement.

Le passage qui suit n'est guère meilleur, voire même pire, car cette figure déplaisante dont il est question, avec sa grande tête lourde, ses jambes trop courtes et ses pieds grossiers, ne serait sans doute guère admise dans une œuvre d'art, aussi conséquente qu'elle puisse être du point de vue organique. Par ailleurs, au physiologue non plus elle n'est d'aucune utilité, car elle ne représente pas la figure humaine moyenne. Le pathologiste même n'en a aucun usage, car elle n'est ni malade ni monstrueuse, mais uniquement mal faite et insipide.

Étonnant et excellent Diderot, pourquoi toujours utiliser tes grandes forces intellectuelles dans le but de produire du désordre plutôt que de l'ordre ? Les hommes qui ne disposent pas de principes et qui peinent en n'ayant d'autre recours que l'expérience ne sont-ils donc pas déjà assez mal en point ?

« Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses têtes lourdes et pesantes. »

Dès le début de cette période, l'auteur tend ses collets de sophiste qu'il se propose de serrer davantage plus tard. Il dit : nous ne connaissons pas la manière dont la nature procède lors de l'organisation, et pour cette raison nous nous sommes décidés pour certaines règles, à l'aide desquelles nous nous tirons d'affaire et d'après lesquelles nous avons coutume de nous orienter, faute d'une meilleure compréhension. Ici notre opposition doit se manifester immédiatement de la manière la plus déterminée.

Que nous connaissions ou non les lois de la nature organisatrice, que nous les connaissions mieux qu'il y a trente ans, époque où notre adversaire écrivait, que nous les connaîtrons mieux dans l'avenir et jusqu'à quel point nous pourrions en percevoir les secrets – de tout cela l'artiste créatif n'a guère à se soucier. Sa force réside dans l'intuition et la saisie d'une totalité signifiante et dans la perception des parties ; elle consiste dans le sentiment qu'un savoir

acquis par l'étude est nécessaire ; et elle consiste surtout dans le sentiment qui indique quel savoir appris est nécessaire afin que l'artiste ne s'éloigne pas trop de sa sphère, qu'il n'assimile pas le superflu et ne néglige pas le nécessaire.

Après que l'art se fut contenté pendant longtemps de procéder empiriquement, un artiste, une nation ou tout un siècle d'artistes du genre de ceux dont nous venons de parler, établissent enfin, grâce à leur exemple et leur enseignement, les règles de l'art. De leur esprit et de leurs mains prennent naissance les proportions, formes et figures pour lesquelles la nature créatrice leur a fourni la matière. Ce ne sont pas là gens à convenir de ceci et de cela en admettant que ce pourrait cependant être différent, et à se mettre d'accord pour faire valoir comme parfait quelque chose de maladroit ; ils finissent par créer eux-mêmes les règles, suivant en cela les lois artistiques que recèle la nature du génie créateur, de la même manière que la grande nature universelle contient, dans son activité éternelle, les lois organiques.

Ici il ne s'agit pas de la question de savoir en quel endroit de la terre, au sein de quelle nation et à quelle époque ces règles furent découvertes et mises en pratique. Il ne s'agit pas de savoir si ailleurs, à d'autres époques et sous d'autres conditions on s'en est écarté, et si on a substitué çà et à quelque chose de conventionnel à ce qui était conforme aux lois. Il ne s'agit pas même de savoir si les règles véritables ont jamais été trouvées ou suivies : ce qu'on doit affirmer hardiment, c'est qu'il faut que ces règles soient trouvées et que, dans la mesure où nous ne pouvons pas les imposer au génie, il faut que nous les acceptions de lui, lorsqu'il se sent lui-même au sommet de son développement et ne méconnaît pas sa sphère d'activité.

[...]

« Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles, mais d'après la nature ? »

Il y a tout un entrelacement de choses mi-justes, biaisées et fausses dans ces quelques mots. Ici encore l'effet vital de la nature organique qui, lors de toute accident, sait maintenir un certain équilibre, bien que souvent d'une manière assez misérable, et qui démontre par là sa réalité vivante et productrice de la manière la plus vigoureuse, est opposé à l'art parfait. Celui-ci, lorsqu'il atteint son sommet le plus élevé, n'a plus de prétentions à l'égard de la réalité vivante productrice et reproductrice ; saisissant la nature au point le plus digne de son apparition, il apprend d'elle la beauté des proportions, afin de la prescrire à elle-même en retour.

L'art ne se propose pas de rivaliser avec la nature dans son ampleur et dans sa profondeur, il se maintient à la surface des phénomènes naturels. Mais il possède sa propre profondeur, sa propre force. Il fixe les moments les plus élevés de ces phénomènes de surface, en reconnaissant ce qui en eux correspond aux lois, en reconnaissant la perfection de la proportion fonctionnelle, le sommet de la beauté, la dignité de la signification, l'élévation de la passion.

La nature semble agir pour elle-même, l'artiste agit en tant qu'homme, pour le bien des hommes. Parmi tout ce que la nature nous offre au cours de notre vie, nous ne choisissons qu'avec parcimonie ce qui est désirable et agréable. Tout ce que l'artiste offre à l'homme doit être entièrement à la portée des sens et de leur être agréable, cela doit être stimulant et attrayant, procurer jouissance et satisfaction, être nourrissant et formateur pour l'esprit et être capable de l'élever. Et ainsi l'artiste, reconnaissant envers la nature qui l'a créé lui aussi, lui rend-il une deuxième nature, mais une nature sentie, pensée et humainement parfaite.

Mais, pour que cela puisse se produire, il faut que le génie, l'artiste qui a la vocation, agisse selon des lois et des règles que la nature elle-même lui a prescrites et qui ne la contredisent pas ; et ces lois sont la plus grande richesse de l'artiste, parce qu'elles lui

permettent d'apprendre à maîtriser et à utiliser aussi bien l'opulence de la nature que la richesse de son âme.

« Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Vénus de Médicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargerait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contrefait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivait autrement. »

La mauvaise route que notre ami et adversaire emprunte depuis ses premiers pas, et contre laquelle nous avons essayé jusqu'à présent de mettre en garde, se révèle ici être une voie complètement erronée.

En ce qui nous concerne, nous éprouvons un respect beaucoup trop profond à l'égard de la nature pour penser que sa forme personnalisée et divine puisse être lourdaude au point de se faire prendre au piège par un sophiste et de former, de sa main qui ne dévie jamais, une caricature dans la seule intention de donner quelque poids aux pseudo-arguments de celui-ci. Tout comme l'oracle, auquel on avait posé la question insidieuse de savoir si le moineau était vivant ou mort, elle confondra celui qui est à l'origine de cette impudence maladroite.

Elle s'avance devant le tableau voilé, voit la pointe du pied et apprend pourquoi le sophiste l'a appelée. Sévère, mais sans être contrariée, elle s'adresse à lui : c'est en vain que tu essaies de me tenter par tes ambiguïtés insidieuses ! Laisse le voile où il est, ou enlève-le ! Je sais ce qui s'y cache. J'ai fait moi-même cette pointe de pied, car c'est moi qui ai instruit l'artiste qui l'a formée. Je lui ai transmis le concept de ce qui caractérise une figure, et c'est de ce concept que sont nées ces proportions et ces formes. Il suffit que cette pointe de pied s'accorde avec cette statue-ci et avec aucune autre, que cette œuvre d'art, que tu crois me cacher en majeure partie, soit en accord avec elle-même. Je te le dis : cette pointe de pied appartient à une femme belle, délicate et pudique, qui se trouve dans la fleur de sa jeunesse ! C'est sur un autre pied que reposerait la plus noble de toutes les femmes, la reine des dieux, et c'est sur un pied différent que flotterait une bacchante frivole. Mais prends note de ceci : le pied est en marbre, il ne prétend pas marcher, et il en est de même pour le corps, il ne prétend pas vivre. Cet artiste avait-il peut-être la prétention stupide de placer son pied à côté d'un pied organique ? Alors il mérite l'humiliation que tu lui réserves. Mais tu ne l'as pas connu ou tu l'as mal compris, car aucun artiste véritable ne veut placer son œuvre à côté d'un produit naturel, voire même à sa place. Quelqu'un qui agirait ainsi serait pareil à une créature intermédiaire qui devrait être exclue du royaume de l'art et ne pourrait être admise au royaume de la nature.

J. W. Goethe, « L'Essai sur la peinture de Diderot » (1799), dans *Écrits sur l'art*, traduction Jean-Marie Schaeffer, Paris, GF Flammarion, 1996, p. 192-199.

DENIS DIDEROT

Paradoxe sur le comédien (1869)

Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous tristes ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.

Des sensibilités diverses, qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, qui se diapasonnent, qui s'affaiblissent, qui se fortifient, qui se nuancent pour former un tout qui soit un, cela me fait rire. J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres : c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras.

Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique ? On entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent ; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées. Voilà l'avantage d'un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente, il opère brusquement ce que la scène fait attendre ; mais l'illusion en est beaucoup plus difficile à produire ; un incident faux, mal rendu, la détruit. Les accents s'imitent mieux que les mouvements, mais les mouvements frappent plus violemment. Voilà le fondement d'une loi à laquelle je ne crois pas qu'il y ait d'exception, c'est de dénouer par une action et non par un récit, sous peine d'être froid.

Eh bien, n'avez-vous rien à m'objecter ? Je vous entends ; vous faites un récit en société ; vos entrailles s'émeuvent, votre voix s'entrecoupe, vous pleurez. Vous avez, dites-vous, senti et très-vivement senti. J'en conviens ; mais vous y êtes-vous préparé ? Non. Parliez-vous en vers ? Non. Cependant vous entraîniez, vous étonniez, vous touchiez, vous produisiez un grand effet.

Il est vrai. Mais portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel, et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des pleurs, vous serez ridicule, on rira. Ce ne sera pas une tragédie, ce sera une parade tragique que vous jouerez. Croyez-vous que les scènes de Corneille, de Racine, de Voltaire, même de Shakespeare, puissent se débiter avec votre voix de conversation et le ton du coin de votre âtre ? Pas plus que l'histoire du coin de votre âtre avec l'emphase et l'ouverture de bouche du théâtre.

Denis Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, 1875, VIII, p. 361-423, ici pp.369-371.

HONORÉ DE BALZAC (1799-1850)
Le Chef-d'œuvre inconnu (1831)

La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! s'écria vivement le vieillard [Frenhofer] en interrompant Porbus par un geste despotique. Autrement, un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme ! Hé bien ! essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets ! les effets ! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main, puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre. Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là. Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art. Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas ! Ce n'est pas ainsi que l'on parvient à forcer l'arcane de la nature. Votre main reproduit, sans que vous y pensiez, le modèle que vous avez copié chez votre maître. Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi ; il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre.

La Forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable ; ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect ; vous autres, vous vous contentez de la première apparence qu'elle vous livre, ou tout au plus de la seconde, ou de la troisième ; ce n'est pas ainsi qu'agissent les victorieux lutteurs ! Ces peintres vaincus ne se laissent pas tromper à tous ces faux-fuyants ; ils persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit. Ainsi a procédé Raphaël, dit le vieillard en ôtant son bonnet de velours noir, pour exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art ; sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la Forme. [...]

