

UNIVERSITÉ PARIS 1
UFR 4
École des Arts de la Sorbonne

LICENCE 1

ARTS PLASTIQUES
&
CINÉMA

PHILOSOPHIE DE L'ART

1^{ère} SEMESTRE

Coordination : Chiara Palermo

Recueil de textes pour accompagner le CM
2025/2026

Qu'est-ce qu'une image ?

Impression : Juillet 2025

EP D1011314 Philosophie de l'art 1

Coordinatrice : Mme Chiara PALERMO

CM 1 Neli DOBREVA
CM 2 Neli DOBREVA
CM 3 Chiara PALERMO

Jeudi 9h - 11h (Amphi)
Jeudi 11h - 13h (Amphi)
Lundi 9h - 11h (Amphi)

DESCRIPTIF DU COURS

Qu'est-ce qu'une image ?

L'objectif de ce cours est d'explorer la notion de *mimesis* à partir des ouvrages classiques de Platon et d'Aristote pour engager une réflexion sur le statut de l'image. Avec une réflexion autour de l'image et de la notion de *mimesis* - à partir de l'analyse de textes clés de l'Antiquité au XIX^e, nous découvrons les instances et les raisons de la naissance de l'esthétique et de l'Histoire de l'art en tant que *Kunstwissenschaft*. Avec une approche transdisciplinaire, il s'agit d'esquisser le nœud central sur lequel se structurent le dualisme entre *eidos* et *eidolos*, entre sensible et intelligible, marquent l'histoire de la pensée occidentale et de la critique de l'art. Quelle est la spécificité d'une enquête philosophique autour de l'image ? Quelles significations ou vérités porte-t-elle ? Ce cours a pour ambition de fournir une boussole permettant de s'orienter dans le paysage des images et dans les méthodologies élaborées au sein de notre culture pour penser « l'iconosphère ». À travers des études de cas issues de la peinture, du cinéma, de la photographie et de la post-photographie, nous engagerons une réflexion sur les images et leur diversité. Percevoir leurs continuités et leurs discontinuités nous aidera à saisir les lignes de partage du visible et à en définir de nouveaux chemins. **Auteurs majeurs traités** : Platon, Aristote, Diderot, Nietzsche, Warburg, Danto, Didi-Huberman

Lectures conseillées avant le début du cours : Aristote, *La poétique*, Seuil, 2011 ; F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, trad. fr. Paris, Gallimard, 1986.

Textes majeurs cités en complément de la brochure :

WARBURG A., *L'Atlas mnémosyne*, trad. par Sacha Zilberfarb, avec un essai de Roland Recht, Paris, éditions Atelier de l'écarquillé, coll. « Ecrits II », 2012, 197 p
DANTO A., *La transfiguration du banal*, Seuil, 1989.
PINOTTI A. et **SOMAINI A.**, *Culture Visuelle*, Presses du réel 2022
DIDI-HUBERMAN G., *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, Paris : Hazan, 2013.
FONCUBERTA J., *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, 2022.
DESCOLA P., *Les Formes du visible*, Paris : Seuil, 2021.

NOTIONS ÉTUDIÉES :

L'IMITATION

LA CREATION ET LA REPRODUCTION

L'ORIGINAL ET LA COPIE, RÉALITÉ ET IMAGINAIRE

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

En plus de ce recueil, l'étudiant doit également lire et étudier le texte complet des œuvres suivantes :

- Aristote, *La Poétique*
- Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*
- Nietzsche, *La naissance de la tragédie*

En plus des textes de ce recueil, conçu comme base commune, chaque enseignant de CM pourra conseiller d'autres lectures à son groupe, voire intégrer à son programme d'enseignement – éventuellement à la place de certains extraits du recueil – quelques autres textes, de son choix.

Par ailleurs, un corpus d'œuvres artistiques sera associé à l'étude de textes ici présentés (à titre d'exemple, à la fin de cette brochure vous trouverez une liste des contenus artistiques qui pourrons être proposés aux étudiants).

SOMMAIRE

1/

Platon, <i>République</i> , livre X (IVe siècle av. J.-C.)	p.5
<i>République</i> , VII (IVe siècle av. J.-C.)	p.6
<i>Hippias Majeur</i> (IVe siècle av. J.-C.)	p.12
<i>Phèdre</i> (IVe siècle av. J.-C.)	p.16
<i>Le Banquet</i> (IVe siècle av. J.-C.)	p.17
Danto A., <i>L'Art contemporain et la clôture de l'histoire</i> (1997)	p.19
Plotin, <i>Ennéades</i> , « Du beau intelligible » (270)	p.20
Panofsky E., <i>Idea</i> (1924)	p.22

2/

Aristote, <i>La poétique</i> (IVe siècle av. J.-C.)	p.24
Rancière J., un extrait sur la « logique représentationnelle » chez Aristote 2014	p.27
Plin l'Ancien, <i>Histoires naturelles</i> (77)	p.28
Léonard de Vinci, <i>Dernières leçons à l'Académie de Milan</i> (1499)	p.31
Batteux C., <i>Des Beaux-arts réduits à un même principe</i> (1746)	p.32

3/

Winckelmann J. J., <i>Pensées sur l'imitation des œuvres grecques</i> (1755)	p.36
Lessing G. E., <i>Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie</i> (1766)	p.38
Greenberg C., <i>Vers un nouveau Laocoon</i>	p.39
Rancière J., « La peinture dans le texte », <i>Le destin des images</i>	p.41

4/

Diderot D., <i>Essai sur la peinture</i> (1765)	p.44
Goethe J. W., <i>L'Essai sur la peinture de Diderot</i> (1799)	p.48
Diderot D., <i>Le paradoxe du comédien</i> (1869)	p.52
H. de Balzac, <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> (1831)	p.54
G. W. F. Hegel, <i>Esthétique</i> (1818-1829)	p.55
Novalis, <i>Semences</i> (1797)	p.59
Baudelaire C., <i>Salon de 1859</i>	p.60

4/

Nietzsche F., <i>Naissance de la tragédie</i> (1872)	p.63
—, « Vérité et mensonge au sens extra-moral » (1873)	p.65
Wilde O., <i>Le Déclin du mensonge</i> (1891)	p.67
Bazin A., <i>Ontologie de l'image photographique</i> (1945)	p.68
Warburg A., <i>Rituel du serpent</i> (1933)	p.70

5/

Foucault M., <i>Ceci n'est pas une pipe</i> (1973)	p.74
Arasse D. « Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers Les Ménines » (2003)	p.72
Klee Paul, <i>Théorie de l'art moderne</i> (1920, publié posthume)	p.80
Bachelard G., <i>L'Air et les songes</i> (1943)	p.82

6/

Deleuze G., « Platon et le simulacre » <i>Logique du sens</i> (1969)	p.84
Sontag S. « La caverne de Platon » (1977)	p.86

Liste de quelques références artistiques proposées et commentées par les enseignants	p.96
--	------

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.

-Glaucôn : Quel règlement ? demanda-t-il.

s-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.

g-Comment l'entends-tu ?

s-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.

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

s-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.

g-Certainement.

s-Écoute donc, ou plutôt répons-moi.

g-Interroge.

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

g-Alors comment, moi, le concevrai-je ?

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

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

s-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 ?

g-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 question.

-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.

-**Glaucou**n : 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.

Platon (427-347 av. J.-C.)

Hippias majeur

- SOCRATE : N'est-ce pas aussi par la science que les savants sont savants et par le bien que tous les biens sont des biens ?
- HIPPIAS : Sans doute.
- SOCRATE : Et ces choses sont réelles, car si elles ne l'étaient pas, il n'y aurait pas de justes, de savants ni de biens.
- HIPPIAS : Elles sont réelles certainement.
- SOCRATE : De même toutes les belles choses ne sont-elles pas belles par la beauté ?
- HIPPIAS : Oui, par la beauté.
- SOCRATE : Qui est une chose réelle ?
- HIPPIAS : Oui ; car que serait-elle ?
- SOCRATE : « Dis-moi maintenant, étranger, poursuivra-t-il, ce que c'est que cette beauté. »
- HIPPIAS : Le questionneur, n'est-ce pas, Socrate, veut savoir quelle chose est belle ?
- SOCRATE : Je ne crois pas, Hippias ; il veut savoir ce qu'est le beau.
- HIPPIAS : Et quelle différence y a-t-il de cette question à l'autre ?
- SOCRATE : Tu n'en vois pas ?
- HIPPIAS : Je n'en vois aucune.
- SOCRATE : Il est évident que tu t'y entends mieux que moi. Néanmoins, fais attention, mon bon ami : il ne te demande pas quelle chose est belle, mais ce qu'est le beau.
- HIPPIAS : C'est compris, mon bon ami, et je vais lui dire ce qu'est le beau, sans crainte d'être jamais réfuté. Sache donc, Socrate, puisqu'il faut te dire la vérité, que le beau, c'est une belle fille.
- SOCRATE : Par le chien, Hippias, voilà une belle et brillante réponse. Et maintenant crois-tu, si je lui réponds comme toi, que j'aurai correctement répondu à la question et que je n'aurai pas à craindre d'être réfuté ?
- HIPPIAS : Comment pourrait-on te réfuter, Socrate, si sur ce point tout le monde est d'accord avec toi et si tes auditeurs attestent tous que tu as raison ?
- SOCRATE : Soit, je le veux bien. Mais permets, Hippias, que je prenne à mon compte ce que tu viens de dire. Lui va me poser la question suivante : « Allons, Socrate, réponds. Toutes ces choses que tu qualifies de belles ne sauraient être belles que si le beau en soi existe ? » Pour ma part, je confesserai que, si une belle fille est belle, c'est qu'il existe quelque chose qui donne leur beauté aux belles choses.
- HIPPIAS : Crois-tu donc qu'il entreprendra encore de te réfuter et de prouver que ce que tu donnes pour beau ne l'est point ou, s'il l'essaye, qu'il ne se couvrira pas de ridicule ?
- SOCRATE : Il essayera, étonnant Hippias, j'en suis sûr. Quant à dire si son essai le rendra ridicule, l'événement le montrera. Mais ce qu'il dira, je veux bien t'en faire part.
- HIPPIAS : Parle donc.
- SOCRATE : X. — « Tu es bien bon, Socrate, dira-t-il. Mais une belle cavale, n'est-ce pas quelque chose de beau, puisque le dieu lui-même l'a vantée dans son oracle ? » Que répondrons-nous, Hippias ? Pouvons-nous faire autrement que de reconnaître que la cavale a de la beauté, quand elle est belle ? Car comment oser nier que le beau ait de la beauté ?
- HIPPIAS : Tu as raison, Socrate ; car ce que le dieu a dit est exact le fait est qu'on élève chez nous de très belles cavales.
- SOCRATE : « Bien, dira-t-il. Et une belle lyre, n'est-ce pas quelque chose de beau ? » En conviendrons-nous, Hippias ?
- HIPPIAS : Oui.

- SOCRATE : Après cela, mon homme dira, j'en suis à peu près sûr d'après son caractère : « Et une belle marmite, mon excellent ami ? N'est-ce pas une belle chose ? »
- HIPPIAS : Ah ! Socrate, quel homme est-ce là ? Quel malappris, d'oser nommer des choses si basses dans un sujet si relevé ?
- SOCRATE : Il est comme cela, Hippias, tout simple, vulgaire, sans autre souci que celui de la vérité. Il faut pourtant lui répondre, à cet homme, et je vais dire le premier mon avis. Si la marmite a été fabriquée par un bon potier, si elle est lisse et ronde et bien cuite, comme ces belles marmites à deux anses qui contiennent six congés et qui sont de toute beauté, si c'est d'une pareille marmite qu'il veut parler, il faut convenir qu'elle est belle ; car comment prétendre qu'une chose qui est belle n'est pas belle ?
- HIPPIAS : Cela ne se peut, Socrate.
- SOCRATE : Donc, dira-t-il, une belle marmite aussi est une belle chose ? Réponds.
- HIPPIAS : Voici, Socrate, ce que j'en pense. Oui, cet ustensile est une belle chose, s'il a été bien travaillé ; mais tout cela ne mérite pas d'être considéré comme beau, en comparaison d'une cavale, d'une jeune fille et de toutes les autres belles choses.
- SOCRATE : Soit. Si je te comprends bien, Hippias, voici ce que nous devons répondre à notre questionneur : « Tu méconnaissais, l'ami, la justesse de ce mot d'Héraclite, que le plus beau des singes est laid en comparaison de l'espèce humaine. De même la plus belle marmite est laide, comparée à la race des vierges, à ce que dit Hippias le savant. » N'est-ce pas cela, Hippias ?
- HIPPIAS : Parfaitement, Socrate : c'est très bien répondu.
- SOCRATE : XI. — Écoute maintenant, car, après cela, je suis sûr qu'il va dire : « Mais quoi, Socrate ! Si l'on compare la race des vierges à celle des dieux, ne sera-t-elle pas dans le même cas que les marmites comparées aux vierges ? Est-ce que la plus belle fille ne paraîtra pas laide ? Et cet Héraclite que tu cites ne dit-il pas de même que le plus savant des hommes comparé à un dieu paraîtra n'être qu'un singe pour la science, pour la beauté et pour tout en général ? » Accorderons-nous, Hippias, que la plus belle jeune fille est laide, comparée à la race des dieux ?
- HIPPIAS : Qui pourrait aller là contre, Socrate ?
- SOCRATE : Si donc nous lui accordons cela, il se mettra à rire et dira : « Te souviens-tu, Socrate, de la question que je t'ai posée ? » Oui, répondrai-je : tu m'as demandé ce que peut être le beau en soi. « Et puis, reprendra-t-il, étant interrogé sur le beau, tu m'indiques en réponse une chose qui, de ton propre aveu, est justement tout aussi bien laide que belle. » Il le semble bien, répondrai-je. Sinon, mon cher, que me conseilles-tu de répliquer ?
- HIPPIAS : Moi ? ce que tu viens de dire. S'il dit que, comparée aux dieux, la race humaine n'est pas belle, il dira la vérité.