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), Flammarion, Paris, 1981, p. 48-49.

G. W. F. HEGEL (1770-1831)

Esthétique

(Leçons professées entre 1818 et 1829, publiées en 1835)

L'opinion la plus courante qu'on se fait de la fin que se propose l'art est qu'elle consiste à imiter la nature...

Dans cette perspective, l'imitation, c'est-à-dire l'habileté à reproduire avec une parfaite fidélité les objets naturels, tels qu'ils s'offrent à nous constituerait le but essentiel de l'art, et quand cette reproduction fidèle serait bien réussie, elle nous donnerait une complète satisfaction. Cette définition n'assigne à l'art que le but tout formel de refaire à son tour, aussi bien que ses moyens le lui permettent, ce qui existe déjà dans le monde extérieur, et de le reproduire tel quel.

Mais on peut remarquer tout de suite que cette reproduction est un travail superflu, que ce que nous voyons représenté et reproduit sur de tableaux, à la scène où ailleurs: animaux, paysages, situations humaines, nous le trouvons déjà dans nos jardins, dans notre maison, ou parfois dans ce que nous tenons du cercle plus ou moins étroit de nos amis et connaissances. En outre, ce travail superflu peut passer pour un jeu présomptueux, qui reste bien en deçà de la nature. Car l'art est limité par ses moyens d'expression, et ne peut produire que des illusions partielles, qui ne trompent qu'un seul sens. En fait, quand l'art s'en tient au but formel de la stricte imitation, il ne nous donne, à la place du réel et du vivant que la caricature de la vie. On sait que les Turcs, comme tous les mahométans, ne tolèrent qu'on peigne ou reproduise l'homme ou toute autre créature vivante. J. Bruce au cours de son voyage en Abyssinie, ayant montré à un Turc un poisson peint le plongea d'abord dans l'étonnement, mais bientôt après, en reçu la réponse suivante: « Si ce poisson, au Jugement Dernier, se lève contre toi et te dit: tu m'as bien fait un corps, mais point d'âme vivante, comment te justifieras-tu de cette accusation ? ». Le Prophète lui-aussi, comme il est dit dans la Sunna répondit à ses deux femmes, Ommi Habida et Ommi Selma, qui lui parlaient des peintures des temples éthiopiens: « Ces peintures accuseront leurs auteurs au jour du Jugement ».

On cite aussi des exemples d'illusions parfaites fournies par des reproductions artistiques. Les raisins peints par Zeuxis ont été donnés depuis l'Antiquité comme le triomphe de l'art et comme le triomphe de l'imitation de la nature, parce que des pigeons vivants vinrent les picorer. On pourrait rapprocher de ce vieil exemple, l'exemple plus récent du singe de Buttner, qui dévora une planche d'une précieuse collection d'histoire naturelle, laquelle figurait un hanneton, et qui fut pardonné par son maître pour avoir ainsi démontré l'excellence de la reproduction. Mais dans des cas de ce genre, on devrait au moins comprendre qu'au lieu de louer des œuvres d'art parce que même des pigeons ou des singes s'y sont laissés tromper, il faudrait plutôt blâmer ceux qui croient avoir porté bien haut l'art, alors qu'ils ne savent lui donner comme fin suprême qu'une fin si médiocre. D'une façon générale, il faut dire que l'art, quand il se borne à imiter, ne peut rivaliser avec la nature, et qu'il ressemble à un ver qui s'efforce en rampant d'imiter un éléphant.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, traduction Ch. M. Bénard, PUF, 15e édition, 1995, p. 13.

Le reproche d'indignité qui s'adresse à l'art comme produisant ses effets par l'apparence et l'illusion serait fondé si l'apparence pouvait être regardée comme ce qui ne doit pas être. Mais l'apparence est essentielle à l'essence. La vérité ne serait pas si elle ne paraissait ou plutôt n'apparaissait pas, si elle n'était pas pour quelqu'un, si elle n'était pas pour elle-même aussi bien que pour l'esprit en général. Dès lors ce n'est plus sur le paraître que doit tomber le reproche, mais sur la sorte particulière d'apparence employée par l'art pour donner réalité au vrai en soi. Mais si on qualifie d'illusions ces apparences sous lesquelles l'art donne existence à ses conceptions, ce reproche a surtout du sens par comparaison avec le monde extérieur des apparences et sa matérialité immédiate, et aussi par rapport à notre propre affectivité, à notre monde intérieur et sensible : monde extérieur et monde intérieur – à tous deux, dans notre vie empirique, dans la vie de notre apparence même, nous sommes habitués à donner la dignité et le nom de réalité effective et de vérité, par opposition à l'art à qui manquent pareille réalité et pareille vérité. Mais, justement, tout cet ensemble du monde empirique intérieur et extérieur n'est pas le monde de la réalité véritable, mais on peut dire de lui, bien plus exactement que de l'art, qu'il est une simple apparence et une trompeuse illusion. C'est au-delà de l'impression immédiate et des objets perçus immédiatement qu'il faut chercher la véritable réalité. Car n'est vraiment réel que ce qui est en soi et pour soi, la substance de la nature et de l'esprit, ce qui, tout en se manifestant dans l'espace et dans le temps, continue d'exister en soi et pour soi et est ainsi véritablement réel. Or c'est précisément l'action de cette force universelle que l'art présente et fait apparaître. Sans doute cette réalité essentielle apparaît aussi dans le monde ordinaire – intérieur et extérieur – mais confondue avec le chaos des circonstances passagères, déformée par les sensations immédiates, mêlée à l'arbitraire des états d'âme, des incidents, des caractères, etc. L'art dégage des formes illusives et mensongères de ce monde imparfait et instable la vérité contenue dans les apparences, pour la doter d'une réalité plus haute créée par l'esprit lui-même. Ainsi, bien loin d'être de simples apparences purement illusives, les manifestations de l'art renferment une réalité plus haute et une existence plus vraie que l'existence courante.

Hegel, *Esthétique*, trad. C. Bénard complétée par M. Martinet, dans *Esthétique. Textes choisis*, C. Khodoss (éd.), Paris, PUF, 1954, pp. 8-9.

En prétendant que l'imitation constitue le but de l'art, que l'art consiste par conséquent dans une fidèle imitation de ce qui existe déjà, on met en somme le souvenir à la base de la production artistique. C'est priver l'art de sa liberté, de son pouvoir d'exprimer le beau. L'homme peut certes avoir intérêt à produire des apparences comme la nature produit ses formes. Mais il ne peut s'agir que d'un intérêt purement subjectif, l'homme voulant montrer son adresse et son habileté, sans se soucier de la valeur objective de ce qu'il a l'intention de produire. Or, un produit tire sa valeur de son contenu, dans la mesure où celui-ci participe de l'esprit. Tant qu'il imite, l'homme ne dépasse pas les limites du naturel, alors que le contenu doit être de nature spirituelle.

L'imitation de la nature par l'art a cependant sa valeur et son importance. Le peintre doit se livrer à de longues études, pour se familiariser avec les rapports qui existent entre telles couleurs et telles autres, avec les effets et les reflets de la lumière, et pour apprendre à les traduire sur sa toile ou son papier. Il doit en outre apprendre à connaître et à reproduire jusque dans leurs plus infimes nuances les formes et les figures des objets. C'est surtout en invoquant cette nécessité qu'on a cru pouvoir, ces temps derniers, remettre en vigueur le principe de l'imitation de la nature et du naturel. On y voyait un moyen de redonner de la force à un art affaibli, nébuleux, tombé en décadence, et on voulait, en même temps, réagir contre les égarements d'un art devenu arbitraire et conventionnel, donc aussi peu artistique que naturel, en le ramenant à la nature toujours fidèle à elle-même, régie par des lois fixes et se manifestant d'une façon directe. Quelque louables que soient ces tendances et intentions, il n'en reste pas moins que le naturalisme pur et simple ne saurait constituer la base substantielle de l'art et, s'il doit être naturel dans ses représentations et manifestations extérieures, il ne s'ensuit nullement qu'il doive se conformer rigoureusement, dans ces représentations et manifestations, à la nature extérieure, en l'imitant servilement, car son but essentiel est ailleurs, les produits de l'art ont toujours et nécessairement une apparence sensible et naturelle, mais on est obligé de convenir que l'art, même le meilleur, reste toujours en deçà et au-dessous du naturel et que les hommes les plus habiles ne réussissent qu'à se révéler les plus maladroits dès qu'ils s'efforcent à de se mettre dans leurs imitations au niveau de la nature. Dans la peinture de portraits, où il s'agit de fixer les traits d'un homme, la ressemblance est certainement un élément très important et, cependant, dans les meilleurs portraits, dans ceux qu'on s'accorde à reconnaître comme les mieux réussis, la ressemblance n'est jamais parfaite, il leur manque toujours quelque chose par rapport au modèle naturel. L'imperfection de cet art tient à ce que ses représentations, malgré les efforts d'exactitude, restent toujours plus abstraites que les objets naturels dans leur existence immédiate.

Le plus abstrait, c'est une esquisse, un dessin. Lorsqu'on emploie des couleurs, qu'on prend pour règle la nature, on trouve toujours que quelque chose a été omis, que la représentation, l'imitation n'est pas aussi parfaite que la formation naturelle. Or, ce qui rend ces représentations particulièrement imparfaites, c'est le manque de spiritualité. Lorsque des tableaux de ce genre servent à reproduire des traits humains, ils doivent avoir une expression de spiritualité qui manque d'ailleurs à l'homme naturel, tel qu'il se présente à nous directement, sous son aspect de tous les jours. Or, c'est ce que le naturalisme est incapable de faire, c'est en cela que se manifeste son impuissance. [...]

En nous prononçant ainsi contre l'imitation du naturel, nous entendons dire seulement que le naturel ne doit pas être la règle, la loi suprême de la représentation artistique. Nous avons d'ailleurs reconnu plus haut que c'est dans le monde sensible, dans l'immédiat, dans les données de la nature ou des situations humaines que l'œuvre d'art semble puiser son contenu, du moins en ce qui concerne un élément aussi important de celui-ci que son extériorisation sous une forme concrète. Mais de là à prétendre que le contenu comme tel, en tant que contenu, doit être tout entier emprunté à la nature, il y a loin ; en franchissant ce pas, on en arrive fatalement à ne voir dans l'œuvre d'art qu'une imitation pure et simple de la nature, et dans cette imitation la seule, sinon la principale, destination de l'art.

En faisant de l'imitation le but de l'art, on fait disparaître le beau objectif lui-même. Car alors il ne s'agit plus de savoir comment ce qui doit être imité est fait, mais ce qu'il faut faire, comment on doit procéder pour obtenir une imitation aussi parfaite que possible. L'objet et le contenu du beau deviennent choses tout à fait indifférentes. Si, cependant, on continue à parler,

à propos d'hommes, d'animaux, de pays, d'actions, de caractères, etc., de différences entre beauté et laideur, ces différences ne peuvent en aucune façon intéresser un art réduit à un simple travail d'imitation.

Encore une fois : que l'art soit obligé d'emprunter ses formes à la nature, c'est là un fait impossible à contester, et nous aurons encore à y revenir. Le contenu d'une œuvre d'art est d'une nature telle que, tout en étant d'ordre spirituel, il ne peut être représenté que sous une forme naturelle. En disant, d'une façon abstraite, qu'une œuvre d'art doit être une imitation de la nature, on semble vouloir imposer à l'activité de l'artiste des limites qui lui interdisent la création proprement dite. Or, comme nous l'avons vu, même en imitant la nature aussi exactement que possible, on n'arrive jamais à obtenir une reproduction rigoureusement fidèle des modèles. C'est le cas du portrait, par exemple. Une œuvre d'art peut bien se contenter de n'être qu'une imitation ; mais ce n'est pas en cela que consiste sa tâche, sa mission. En cherchant à réaliser une œuvre d'art, l'homme poursuit un intérêt particulier, il y est incité par le besoin d'extérioriser un contenu particulier.

Nous arrivons ainsi à ce résultat que l'imitation de la nature, qui semblait être un principe général, préconisé et défendu par de grandes autorités, est un principe inacceptable du moins sous cette forme générale, tout à fait abstraite. En passant en revue les différents arts, on ne tarde pas à constater en effet que si la peinture et la sculpture, par exemple, représentent des objets d'une ressemblance apparemment naturelle ou dont le type est essentiellement emprunté à la nature, les œuvres de l'architecture, au contraire, qui est, elle aussi, un des beaux-arts, de même que celles de la poésie, pour autant qu'elles ne sont pas purement descriptives, ne sont en rien des imitations de la nature. Ou, du moins, si l'on voulait à tout prix appliquer à ces deux derniers arts le principe d'imitation, on ne pourrait le faire que par un long détour, en subordonnant cette proposition à de multiples conditions et en réduisant la vérité à la simple probabilité. Mais, même alors, on se trouverait en présence d'une grosse difficulté, celle de déterminer ce qui est probable et ce qui ne l'est pas et, de plus, on ne voudrait ni ne pourrait éliminer de la poésie toutes ses inventions arbitraires et parfaitement fantastiques.

L'art doit donc avoir un autre but que celui de l'imitation purement formelle de ce qui existe, imitation qui ne peut donner naissance qu'à des artifices techniques, n'ayant rien de commun avec une œuvre d'art.

La nature, la réalité sont des sources auxquelles l'art ne peut se dispenser de puiser. L'idéal non plus, car l'idéal n'est pas quelque chose de nébuleux, de général, d'abstrait. Le but poursuivi par l'imitation consiste, au contraire, à reproduire les objets de la nature tels qu'ils sont, dans leur existence extérieure et immédiate, ce qui est seulement propre à satisfaire le souvenir. Or, ce que nous recherchons et exigeons, ce n'est pas seulement la satisfaction du souvenir, par le rappel direct de la vie dans sa totalité, mais aussi celle de l'âme.

Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, dans *Introduction à l'esthétique, Le beau*, Flammarion, « Champs », 1979, pp. 37-41.

NOVALIS (1772-1801)
Semences (1797)

Tout de même que le peintre voit les objets visibles avec de tout autres yeux que l'homme ordinaire — pareillement, le poète expérimente les événements du monde extérieur et intérieur d'une tout autre façon que l'homme commun. Mais c'est surtout avec la musique qu'il est frappant de voir que c'est uniquement l'esprit qui poétise les objets et les modifications de la matière, et que le beau et l'objet de l'art ne nous sont pas donnés et ne sont pas déjà dans les phénomènes. Tous les sons produits par la nature sont âpres — ou sans esprit — c'est seulement pour l'âme musicale que le bruissement de la forêt — le sifflement du vent, le chant du rossignol, le clapotis du ruisseau, paraissent souvent musicaux et significatifs. Le musicien tire de lui-même l'essence de son art — Il ne peut être le moins du monde suspecté d'imitation. La nature visible semble partout préparer le travail du peintre — et être son modèle totalement inaccessible — Mais en vérité l'art du peintre s'est développé de manière tout aussi indépendante et *a priori* que celui du musicien. Le peintre utilise seulement une langue de signes infiniment plus complexe que celle du musicien — le peintre peint en vérité avec ses yeux — Son art est l'art de voir avec régularité et beauté. Voir est ici une activité totalement active — entièrement formatrice. Son tableau n'est que son chiffre — son expression — son outil de reproduction. Que l'on compare la note à ce chiffre artificiel. Le musicien devrait plutôt opposer au tableau du peintre les nombreux mouvements des doigts, des pieds et de la bouche. Le musicien entend d'une manière proprement active — il entend du dedans vers le dehors. A vrai dire, cet usage inversé des sens est un mystère pour la plupart des hommes, mais chaque artiste en aura plus ou moins conscience. Chaque homme, à un degré infime, est presque déjà artiste — Il voit en vérité du dedans vers le dehors et pas le contraire — il sent du dedans vers le dehors et pas le contraire. La différence principale réside en ceci que l'artiste a animé en ses organes le germe d'une vie auto formatrice — a accru leur excitabilité pour l'esprit et peut par conséquent faire jaillir des idées au dehors, à volonté, sans sollicitation externe et utiliser ses organes comme des instruments de modification volontaire du monde réel. En revanche, chez le non-artiste, les organes ne répondent qu'à une sollicitation extérieure, ce qui paraît prouver que l'esprit, comme la matière inerte, est soumis ou se soumet à une des lois fondamentales de la mécanique, présupposant à tout changement une cause extérieure, l'action et son contraire devant chaque fois s'équilibrer. Heureusement, on sait du moins que cette relation mécanique n'est pas naturelle à l'esprit et que, comme toute non-naturalité spirituelle, elle est temporelle. Toutefois, chez l'homme le plus ordinaire, l'esprit ne suit pas totalement les lois de la mécanique — aussi pourrait-on développer en chacun cette disposition supérieure et cette capacité propre à l'organe.

Novalis, *Semences*, in *Œuvres philosophiques* tome 2, Paris, Allia, 2004, trad. Olivier Schefer, pp. 172-173.

CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867)
Salon de 1859

IV. Le gouvernement de l'imagination

Hier soir, après vous avoir envoyé les dernières pages de ma lettre, où j'avais écrit, mais non sans une certaine timidité : *Comme l'imagination a créé le monde, elle le gouverne*, je feuilletais la *Face Nocturne de la Nature* et je tombai sur ces lignes, que je cite uniquement parce qu'elles sont la paraphrase justificative de la ligne qui m'inquiétait : « *By imagination, I do not simply mean to convey the common notion implied by that much abused word, which is only fancy, but the constructive imagination, which is a much higher function, and which, in as much as man is made in the likeness of God, hears a distant relation to that sublime power by which the Creator projects, creates, and upholds his universe* ».

– « Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement *fantaisie*, mais bien l'imagination *créatrice*, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers. » Je ne suis pas du tout honteux, mais au contraire très heureux de m'être rencontré avec cette excellente Mme Crowe, de qui j'ai toujours admiré la faculté de croire, aussi développée en elle que chez d'autres la défiance.

Je disais que j'avais entendu, il y a longtemps déjà, un homme²⁰ vraiment savant et profond dans son art exprimer sur ce sujet les idées les plus vastes et cependant les plus simples. Quand je le vis pour la première fois, je n'avais pas d'autre expérience que celle que donne un amour excessif ni d'autre raisonnement que l'instinct. Il est vrai que cet amour et cet instinct étaient passablement vifs ; car, très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*²¹, avant que je devienne iconoclaste. Evidemment il voulut être plein d'indulgence et de complaisance ; car nous causâmes tout d'abord de lieux communs, c'est-à-dire des questions les plus vastes et les plus profondes. Ainsi, de la nature, par exemple. « La nature n'est qu'un dictionnaire », répétait-il fréquemment. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots ; l'étymologie des mots ; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité, qui est plus particulièrement propre à ceux d'entre les peintres que leur spécialité rapproche davantage de la nature extérieure, par exemple les paysagistes, qui généralement considèrent comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité. A force de contempler, ils oublient de sentir et de penser.

²⁰ Delacroix

²¹ Expression d'Horace, (odes III, 3, v.8) : « Les ruines (du monde) le frapperont sans l'effrayer. »

Pour ce grand peintre, toutes les parties de l'art, dont l'un prend celle-ci et l'autre celle-là pour la principale, n'étaient, ne sont, veux-je dire, que les très humbles servantes d'une faculté unique et supérieure. Si une exécution très nette est nécessaire, c'est pour que le langage du rêve soit très nettement traduit ; qu'elle soit très rapide, c'est pour que rien ne se perde de l'impression extraordinaire qui accompagnait la conception ; que l'attention de l'artiste se porte même sur la propreté matérielle des outils, cela se conçoit sans peine, toutes les précautions devant être prises pour rendre l'exécution agile et décisive.

Dans une pareille méthode, qui est essentiellement logique, tous les personnages, leur disposition relative, le paysage ou l'intérieur qui leur sert de fond ou d'horizon, leurs vêtements, tout enfin doit servir à illuminer l'idée génératrice et porter encore sa couleur originelle, sa livrée pour ainsi dire. Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. Il y a évidemment un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau qui devient clef et qui gouverne les autres. Tout le monde sait que le jaune, l'orangé, le rouge, inspirent et représentent des idées de joie, de richesse, de gloire et d'amour ; mais il y a des milliers d'atmosphères jaunes ou rouges, et toutes les autres couleurs seront affectées logiquement et dans une quantité proportionnelle par l'atmosphère dominante. L'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique. Cependant ses opérations les plus délicates se font par un sentiment auquel un long exercice a donné une sûreté inqualifiable. On voit que cette grande loi d'harmonie générale condamne bien des papillotages et bien des crudités, même chez les peintres les plus illustres. Il y a des tableaux de Rubens qui non seulement font penser à un feu d'artifice coloré, mais même à plusieurs feux d'artifice tirés sur le même emplacement. Plus un tableau est grand, plus la touche doit être large, cela va sans dire ; mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues ; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur.

Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante ; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection. Tout au contraire, je me rappelle avoir vu dans les ateliers de Paul Delaroche et d'Horace Vernet de vastes tableaux, non pas ébauchés, mais commencés, c'est-à-dire absolument finis dans de certaines parties, pendant que certaines autres n'étaient encore indiquées que par un contour noir ou blanc. On pourrait comparer ce genre d'ouvrage à un travail purement manuel qui doit couvrir une certaine quantité d'espace en un temps déterminé, ou à une longue route divisée en un grand nombre d'étapes. Quand une étape est faite, elle n'est plus à faire, et quand toute la route est parcourue, l'artiste est délivré de son tableau.

Tous ces préceptes sont évidemment modifiés plus ou moins par le tempérament varié des artistes. Cependant je suis convaincu que c'est là la méthode la plus sûre pour les imaginations riches. Conséquemment, de trop grands écarts faits hors de la méthode en question témoignent d'une importance anormale et injuste donnée à quelque partie secondaire de l'art.

Je ne crains pas qu'on dise qu'il y a absurdité à supposer une même éducation appliquée à une foule d'individus différents. Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai.