[...]

- HIPPIAS : Qu'est-ce que tu appréhendes encore, Socrate ? Jusqu'ici ton raisonnement a marché merveilleusement.
- SOCRATE : Je le voudrais ; mais examine ceci avec moi : peut-on faire une chose qu'on ignore et dont on est absolument incapable ?
- HIPPIAS : Pas du tout, car comment faire ce dont on n'est pas capable ?
- SOCRATE : Alors ceux qui se trompent et se livrent à des actes et à des œuvres mauvaises involontairement, s'ils n'avaient pas été capables de le faire, ne l'auraient certainement jamais fait ?
- HIPPIAS : Évidemment.
- SOCRATE : Cependant c'est par la puissance que sont capables ceux qui le sont, car ce n'est pas, n'est-ce pas, par l'impuissance ?
- HIPPIAS : Non, certes.
- SOCRATE : On a donc toujours la puissance de faire ce qu'on fait ?

- HIPPIAS : Oui.
- SOCRATE : Or tous les hommes, dès leur enfance, font beaucoup plus souvent le mal que le bien et commettent des fautes involontairement.
- HIPPIAS : C'est vrai.
- SOCRATE : Mais alors, cette puissance et ces choses utiles, si elles servent à faire le mal, dirons-nous qu'elles sont belles ou qu'il s'en faut de beaucoup ?
- HIPPIAS : Il s'en faut de beaucoup, Socrate, à mon avis.
- SOCRATE : À ce compte, Hippias, nous ne pouvons admettre, ce semble, que le puissant et l'utile soient le beau.
- HIPPIAS : Pourquoi non, Socrate, s'ils sont puissants et utiles pour le bien ?
- SOCRATE : Adieu donc l'identité du beau avec le puissant et l'utile considérés absolument. Mais alors, Hippias, ce que nous avons dans l'esprit et que nous voulions dire, c'était que l'utile et le puissant appliqués à une bonne fin sont le beau.
- HIPPIAS : Je le crois.
- SOCRATE : Mais cela, c'est l'avantageux, n'est-ce pas ?
- HIPPIAS : Assurément.
- SOCRATE : Ainsi donc et les beaux corps et les beaux usages, et la science et toutes les choses que nous avons citées tout à l'heure sont belles, parce qu'elles sont avantageuses.
- HIPPIAS : Evidemment.
- SOCRATE : C'est donc l'avantageux, Hippias, que nous admettons comme étant le beau.
- HIPPIAS : Sans aucun doute, Socrate.
- SOCRATE : Mais l'avantageux est ce qui produit du bien.
- HIPPIAS : En effet.
- SOCRATE : Mais ce qui produit n'est pas autre chose que la cause, n'est-ce pas vrai ?
- HIPPIAS : Si.
- SOCRATE : Dès lors le beau est la cause du bien.
- HIPPIAS : En effet.
- SOCRATE : Mais la cause, Hippias, et ce dont elle est la cause sont choses différentes ; car la cause ne saurait être cause de la cause. Examine la question de cette manière. N'avons-nous pas reconnu que la cause produit un effet ?
- HIPPIAS : Si fait.
- SOCRATE : Ce qui produit ne produit pas autre chose que l'effet, il ne produit pas le producteur.
- HIPPIAS : C'est exact.
- SOCRATE : L'effet est donc une chose, et le producteur une autre.
- HIPPIAS : Oui.
- SOCRATE : Par conséquent la cause n'est point cause de la cause, mais de l'effet produit par elle.
- HIPPIAS : C'est certain.
- SOCRATE : Si donc le beau est la cause du bien, le bien est produit par le beau, et c'est pour cela, semble-t-il, que nous recherchons la sagesse et toutes les autres belles choses : c'est que l'œuvre qu'elles procréent et enfantent, le bien, mérite d'être recherché, et il semble, d'après ce que nous venons de constater, que le beau est quelque chose comme le père du bien.
- HIPPIAS : C'est tout à fait cela, et tu as bien parlé, Socrate.
- SOCRATE : Ne serait-ce pas aussi bien parler que d'affirmer que le père n'est pas le fils, ni le fils le père ?
- HIPPIAS : Assurément si.
- SOCRATE : Et que la cause n'est pas l'effet, ni l'effet la cause ?
- HIPPIAS : C'est vrai.

- SOCRATE : Dès lors, par Zeus, excellent Hippias, le beau n'est pas non plus le bon, et le bon n'est pas le beau ; ou crois-tu que cela puisse être, d'après ce que nous avons dit ?
- HIPPIAS : Non, par Zeus, je ne le crois pas.
- SOCRATE : Sommes-nous satisfaits de cette conclusion et disposés à dire que le beau n'est pas bon et que le bon n'est pas beau ?
- HIPPIAS : Non, par Zeus, je n'en suis pas satisfait du tout.
- SOCRATE : Par Zeus, tu as raison, Hippias, et moi-même, c'est ce qui me satisfait le moins dans ce que nous avons dit.
- HIPPIAS : C'est aussi mon avis.
- SOCRATE : XXII. — Dès lors il semble bien, contrairement à ce qui nous paraissait juste tout à l'heure, que cette merveilleuse définition qui faisait consister le beau dans ce qui est avantageux et dans ce qui est utile et capable de produire quelque bien n'a rien de merveilleux et qu'elle est même encore, si c'est possible, plus ridicule que les précédentes, où nous pensions que le beau était une jeune fille et chacune des autres choses que nous avons énumérées.
- HIPPIAS : Il y a toute apparence.
- SOCRATE : Et moi, Hippias, je ne sais plus où me tourner, et je suis bien embarrassé. Mais toi, as-tu quelque chose à proposer ?
- HIPPIAS : Pas pour le moment ; mais, comme je te le disais tout à l'heure, je suis sûr qu'en réfléchissant je trouverai.
- SOCRATE : Mais moi, je ne crois pas, tant je suis avide de savoir, que j'aie la patience de t'attendre. Aussi bien, je crois qu'il vient de me venir une bonne idée. Vois donc : si nous appelions beau ce qui nous cause du plaisir, non pas toute espèce de plaisirs, mais ceux qui nous viennent de l'ouïe et de la vue, comment pourrions-nous défendre cette opinion ? Il est certain, Hippias, que les beaux hommes, que tous les dessins en couleur, les peintures, les sculptures charment nos regards, si elles sont belles, et que les beaux sons, la musique en général, les discours et les fables produisent le même effet, en sorte que si nous répondions à cet audacieux questionneur : « Le beau, mon brave, c'est le plaisir que procurent l'ouïe et la vue », ne crois-tu pas que nous rabattrions sa hardiesse ?
- HIPPIAS : En tout cas, Socrate, je crois que cette fois nous tenons une bonne définition du beau.
- SOCRATE : Mais quoi ! dirons-nous, Hippias, que les belles occupations et les lois sont belles parce que le plaisir qu'elles donnent vient par la vue ou par l'ouïe, ou que leur beauté est d'une autre espèce ?
- HIPPIAS : Peut-être, Socrate, cette différence échappera-t-elle à notre homme.
- SOCRATE : Par le chien, Hippias, elle n'échappera pas à celui devant lequel je rougirais le plus de déraisonner et de faire semblant de dire quelque chose lorsque je ne dis rien qui vaille.
- HIPPIAS : Quel est celui-là ?
- SOCRATE : Socrate, fils de Sophronisque, qui ne me permettrait pas plus d'avancer de telles propositions sans les vérifier que de me donner pour savoir ce que je ne sais pas.
- HIPPIAS : À vrai dire, moi aussi, après ce que tu as dit, je crois que le cas des lois est différent.
- SOCRATE : Doucement, Hippias ; car il est à présumer que nous sommes tombés sur la question du beau dans le même embarras que tout à l'heure, quoique nous pensions avoir trouvé une autre solution.

Platon (427-347 av. J.-C.)
Phèdre

Quand la vue de la beauté terrestre réveille le souvenir de la beauté véritable, que l'âme revêt des ailes et que, confiante en ces ailes nouvelles, elle brûle de prendre son essor, mais que, sentant son impuissance, elle lève, comme l'oiseau, ses regards vers le ciel, et que, négligeant les choses d'ici-bas, elle se fait accuser de folie, l'enthousiasme qui s'élève ainsi est le plus enviable, et en lui-même et dans ses causes, pour celui qui le ressent et pour celui auquel il le communique ; et celui qui, possédé de ce délire, s'éprend d'amour pour les beaux jeunes gens, reçoit le nom d'amant. J'ai dit que toute âme d'homme a naturellement contemplé les essences, autrement elle ne serait pas entrée dans un homme ; mais il n'est pas également facile à toutes les âmes de se ressouvenir des choses du ciel à la vue des choses de la terre ; car certaines âmes n'ont qu'entre vu les choses du ciel ; d'autres, après leur chute sur la terre, ont eu le malheur de se laisser entraîner à l'injustice par les mauvaises compagnies, et d'oublier les mystères sacrés qu'elles ont vu alors ; il n'en reste qu'un petit nombre qui en ont gardé un souvenir suffisant. Quand celles-ci aperçoivent quelque image des choses du ciel, elles sont saisies et ne sont plus maîtresses d'elles-mêmes ; mais elles ne reconnaissent pas ce qu'elles éprouvent, parce qu'elles n'en ont pas des perceptions assez claires. C'est qu'en ce qui regarde la justice, la tempérance et les autres biens de l'âme, leurs images d'ici-bas ne jettent point d'éclat ; par suite de la faiblesse de nos organes, c'est à peine si quelques-uns, rencontrant des images de ces vertus, reconnaissent le genre du modèle qu'elles représentent. Mais la beauté, au contraire, était facile à voir à cause de son éclat, lorsque, mêlés au chœur des bienheureux, nous, à la suite de Zeus, d'autres, à la suite d'un autre dieu, nous jouissons de cette vue et de cette contemplation ravissante, et qu'initiés, on peut le dire, aux plus délicieux des mystères, et les célébrant dans la plénitude de la perfection et à l'abri de tous les maux qui nous attendaient dans l'avenir, nous étions admis à contempler dans une pure lumière des apparitions parfaites, simples, immuables, bienheureuses, purs nous-mêmes et exempts des stigmates de ce fardeau que nous portons avec nous et que nous appelons le corps, et où nous sommes emprisonnés comme l'huître dans sa coquille.

Platon, *Phèdre*, 249d-250c, traduction Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, p. 128-129.

Platon (427-347 av. J.-C.)

Le Banquet

XXVIII. – On peut se flatter peut-être de t’initier, toi aussi, Socrate, à ces mystères de l’amour, mais pour le dernier degré, la contemplation, qui en est le but, pour qui suit la bonne voie, je ne sais si ta capacité va jusque-là. Je vais néanmoins, dit-elle, continuer, sans ménager mon zèle ; essaye de me suivre, si tu peux. Quiconque veut, dit-elle, aller à ce but par la vraie voie, doit commencer dans sa jeunesse par rechercher les beaux corps. Tout d’abord, s’il est bien dirigé, il doit n’aimer qu’un seul corps et là enfanter de beaux discours. Puis il observera que la beauté d’un corps quelconque est sœur de la beauté d’un autre ; en effet, s’il convient de rechercher la beauté de la forme, il faudrait être bien maladroit pour ne point voir que la beauté de tous les corps est une et identique. Quand il s’est convaincu de cette vérité, il doit se faire l’amant de tous les beaux corps, et relâcher cet amour violent d’un seul, comme une chose de peu de prix, qui ne mérite que dédain. Il faut ensuite qu’il considère la beauté des âmes comme plus précieuse que celle des corps, en sorte qu’une belle âme, même dans un corps médiocrement attrayant, lui suffise pour attirer son amour et ses soins, lui faire enfanter de beaux discours et en chercher qui puissent rendre la jeunesse meilleure. Par là il est amené à regarder la beauté qui est dans les actions et dans les lois, à voir que celle-ci est pareille à elle-même dans tous les cas, et conséquemment à regarder la beauté du corps comme peu de chose. Des actions des hommes, il passera aux sciences et il en reconnaîtra aussi la beauté ; ainsi arrivé à une vue plus étendue de la beauté, il ne s’attachera plus à la beauté d’un seul objet et il cessera d’aimer, avec les sentiments étroits et mesquins d’un esclave, un enfant, un homme, une action. Tourné désormais vers l’Océan de la beauté et contemplant ses multiples aspects, il enfantera sans relâche de beaux et magnifiques discours et les pensées jailliront en abondance de son amour de la sagesse, jusqu’à ce qu’enfin son esprit fortifié et agrandi aperçoive une science unique, qui est celle du beau dont je vais parler. Tâche dit-elle de me prêter la plus grande attention dont tu es capable.