Pour être bref, je suis obligé d'omettre une foule de corollaires résultant de la formule principale, où est, pour ainsi dire, contenu tout le formulaire de la véritable esthétique, et qui peut être exprimée ainsi : Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir.

Il est évident que, d'après les notions que je viens d'élucider tant bien que mal (il y aurait encore tant de choses à dire, particulièrement sur les parties concordantes de tous les arts et les ressemblances dans leurs méthodes !), l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui se sont voués à l'expression de l'art, peut se diviser en deux camps bien distincts : celui-ci, qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. » L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits. » Bien que ces deux méthodes absolument contraires puissent agrandir ou amoindrir tous les sujets, depuis la scène religieuse jusqu'au plus modeste paysage, toutefois l'homme d'imagination a dû généralement se produire dans la peinture religieuse et dans la fantaisie, tandis que la peinture dite de genre et le paysage devaient offrir en apparence de vastes ressources aux esprits paresseux et difficilement excitables.

Outre les imaginatifs et les soi disant réalistes, il y a encore une classe d'hommes, timides et obéissants, qui mettent tout leur orgueil à obéir à un code de fausse dignité. Pendant que ceux-ci croient représenter la nature et que ceux-là veulent peindre leur âme, d'autres se conforment à des règles de pure convention, tout à fait arbitraires, non tirées de l'âme humaine, et simplement imposées par la routine d'un atelier célèbre. Dans cette classe très nombreuse, mais si peu intéressante, sont compris les faux amateurs de l'antique, les faux amateurs du style, et en un mot tous les hommes qui par leur impuissance ont élevé le poncif aux honneurs du style.

Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, IV. « Le gouvernement de l'imagination ».

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900)
Naissance de la tragédie (1872)

Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'*apollinien* et du *dionysiaque* comme, analogiquement la génération — dans ce combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais que de façon périodique — dépend de la différence des sexes. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs, lesquels pour qui les comprend, ont donné à entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives et nettes de leur panthéon. C'est à leurs deux divinités de l'art, Apollon et Dionysos que se rattache la connaissance que nous pouvons avoir, dans le monde grec, d'une formidable opposition, quant à l'origine et quant au but, entre l'art plastique — l'art apollinien et l'art non plastique qui est celui de Dionysos. Ces deux impulsions si différentes marchent de front, mais la plupart du temps en conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des productions toujours nouvelles et de plus en plus vigoureuses afin de perpétuer en elles ce combat de contraires (entre lesquels le mot "art" qu'on leur attribue en commun ne fait qu'apparemment jeter un pont), jusqu'à ce qu'enfin, par un geste métaphysique miraculeux de la "volonté" hellénique, elles apparaissent accouplées l'une à l'autre et, dans cet accouplement, en viennent à engendrer l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique.

Pour nous rendre plus proches ces deux impulsions, représentons-les nous d'abord comme les deux mondes esthétiques distincts du *rêve* et de l'*ivresse*, dont les manifestations physiologiques offrent une opposition correspondant à celle de l'apollinien et du dionysiaque. C'est en rêve, d'après la représentation de Lucrèce, que pour la première fois les figures superbes des dieux se présentèrent à l'âme des hommes; c'est en rêve que le grand sculpteur a vu, belles à ravir, les statures des êtres surhumains; et de la même manière le poète grec, si on l'avait interrogé sur les mystères de la procréation poétique, c'est du rêve qu'il se serait souvenu, — et c'est une leçon analogue à celle du Hans Sachs des *Maîtres chanteurs* qu'il aurait donnée :

Car tel est, mon ami, l'ouvrage du poète :
il doit noter ses rêves et les interpréter.
Toujours, croyez-en-moi, ce sera en un rêve
qu'à l'homme surviendra l'illusion la plus vraie;
et toute poésie n'aura jamais été
que l'interprétation de rêves qui sont vrais.

La belle apparence de ces mondes du rêve que tout homme enfante en artiste consommé est ce que présupposent l'ensemble des arts plastiques et même, nous le verrons, une large part de la poésie. Nous jouissons là d'une compréhension

immédiate des figures, toutes les formes nous parlent, il n'y a rien qui soit indifférent ou superflu. Pourtant, même à son degré de vie le plus intense, cette réalité du rêve nous laisse le sentiment confus de n'être qu'apparence : telle est du moins l'expérience que j'en ai et en faveur du caractère répandu, voire normal, de laquelle je pourrais invoquer maints témoignages ainsi que les déclarations des poètes. L'homme philosophique a même le pressentiment que sous la réalité dans laquelle nous vivons et nous sommes, il s'en cache une seconde, toute différente, de telle sorte que la réalité elle aussi est une apparence; et Schopenhauer n'hésite pas à reconnaître, dans ce don d'apercevoir parfois les hommes et toutes les choses comme de simples fantômes ou des images de rêve, le signe distinctif de l'aptitude philosophique. Or c'est un fait que l'homme capable d'émotion artistique se comporte vis-à-vis de la réalité du rêve comme le philosophe vis-à-vis de la réalité de l'existence : il se plaît à la regarder, et de près, car c'est de ces images qu'il tire une interprétation de la vie, c'est en suivant leur déroulement qu'il se prépare à la vie. Et ce ne sont pas seulement les images agréables, avenantes, qu'il soumet en lui à l'épreuve de cette perspicacité sans reste : tout ce qui est sérieux et trouble, triste, sombre, les obstacles soudains, les ironies du hasard, les attentes pleines d'inquiétude, bref toute la " Divine Comédie " de la vie, *Inferno* compris, défile aussi devant ses yeux, non pas exactement comme un jeu d'ombres — car ces scènes, il les vit et il y souffre —, mais pas non plus sans qu'y perce la fugace impression qu'il n'y a là qu'apparence. Plus d'un sans doute, comme moi se souvient d'avoir parfois réussi à se dire, pour se donner courage au milieu des périls et des terreurs du rêve : " C'est un rêve ! Continuons de rêver ! " On m'a même rapporté le cas de personnes capables de prolonger sur trois nuits consécutives, ou plus, l'enchaînement causal d'un seul et même rêve. De tels faits attestent clairement que notre être le plus intime, ce fond souterrain qui nous est commun à tous, trouve à faire, dans le rêve, l'expérience d'un plaisir profond et d'une heureuse nécessité.

Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, Œuvres philosophiques complètes I**
Édition Colli Montinari, trad. Haar, Lacoue-Labarthe, Nancy, Paris, Gallimard,
2000, pp. 41-43

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900)
« Vérité et mensonge au sens extra-moral » (1873)
repris dans *Le Livre du philosophe*

« Vérité et mensonge au sens extra-moral »
(1873)

Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal.

Nous ne savons toujours pas encore d'où vient l'instinct de vérité : car jusqu'à présent nous n'avons entendu parler que de l'obligation qu'impose la société pour exister : être véridique, c'est-à-dire employer les métaphores usuelles ; donc, en termes de morale, nous avons entendu parler de l'obligation de mentir selon une convention ferme, de mentir grégairement dans un style contraignant pour tous. L'homme oublie assurément qu'il en est ainsi en ce qui le concerne ; il ment donc inconsciemment de la manière désignée et selon des coutumes centenaires — et, précisément grâce à cette inconscience et à cet oubli, il parvient au sentiment de la vérité. Sur ce sentiment d'être obligé de désigner une chose comme « rouge », une autre

comme « froide », une troisième comme « muette », s'éveille une tendance morale à la vérité : par le contraste du menteur en qui personne n'a confiance, que tous excluent, l'homme se démontre à lui-même ce que la vérité a d'honorable, de confiant et d'utile. Il pose maintenant son action en tant qu'être « rationnel » sous la domination des abstractions ; il ne souffre plus d'être emporté par les impressions subites, par les intuitions ; il généralise toutes ces impressions en des concepts décolorés et plus froids afin de leur rattacher la conduite de sa vie et de son action. Tout ce qui distingue l'homme de l'animal dépend de cette capacité de faire se volatiliser les métaphores intuitives en un schème, donc de dissoudre une image dans un concept. Dans le domaine de ces schèmes est possible quelque chose qui jamais ne pourrait réussir au milieu des premières impressions intuitives : construire un ordre pyramidal selon des castes et des degrés, créer un monde nouveau de lois, de privilèges, de subordinations, de délimitations, monde qui s'oppose désormais à l'autre monde, celui des premières impressions, comme étant ce qu'il y a de plus ferme, de plus général, de plus connu, de plus humain, et, de ce fait, comme ce qui est régulateur et impératif. Tandis que chaque métaphore de l'intuition est individuelle et sans sa pareille et, de ce fait, sait toujours fuir toute dénomination, le grand édifice des concepts montre la rigide régularité d'un columbarium romain et exhale dans la logique cette sévérité et cette froideur qui sont le propre des mathématiques. Qui sera imprégné de cette froideur croira difficilement que le concept, en os et octogonal comme un dé et, comme celui-ci, amovible, n'est autre que le *résidu d'une métaphore*, et que l'illusion de la transposition artistique d'une excitation nerveuse en images, si elle n'est pas la mère, est pourtant la grand-mère de tout concept. Dans ce jeu de dés des concepts, on appelle « vérité » le fait d'utiliser chaque dé selon sa désignation, le fait de compter avec précision ses points, le fait de former des rubriques correctes et de ne jamais pécher contre

l'ordre des castes et la série des classes. Comme les Romains et les Étrusques divisaient le ciel par de rigides lignes mathématiques et, dans un espace délimité ainsi qu'en un *templum*, conjuraient un dieu, de même chaque peuple a au-dessus de lui un tel ciel de concepts mathématiquement répartis et, sous l'exigence de la vérité, il entend désormais que tout dieu conceptuel ne soit cherché nulle part ailleurs que dans sa sphère. Il faut ici admirer l'homme pour ce qu'il est un puissant génie de l'architecture qui réussit à ériger, sur des fondements mouvants et en quelque sorte sur l'eau courante, un dôme conceptuel infiniment compliqué : — en vérité, pour trouver un point d'appui sur de tels fondements, il faut que ce soit une construction comme faite de fils d'araignée, assez fine pour être transportée avec le flot, assez solide pour ne pas être dispersée au souffle du moindre vent. Pour son génie de l'architecture, l'homme s'élève loin au-dessus de l'abeille : celle-ci bâtit avec la cire qu'elle recueille dans la nature, lui avec la matière bien plus fragile des concepts qu'il doit ne fabriquer qu'à partir de lui-même. Il faut ici beaucoup l'admirer — mais non pour son instinct de vérité, ni pour la pure connaissance des choses. Si quelqu'un cache une chose derrière un buisson, la recherche à cet endroit précis et la trouve, il n'y a guère à louer dans cette recherche et cette découverte : il en va de même pourtant de la recherche et de la découverte de la « vérité » dans l'enceinte de la raison. Quand je donne la définition du mammifère et que je déclare, après avoir examiné un chameau, « voici un mammifère », une vérité a certes été mise au jour, mais elle est néanmoins de valeur limitée, je veux dire qu'elle est entièrement anthropomorphique et qu'elle ne contient pas un seul point qui soit « vrai en soi », réel et valable universellement, abstraction faite de l'homme. Celui qui cherche de telles vérités ne cherche au fond que la métamorphose du monde en les hommes, il aspire à une compréhension du monde en tant que chose humaine et obtient, dans le meilleur des cas, le sentiment d'une assimilation. Semblable à l'astrologue qui observait les étoiles au service des hommes et en connexité avec leur bonheur et leur malheur, un tel chercheur considère le monde entier comme lié aux hommes, comme l'écho infiniment brisé d'un son originel, celui de l'homme, comme la copie multipliée d'une image originelle, celle de l'homme. Sa méthode consiste à prendre l'homme comme mesure de toutes choses : mais de ce fait il part de l'erreur de croire qu'il aurait ces choses immédiatement devant lui, en tant que purs objets. Il oublie donc les métaphores originales de l'intuition en tant que métaphores et les prend pour les choses mêmes¹⁰.

Ce n'est que par l'oubli de ce monde primitif de métaphores, ce n'est que par le durcissement et le raidissement de ce qui était à l'origine une masse d'images surgissant, en un flot ardent, de la capacité originelle de l'imagination humaine, ce n'est que par la croyance invincible que *ce soleil, cette fenêtre, cette table*, est une vérité en soi, bref ce n'est que par le fait que l'homme s'oublie en tant que sujet, et ce en tant que *sujet de la création artistique*, qu'il vit avec quelque repos, quelque sécurité et quelque conséquence : s'il pouvait sortir un seul instant des murs du cachot de cette croyance, c'en serait aussitôt fait de sa « conscience de soi ». Il lui en coûte déjà assez de reconnaître que l'insecte et l'oiseau perçoivent un tout autre monde que celui de l'homme et que la question de savoir laquelle des deux perceptions du monde est la plus juste est une question tout à fait absurde, puisque pour y répondre on devrait déjà mesurer avec la mesure de la *perception juste*, c'est-à-dire avec une mesure non existante¹¹. Mais il me semble surtout que la « perception juste » — cela signifierait : l'expression adéquate d'un objet dans le sujet — une absurdité contradictoire : car entre deux sphères absolument différentes, comme le sujet et l'objet, il n'y a pas de causalité, pas d'exactitude, pas d'expression, mais tout au plus un rapport *esthétique*, je veux dire une transposition insinuante, une traduction balbutiante dans une langue tout à fait étrangère : ce pour quoi il faudrait en tout cas une sphère et une force intermédiaires composant librement et imaginant librement. Le mot « phénomène » détient de nombreuses séductions, c'est pourquoi je l'évite le plus possible : car il n'est pas vrai que l'essence des choses apparaisse dans le monde empirique. Un peintre auquel il manque les mains et qui voudrait exprimer par le chant l'image qu'il a devant les yeux, révélera toujours davantage par cet échange des sphères que le monde empirique ne révèle de l'essence des choses. Même la relation entre l'excitation nerveuse et l'image produite n'est en soi rien de nécessaire : mais quand la même image est reproduite un million de fois, qu'elle est héritée par de nombreuses générations d'hommes et qu'enfin elle apparaît dans le genre humain chaque fois à la même occasion, elle acquiert finalement pour l'homme la même signification que si elle était l'unique image nécessaire et que si cette relation entre l'excitation nerveuse originelle et l'image produite était une étroite relation de causalité ; de même un rêve éternellement répété serait ressenti et jugé absolument comme la réalité¹². Mais le durcissement et le raidissement d'une métaphore ne garantit absolument rien en ce qui concerne la nécessité et l'autorisation exclusive de cette métaphore.

Friedrich Nietzsche,
« Vérité et mensonge au sens extra-moral » (1873),
dans *Le Livre du philosophe*,
trad. A. Kremer-Marietti,
Flammarion, « GF », p. 123-127.

OSCAR WILDE
Le Déclin du mensonge (1891)

En somme, le seul mode de mensonge qui échappe à toute critique, c'est le mensonge désintéressé, le mensonge pour le mensonge, dont la forme la plus pure est, comme je l'ai établi, le mensonge artistique. [...]

CYRIL. — Cultivons-le donc tout de suite. En attendant, et pour éviter toute erreur, je voudrais que vous m'exposiez succinctement les principes de l'esthétique nouvelle.

VIVIAN. — Les voici : l'art n'exprime jamais que lui-même. Il a une vie indépendante comme la pensée, et se développe uniquement selon ses propres voies. Il n'est pas fatalement réaliste en une époque de réalisme, ou spiritualiste dans un siècle de foi. Loin d'être une création de son époque, il est, à l'ordinaire, en opposition absolue avec elle, et la seule histoire qu'il nous propose est celle de son propre progrès. Parfois, revenu sur ses pas, il ressuscite quelque forme antique, comme nous le montrent le mouvement archaïsant de l'art grec tardif, et le préraphaélisme de nos jours. En d'autres temps, il anticipe résolument sur son époque, et produit en un siècle une œuvre qu'il faudra un autre siècle pour comprendre, apprécier et goûter. En aucun cas, il ne reproduit son temps. Conclure de l'art d'une époque à l'époque elle-même c'est la grande erreur de tous les historiens.

Voici le second axiome : tout art faux provient du retour à la vie et à la nature, élevées au rang d'idéaux. La vie et la nature peuvent parfois servir de matériaux à l'art, mais à la condition de s'être, au préalable, conformées aux canons esthétiques. Dès que l'art renonce à l'imagination, il renonce à vivre. En tant que méthode, le réalisme est une faillite absolue et les deux pierres d'achoppement de l'artiste sont la modernité de la forme et du sujet. À nous, fils du dix-neuvième siècle, tous les siècles pourront fournir un bon sujet d'art, sauf le nôtre. Les seules choses belles sont celles qui ne nous concernent pas. C'est – concédez-moi le plaisir de me citer moi-même – parce que Hécube ne nous touche ni de près ni de loin, que sa douleur fournit un si beau sujet de tragédie. En outre, seul ce qui est moderne ne se démode jamais. M. Zola peint pour nous un tableau du Second Empire ? Qui donc se soucie, de nos jours, du Second Empire. Il appartient définitivement au passé. La vie court plus vite que le réalisme, et le roman devance toujours la vie.

Le troisième axiome, c'est que la vie imite bien plus l'art que l'art n'imite la vie. Ceci ne résulte pas seulement de l'instinct imitatif de la vie, mais du fait que le but avoué de la vie est de trouver sa propre expression et que l'art lui offre certains moyens heureux de réaliser cet effort. Théorie qui, pour n'avoir jamais été soutenue encore, n'est pas moins fructueuse, et éclaire l'histoire de l'art d'une lumière toute nouvelle.

Il s'ensuit, comme corollaire, que la nature visible imite aussi l'art. Les seuls effets qu'elle nous présente sont ceux que nous avons déjà découverts dans la poésie et la peinture. Tels sont le secret du charme de la nature et l'explication de sa faiblesse.

La conclusion dernière, c'est que le mensonge, affirmation de belles choses inexactes, est le but même de l'art. Je me suis déjà longuement étendu sur ce sujet. Sortons maintenant sur la terrasse où « le paon blanc passe comme un spectre », tandis que l'étoile du soir « baigne d'argent le crépuscule ». Au crépuscule, la nature offre des effets merveilleusement suggestifs et n'est pas sans charme, bien que son principal avantage soit peut-être d'illustrer des citations de poètes.

ANDRÉ BAZIN
« Ontologie de l'image photographique » (1945)

Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le « complexe » de la momie. La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps. La mort n'est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie. Il était naturel de sauver ces apparences dans la réalité même du mort, dans sa chair et dans ses os. La première statue égyptienne, c'est la momie de l'homme tanné et pétrifié dans le natron. Mais les pyramides et le labyrinthe des couloirs n'étaient pas une garantie suffisante contre la violation éventuelle du sépulcre ; il fallait encore prendre d'autres assurances contre le hasard, multiplier les chances de sauvegarde. Aussi plaçait-on près du sarcophage, avec le froment destiné à la nourriture du mort, des statuettes de terre cuite, sortes de momies de rechange, capables de se substituer au corps si celui-ci venait à être détruit. Ainsi se révèle, dans les origines religieuses de la statuaire, sa fonction primordiale : sauver l'être par l'apparence. Et sans doute peut-on tenir pour un autre aspect du même projet, considéré dans sa modalité active, l'ours d'argile criblé de flèches dans la caverne préhistorique, substitut magique, identifié au fauve vivant, pour l'efficacité de la chasse.

Il est entendu que l'évolution parallèle de l'art et de la civilisation a dégagé les arts plastiques de ces fonctions magiques (Louis XIV ne se fait pas embaumer : il se contente de son portrait par Lebrun). Mais elle ne pouvait que sublimer à l'usage d'une pensée logique ce besoin incoercible d'exorciser le temps. On ne croit plus à l'identité ontologique du modèle et du portrait, mais on admet que celui-ci nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc à le sauver d'une seconde mort spirituelle. La fabrication de l'image s'est même libérée de tout utilitarisme anthropocentrique. Il ne s'agit plus de la survie de l'homme, mais plus généralement de la création d'un univers idéal à l'image du réel et doué d'un destin temporel autonome. « Quelle vanité que la peinture » si l'on ne décèle pas sous notre admiration absurde le besoin primitif d'avoir raison du temps par la pérennité de la forme ! Si l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique mais d'abord de leur psychologie, elle est essentiellement celle de la ressemblance ou, si l'on veut, du réalisme.

La photographie et le cinéma situés dans ces perspectives sociologiques expliqueraient tout naturellement la grande crise spirituelle et technique de la peinture moderne qui prend naissance vers le milieu du siècle dernier.

Dans son article de « Verve », André Malraux écrivait que « le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance, et a trouvé son expression limite dans la peinture baroque ».

Il est vrai que la peinture universelle avait réalisé des équilibres divers entre le symbolisme et le réalisme des formes, mais au XV^e siècle, le peintre occidental a commencé de se détourner du seul souci primordial de la réalité spirituelle exprimée par des moyens autonomes, pour en combiner l'expression avec l'imitation plus ou moins complète du monde extérieur. L'événement décisif fut sans doute l'invention du premier système scientifique et, en quelque sorte, déjà mécanique : la perspective (la chambre noire de Vinci préfigurait celle de Niepce).

Il permettait à l'artiste de donner l'illusion d'un espace à trois dimensions où les objets pussent se situer comme dans notre perception directe.

Désormais la peinture fut écartelée entre deux aspirations : l'une proprement esthétique — l'expression des réalités spirituelles où le modèle se trouve transcendé par le symbolisme des formes —, l'autre qui n'est qu'un désir tout psychologique de remplacer le monde extérieur par son double. Ce besoin d'illusion s'accroissant rapidement de sa propre satisfaction, dévora peu à peu les arts plastiques. Cependant la perspective n'ayant résolu que le problème des formes non celui du mouvement, le réalisme devait se prolonger naturellement par une recherche de l'expression dramatique dans l'instant, sorte de quatrième dimension psychique capable de suggérer la vie dans l'immobilité torturée de l'art baroque.