XXIX. – Celui qu’on aura guidé jusqu’ici sur le chemin de l’amour, après avoir contemplé les belles choses dans une gradation régulière, arrivant au terme suprême, verra soudain une beauté d’une nature merveilleuse, celle-là même Socrate, qui était le but de tous les travaux antérieurs, beauté éternelle, qui ne connaît ni la naissance ni la mort, qui ne souffre ni accroissement ni diminution, beauté qui n’est point belle par un côté et laide par un autre, belle en un temps, laide en un autre, belle sous un rapport, laide sous un autre, belle en tel lieu, laide en tel autre, belle pour ceux-ci, laide pour ceux-là, beauté qui ne se présentera pas à ses yeux comme un visage, ni comme des mains, ni comme une forme corporelle, ni comme un raisonnement, ni comme une science, ni comme une chose qui existe en autrui, par exemple dans un animal, dans la terre, dans le ciel ou dans telle autre chose ; beauté qui, au contraire, existe en elle-même et par elle-même, simple et éternelle, de laquelle participent toutes les autres belles choses, de telle manière que leur naissance ou leur mort ne lui apporte ni augmentation ni amoindrissement, ni altération d’aucune sorte. Quand on s’est élevé des choses sensibles par un amour bien entendu des jeunes gens jusqu’à cette beauté et qu’on commence à l’apercevoir, on est bien prêt de toucher au but ; car la vraie voie de l’amour, qu’on s’y engage de soi-même ou qu’on s’y laisse conduire, c’est de partir des beautés

sensibles et de monter sans cesse vers cette beauté surnaturelle en passant comme par échelons d'un seul beau corps à deux, de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, puis des belles actions aux belles sciences, pour aboutir des sciences à cette science qui n'est autre chose que la science de la beauté absolue et pour connaître enfin le beau tel qu'il est en soi.

Si la vie vaut jamais la peine d'être vécue, cher Socrate, dit l'étrangère de Mantinée, c'est à ce moment où l'homme contemple la beauté en soi. Si tu la vois jamais, que te sembleront auprès d'elle l'or, la parure, les beaux enfants et les jeunes gens dont la vue te trouble aujourd'hui, toi et bien d'autres, à ce point que, pour voir vos bien-aimés et vivre avec eux sans les quitter si c'était possible, vous consentiriez à vous priver de boire et de manger, sans autre désir que de les regarder et de rester à leurs côtés. Songe donc, ajouta-t-elle, quel bonheur ce serait pour un homme s'il pouvait voir le beau lui-même, simple, pur, sans mélange, et contempler, au lieu d'une beauté chargée de chairs, de couleurs et de cent autres superfluités périssables, la beauté divine elle-même sous sa forme unique. Penses-tu que ce soit une vie banale que celle d'un homme qui, élevant ses regards là-haut, contemple la beauté avec l'organe approprié et vit dans son commerce ? Ne crois-tu pas, ajouta-t-elle, qu'en voyant ainsi le beau avec l'organe par lequel il est visible, il sera le seul qui puisse engendrer, non des fantômes de vertu, puisqu'il ne s'attache pas à un fantôme, mais des vertus véritables, puisqu'il saisit la vérité ? Or c'est à celui qui enfante et nourrit la vertu véritable qu'il appartient d'être chéri des dieux et, si jamais homme devient immortel, de le devenir aussi. »

Voilà Phèdre et vous qui m'écoutez, ce que m'a dit Diotime.

Platon, *Le Banquet*, traduction Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, p.71-73.

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. À 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

Plotin (205-270)
« Du Beau intelligible » (Traité 31)
***Ennéades* (V, 8)**

Pour éclairer ce texte : cf. texte complémentaire d'Erwin Panofsky

1 – Puisque selon nous, qui s'est hissé au spectacle du monde intelligible, et a conçu de part en part la beauté du véritable Intellect, a du même coup acquis la puissance de s'absorber dans l'intelligence aussi bien du père de l'Intellect, que de l'Intellect transcendant, nous devons essayer de voir et d'exprimer, pour notre propre compte, et pour autant que nous sommes capables d'exprimer de telles choses, comment il est possible à un homme de contempler la beauté de l'Intellect et du monde intelligible.

Soit donc, si l'on veut, deux blocs de pierre d'une certaine taille, et placés à proximité l'un de l'autre. L'un ne représente aucune figure déterminée, et n'a pas été ouvré ; l'autre en revanche a déjà été sculpté artistement et représente l'image d'un dieu ou d'un homme. Forme divine, ce sera celle d'une Grâce, ou l'une des Muses, forme humaine, ce ne sera pas une silhouette quelconque, mais l'art y aura cristallisé tous les caractères de la beauté humaine.

Il paraît alors évident que la pierre qu'aura façonnée l'art, et à laquelle il aura donné la beauté d'une forme, sera belle non du fait d'être pierre – car l'autre serait également belle – mais du fait de la forme, qui est précisément ce qu'y introduit l'art. Ce n'est par conséquent pas la matière qui possède une telle forme : la forme est dans la pensée qui la conçoit avant que d'advenir à la pierre. Elle se trouve donc dans le statuaire, non dans la mesure où il a des yeux et des mains mais parce qu'il participe à l'art.

C'est donc en effet dans l'art que se trouve cette beauté et de la façon la plus éminente. Dès lors, la beauté qui est dans l'art ne parvient pas en tant que telle à la pierre, mais tandis qu'elle reste où elle est, une autre y arrive qui en émane, et qui lui est inférieure. Et d'ailleurs, cette beauté a perdu sa pureté dans la pierre, et ne s'y exprime pas telle que la souhaiterait le statuaire, mais pour autant seulement que l'art a pu briser la résistance de la pierre.

Si donc l'art procède conformément à sa nature et à ses fins, s'il produit la beauté à partir de l'idée de l'objet qu'il façonne, il est bien plus beau, et avec plus de vérité que son propre produit, possédant la beauté de l'art même, plus élevée et plus belle que cette beauté qui réside dans l'extériorité des choses. De fait, autant la beauté s'engage dans la matière et s'y répand, autant elle perd de cette vigueur qu'elle possède quand elle réside dans son unité. Car tout ce qui se sépare de soi s'éloigne en même temps de soi : si c'est une force, dans l'exercice de sa force, si c'est une chaleur, dans l'échauffement qu'elle produit, et d'une manière générale, si c'est une puissance, dans l'actualisation de cette puissance, et par exemple, si c'est la beauté, dans le rayonnement de cette beauté. Il est ainsi nécessaire que toute cause créatrice primitive soit en elle-même supérieure à ce qu'elle crée. Ce n'est en effet pas la dissonance qui fait le musicien, mais la musique, et ce qui fait la musicalité du son que nous entendons, c'est une musicalité qui est antérieure.

Ainsi, à qui méprise les arts, sous prétexte qu'ils imitent dans leurs productions la nature, il faut d'abord dire que les êtres naturels eux-mêmes sont les imitations d'autres êtres. Ensuite, il faut faire comprendre que les arts ne sont pas de simples imitations du monde visible, mais ils marquent au contraire un élan vers

les principes rationnels, dont procède précisément la nature. Enfin, on lui persuadera qu'ils créent un grand nombre de choses par eux-mêmes, qu'ils suppléent même à la réalité naturelle, pour autant que quelque chose y fait défaut, justement parce qu'ils sont en possession du beau.

Ainsi par exemple, ce n'est pas comme spectateur d'une réalité sensible que Phidias a sculpté Zeus, mais en le saisissant tel qu'en lui-même il fût apparu, pour peu qu'il eût voulu paraître aux yeux des hommes.

2 – Laissons donc les arts, et occupons-nous plutôt d'examiner les ouvrages de la nature, dont on a coutume de dire que les arts cherchent à les imiter.

On dit en effet d'eux qu'ils sont naturellement beaux, qu'il s'agisse d'êtres vivants doués de raison, ou de tous ceux qui en sont dénués, mais spécialement des plus achevés d'entre eux, de ceux que le démiurge a façonnés et créés avec une maîtrise parfaite de la matière, en y assortissant la forme qu'il avait choisie.

En quoi consiste donc la beauté qui est en eux ? (...) d'où a jailli cette éclatante beauté d'Hélène, pour laquelle on a tant combattu ? Et celle de toutes les femmes semblables à Aphrodite par la beauté ? Et puisque Aphrodite elle-même est belle, d'où vient sa beauté ? Et puis la beauté des dieux, de ceux qui s'offrent à nos regards, et même de ceux qui s'y dérobent, et dont la beauté, autour d'eux, serait rayonnante, si on pouvait la voir ? N'est-ce donc pas, dans tous les cas, une forme qui par la vertu d'un créateur, est parvenue à l'être engendré, tout comme dans les arts (on vient de le dire) elle s'imprime aux œuvres, par le fait d'une activité industrielle ?

Mais quoi ! les produits de l'art seraient beaux, par la vertu de la raison qui enveloppe la matière, tandis que la raison elle-même, qui n'est pas dans la matière, mais dans le producteur, ne serait pas beauté, alors qu'elle première, immatérielle, et qu'elle tend à l'unité ?

7 – [...] La Création fut donc l'œuvre du Tout, comme si le Tout en avait été lui-même l'artisan. Il n'a par conséquent eu aucun obstacle à sa fulgurance, au point qu'elle domine maintenant même si les êtres sont devenus les uns pour les autres des obstacles. Mais ils ne sont en revanche pas des obstacles pour la création elle-même, pas même maintenant : elle subsiste en effet en tant que Tout créateur.

Il me semble dès lors que si nous étions nous-mêmes à la fois archétype, essence, forme, et que notre essence fût ici-bas démiurgique, notre activité créatrice dominerait infailliblement et sans traces son ouvrage. Or vu qu'il est lui-même créé, l'homme produit une essence qui s'avère différente de la sienne propre, car maintenant qu'il est devenu homme, il est loin d'être le Tout. C'est quand il cesse d'être homme qu'il "chemine dans les hauteurs" dit-on, et qu'il "administre la totalité du monde" : devenu maître du Tout, il peut alors en être le démiurge.

Plotin, *Cinquième Ennéade*, traité 31,
traduction Paul Mathias, Édition Pocket.

Erwin Panofsky (1892-1968)

Idea (1924)

Chapitre I « L'Antiquité »

Plotin s'est délibérément élevé contre les attaques que Platon formule à l'endroit de l'« art mimétique » : « Si quelqu'un dédaigne les arts sous prétexte que leur activité se réduit à imiter la nature, il faut lui déclarer d'abord une bonne fois que les choses de la nature imitent aussi autre chose ; on doit savoir aussi que les arts ne se contentent pas de reproduire le visible, mais qu'ils remontent aux principes originaires de la nature ; on doit savoir en outre que les arts donnent et ajoutent beaucoup d'eux-mêmes lorsque l'objet représenté est défectueux, c'est-à-dire imparfait, car ils possèdent le sens de la beauté. Phidias a créé son *Zeus* sans imiter rien de visible, mais il lui a donné les traits sous lesquels Zeus serait lui-même apparu s'il avait voulu se montrer à notre regard. »

Le résultat, c'est que l'idée occupe en fait dans le domaine de l'art une situation entièrement nouvelle : cette idée, que l'artiste contemple désormais en son esprit, est, en un certain sens, dépouillée de la rigide immobilité qui paraissait inhérente à l'Idée platonicienne et elle se change en une « vision » vivante chez l'artiste ; mais, en un autre sens, et à la différence de l'« idée de la pensée », telle que la conçoit Cicéron, il lui appartient de ne pas exister seulement comme contenu de la conscience humaine mais de prétendre à la validité et à l'objectivité métaphysiques. Car ce qui confère aux représentations intérieures de l'artiste le droit de s'opposer à la réalité connue des « Idées », qui en sont indépendantes et qu'elles surpassent en beauté, c'est en fait que ces représentations se confondent désormais (ou peuvent se confondre) avec les principes originaires de la nature qui se révèlent à l'esprit de l'artiste dans un acte d'intuition intellectuelle ; c'est aussi que ces représentations, bien qu'elles ne soient, au regard d'une psychologie de l'art, que des « représentations » dans le sens cicéronien d'« idées » ou de « formes », possèdent pourtant, au regard d'une métaphysique de l'art, une existence tout à la fois supra-réelle et supra-individuelle. Plotin utilise donc beaucoup plus qu'une simple formule lorsqu'il nous dit que Phidias a représenté Zeus avec l'aspect que celui-ci se serait donné s'il avait voulu se montrer aux regards humains : l'« image », que Phidias porte en son intériorité, ce n'est pas seulement conformément au sens de la métaphysique plotinienne, la représentation de Zeus, mais c'est son essence. C'est ainsi que, pour Plotin, l'esprit de l'artiste accompagne désormais, en son essence et pour ainsi dire en son destin, l'« esprit » créateur qui représente de son côté la forme actualisée de l'insondable unité et absoluité. Car, dans la conception plotinienne, l'« esprit » engendre aussi les Idées à partir de lui et en lui (tandis que le « démiurge » platonicien se contente de regarder vers elles en tant qu'elles sont hors de lui) et doit, par une sorte de « profusion », répandre ses pures et incorporelles pensées dans le monde de la spatialité, où forme et matière se séparent et où se perdent la pureté et l'unité de l'image originarie. Et de la même façon que la beauté dans la nature consiste, pour Plotin, en un rayonnement de l'Idée à travers la matière qui pour n'être pas totalement modelable n'en est pas moins modelée sur elle, de même la beauté d'une œuvre d'art vient de ce qu'une forme idéale est « émise » dans la matière et, triomphant de sa grossière inertie, l'anime pour ainsi dire, ou plutôt s'efforce de l'animer.

Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), chapitre I « L'Antiquité », traduction Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 39-41.

SECTION 2

ARISTOTE (384-322 av. J.-C.)
Poétique

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* [faiseurs d'élégies] et les autres *epopoioi* [faiseurs 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 *Mémoires* 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 les 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 iambes. 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 Chrysès ».

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 pace 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 débute 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.

Il faut sans doute revenir en arrière. Le grand modèle de ce que j'ai appelé la « logique représentative », c'est le modèle aristotélicien, qui définit la tragédie comme un organisme avec un commencement, un milieu et une fin, une tête et des membres. C'est, au fond, tout un système de causalité qui définit le régime propre de la fiction, qu'Aristote oppose à ce qu'il appelle l'histoire, que l'on pourrait appeler la « réalité empirique » où les choses arrivent les unes après les autres. Il y a d'un côté l'action, qui est calculée par les personnages de la tragédie (même si, évidemment, les effets sont généralement contraires de ce que les personnages pensent, parce qu'ils ont la faiblesse de croire qu'ils sont des stratèges, alors qu'il y a la dignité derrière qui fait que les effets ne sont pas ceux qu'on attend), et puis, il y a bien sûr [de l'autre côté] le calcul de l'auteur qui doit réaliser un ensemble bien constitué avec le commencement, le milieu, la fin, et des causes qui ont l'air de vouloir produire tels effets et qui en produisent d'autres. Il y a donc toute une logique de la stratégie de l'œuvre, dont j'ai essayé de rappeler qu'elle était aussi liée très fortement à une hiérarchie sociale. La différence entre la fiction comme bon arrangement de causes et d'effets, et puis l'empiricité de l'histoire, c'est aussi la différence entre ce que l'on appelait les hommes « actifs » (dans l'Antiquité et tout au long de l'histoire, et, il y a encore des citoyens « actifs » au moment de la Révolution française) et puis les hommes « passifs » ou « mécaniques » parce qu'ils vivent complètement enfermés dans l'univers de la routine, du quotidien, des moyens pour des fins mesquines et proches.

Ce que j'ai essayé de dire c'est que ce que veut dire « littérature », en particulier, c'est la rupture de ce schéma qui lie très fortement un modèle de rationalité fictionnelle à un principe de hiérarchie sociale. Ce qui est en jeu, ce n'est pas simplement l'égalité du visible en général (l'équivalence généralisée), c'est la possibilité que des gens qui vivaient dans l'univers de l'empiricité se mettent à éprouver des grandes passions. Ces grandes passions ne sont pas simplement celles d'une petite idiote de province [Emma Bovary] pour un bellâtre qu'elle va idéaliser [Rodolphe, son amant]¹⁷, ce sont aussi ces passions de ces ouvriers des années 1830, 1840 et 1850, qui se découvrent capables non seulement de se constituer en collectivité pour dire « nous avons raison et nous le prouvons », mais aussi de toutes les jouissances qui sont normalement destinées à ceux qu'on appelle « les hommes de loisir » ou les hommes libres. Je crois que le rapport entre égalité littéraire et égalité politique advient d'abord dans cette espèce d'insurrection. Il y a un moment où des gens du peuple (notamment des femmes du peuple) se découvrent et s'affirment capable de jouer véritablement un rôle dans la société.

Ils se déclarent capables de jouir de l'art, d'éprouver de grandes passions, d'enseigner l'humanité.

C'est pourquoi j'ai rappelé que derrière Madame Bovary il y a aussi ces couturières saint-simoniennes¹⁸ qui, au début des années 1830, se font les institutrices d'un nouveau monde.

Il y a ce premier niveau qui est important. Après cela, on peut dire qu'un romancier comme Flaubert transforme cela sous la forme d'une grande égalité des événements sensibles. Ce qui ne veut pas dire que tout est exactement pareil, mais qu'en tout cas le système de causalité qui va fonctionner n'est plus le même : ce système de causalité tient de ce que l'on appelle la succession pure et simple. Il y a ce passage célèbre dans *Madame Bovary* où Emma croit que l'amour va arriver comme une sorte de grand éclair foudroyant, et puis [Flaubert] dit : non, l'amour cela arrive [plutôt] comme sur un toit où il y a des feuilles qui s'entassent et où les canalisations sont bouchées. Il y a donc une espèce d'empiricité un peu radicale et qui en même temps désigne comme une espèce de régime différent du sensible. Alors ce pose le problème : comment on va *finir* un roman ? C'est pour cela que le fait divers a été une bonne chose pour les romanciers du XIX^e siècle : parce que la fin était donnée. À partir du moment où l'on part d'une histoire d'une femme qui s'est suicidée ou bien d'un jeune homme un peu trop ambitieux qui a été condamné à mort comme Julien Sorel¹⁹, on a la fin, et on est tranquille. Le problème c'est : *comment* on arrive à la fin ?

Le romancier nouveau considère que les histoires de causalité à l'ancienne [= le régime représentatif aristotélicien], cela ne tient pas. C'est un nouveau problème, beaucoup plus large, qui a rapport avec l'émancipation, qui a rapport avec le marxisme. Il y a un moment où l'on découvre

¹⁷ Rancière fait ici référence à *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert.

¹⁸ Pensée socio-économique et politique du XIX^e siècle qui tient son nom de l'économiste et philosophe français Saint-Simon.

¹⁹ Julien Sorel est le héros du roman *Le Rouge et le Noir* (1930) de Stendhal.

quelque chose comme une espèce de « capacité » propre à n'importe qui. C'est aussi un moment où ce n'est pas simplement la rationalité des romans mais aussi la rationalité de l'action qui veut transformer le monde qui se trouve mise en question.

Jacques Rancière – Réponse à une question d'Alain Badiou, « Contre-courant », vidéo en ligne (de 8'10'' à 13'35'').

<https://www.dailymotion.com/video/x1vssyi>

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 fît 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.

Plinie 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'imites 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 dominant 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 matière²⁰.

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.

²⁰ 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 nouvelles²¹. 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

²¹ 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 eux 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

SECTION 3

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture (1755)

Traduction Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2005, p. 11-15.

LE bon goût, qui se répand de plus en plus à travers le monde, s'est d'abord formé sous le ciel grec. Toutes les inventions des peuples étrangers ne parvinrent en Grèce qu'à l'état de semence. Elles acquirent une autre nature et une autre forme dans le pays dont Minerve, dit-on, décida de faire le séjour des Grecs prévoyant que la douceur de ses saisons y produirait des hommes intelligents.

Le goût que cette nation a imprimé à ses œuvres est resté le sien propre. Il s'est rarement éloigné de Grèce sans quelque perte et ce n'est que tardivement qu'il fut connu sous des cieux reculés. Il était, sans aucun doute, tout à fait ignoré des terres septentrionales à une époque où les deux arts, dont les grands maîtres sont les Grecs, trouvaient peu d'admirateurs ; en ces temps où les pièces les plus remarquables du Corrège servaient à couvrir les fenêtres de l'écurie royale à Stockholm.

Le règne du grand Frédéric-Auguste 1^{er}, il faut le reconnaître, est véritablement l'époque heureuse où les arts, en manière de colonie étrangère, furent implantés en Saxe. Sous son successeur, le Titus allemand, ce pays les adopta, et le bon goût devint universel.

C'est un témoignage éternel de la grandeur de ce monarque que d'avoir mis les plus précieux trésors d'Italie, et ce que d'autres pays ont produit de parfait en peinture, sous les yeux du monde entier pour former le bon goût. Son empressement à immortaliser les arts ne s'est pas relâché avant d'avoir donné à imiter aux artistes des œuvres originales des maîtres grecs, et de premier rang.

Les sources les plus pures de l'art sont accessibles : bienheureux celui qui les trouve et les goûte. Chercher ces sources signifie voyager à Athènes ; et Dresde sera désormais une Athènes pour les artistes.

L'unique voie à suivre pour devenir grand, assurément, et si possible, inimitable, est pour nous l'imitation des Anciens. Ce que quelqu'un a dit d'Homère, à savoir que celui qui apprend à l'admirer a appris à bien le comprendre, vaut aussi pour les œuvres d'art des Anciens, plus particulièrement des Grecs. Il faut se les rendre familières, comme on l'est d'un ami, pour trouver le *Laocoon* aussi inimitable qu'Homère. Cette juste connaissance nous fera juger comme Nicomaque à propos de l'*Hélène* de Zeuxis : "Regarde-la avec mes yeux", disait-il à un ignorant qui voulait critiquer le tableau, "et elle te semblera une déesse".

C'est avec ces yeux que Michel-Ange, Raphaël et Poussin contemplèrent les œuvres des Anciens. Ils puisèrent le bon goût à sa source ; Raphaël l'alla chercher dans le pays même où il s'est formé. On sait qu'il envoya des jeunes gens en Grèce dessiner pour lui les restes de l'Antiquité.

Une statue antique de la main d'un Romain se comparera toujours à un archétype grec. De même, la Didon de Virgile entourée de sa suite, semblable à Diane au milieu de ses oréades, est comparable à la Nausicaa d'Homère, que le poète latin chercha à imiter.

Le *Laocoon* était pour les artistes de la Rome antique précisément ce qu'il est pour nous : la règle de Polyclète, le canon de l'art.

Je n'ai nul besoin de signaler qu'il se trouve certaines négligences dans les œuvres les plus illustres des artistes grecs : ainsi, outre les enfants qui jouent, le dauphin ajouté à la *Vénus de Médicis* ; ou, autour de la figure principale, la pierre gravée de Dioscoride représentant *Dionède avec le palladium*. On sait que la ciselure de l'envers des plus belles monnaies des rois d'Égypte et de Syrie égale rarement celle de leur tête sur l'avvers. Les grands artistes sont savants jusque dans leurs négligences : leurs erreurs ne peuvent qu'instruire. Considérons leurs œuvres comme Lucien est supposé avoir considéré le *Jupiter* de Phidias : Jupiter lui-même, et non le piédestal !

Les connaisseurs et imitateurs des œuvres grecques trouvent dans leurs chefs-d'œuvre non seulement l'extrême beauté de la nature, mais bien plus que la nature – ils y trouvent des beautés idéales qui existent sous la forme d'images ébauchées uniquement dans l'entendement, s'il faut en croire la leçon d'un ancien commentateur de Platon.

Le plus beau de nos corps ne ressemblerait sans doute pas davantage au plus beau corps grec qu'Iphiclès ne ressemble à Hercule, son frère. Un ciel doux et pur influait sur la constitution originelle des Grecs, mais des exercices précoces donnaient aussi à cette première ébauche une forme noble. Prenons un jeune Spartiate né de l'union d'un héros et d'une héroïne. Il n'a jamais été emmaillotté dans des langes en bas âge et a dormi à même le sol dès sa septième année, exerçant déjà ses petits membres à la lutte et à la nage.