Certes, les grands artistes ont toujours réalisé la synthèse de ces deux tendances : ils les ont hiérarchisées, dominant la réalité et la résorbant dans l'art. Mais il demeure que nous sommes en présence de deux phénomènes essentiellement différents qu'une critique objective doit savoir dissocier pour comprendre l'évolution picturale. Le besoin d'illusion n'a pas cessé depuis le XVI^e siècle de travailler intérieurement la peinture. Besoin tout mental, inesthétique en lui-même, dont on ne saurait trouver l'origine que dans la mentalité magique, mais besoin efficace dont l'attraction a profondément désorganisé l'équilibre des arts plastiques.

La querelle du réalisme dans l'art procède de ce malentendu, de la confusion entre l'esthétique et le psychologique, entre le véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde, et le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes. C'est pourquoi l'art médiéval, par exemple ne paraît pas souffrir de ce conflit ; à la fois violemment réaliste et hautement spirituel, il ignorait ce drame que les possibilités techniques sont venues révéler. La perspective fut le péché originel de la peinture occidentale.

Niepce et Lumière en furent les rédempteurs. La photographie, en achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance. Car la peinture s'efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme. Si habile que fût le peintre, son œuvre était toujours hypothéquée par une subjectivité inévitable. Un doute subsistait sur l'image à cause de la présence de l'homme. Aussi bien le phénomène essentiel dans le passage de la peinture baroque à la photographie ne réside-t-il pas dans le simple perfectionnement matériel (la photographie restera longtemps inférieure à la peinture dans l'imitation des couleurs), mais dans un fait psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat mais dans la genèse.

C'est pourquoi le conflit du style et de la ressemblance est un phénomène relativement moderne et dont on ne trouverait guère de traces avant l'invention de la plaque sensible. On voit bien que l'objectivité fascinante de Chardin n'est point celle du photographe. C'est au XIX^e siècle que commence véritablement la crise du réalisme dont Picasso est aujourd'hui le mythe et qui mettra en cause tout à la fois les conditions d'existence formelle des arts plastiques et leurs fondements sociologiques. Libéré du complexe de la ressemblance, le peintre moderne l'abandonne au peuple qui l'identifie désormais d'une part à la photographie et de l'autre à la seule peinture qui s'y applique.

L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément « l'objectif ». Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène « naturel », comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques.

Cette genèse automatique a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignement sur le modèle, il ne possédera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance.

Aussi la peinture n'est-elle plus du même coup qu'une technique inférieure de la ressemblance, un ersatz des procédés de reproduction. L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « défouler », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles.

L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. D'où le charme des photographies d'albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption. [...]

André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945),
dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 9-14.

NELSON GOODMAN (1906-1998)
Langages de l'art (1968)

1. LA DÉNOTATION

Qu'une image doive ou non être une représentation est une question beaucoup moins essentielle qu'il pourrait sembler au vu des âpres disputes que l'on peut observer entre artistes, critiques et auteurs de manifestes. Néanmoins une étude préliminaire de la représentation s'impose à qui veut procéder à l'examen philosophique du fonctionnement des symboles dans les arts et ailleurs. Le fait que la représentation soit fréquente dans certains arts, tels que la peinture, et rare dans d'autres, tels que la musique, est un handicap pour une esthétique unifiée ; mais toute théorie des symboles peut être mise en péril par la moindre confusion concernant les parentés et les différences dans manière dont une représentation picturale, une description verbale et une mimique faciale sont respectivement des modes de signification.

Le point de vue le plus naïf sur la représentation pourrait probablement être présenté à peu près ainsi : « *A* représente *B* si et seulement si *A* ressemble à *B* d'une manière appréciable », ou « *A* représente *B* dans la mesure où *A* ressemble à *B*. » On rencontre des vestiges de ce point de vue, non sans divers raffinements, dans la plupart des écrits sur la représentation. Cependant, on pourrait difficilement condenser plus d'erreurs dans une formule aussi brève.

Certaines de ces fautes sont assez évidentes. Un objet ressemble à lui-même au plus haut degré mais se représente rarement lui-même ; la ressemblance, à la différence de la représentation, est réflexive. Toujours à la différence de la représentation, la ressemblance est de plus symétrique : *B* ressemble autant à *A* que *A* ressemble à *B* ; mais si un tableau peut représenter le duc de Wellington, le duc ne représente pas le tableau. En outre, dans de nombreux cas, de deux objets très ressemblants d'une paire, aucun ne représente l'autre : aucune des automobiles qui sortent d'une chaîne de montage n'est l'image d'une autre ; un homme n'est pas en général la représentation d'un autre homme, fût-il son frère jumeau. À l'évidence, la ressemblance n'est à aucun degré une condition suffisante pour la représentation.

Ce qui n'est pas aussi évident, c'est de savoir comment corriger la formule. Nous pouvons restreindre nos ambitions et faire précéder la condition de l'antécédent : « Si *A* est une image... ». Bien sûr, si par « image » nous entendons « représentation », alors nous renonçons à traiter une grande partie de la question : à savoir, ce qui constitue une représentation. Mais, même si nous interprétons « image » en un sens assez large pour couvrir toutes les peintures, la formule reste insatisfaisante à d'autres égards. Un tableau du château de Malborough par Constable ressemble plus à n'importe quelle autre image qu'au château, et cependant il représente le château et pas une autre image, pas même la copie la plus fidèle. Il serait vain et désespéré d'exiger en plus que *B* ne puisse pas être une image ; car une image peut en représenter une autre, et, de fait, chacune de ces peintures, autrefois populaires, de galeries d'art en représente de nombreuses autres.

Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence. La ressemblance n'est d'ailleurs nullement *nécessaire* pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre. Une image qui représente un objet – ou

une image qui le décrit – y fait référence et, plus particulièrement, le *dénote*. La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance.

Si la relation entre une image et ce qu'elle représente se trouve ainsi assimilée à la relation entre un prédicat et ce à quoi il s'applique, nous devons examiner les caractéristiques de la représentation en tant qu'espèce particulière de la dénotation. Qu'est-ce que la dénotation picturale, la dénotation verbale et la dénotation diagrammatique ont en commun, et en quoi diffèrent-elles ? Une réponse assez plausible serait que la ressemblance, sans être une condition suffisante de la représentation, n'en est pas moins le trait qui distingue la représentation d'autres espèces de dénotation. Se pourrait-il que, si *A* dénote *B*, alors *A* représente *B* dans l'exacte mesure où *A* ressemble à *B* ? Je pense que même cette version atténuée et en apparence inoffensive de notre formule initiale trahit un manque de compréhension profond de la nature de la représentation.

2. L'IMITATION

« Pour faire une image fidèle, copiez l'objet tel qu'il est autant que vous le pourrez. » Cette recommandation simpliste me déconcerte ; car l'objet en face de moi est un homme, un essaim d'atomes, une organisation de cellules, un violoniste, un ami, un sot, et bien davantage. Si l'objet tel qu'il est n'est aucune de ces choses, que peut-il bien être ? Si ce sont toutes les manières d'être, alors aucune n'est *la* manière d'être de l'objet. Je ne puis les copier toutes à la fois ; et plus je serais près de réussir, moins le résultat serait une image réaliste.

Ce que je vais copier, semble-t-il, est donc l'un de ces aspects, l'une des manières d'être ou d'apparaître de l'objet. Bien sûr, pas n'importe laquelle, au hasard, comme par exemple, le duc de Wellington tel qu'il apparaît à un ivrogne sous une averse. Plutôt, on peut du moins le supposer, la manière dont l'objet apparaît à l'œil normal, à distance appropriée, sous un angle favorable, par un bon éclairage, sans l'aide d'instruments, libre de préjugés qui naissent des affections, des animosités ou des intérêts, et non embelli par la pensée ou l'interprétation. En bref, l'objet est à copier tel qu'il est vu dans des conditions aseptiques par l'œil libre et innocent.

Le piège ici – Ernst Gombrich y insiste – est qu'il n'existe pas d'œil innocent¹. C'est toujours vieilli que l'œil aborde son activité, obsédé par son propre passé et par les insinuations anciennes et récentes de l'oreille, du nez, de la langue, des doigts, du cœur et du cerveau. Il ne fonctionne pas comme un instrument solitaire et doté de sa propre énergie, mais comme un membre soumis d'un organisme complexe et capricieux. Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit. Il choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète ; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues comme autant d'éléments privés d'attributs, mais comme des objets, comme de la nourriture, comme des gens, comme des ennemis, comme des étoiles, comme des armes. Rien n'est vu tout simplement, à nu.

Les mythes de l'œil innocent et du donné absolu sont de fieffés complices. Tous deux renforcent l'idée, d'où ils dérivent, que savoir consiste à élaborer un matériau brut reçu par les sens, et qu'il est possible de découvrir ce matériau brut soit au moyen de rites de purifications, soit par une réduction méthodique de l'interprétation. Mais recevoir et interpréter ne sont pas

¹ CF. Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion* [1960], trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971.

des opérations séparables ; elles sont entièrement solidaires. La maxime kantienne fait ici écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. De plus, on ne peut distinguer dans le produit fini ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté. On ne peut extraire le contenu en pelant les couches de commentaires.

Au demeurant, un artiste a souvent raison d'adopter la perspective de l'innocence de l'œil. Un effort parfois le sauve des schémas épuisés de la vision quotidienne et rafraîchit son approche. L'effort opposé, qui consiste à donner libre cours à une lecture personnelle, peut être tout aussi tonique – et pour la même raison. L'œil le plus neutre et l'œil le plus sélectif sont en effet tous deux sophistiqués, mais différemment. La vision la plus ascétique et la vision la plus baroque, de même que le portrait réaliste et la caricature au vitriol, diffèrent seulement par la *nature* mais non par la *grandeur* de l'interprétation.

La théorie de la représentation-copie est donc condamnée à l'origine par son incapacité à spécifier ce qui est à copier : ni l'objet dans sa manière d'être, ni toutes ses manières d'être, ni sa manière d'apparaître à l'œil dépourvu de toute préoccupation. Qui plus est, il y a quelque chose de faux dans l'idée même de copier l'une des manières d'être d'un objet, n'importe lequel de ses aspects. Car un aspect n'est pas simplement l'objet-vu-à-une-distance-et-sous-un-angle-donnés-et-dans-une-lumière-donnée ; c'est l'objet tel que nous le regardons ou le concevons, une version ou une interprétation de l'objet. En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous la *réalisons*.

En d'autres termes, on ne représente jamais rien qui soit tout à fait dépouillé ou dans la plénitude de ses propriétés. Une image ne représente jamais simplement *x* ; elle représente *x en* homme et elle représente *x comme* une montagne ou elle représente *le fait que x* est un melon. Même si on admettait l'existence des faits, il serait difficile de comprendre ce que copier un fait pourrait bien signifier ; me demander de copier *x* comme ceci-ou-cela revient un peu à me demander de vendre quelque chose comme cadeau ; et parler de copier quelque chose en homme est pure ineptie. Nous aurons bientôt à approfondir tout cela ; mais point n'est besoin d'approfondissement pour voir à quel point la représentation est peu une affaire d'imitation.

Nelson Goodman, *Langages de l'art*,
traduction Jacques Morizot, Paris, Fayard-Pluriel, 2011, p. 33-38

MICHEL FOUCAULT (1926-1984)
Ceci n'est pas une pipe (1973)

Deux principes ont régné, je crois, sur la peinture occidentale depuis le quinzième jusqu'au vingtième siècle. Le premier affirme la séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance) et référence linguistique (qui l'exclut). On fait voir par la ressemblance, on parle à travers la différence. De sorte que les deux systèmes ne peuvent s'entrecroiser ni se fondre. Il faut qu'il y ait d'une façon ou d'une autre subordination : ou bien le texte est réglé par l'image (comme dans ces tableaux où sont représentés un livre, une inscription, une lettre, le nom d'un personnage) ; ou bien l'image est réglée par le texte (comme dans les livres où le dessin vient achever, comme s'il suivait seulement un chemin plus court, ce que les mots sont chargés de représenter). Il est vrai que cette subordination ne demeure stable que bien rarement : car il arrive au texte du livre de n'être que le commentaire de l'image, et le parcours successif, par les mots, de ses formes simultanées; et il arrive au tableau d'être dominé par un texte dont il effectue, plastiquement, toutes les significations. Mais peu importe le sens de la subordination ou la manière dont elle se prolonge, se multiplie, et s'inverse : l'essentiel est que le signe verbal et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un coup. Un ordre, toujours, les hiérarchise allant de la forme au discours et du discours à la forme. C'est ce principe dont Klee a aboli la souveraineté, en faisant valoir dans un espace incertain, réversible, flottant (à la fois feuillet et toile, nappe et volume, quadrillage du cahier et cadastre de la terre, histoire et carte) la juxtaposition des figures et la syntaxe des signes. Bateaux, maisons, bonshommes, sont à la fois formes reconnaissables et éléments d'écriture. Ils sont placés, ils s'avancent sur des chemins ou des canaux qui sont aussi des lignes à lire. Les arbres des forêts défilent sur des portées musicales. Et le regard rencontre, comme s'ils étaient égarés à milieu des choses, des mots qui lui indiquent la route à suivre, qui lui nomment le paysage qu'il est en train de parcourir. Et au point de jonction de ces figures et de ces signes, la flèche qui revient si souvent (la flèche, signe qui emporte avec soi une ressemblance d'origine comme si elle était une onomatopée graphique, et figure qui formule un ordre), la flèche indique dans quelle direction le bateau est en train de se déplacer, elle montre qu'il s'agit d'un soleil en train de tomber, elle prescrit la direction que le regard doit suivre ou plutôt la ligne selon laquelle il faut déplacer imaginativement la figure ici placée d'une manière provisoire et un peu arbitraire. Il ne s'agit point là de ces calligrammes qui font jouer tour à tour la subordination du signe à la forme (nuage des lettres et des mots prenant la figure de ce dont ils parlent) puis de la forme au signe (la figure s'autonomisant en éléments alphabétiques) : il ne s'agit pas non plus de ces collages ou reproductions qui captent la forme découpée des lettres dans des fragments d'objets; mais bien de l'entrecroisement dans un même tissu du système de la représentation par ressemblance et de la référence par les signes. Ce qui suppose qu'ils se rencontrent en un tout autre espace que celui du tableau.

Le second principe qui a longtemps régi la peinture pose l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif. Qu'une figure ressemble à une chose (ou à quelque autre figure), et cela suffit pour que se glisse dans le jeu de la peinture, un énoncé, évident, banal, mille fois répété et pourtant presque toujours silencieux (il est comme un murmure infini, obsédant, qui entoure le silence des figures, l'investit, s'en empare, le fait sortir

de lui-même, et le reverse finalement dans le domaine des choses qu'on peut nommer) : « Ce que vous voyez, c'est cela ». Peu importe, là encore, dans quel sens est posé le rapport de représentation, si la peinture est renvoyée au visible qui l'entoure ou si elle crée à elle seule un invisible qui lui ressemble.

L'essentiel, c'est qu'on ne peut dissocier ressemblance et affirmation. La rupture de ce principe, on peut la placer sous le signe de Kandinsky : double effacement simultané de la ressemblance et du lien représentatif par l'affirmation de plus en plus insistante de ces lignes, de ces couleurs dont Kandinsky disait qu'elles étaient des « choses », ni plus ni moins que l'objet église, l'objet pont, ou l'homme-cavalier avec son arc ; affirmation nue qui ne prend appui sur aucune ressemblance, et qui, lorsqu'on lui demande « ce que c'est », ne peut répondre qu'en se référant au geste qui l'a formée : « improvisation », « composition », à ce qui s'y trouve : « forme rouge », « triangles », « violet orange », aux tensions ou rapports internes : « rose déterminant », « vers le haut », « milieu jaune », « compensation rose ». Nul, en apparence, n'est plus éloigné de Kandinsky et de Klee que Magritte. Sa peinture semble plus que tout autre attachée à l'exactitude des ressemblances au point qu'elle les multiplie volontairement comme pour les confirmer : il ne suffit pas que le dessin d'une pipe ressemble à une pipe ; il faut qu'il ressemble à une autre pipe dessinée qui elle-même ressemble à une pipe. Il ne suffit pas que l'arbre ressemble bien à un arbre, et la feuille à une feuille ; mais la feuille de l'arbre ressemblera à l'arbre lui-même, et celui-ci aura la forme de sa feuille (*l'Incendie*) ; le bateau sur la mer ne ressemblera pas seulement à un bateau, mais aussi à la mer, si bien que sa coque et ses voiles seront faites de mer (le *Séducteur*) ; et l'exacte représentation d'une paire de chaussures s'appliquera en outre à ressembler aux pieds nus qu'elle doit recouvrir.

Peinture plus que toute autre attachée à séparer, soigneusement, cruellement, l'élément graphique et l'élément plastique : s'il leur arrive d'être superposés à l'intérieur du tableau lui-même comme le sont une légende et son image, c'est à la condition que l'énoncé conteste l'identité manifeste de la figure, et le nom qu'on est prêt à lui donner. Ce qui ressemble exactement à un œuf s'appelle *l'acacia*, à une chaussure *la lune*, à un chapeau melon *la neige*, à une bougie *le plafond*. Et pourtant la peinture de Magritte n'est pas étrangère à l'entreprise de Klee et de Kandinsky ; elle constitue plutôt, en face d'elles et à partir d'un système qui leur est commun, une figure à la fois opposée et complémentaire.

Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Éditions Fata Morgana, 1973,
p. 17-25, 30-36, 39-45.

Imitation selon Paul Klee

Paul Klee (1879-1940)

Théorie de l'art moderne (publication posthume)

2. De l'art moderne

[...] Je voudrais maintenant examiner la dimension de l'objet sous un jour nouveau, en lui-même, et essayer à ce propos de montrer comment l'artiste en arrive souvent à une « déformation » apparemment arbitraire des réalités naturelles.

Tout d'abord, l'artiste n'accorde pas aux apparences de la nature la même importance contraignante que ses nombreux détracteurs réalistes. Il ne s'y sent pas tellement assujéti, les formes arrêtées ne représentant pas à ses yeux l'essence du processus créateur dans la nature. La nature *naturante* lui importe davantage que la nature *naturée*. [...]

L'artiste scrute alors d'un regard pénétrant les choses que la nature lui a mises toutes formées sous les yeux. Plus loin plonge son regard et plus son horizon s'élargie du présent au passé. Et plus s'imprime en lui, au lieu d'une image finie de la nature, celle — la seule qui importe — de la création comme genèse.

Il s'autorise alors à penser aussi que la création ne peut guère être achevée à ce jour, et c'est vers le futur qu'il repousse maintenant les limites de cette œuvre de création du monde, reconnaissant ainsi à la genèse une durée continuée. [...]

Dans ces conditions comment lui reprocher de considérer la portion du monde des apparences qui le touche présentement comme un simple stade d'une évolution fortuitement suspendue, accidentellement figée dans l'espace et le temps. Comme une donnée par trop restreinte en comparaison de sa vision en profondeur et de la mobilité de ce qu'il ressent.

Et n'est-il pas vrai que déjà la minime aventure de regarder dans un microscope nous met sous les yeux des images que nous déclarerions fantastiques et exagérées si nous les rencontrions par hasard sans savoir de quoi il retourne. [...]

Remonter du Modèle à la Matrice !

Imposteurs, ces artistes qui bientôt demeurent fixés en chemin. Mais élus ceux qui plongent loin vers la Loi originelle, à quelque proximité de la source secrète qui alimente toute évolution.

Ce lieu où l'organe central de tout mouvement dans l'espace et le temps — qu'on l'appelle cœur ou cerveau de la création — anime toutes les fonctions, qui ne voudrait y établir son séjour comme artiste ? Dans le sein de la nature, dans le fond primordial de la création ou gît enfouie la clef de toute chose ?

Mais que personne ne s'y croie obligé ! que chacun se dirige selon les battements de son cœur.

Ainsi les impressionnistes, nos antipodes d'hier, avaient-ils en leur temps pleinement raison de s'établir au niveau du sol dans les rejets des racines du quotidien, dans la broussaille où naissent les apparences.

Mais notre cœur battant nous pousse plus bas, nous enfonce toujours davantage vers le fond originel.

Mais ce que ramène cette plongée dans les profondeurs — qu'on l'appelle comme on voudra rêve, idée, imagination — ne saurait être pris vraiment au sérieux avant de s'être associé étroitement aux moyens plastiques appropriés pour devenir Œuvre.

Alors seulement des Curiosités deviennent des Réalités. Des réalités de l'art qui élargissent les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire.

Parce qu'elles ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de tempérament, mais rendent visible une vision secrète.

[...]

Il m'arrive parfois de rêver une œuvre de vaste envergure couvrant le domaine complet des éléments, de l'objet, du contenu et du style.

Ceci restera sûrement un rêve, mais il est bon de se représenter de temps à autre cette possibilité encore vague aujourd'hui.

On ne peut rien précipiter. Il faut qu'il croisse naturellement, ce Grand'Œuvre, qu'il pousse, et s'il lui arrive un jour de parvenir à maturité, alors tant mieux.

Nous sommes encore à sa recherche.

Nous en avons trouvé les parties, mais pas encore l'ensemble.

Il nous manque cette dernière force. Faute d'un peuple qui nous porte.

Nous cherchons ce soutien populaire ; nous avons commencé, au « Bauhaus », avec une communauté à laquelle nous donnons tout ce que nous avons.

Nous ne pouvons faire plus.

3. Credo du créateur

L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction. Le merveilleux et le schématisme propres à l'Imaginaire s'y trouvent donnés d'avance et, dans le même temps, s'y expriment avec une grande précision. Plus pur est le travail graphique, c'est-à-dire plus d'importance est donnée aux assises formelles d'une représentation graphique, et plus s'amointrit l'appareil propre à la représentation réaliste des apparences.

L'art pur suppose la coïncidence *visible* de l'esprit du contenu avec l'expression des éléments de forme et celle de l'organisme formel. Et, dans un organisme, l'articulation des parties concourant à l'ensemble repose sur des rapports manifestes, basés sur des nombres simples.