Gotthold Ephraim Lessing
***Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie* (1766)**

III « Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante ; si, en outre, le peintre ne peut utiliser qu'un unique point de vue pour saisir cet unique instant ; si, d'autre part, ses œuvres sont faites pour être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent, il est alors certain que cet instant et ce point de vue uniques ne sauraient être choisis trop féconds. **Or cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir de choses.** Or dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes de l'imagination. Ne pouvant s'élever au-dessus de l'impression sensible, elle doit se rabattre sur des images plus faibles et craindre de se limiter à ce qui lui apparaît dans la plénitude du visible. **Si Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier ; mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever d'un degré ni descendre d'un degré de cette image sans le voir dans un état plus supportable, donc moins intéressant. Ou elle l'entend seulement gémir, ou elle le voit déjà mort.** »

IV « Sans rechercher ici jusqu'à quel point le poète peut réussir à représenter la beauté des corps, il faut pourtant admettre de manière incontestable que l'incommensurable empire de la perfection s'offrant à lui dans sa totalité, cette apparence visible sous laquelle la perfection se fait beauté ne peut être qu'un des moyens, et l'un des plus négligeables, qu'il possède pour nous intéresser à ses personnages. Souvent, il laisse ce moyen complètement de côté ; il sait bien que, quand son héros a gagné notre faveur, ses nobles qualités nous occupent assez pour que nous oublions totalement son apparence physique ou bien, si nous y pensons, elles nous influencent de telle sorte que, de nous-mêmes, nous lui prêtons une apparence, sinon belle, du moins indifférente. Il devra d'autant moins se soucier de cette idée s'il s'agit d'un trait qui n'est pas destiné expressément au visage. **Quand le Laocoon de Virgile crie, à qui vient-il à l'esprit que, pour crier, il faut élargir la bouche et que cette bouche déformée le rend laid ? Il suffit que le clamores horrendos ad sidera tollit** ("il pousse jusqu'au ciel des cris affreux", vers 222) **soit un trait magnifique pour l'oreille, il peut être ce qu'on voudra par rapport au visage.** Quant à celui qui désire une belle image, le poète a complètement manqué son effet sur lui. [...] »

G. E. Lessing, *Laocoon* (1766),
traduction de A. Courtin, Paris, Hermann, 2002, p. 55-56 et p. 58.

Alors que Laocoon s'apprêtait, au nom des Troyens, à sacrifier un taureau dans l'espoir de vaincre les Grecs, deux serpents jaillirent de l'eau pour se jeter sur les fils du prêtre. Il se précipita à leur secours pour finalement périr étouffé avec eux. Cette mort terrible de Laocoon n'est pas une invention de Virgile ; dès le V^e siècle av. J.C., elle forme le sujet de tragédies.

Anonyme (Ecole de Rhodes)



Laocöon et ses fils I^{er} siècle avant J.-C.
Marbre, hauteur : 2,42 m, Rome, musée du Vatican

Virgile
Énéide - Chant II (I^{er} siècle av J.-C.)

Alors un autre prodige plus imposant, bien plus terrible, frappe les yeux des malheureux Troyens et jette le trouble dans leurs cœurs imprévoyants. Laocöon, élu par le sort prêtre de Neptune, immolait au pied des autels, suivant la coutume, un énorme taureau lorsque, venus de Ténédos, traversant les flots tranquilles (je frissonne à le rappeler), deux serpents allongent sur la mer leurs immenses anneaux et se dirigent de front vers le rivage. On voit leur poitrine se dresser au milieu des vagues et leur crête sanglante dominer la mer, tandis que le reste de leur corps effleure la plaine liquide, et fait onduler leur dos immense aux tortueux anneaux. Un bruit retentit sur la mer écumeuse. Déjà, ils touchaient la terre, et, les yeux rouges de sang et de feu, ils dardaient leur langue et se léchaient la gueule en sifflant. Nous fuyons de tous côtés à cette vue, le cœur glacé d'effroi. Eux, d'une allure décidée, vont droit à Laocöon ; et d'abord l'un et l'autre, embrassant le faible corps de ses deux fils, enlace leurs victimes, et en déchire de morsures les pauvres membres. Puis, comme Laocöon volait à leur secours, les armes à la main, ils le saisissent et l'étreignent de leurs longs replis ; déjà deux fois ils ont enlacé sa taille, deux fois roulé autour de son cou leur croupe écaillée, ils le dépassent encore de leur tête et de leur haute encolure. **Lui, tout couvert de leur bave et de leur noir venin qui souille ses bandes, en même temps s'efforce, avec les mains, de desserrer leurs nœuds ; en même temps il pousse vers les astres des cris horribles : tel mugit le taureau blessé lorsqu'il s'est enfui de l'autel en secouant de sa nuque la hache mal assurée.** Mais les deux dragons s'échappent en rampant vers les hauteurs du temple, gagnent la citadelle de la redoutable Pallas, et se cachent aux pieds de la déesse, sous l'orbe de son bouclier.

Énéide, chant II, vers 199-227,
traduction Maurice Lefauve, Livre de Poche, 2004, p. 91-92.

Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocöon » (1940)

I. La suprématie d'un art sur les autres est, je crois, un phénomène qui peut exister ; dans l'Europe du XVII^e siècle, la littérature avait acquis ce statut. [...] Et dans une telle situation, l'art dominant devient le prototype de tous les autres : ceux-ci essaient alors de se défaire de leurs propres caractéristiques pour imiter ses effets. Quant à l'art dominant, il tente d'intégrer les fonctions des autres. Cet état de choses crée la confusion entre les arts, entraînant la perversion et la distorsion de ceux qui se subordonnent ; car pour parvenir aux effets de l'art prédominant, ils sont obligés de renoncer à leur propre nature. Et ils ne peuvent que pâtir, une fois qu'ils ont acquis une aisance technique suffisante, de cette prétention à masquer leur propre *médium*. En d'autres termes, l'artiste ne parvient à une telle maîtrise de son matériau que pour apparemment l'annihiler au profit de l'*illusion*. [...]

III. [L]a forme devenait la préoccupation essentielle et les arts s'affirmaient comme un métier, une discipline et une technique indépendants, absolument autonomes, qui devaient être respectés comme tels au lieu d'être considérés comme de simples véhicules de communication. Ce fut le point de départ de la révolte contre la suprématie de la littérature, qui était devenue un sujet obligatoire. [...]

IV. Il existe une autre variante de l'avant-garde. [...] On observe à cette époque, chez les artistes de toutes les disciplines, un même effort de développement des possibilités expressives de leur médium : renonçant à exprimer des idées ou des notions, ils s'attachent à traduire avec une plus grande immédiateté la sensation, cet élément premier de l'expérience. À ce moment de son évolution, l'avant-garde peut donner l'impression qu'à tant vouloir échapper à la littérature, elle a poussé à son comble la confusion entre les arts en lui imposant d'imiter n'importe quel art à l'exception de la littérature. [...] En effet, tous les arts s'étaient mis à vouloir démontrer leur pouvoir en s'emparant des effets des arts frères ou en prenant un art frère pour sujet. L'art étant devenu l'unique valeur, quel meilleur sujet restait-il à l'artiste sinon les procédés et effets de ses confrères ? La peinture impressionniste, avec ses dégradés et ses fondus rythmiques, ses humeurs et ses atmosphères, parvenait à des effets que les impressionnistes eux-mêmes décrivaient en termes de musique romantique. [...]

Outre ce qui se passait à cette époque dans le domaine musical, la musique en tant qu'art prit au regard des autres arts une importance extrême. Par sa nature « absolue » si éloignée de l'art de l'imitation et si entièrement dépendante de la qualité physique de son médium, par ses possibilités suggestives, elle avait dérobé à la poésie sa place de parangon de l'art. Elle était devenue le plus envié de tous les arts d'avant-garde, celui dont tous les autres essayaient d'imiter les effets [...] C'est cet intérêt pour la musique, qu'elle se mit à considérer comme une *méthode* d'art plutôt que comme un genre particulier d'effets, qui mit l'avant-garde sur la voie de ce qu'elle cherchait : elle comprit que la supériorité de la musique reposait essentiellement sur le fait que c'était un « art abstrait », un art de la « forme pure ». C'est-à-dire qu'elle était incapable, objectivement, de transmettre autre chose qu'une sensation, le seul intermédiaire de cette sensation étant le sens de l'ouïe, grâce auquel elle parvenait à la conscience. Si on peut concevoir une peinture figurative en termes d'éléments non visuels, il est absolument impossible de concevoir un morceau de musique en termes non auditifs. Les effets de la musique sont essentiellement de pure forme, ceux de la peinture et de la poésie sont trop souvent étrangers à la nature formelle de ces arts. Pour atteindre à cette « pureté », à cette autosuffisance, les arts non musicaux devaient donc se définir sur ce modèle, c'est-à-dire uniquement selon les termes du sens ou de la faculté par lesquels ses effets sont perçus, et exclure tout ce qui est intelligible par l'intermédiaire d'un autre sens ou d'une autre faculté. Il fallait donner la priorité au physique, au sensoriel. L'influence pernicieuse de la « littérature » n'intervient que lorsque les sens sont négligés. La confusion qui s'était installée sur la nature des arts venait du fait qu'on avait pensé que seule la musique était un art de la sensation pure. Or il peut en aller de même pour les autres arts, à condition qu'ils ne s'inspirent pas de la musique pour singer ses effets, mais pour lui emprunter ces principes d'« art pur », d'art abstrait du seul fait qu'il n'est presque rien d'autre que sensation.

V. Grâce à ce repère, conscient ou non, et à cette notion de pureté inspirée de l'exemple de la musique, les arts d'avant-garde ont atteint ces cinquante dernières années une pureté et une réduction radicale de leur champ d'activité uniques dans l'histoire de la culture. Voici donc les arts installés dans la sécurité de leurs frontières « légitimes » : l'autarcie a remplacé le libre-échange. La pureté, pour les peintres, consiste à être conscient des limites spécifiques du médium de chaque discipline et à pleinement les accepter. Dans leur souci d'élever ce concept au-dessus d'une simple variation du goût, ils s'en réfèrent à l'art oriental, primitif ou enfantin comme exemples de l'universalité, du naturel et de l'objectivité de leur idéal de pureté. [...]

On a donc réduit les arts à leur médium, on les y a isolés, c'est lui qui les définit. C'est par la nature du médium qu'un art est unique, exclusivement lui-même. Pour retrouver son identité, un art doit lui donner la priorité. [...] L'histoire de la peinture d'avant-garde est celle de sa reddition progressive à la résistance de son médium. Et le fond de cette résistance, c'est essentiellement le refus du plan du tableau à se laisser creuser pour permettre des effets réalistes de perspective. Par cette soumission à la planéité, la peinture s'est non seulement libérée de l'imitation — et avec elle de la littérature — mais aussi de la confusion qui existait entre peinture et sculpture, corollaire à celle qui régnait entre peinture et imitation.

Traduction Annick Baudoin

Georges Bataille, <i>Manet</i> (1955)

Manet participa au changement d'un monde dont les assises achevaient lentement de glisser. [...] Il serait impossible de mieux rompre une harmonie conventionnelle qu'en ce *Vieux musicien*, l'une de ses premières grandes compositions, qui oppose, non sans peut-être un peu de maladresse, la raideur naturelle, le laisser-aller de ce monde que nous voyons, à l'ordonnance

théâtral, architecturale, de [Thomas] Couture. Les modèles ont été disposés comme le seraient des acteurs, le rideau tombé, dans le désordre d'un entracte. [...] L'épuisement de la peinture éloquente, que rien de vrai n'animait plus, ouvrait les voies d'une forme nouvelle de peinture qui nous est familière aujourd'hui, mais que d'avance personne n'envisagea, que seuls atteignirent les étranges réactions et la recherche hasardée, angoissée, de Manet. Du peintre qui introduisait le désordre dans la pose. [...] Nous pouvons trouver en d'autres qu'en Manet le passage de la peinture, d'un langage qui raconte, c'est-à-dire d'un « spectacle réel ou imaginaire », à ce qu'elle est nue : « taches, couleurs, mouvement ». Mais c'est expressément à Manet que nous devons attribuer d'abord la naissance de cette peinture sans autre signification que l'art de peintre qu'est la « peinture moderne ».

Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (1960)

L'art réaliste, illusionniste, avait dissimulé le médium, employant l'art pour cacher l'art ; le modernisme emploie l'art pour attirer l'attention sur l'art. Les limites qui constituent le médium de la peinture — la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment — étaient traitées par les anciens maîtres comme des facteurs négatifs qui ne pouvaient être pris en compte qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderniste en est venue à tenir ces mêmes limites pour des facteurs positifs dont il faut se préoccuper ouvertement. Les tableaux de Manet devinrent les premières œuvres modernistes en vertu de la franchise avec laquelle ils affichèrent les surfaces sur lesquelles la peinture était posée.

Traduction Dominique Chateau

Jacques Rancière (né en 1940)
« La peinture dans le texte » dans *Le destin des images* (2003)

L'Art, tel que nous le nommons, n'existe guère que depuis deux siècles. Il n'est pas né grâce à la découverte du principe commun aux différents arts — sans quoi il faudrait des tours de force supérieurs à ceux de Clement Greenberg pour faire coïncider son émergence avec la conquête par chaque art de son « medium » propre. Il est né dans un long processus de rupture avec le système des beaux-arts, c'est-à-dire avec un autre régime de disjonction au sein des arts.

Cet autre régime s'est résumé dans le concept de *mimesis*. Qui ne voit dans la *mimesis* que l'impératif de la ressemblance, peut constituer une idée simple de la « modernité » artistique comme émancipation du propre de l'art par rapport à la contrainte de l'imitation : règne des plages colorées à la place des femmes nues et des chevaux de combats. Il manque ainsi l'essentiel la *mimesis* n'est pas la ressemblance mais un certain régime de la ressemblance. La *mimesis* n'est pas la contrainte extérieure qui pesait sur les arts et les enfermait dans la ressemblance. Elle est le pli dans l'ordre des manières de faire, des modes de la parole, des formes de visibilité et des protocoles d'intelligibilité. C'est pour cela que Diderot peut faire à Greuze les reproches paradoxaux d'avoir noirci la peau de son Septime Sévère et représenté Caracalla comme un franc coquin. Septime Sévère est le premier empereur romain d'origine africaine et son fils Caracalla était bien un franc coquin. Le tableau de Greuze incriminé le représente au moment où il est convaincu d'une tentative de parricide. Mais les ressemblances de la représentation ne sont pas les reproductions de la réalité. Un empereur est empereur avant d'être une crapule. Noircir le visage de l'un, accuser le bassesse de l'autre, c'est transformer le genre noble du tableau d'histoire en genre commun du tableau justement dit de genre. La correspondance entre l'ordre du tableau et celui de l'histoire est la convenance entre deux ordres de grandeur. Elle inscrit la pratique de l'art et les figures qu'il donne à voir dans un ordre global de rapports entre le faire, le voir et le dire.



Jean-Baptiste Greuze, *L'empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*, 1769
Huile sur toile, 124 x 160 cm, Musée du Louvre

Il y a de l'art en général en raison d'un régime d'identification — de disjonction — qui donne visibilité et signification à des pratiques d'arrangement des mots, d'étalage des couleurs, de modelage des volumes ou d'évolution des corps, qui décide par exemple ce qu'est une peinture, ce qu'on fait en peignant et ce qu'on voit sur un mur ou une toile peints. Mais une telle décision est toujours l'établissement d'un régime d'équivalence d'une pratique avec ce qui n'est pas elle. Pour savoir si la musique et la danse étaient des arts, Batteux se demandait si elles étaient des imitations, si, comme la poésie, elles racontaient des histoires, des agencements d'actions. Le *ut pictura poesis/ut poesis pictura* ne définissait pas simplement la subordination d'un art — la peinture — à un autre — la poésie. Il définissait un rapport entre l'ordre du faire, celui du voir et celui du dire par quoi ces arts — et éventuellement d'autres — étaient des arts. La question de la planéité en peinture, de l'imitation de la troisième dimension et du rejet de cette imitation n'est aucunement une question de délimitation entre le propre de l'art pictural et le propre de l'art sculptural. La perspective n'avait pas été adoptée pour montrer la capacité de la peinture à imiter la profondeur de l'espace et le modelé des corps. La peinture ne serait pas devenue un « bel art » par cette seule preuve de capacité technique. La virtuosité du peintre n'a jamais suffi à lui ouvrir les portes de la visibilité artistique. Si la perspective a été linéaire et théâtrale avant d'être aérienne est sculpturale, c'est que peinture devait d'abord montrer sa capacité poétique — sa capacité à raconter des histoires, à mettre en scène des corps parlants et agissants. Le lien de la peinture à la troisième dimension est un lien de la peinture à la puissance poétique des mots et des fables. Ce qui peut défaire ce lien, assigner à la peinture un rapport privilégié non seulement à l'usage du plan mais à l'affirmation de la planéité, c'est un autre type de rapport entre ce que la peinture effectue et ce que les mots font voir à sa surface.

Pour que la peinture soit vouée à la planéité, il faut la faire voir comme plane. Pour qu'elle soit vue comme plane, il faut que soient desserrés les liens qui enserraient ses figures dans les hiérarchies de la représentation. Il n'est pas nécessaire que la peinture ne « ressemble » plus. Il suffit que ses ressemblances soient déliées du système de rapports qui subordonnaient la ressemblance des figures à l'agencement des actions, le visible de la peinture au quasi-visible des mots du poème et le poème lui-même à la hiérarchie des sujets et des actions. La destruction de l'ordre mimétique ne veut pas dire que, depuis le XIX^e siècle, les arts fassent « n'importe quoi » ni qu'ils s'élancent librement à la conquête des possibilités de leur medium propre. Un medium n'est pas un moyen ou un matériau « propre ». C'est une surface de conversion : une surface d'équivalence entre les manières de faire des différents arts, un espace idéal d'articulation entre ces manières de faire et des formes de visibilité et d'intelligibilité déterminant la manière dont elles peuvent être regardées et pensées. La destruction du régime représentatif ne définit pas une essence enfin trouvée de l'art tel qu'en lui-même. Elle définit

un régime esthétique des arts qui est une autre articulation entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes d'intelligibilité.

Ce qui a fait entrer la peinture dans ce régime nouveau, ce n'est pas le rejet de la figuration, ce n'est pas une révolution dans la pratique des peintres. C'est d'abord une autre manière de voir la peinture du passé. La destruction du régime représentatif de la peinture commence, au début du XIX^e siècle, avec la révocation de la hiérarchie des genres, avec la réhabilitation de la « peinture de genre », cette représentation de gens vulgaires occupée à des activités vulgaires qui s'opposait à la dignité de la peinture d'histoire comme la comédie à la tragédie. Elle commence donc avec la révocation de la soumission des formes picturales aux hiérarchies poétiques, d'un certain lien entre l'art des mots et celui des formes. Mais cette libération n'est pas une séparation de la peinture et des mots, elle est une autre manière de les nouer. La puissance des mots n'est plus le modèle que la représentation picturale doit prendre pour norme. Elle est la puissance qui creuse la surface représentative pour y faire apparaître la manifestation de l'expressivité picturale. Cela veut dire que celle-ci n'est présente sur la surface que pour autant qu'un regard creuse celle-ci, que des mots la requalifient en faisant apparaître un autre sujet sous le sujet représentatif. [...]

Le texte critique, à l'âge esthétique, ne dit plus ce que le tableau doit ou aurait dû être. Il dit ce qu'il est ou ce que le peintre a fait. Mais dire cela, c'est agencer autrement le rapport du dicible et du visible, le rapport du tableau à ce qui n'est pas lui. C'est reformuler autrement le *comme* du *ut pictura poesis*, le *comme* par quoi l'art est visible, par quoi sa pratique est accordée à un regard et relève d'une pensée. Celui-ci n'a pas disparu. Il a changé de place et de fonction. Il travaille à la défiguration, à la modification de ce qui est visible sur sa surface, donc à sa visibilité comme art.

Jacques Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, 2003, p. 81-91.

SECTION 4

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

DIDEROT Denis, « Mes pensées bizarres sur le dessin », dans <i>Essais sur la peinture</i> : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/diderot_essais-peinture1765/1765_dessin
--

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'en 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 fausse 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 séméiologie²² [*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

²² 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 percer 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 ça 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 invaincus 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 homme²³ 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*²⁴, 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.

²³ Delacroix

²⁴ 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 ».

SECTION 5

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 statues 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, canonicales 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'imité 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.

WARBURG ABY (1866 – 1929)

*IMAGES DU TERRITOIRE DES INDIENS PUEBLOS EN AMÉRIQUE DU
NORD in Le rituel du Serpent (1923)*

Aby Warburg, Traduit de l'allemand par Sibylle Muller

Association Vacarme | « *Vacarme* »

2002/1 n° 18 | pages 85 à 86

ISSN 1253-2479

ISBN 9782915547894

DOI 10.3917/vaca.018.0085

Article disponible en ligne à l'adresse :

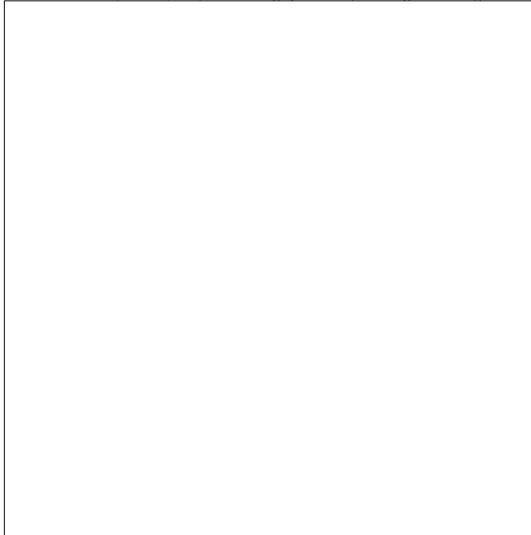
<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2002-1-page-85.htm>

images du territoire des indiens pueblos en Amérique du nord

par Aby Warburg

Ce texte est un extrait de la conférence de Aby Warburg sur son voyage en Amérique, inédite et pour la première fois traduite en français. Nous tenons à remercier Jean Clay des Éditions Macula pour nous avoir aimablement autorisé à le reproduire en avant-première dans nos pages.

L'arrivée aux Mesas, Arizona, avril, 1896. Photographie de Aby Warburg. © Warburg Institute



L'Indien pueblo n'est pas seulement un agriculteur, c'est aussi un chasseur – même s'il l'est moins que les tribus sauvages qui vivaient autrefois dans ces régions. Pour vivre il a besoin de maïs, mais aussi de viande. Il faut voir en réalité dans les danses de masques, qui nous apparaissent de prime abord comme des fêtes accompagnant la vie quotidienne, la recherche de moyens de subsistance par le groupe social au moyen de pratiques magiques. La danse des masques, où nous ne voyons d'habitude qu'un simple jeu, est dans son essence une méthode sérieuse, guerrière, pourrait-on dire, de lutter pour l'existence. N'oublions pas que ces danses, qui ne comportent pas les coutumes sanglantes de tortures humaines que l'on trouve dans les danses guerrières des Indiens nomades, les pires ennemis des Pueblos, et qui sont donc foncièrement différentes de celles-ci, n'en restent pas moins, de par leur origine et leur tendance interne, des danses de chasse, de récolte et de sacrifice. En se

masquant, c'est-à-dire en se glissant par imitation à l'intérieur de son butin – qu'il s'agisse d'un animal ou de maïs – le chasseur ou l'agriculteur croit s'emparer par anticipation, grâce à une mystérieuse métamorphose mimétique, de ce qu'il cherche en même temps à obtenir par son travail matériel de la journée, comme chasseur et comme agriculteur. La recherche de moyens de subsistance par le groupe social est donc schizoïde : c'est la rencontre de la magie et de la technique.

Cette coexistence de la civilisation logique et d'une causalité magique fantasmagique montre à quel point les Indiens pueblos se trouvent dans une situation de transition, singulièrement hybride. Ce ne sont plus des êtres vraiment primitifs, se servant uniquement de leurs mains, pour lesquels il n'existe pas d'activité portant sur l'avenir éloigné, mais ce ne sont pas encore des Européens que la technologie a rendus sereins, attendant l'événement à venir comme une nécessité organique ou mécanique. Ils sont à égale distance de la magie et du logos, et leur instrument c'est le symbole, qu'ils savent manier. Entre l'homme qui saisit dans sa main et l'homme qui pense, il y a l'homme qui établit des relations symboliques. Et les danses des Indiens pueblos nous offrent sans doute quelques exemples de ce stade de la pensée et de la conduite symboliques.

Lorsque j'eus l'occasion d'assister à la danse des antilopes à San Ildefonso, j'eus d'abord l'impression de voir quelque chose de très anodin et de presque comique. Mais pour le folkloriste qui veut étudier les racines vivantes des manifestations des cultures humaines, rien n'est plus dangereux que l'instant où il rit de coutumes populaires qui lui semblent comiques. On a tort de rire des aspects comiques du folklore, car on s'interdit au même moment d'en voir l'élément tragique.

À San Ildefonso, c'est-à-dire dans un *pueblo* proche de Santa Fé, depuis longtemps sous l'influence américaine, les Indiens se groupèrent en vue de la danse. D'abord les musiciens se mirent en place, armés d'un grand tambour. Vous les voyez là, devant les Mexicains à cheval. Puis les danseurs se rangèrent sur deux files parallèles, adoptant par leur masque et leur attitude les traits caractéristiques des antilopes. Les deux files se mouvaient de deux façons différentes. Ou bien les danseurs imitaient la démarche de l'animal, ou bien ils s'appuyaient sur les pattes de devant, c'est-à-dire sur de petits bâtons entourés de plumes, avec lesquels ils exécutaient des mouvements sur place. À la tête des deux rangées il y avait une figure féminine et un chasseur. La seule chose que je pus apprendre à propos de la figure féminine, c'est qu'on l'appelait « la mère de tous les animaux (1) ». C'est elle qu'implore celui qui imite l'animal.