Il ne faut surtout pas se laisser induire en erreur et prendre, par exemple, pour organique la représentation d'un corps sous prétexte qu'on peut constater la justesse des proportions des doigts par rapport à la main, des mains par rapport aux bras et aux avant-bras, etc. Il s'agit là de l'art d'un Autre, dont les œuvres, simples exemples, éduquent à en faire autant, avec les données plastiques, analogiquement.

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*,
traduction Pierre-Henri Gonthier, Paris, Folio Essais, p. 28-34.

GASTON BACHELARD (1884-1962)
L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement (1943)

Introduction IMAGINATION ET MOBILITE

“ Les poètes doivent être la grande étude du philosophe qui veut connaître l’homme. ”
(JOUBERT, *Pensées.*)

Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l’imagination sont troublées par la fausse lumière de l’étymologie. On veut toujours que l’imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S’il n’y a pas changement d’images, union inattendue des images, il n’y a pas imagination, il n’y a pas *action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d’images aberrantes, une explosion d’images, il n’y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d’une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l’imagination, ce n’est pas *image*, c’est *imaginaire*. La valeur d’une image se mesure à l’étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l’*imaginaire*, l’imagination est essentiellement *ouverte*, *évasive*. Elle est dans le psychisme humain l’expérience même de l’*ouverture*, l’expérience même de la *nouveauté*. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain. Comme le proclame Blake : “L’imagination n’est pas un état, c’est l’existence humaine elle-même.¹” On se convaincra plus facilement de la vérité de cette maxime si l’on étudie, comme nous le ferons systématiquement dans cet ouvrage, l’imagination littéraire, l’imagination parlée, celle qui, tenant au langage, forme le tissu temporel de la spiritualité, et qui par conséquent se dégage de la réalité.

Inversement, une image qui quitte son principe *imaginaire* et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente. Bientôt, au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir. Autant dire qu’une image stable et achevée *coupe les ailes* à l’imagination. Elle nous fait déchoir de cette imagination rêveuse qui ne s’emprisonne dans aucune image et qu’on pourrait appeler pour cela une *imagination sans images* dans le style où l’on reconnaît une *pensée sans images*. Sans doute, en sa vie prodigieuse, l’imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme un au-delà de ses images, il est toujours un peu plus que ses images. Le poème est essentiellement une aspiration à des images nouvelles. Il correspond au besoin essentiel de nouveauté qui caractérise le psychisme humain.

Ainsi le caractère sacrifié par une psychologie de l’imagination qui ne s’occupe que de la *constitution des images* est un caractère essentiel, évident, connu de tous

1. William Blake, *Second Livre prophétique*, trad. Berger, p. 143.

: c'est la *mobilité des images*. Il y a opposition — dans le règne de l'imagination comme dans tant d'autres domaines — entre la constitution et la mobilité. Et comme la description des formes est plus facile que la description des mouvements, on s'explique que la psychologie s'occupe d'abord de la première tâche. C'est pourtant la seconde qui est la plus importante. L'imagination, pour une psychologie complète, est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante. Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie.

Cette étude est possible parce que la mobilité d'une image n'est pas indéterminée. Souvent la mobilité d'une image particulière est une mobilité spécifique. Une psychologie de l'imagination du mouvement devrait alors déterminer directement la mobilité des images. Elle devrait conduire à tracer, pour chaque image, un véritable holographe qui résumerait son cinétisme. C'est une ébauche d'une telle étude que nous présentons dans cet ouvrage.

Nous laisserons donc de côté les images au repos, les images constituées qui sont devenues des mots bien définis. Nous laisserons aussi de côté toutes les images nettement traditionnelles — telles les images des fleurs si abondantes dans l'herbier des poètes. Elles viennent, d'une touche conventionnelle, colorier les descriptions littéraires. Elles ont cependant perdu leur pouvoir imaginaire. D'autres images sont toutes neuves. Elles vivent de la vie du langage vivant. On les éprouve, dans leur lyrisme en acte, à ce signe intime qu'elles rénovent l'âme et le cœur; elles donnent — *ces images littéraires* — une espérance à un sentiment, une vigueur spéciale à notre décision d'être une personne, une tonicité même à notre vie physique. Le livre qui les contient est soudain pour nous une lettre intime. Elles jouent un rôle dans notre vie. Elles nous vitalisent. Par elles, la parole, le verbe, la littérature sont promus au rang de l'imagination créatrice. La pensée en s'exprimant dans une image nouvelle s'enrichit en enrichissant la langue. L'être devient parole. La parole apparaît au sommet psychique de l'être. La parole se révèle le devenir immédiat du psychisme humain. Comment trouver une commune mesure de cette sollicitation à vivre et à parler? Ce ne peut être qu'en multipliant les expériences de figures littéraires, d'images mouvantes, en restituant, suivant le conseil de Nietzsche, à toute chose son mouvement propre, en classant et en comparant les divers mouvements d'images, en comptant toutes les richesses des tropes qui s'induisent autour d'un vocable. À propos de toute image qui nous frappe, nous devons nous demander : quelle est la fougue linguistique que cette image décroche en nous ? comment la désancrons-nous du fond trop stable de nos souvenirs familiers ? Pour bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment chercher, à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphore. D'une manière plus générale, il faut recenser tous les désirs de quitter ce qu'on voit et ce qu'on dit en faveur de ce qu'on imagine. On aura chance ainsi de rendre à l'imagination son rôle de séduction. Par l'imagination nous abandonnons le cours ordinaire des choses. Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence. Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle.

Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*,
Biblio-essais, Le Livre de poche, pp. 5-8.

Renversement du platonisme / Nietzsche

Gilles Deleuze (1925-1995)
 « Platon et le simulacre », *Logique du sens* (1969)

Nous partions d'une première détermination du motif platonicien : distinguer l'essence et l'apparence, l'intelligible et le sensible, l'Idée et l'image, l'original et la copie, le modèle et le simulacre. Mais nous voyons déjà que ces expressions ne se valent pas. La distinction se déplace entre deux sortes d'images. Les *copies* sont possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance ; les *simulacres* sont comme les faux prétendants, construits sur une dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiel. C'est en ce sens que Platon divise en deux le domaine des images-idoles [dans *Le Sophiste*] : d'une part les *copies-icônes*, d'autre part les *simulacres-phantasmes*. Nous pouvons alors mieux définir l'ensemble de la motivation platonicienne : il s'agit de sélectionner les prétendants, en distinguant les bonnes et les mauvaises copies, ou plutôt les copies toujours bien fondées, et les simulacres, toujours abîmés dans la dissemblance. Il s'agit d'assurer le triomphe des copies sur les simulacres, de refouler les simulacres, de les maintenir enchaînés tout au fond, de les empêcher de monter à la surface et de « s'insinuer » partout.

La grande dualité manifeste, l'Idée et l'image, n'est là que dans ce but : assurer la distinction latente entre les deux sortes d'images, donner un critère concret. Car, si les copies ou icônes sont de bonnes images, et bien fondées, c'est parce qu'elles sont douées de ressemblance. Mais la ressemblance ne doit pas s'entendre comme un rapport extérieur : elle va moins d'une chose à une autre que d'une chose à une Idée, puisque c'est l'Idée qui comprend les relations et proportions constitutives de l'essence interne. Intérieure et spirituelle, la ressemblance est la mesure d'une prétention : la copie ne ressemble vraiment à quelque chose que dans la mesure où elle ressemble à l'Idée de la chose. Le prétendant n'est conforme à l'objet que pour autant qu'il se modèle (intérieurement ou spirituellement) sur l'Idée. Il ne mérite la qualité (par exemple la qualité de juste) que pour autant qu'il se fonde sur l'essence (la justice). Bref, c'est l'identité supérieure de l'Idée qui fonde la bonne prétention des copies, et la fonde sur une ressemblance interne et dérivée. Considérons maintenant l'autre espèce d'images, les simulacres : ce à quoi ils prétendent, l'objet, la qualité, etc., ils y prétendent par en dessous, à la faveur d'une agression, d'une insinuation, d'une subversion, « contre le père » et sans passer par l'Idée. Prétention non fondée, qui recouvre une dissemblance comme un déséquilibre interne.

Si nous disons du simulacre qu'il est une copie de copie, une icône infiniment dégradée, une ressemblance infiniment relâchée, nous passons à côté de l'essentiel : la différence de nature entre simulacre et copie, l'aspect par lequel ils forment les deux moitiés d'une division. La copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance. Le catéchisme, tant inspiré de platonisme, nous a familiarisés avec cette notion : Dieu fit l'homme à son image et ressemblance mais, par le péché, l'homme a perdu la ressemblance tout en gardant l'image. Nous sommes devenus des simulacres, nous avons perdu l'existence morale pour entrer dans l'existence esthétique. La remarque du catéchisme a l'avantage de mettre l'accent sur le caractère démoniaque du simulacre. Sans doute produit-il encore un *effet* de ressemblance ; mais c'est un effet d'ensemble, tout extérieur, et produit par des moyens tout différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle. Le simulacre est construit sur une disparité, sur une différence, il interiorise une dissimilitude. C'est pourquoi nous ne pouvons même plus le définir par rapport au modèle qui s'impose aux copies, modèle du Même dont dérive la ressemblance des copies. Si le simulacre a encore un modèle, c'est un autre modèle, un modèle de l'Autre dont découle une dissemblance interiorisée.

[...]

Renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. Le problème ne concerne plus la distinction Essence-Apparence, ou Modèle-copie. Cette distinction tout entière opère dans le monde de la représentation ; il s'agit de mettre la subversion dans ce monde, « crépuscule des idoles ». **Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction.** [...] Il ne suffit même pas d'invoquer un modèle de l'Autre, car aucun modèle ne résiste au vertige du simulacre. Il n'y a pas plus de point de vue privilégié que d'objet commun à tous les points de vue. [...] Dans le renversement du platonisme, c'est la ressemblance qui se dit de la différence intériorisée, et l'identité, du Différent comme puissance première. Le même et le semblable n'ont plus pour essence que d'être *simulés*, c'est-à-dire d'exprimer le fonctionnement du simulacre. Il n'y a plus de sélection possible. L'œuvre non hiérarchisée est un condensé de coexistences, un simultané d'événements. C'est le triomphe du faux prétendant. Il simule et le père, et le prétendant, et la fiancée dans une superposition de masques. Mais le faux prétendant ne peut pas être dit faux par rapport à un modèle supposé de vérité, pas plus que la simulation ne peut être dite une apparence, une illusion. La simulation, c'est le phantasme même, c'est-à-dire l'effet de fonctionnement du simulacre en tant que machinerie, machine dionysiaque. Il s'agit du faux comme puissance, *Pseudos*, au sens où Nietzsche dit : la plus haute puissance du faux. En montant à la surface le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie. Il instaure le monde des distributions nomades et des anarchies couronnées. « Derrière chaque caverne une autre qui s'ouvre, plus profonde encore, et au-dessous de chaque surface un monde souterrain plus vaste, plus étranger, plus riche, et sous tous les fonds sous toutes les fondations, un tréfonds plus profond encore », écrit Nietzsche au paragraphe 289 de *Par-delà le bien et le mal*.

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Appendices, Paris, Minuit, 1969, p. 295-297 et p. 302-303.