En se glissant à l'intérieur du masque animal lors de la danse de chasse, on s'approprie en quelque sorte l'animal, par anticipation de sa capture. Cette règle n'a rien de ludique. Pour l'homme primitif, les danses de masques représentent, dans le processus qui le relie à ce qui est le plus extérieur à sa personne, la soumission la plus forte à un être étranger. En imitant, costumé et masqué, les expressions et les mouvements d'un animal, par exemple, ce n'est pas pour s'amuser que l'Indien se glisse dans cet animal, mais pour obtenir quelque chose de la nature, par la magie, en métamorphosant sa personne, parce qu'il ne croit pas que sa personne puisse y parvenir sans être élargie ou métamorphosée. Dans la danse-pantomime consacrée à un animal, l'imitation est donc un acte cultuel qui réalise dans la plus grande ferveur la perte d'identité et la fusion avec un être étranger. À l'origine, chez les peuples dits primitifs, la danse des masques représente essentiellement un document de piété sociale.

Au fond de lui-même, l'Indien a une tout autre relation à l'animal que l'Européen. Il considère l'animal comme un être supérieur, parce que l'unité de son animalité fait de lui un être beaucoup plus doué que l'homme, qui est plus faible que lui.

En ce qui concerne les aspects psychologiques de la volonté de se métamorphoser en animal, c'est Frank Hamilton Cushing, le pionnier et le vétéran de la bataille pour comprendre l'âme indienne, qui m'a ouvert de telles perspectives – d'une nouveauté bouleversante pour moi –, avant mon voyage. Cet homme au visage marqué de petite vérole, aux maigres cheveux roux, à l'âge indéfinissable, me dit en fumant des cigarettes qu'un jour un Indien lui avait demandé : pourquoi l'homme serait-il supérieur à l'animal ? « Regarde un peu l'antilope, elle est la course même et elle court tellement mieux que l'homme – ou bien l'ours, il n'est que force pure, les hommes savent seulement faire quelque chose, et l'animal, ce qu'il est, il l'est totalement. »

Aussi étrange que cela paraisse, cette pensée mythique est le stade préliminaire de notre explication génétique et scientifique du monde. Ces Indiens païens, comme tous les païens de la terre, se relient au monde animal dans ce qu'on appelle le totémisme, par crainte et vénération, en croyant que des animaux de toutes espèces sont les ancêtres mythiques de leur clan. Lorsqu'ils expliquent le monde par un ensemble de relations non organique, ils ne sont donc pas tellement loin du darwinisme ; tandis que nous rapportons la loi naturelle au processus autonome de l'évolution, les païens tentent d'expliquer cette loi naturelle par une relation arbitraire avec le monde animal. Si l'on veut, c'est un darwinisme par affinité élective dans le registre du mythe qui détermine la vie des hommes qu'on dit primitifs. Il est évident que la danse de chasse survit à San Ildefonso dans sa forme. Mais comme l'antilope a disparu depuis plus de trois générations, il se pourrait bien que nous ayons ici, dans cette danse des antilopes, une transition vers les danses *kacinas*, purement démoniques, dont la tâche principale est d'intercéder pour que la récolte soit abondante. Aujourd'hui encore il existe à Oraibi un clan de l'antilope, dont la tâche principale est la magie météorologique.

La danse humiskacina

Alors que les danses animales imitatives doivent être comprises comme une magie mimique propre à la civilisation de la chasse, les danses *kacinas*, qui font partie des festivités paysannes organisées chaque année, ont un autre caractère. Mais celui-ci ne se manifeste dans toute sa singularité que plus loin des lieux de la culture européenne. La danse cultuelle et magique des masques, qui sollicite la nature inanimée elle-même, ne peut plus être observée sous une forme assez originelle que là où le chemin de fer ne va pas encore et – comme dans le cas des villages mokis – où même tout semblant de catholicisme officiel a disparu.

On inculque aux enfants une grande terreur religieuse à l'égard de ces *kacinas*. Chaque enfant tient les *kacinas* pour des êtres surnaturels, terribles ; et l'instant où il est instruit sur la nature des *kacinas* et accepté lui-même dans la société des danseurs de masques constitue le tournant le plus important dans l'éducation de l'enfant indien.

C'est dans l'endroit situé le plus loin à l'Ouest, à Oraibi, qu'un heureux hasard m'a permis d'observer sur le place du village troglodyte une danse dite *humiskacina*. C'est là que j'ai pu voir les originaux vivants des danseurs de masques que j'avais vus auparavant dans une pièce de ce même village d'Oraibi sous forme de poupées.

Pour arriver à Oraibi, je dus commencer par voyager pendant deux jours, dans une voiture légère, à partir de la station de chemin de fer de Holbrook. La voiture est ce qu'on appelle un buggy, elle a quatre roues légères, avec lesquelles on peut très bien avancer dans le désert de sable où ne poussent que des ajoncs. Le cocher, Frank Allen, était un mormon, qui me conduisit pendant tout le temps que je passai dans cette région. Nous essuyâmes une très forte tempête de sable ; elle effaça complètement les traces des voitures, qui dans cette steppe dépourvue de routes sont les seuls moyens d'indiquer la direction. Nous eûmes cependant la chance d'arriver après deux jours de voyage à Keam Cañon, où Mr. Keam, un aimable Irlandais, nous offrit l'hospitalité.

C'est à partir de là que je pus faire mes véritables excursions vers les villages troglodytes situés sur trois plateaux rocheux qui s'étendent parallèlement, du Nord au Sud. Je vis d'abord le curieux village de Walpi. Avec ses maisons en gradins, il occupe une position romantique sur une crête rocheuse, comme une masse de pierre empilée sur des rochers. Un sentier étroit passe devant la masse des maisons et mène sur le grand rocher. On voit ce rocher sur la photo, se dressant dans le monde, l'air abandonné et grave. ■

Traduit de l'allemand par Sibylle Muller

1. Potnia Theron, cf. Jane E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. 3ème éd., Cambridge, 1922, p. 264.

SECTION 6

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.

[...] Inversement, dans la mesure où, résidant à l'extérieur du tableau, ils sont retirés en une invisibilité essentielle, ils ordonnent autour d'eux toute la représentation ; c'est à eux qu'on fait face, vers eux qu'on se tourne, à leur yeux qu'on présente la princesse dans sa robe de fête ; de la toile retournée à l'infante et de celle-ci au nain jouant à l'extrême droite, une courbe se dessine (ou encore, la branche inférieure de l'X s'ouvre) pour ordonner à leur regard toute la disposition du tableau, et faire apparaître ainsi le véritable centre de la composition auquel le regard de l'infante et l'image dans le miroir sont finalement soumis.

Ce centre est symboliquement souverain dans l'anecdote, puisqu'il est occupé par le roi Philippe IV et son épouse. Mais surtout, il l'est par la triple fonction qu'il occupe par rapport au tableau. En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons). Ces trois fonctions « regardantes » se confondent en un point extérieur au tableau : c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation. Dans cette réalité même, il ne peut pas ne pas être invisible. Et cependant, cette réalité est projetée à l'intérieur du tableau, — projetée et diffractée en trois figures qui correspondent aux trois fonctions de ce point idéal et réel. Ce sont : à gauche le peintre avec sa palette à la main (autoportrait de l'auteur du tableau) ; à droite le visiteur, un pied sur la marche prêt à entrer dans la pièce ; il prend à revers toute la scène, mais voit de face le couple royal, qui est le spectacle même ; au centre enfin, le reflet du roi et de la reine, parés, immobiles, dans l'attitude des modèles patients.

Reflet qui montre naïvement, et dans l'ombre, ce que tout le monde regarde au premier plan. Il restitue comme par enchantement ce qui manque à chaque regard : à celui du peintre, le modèle qui recopie là-bas sur le tableau son double représenté ; à celui du roi, son portrait qui s'achève sur ce versant de la toile qu'il ne peut percevoir d'où il est ; à celui du spectateur, le centre réel de la scène, dont il a pris la place comme par effraction. Mais peut-être, cette générosité du miroir est-elle feinte ; peut-être cache-t-il autant et plus qu'il ne manifeste. La place où trône le roi avec son épouse est aussi bien celle de l'artiste et celle du spectateur : au fond du miroir pourraient apparaître — devraient apparaître — le visage anonyme du passant et celui de Vélasquez.

Dans la grande volute qui parcourait le périmètre de l'atelier, depuis le regard du peintre, sa palette et sa main en arrêt jusqu'aux tableaux achevés, la représentation naissait, s'accomplissait pour se défaire à nouveau de la lumière ; le cycle était parfait. En revanche, les lignes qui traversent la profondeur du tableau sont incomplètes ; il leur manque à toutes une partie de leur trajet. Cette lacune est due à l'absence du roi, — absence qui est un artifice du peintre. Mais cet artifice recouvre et désigne une vacance qui, elle, est immédiate : celle du peintre et du spectateur quand ils regardent ou composent le tableau.

Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle

recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.

Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), chapitre 1, Tel Gallimard, p. 29-31.

Daniel Arasse

« Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines* » (2003)

Dans *Histoires de peintures*

Je vais prendre un exemple célèbre, celui des *Ménines* de Vélasquez, et du fameux texte que lui a consacré Michel Foucault, en préface à son livre séminal *Les mots et les choses*, qui date de 1966. Ce livre, vous le savez, est une archéologie du savoir : l'épistémè de la Renaissance, puis le passage à l'âge classique et à la représentation classique, avec le « Je pense » qui doit pouvoir accompagner toute représentation... Michel Foucault met en exergue de cette réflexion *Les Ménines* de Vélasquez qu'il qualifie, après une magnifique analyse, de « représentation de la représentation classique ». C'est un texte célèbre, fondamental, splendide, qu'il faut lire et relire même si on l'a lu il y a vingt ans. C'est un modèle d'intelligence, de description et d'élégance d'écriture. C'est en même temps un texte historiquement faux.

Il est inconcevable que le tableau ait pu être pensé comme Michel Foucault l'a écrit, ou produit avec une telle pensée au moment où il a été peint par Vélasquez. Et pour une simple raison : tout le système de Michel Foucault repose (je cite de mémoire) sur le miroir bien sûr, qui est au fond des *Ménines* et qui reflète le portrait du roi et de la reine que le peintre est supposément en train de peindre. On se rappelle que dans *Les Ménines*, Vélasquez nous regarde, face au tableau, avec sur sa droite de son point de vue, à gauche pour nous, le revers d'une toile qui a apparemment les mêmes dimensions que celle que nous regardons. Dans la salle vous avez l'Infante, avec un groupe de suivantes, d'où le titre *Les Ménines*, dans une pièce éclairée par des fenêtres sur notre droite. Sur le mur du fond, à peu près au centre du tableau, parmi d'autres peintures accrochées au mur que l'on distingue mal, un miroir où se reflètent le roi et la reine d'Espagne. Vélasquez est donc supposé être en train de les peindre. La lecture du tableau par Foucault se fonde sur l'hypothèse qu'il faut feindre que nous ne savons pas ce qui se reflète dans ce miroir. Or, historiquement, c'est absolument impossible puisque ce tableau a été peint à la demande du roi d'Espagne, et destiné à son bureau privé. Je ne peux pas imaginer le roi d'Espagne faisant semblant de ne pas savoir que c'est lui qui se reflète dans le miroir du fond. Je trouve très intéressant ce qu'a fait Foucault, parce qu'il a « démocratisé » *Les Ménines*. Il a regardé *Les Ménines* telles qu'elles sont accrochées dans un musée. Effectivement, je peux feindre de croire que c'est moi, spectateur, qui me reflète dans le miroir. Non. C'est le roi dans son bureau d'été, et il était seul spectateur. Le roi a été peint au fond du tableau dans un miroir, mais il était aussi le destinataire du tableau. Donc, l'idée que l'on peut feindre de ne pas savoir ce qui se reflète dans le miroir est historiquement fautive.

Et pourtant, cet anachronisme des *Ménines* démocratiques, muséales, a été extraordinairement producteur non seulement du texte de Foucault, mais aussi d'un débat théorique interminable sur *Les Ménines*, parce que Foucault a lancé une telle machine théorique que, maintenant, toute personne ayant envie de faire une théorie de la peinture va être obligée, à un moment ou à un autre, de s'intéresser aux *Ménines*. Il a aussi lancé tout un débat sur la

conception de la perspective des *Ménines* : où étaient placés le peintre, le spectateur, etc. Il y a une masse très importante de textes sur ce sujet. Surtout, le texte de Foucault a le mérite considérable d'avoir obligé les historiens de l'art traditionnels à faire attention aux *Ménines*. Pour pouvoir se débarrasser de l'explication de Michel Foucault, magnifique mais historiquement erronée, ils ont dû faire un immense travail dans les archives pour comprendre ce qu'était ce tableau. Comment répondre à un texte aussi fort que celui de Foucault sinon par une étude de documents et d'archives permettant de reconstituer la culture, les pratiques sociales du tableau ? Voilà donc un effet très intéressant de l'anachronisme de Foucault, tant au niveau théorique qu'au niveau de la production historique sur *Les Ménines*.

Ce qui est aussi intéressant avec ce texte, c'est qu'il n'est pas complètement arbitraire. Il y a effectivement un piège dans *Les Ménines*, mais un piège dont Vélasquez n'est pas lui-même l'auteur. Voilà l'occasion de développer une phrase d'Hubert Damisch que j'aime beaucoup : « La peinture ça ne montre pas seulement, ça pense. » Il se trouve que *Les Ménines*, telles que nous les voyons aujourd'hui, pensent toutes seules, et indépendamment de ce qu'a pensé faire Vélasquez. Car ce que ne savait pas Foucault et qu'il ne pouvait pas savoir, on ne s'en est rendu compte que lors de la dernière restauration des *Ménines*, c'est que le tableau que nous voyons aujourd'hui est en fait le résultat de deux tableaux superposés. Dans la première version, vue par radiographie, il n'y avait pas le peintre en train de peindre. Il y avait le miroir, un grand rideau rouge, et un jeune garçon tendant vraisemblablement un bâton de commandement à l'Infante, qui était à ce moment-là juste au centre du tableau. C'était donc un tableau dynastique très clair. Il y avait l'Infante, héritière du trône, et ce miroir au fond comme présence auratique du roi et de la reine comme fondateurs de cette lignée dynastique. Cette composition entrait de manière très intelligente dans le programme politique d'un tableau dynastique. Et puis, quelques années plus tard, un héritier est né, Prospero. Le trône est bien sûr revenu à l'héritier mâle et non plus à l'héritier femme. La version dynastique du tableau ne valait donc plus, et c'est à ce moment-là que Vélasquez, à la demande du roi, a changé la partie gauche du tableau (pour nous), en enlevant le jeune homme qui tend le bâton de commandement, et s'est peint lui-même en train de peindre supposément le roi et la reine qui sont au fond. Le miroir avait changé de fonction tout en gardant la même, car le roi et la reine demeuraient ces êtres mystérieux, le sujet absolu, comme le dit je crois Louis Marin, dont la présence est à la fois l'origine de toute la représentation et en même temps incertifiable dans la représentation.

Il n'y a en fait jamais eu tableau commun du roi et de la reine, contrairement à ce que prétend Vélasquez. Les archivistes et les historiens en ont cherché sans succès. Quand il y a un couple, ce sont deux tableaux séparés en pendants. Vélasquez n'est pas en train de peindre le roi et la reine. En s'ajoutant au tableau, il a fait une fiction courtisane selon laquelle, et c'est la deuxième version du tableau, il était en train de peindre le roi et la reine quand l'Infante est arrivée dans la pièce. Voilà l'anecdote que suggère le tableau. Mais, à partir du moment où le miroir qui est au fond a une fonction extrêmement précise dans la première version du tableau (la version dynastique), ce miroir changeait de fonction, devenait anecdotique et courtisan, mais gardait cependant sa fonction dynastique dans la deuxième version. Le tableau devient ainsi insoluble, parce que le miroir, objet central, change apparemment de fonction tout en la gardant. L'analyse de Foucault, historiquement fautive, devient donc parfaitement légitime si l'on fait profondément l'histoire du tableau. Sans savoir l'histoire détaillée du tableau, Foucault a mis le doigt sur ce qui est à mon avis le piège maximum du tableau *Les Ménines* : Vélasquez ne respecte pas le principe de base de la peinture classique énoncé par Alberti au XV^e siècle, à savoir que le peintre n'a affaire qu'avec ce qui se voit. Il représente ce qui se voit sous la lumière

du soleil, dit aussi Poussin au XVII^e siècle. En peignant le roi et la reine dans un tableau dynastique au départ, puis en les mettant comme sujets supposés de la représentation dans la deuxième version, Vélasquez a joué à l'apprenti sorcier. Le roi et la reine ne peuvent pas être là où ils deviendraient anecdotiquement des modèles en train d'être peints. Hélas, il n'y avait jamais de séances de pose à la cour d'Espagne. Hélas, il n'y a pas de tableau double du roi et de la reine en couple. Le tableau lui-même propose donc une énigme insoluble.

C'est grâce à Foucault que l'on peut s'interroger de cette façon sur le tableau. Il est évidemment dangereux de vouloir trouver dans un tableau du XVII^e siècle ce qui légitime l'interprétation du philosophe du XX^e siècle : le philosophe se trompe mais il a raison.

Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Folio, rééd. 2006, p. 233-244.

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'amoindrit 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.

L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue, atavisme ancestral, à faire ses délices des simples images de la vérité. Mais l'enseignement que dispensent les photographies n'est pas le même que celui des images plus artisanales du passé. Pour commencer, il y a infiniment plus d'images autour de nous, qui sollicitent notre attention. L'inventaire a débuté en 1839 et, depuis cette date, il n'est pratiquement pas une seule chose, semble-t-il, qui n'ait été photographiée. Cette boulimie même de l'œil photographique change les conditions de notre détention dans la caverne, notre monde. En nous enseignant un nouveau code visuel, les photographies modifient et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé et de ce que nous avons le droit d'observer. Elles constituent une grammaire et, ce qui est encore plus important, une éthique du regard. Enfin, le résultat le plus monumental de l'entreprise photographique est de nous donner le

sentiment que le monde entier peut tenir dans notre tête, sous la forme d'une anthologie d'images.

Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde. La lumière des films et des émissions de télévision illumine les murs, vacille, et s'éteint; mais avec les photographies, l'image devient aussi objet, un objet léger, bon marché à produire, facile à transporter, à accumuler, à stocker. Dans *Les Carabiniers* de Godard (1963), deux ouvriers agricoles fainéants s'enrôlent dans l'armée du roi, séduits par la promesse qu'ils pourront piller, violer, tuer ou faire subir à l'ennemi tout autre traitement qu'il leur plaira, et s'enrichir. Mais la valise de butin que Michel-Ange et Ulysse rapportent triomphalement à leurs femmes, des années plus tard, se révèle ne contenir que des cartes postales illustrées, des centaines de cartes postales, représentant Monuments, Grands Magasins, Mammifères, Merveilles de la Nature, Moyens de Transport, Œuvres d'Art et autres trésors répertoriés en provenance des quatre coins du globe. Le gag de Godard parodie brillamment la magie équivoque de l'image photographique. Les photographies sont peut-être les plus mystérieux des objets qui constituent et rendent plus épais l'environnement que nous reconnaissons comme moderne. Les photographies sont réellement de l'expérience captive, et l'appareil photo est l'arme idéale de la conscience quand elle cherche à multiplier ses possessions.

Photographier, c'est s'approprier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc

de pouvoir. Une première chute dans l'aliénation, phénomène notoire aujourd'hui, qui a consisté à habituer les gens à réduire le monde à des mots imprimés, est censée avoir engendré le surplus d'énergie faustienne et de trouble psychique nécessaire à l'édification des sociétés inorganiques modernes. Mais le texte imprimé filtre le monde, le transforme en objet mental, de façon moins traîtresse, semble-t-il, que les images photographiques qui sont maintenant la source principale où l'on apprend à quoi ressemblait le passé et ce que contient le présent. Ce qui est écrit sur une personne ou sur un événement se donne ouvertement comme une interprétation, au même titre que ces « propositions » plastiques artisanales que sont les peintures et les dessins. Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire ou s'approprier.

Les photographies, qui bricolent l'échelle du monde, se voient elles-mêmes réduites, agrandies, recadrées, retouchées, manipulées, truquées. Elles vieillissent, sous le coup des maux qui frappent normalement les objets de papier; elles disparaissent; elles prennent de la valeur, et on les achète et les vend; on les reproduit. Elles qui emballent le monde, elles semblent inviter à l'emballage. On les colle dans des albums, on les encadre et on les pose sur des tables, on les punaise aux murs, on les projette sous forme de diapositives. Les journaux et les magazines

les exhibent, les flics les indexent par ordre alphabétique ; les musées les exposent ; les éditeurs en font des volumes.

Depuis de nombreuses décennies, le livre est la façon la plus répandue de présenter (dans la plupart des cas, en les miniaturisant) les photographies, leur assurant ainsi longévité, sinon immortalité – les photographies sont des objets fragiles, aisément déchirés ou égarés –, et un plus vaste public. La photographie publiée dans un livre est, cela va de soi, l'image d'une image. Mais étant à l'origine elle-même un objet imprimé et lisse, une photographie perd beaucoup moins de sa qualité essentielle, à être reproduite dans un livre, qu'une peinture. Toutefois, le livre n'est pas un procédé totalement satisfaisant quand il s'agit de diffuser des ensembles de photographies. L'ordre selon lequel les photographies doivent être regardées est proposé par celui des pages, mais rien n'astreint les lecteurs à l'ordre recommandé, ni n'indique le temps à passer sur chaque photographie. Le film de Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), méditation brillamment orchestrée sur des photographies de genres et de thèmes très divers, suggère une façon plus subtile et plus rigoureuse d'« emballer » (en les agrandissant) des images fixes. Elle impose à la fois l'ordre et le temps exact de passage de chaque photographie, et l'on gagne en lisibilité visuelle et en impact émotionnel. Mais une fois traduites sous forme cinématographique, elles cessent d'être des objets que l'on peut collectionner, ce qu'elles restent quand elles nous sont présentées sous forme de livres.

Les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie. Une des applications utilitaires du document photographique est l'incrimination. Utilisées pour la première fois par la police parisienne pour traquer les communards en juin 1871, les photographies sont devenues dans les États modernes un instrument utile pour surveiller et contrôler des populations de plus en plus mobiles. Une autre application utilitaire du document photographique est la justification. Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement. Quelles que soient les limites (pour cause d'amateurisme) ou les prétentions (pour cause de volonté esthétique) de tel ou tel photographe, une photographie, quelle qu'elle soit, semble entretenir avec la réalité visible une relation plus innocente, et donc plus exacte, que les autres objets mimétiques. Des virtuoses de l'image exemplaire, comme Alfred Stieglitz et Paul Strand, composant, de décennie en décennie, des photographies monumentales, inoubliables, veulent cependant, avant tout, montrer une chose qui est bien là, tout comme le possesseur de Polaroid pour qui photographier est une façon commode, rapide, de prendre des notes, ou le mitrailleur à l'Instamatic qui prend des instantanés comme souvenirs du quotidien.

Étroitement sélectives les unes comme les autres, une peinture ou une description ne peuvent jamais être autre chose qu'une interprétation, tandis qu'une photographie peut être traitée comme une version de la chose elle-même. Mais malgré la présomption de véracité qui confère à toutes les photographies autorité, intérêt et séduction, le travail des photographes n'échappe pas, par nature, au trouble et à l'ambiguïté qui caractérisent normalement les rapports de l'art et de la vérité. Même quand ils ont avant tout le souci d'être le miroir de la réalité, ils restent hantés par des impératifs tacites de goût et de conscience morale. Les photographes d'immense talent (parmi lesquels figuraient Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee), qui prirent part, à la fin des années 1930, à l'entreprise photographique de la Farm Security Administration, faisaient des douzaines de portraits frontaux des métayers qu'ils étaient venus photographier, avant d'être sûrs d'en avoir fixé sur la pellicule l'image exacte : cette expression précise, sur le visage de leur sujet, qui confirmait l'idée qu'ils se faisaient de la pauvreté et de la lumière, de la dignité et du grain, de l'exploitation et de la géométrie. Quand ils décident de l'allure d'une image, quand ils préfèrent un cliché à un autre, les photographes ne cessent d'imposer des normes à leur sujet. Bien qu'il soit vrai qu'en un sens l'appareil fait plus qu'interpréter la réalité, qu'il la capture effectivement, les photographies sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins. Les nombreux cas où le photographe prend, un peu n'importe comment, un peu

n'importe quoi, et de façon anonyme, ne diminuent pas le didactisme global de l'entreprise. C'est cette passivité même – et cette ubiquité – du document photographique qui constituent le « message » de la photographie, son agression.

Les images qui idéalisent leur sujet (comme c'est le cas de la plupart des photographies de mode et des photographies d'animaux) ne sont pas moins agressives que celles qui font une vertu de leur absence de recherche (comme les photos de classe, les plus froides des natures mortes ou les photographies anthropométriques). Toute utilisation de l'appareil photographique est implicitement une agression. Cela apparaît aussi clairement dans les premières décennies glorieuses de la photographie, les années 1840 et 1850, que dans toutes celles qui suivirent et au cours desquelles, grâce à la technologie, n'a cessé de se répandre l'état d'esprit qui fait du monde un jeu de photographies potentielles. Même pour les maîtres des premiers temps de la photographie, comme David Octavius Hill et Julia Margaret Cameron, qui se servaient de l'appareil photographique comme d'un moyen de faire des images picturales, la justification de la photographie était dans une rupture radicale avec les buts des peintres. Dès ses débuts, la photographie impliqua la capture du plus grand nombre possible de sujets. Jamais la peinture n'eut une visée aussi « impériale ». Par la suite, l'industrialisation de la technologie de la photographie n'a fait que réaliser une promesse qu'elle renfermait implicitement dès

ses débuts : démocratiser l'ensemble du vécu en le traduisant en images.

L'âge où, pour prendre une photographie, il était nécessaire de disposer d'un équipement encombrant et coûteux – jouet de dilettante, de riche et de maniaque – semble en effet bien loin, à l'époque des appareils compacts qui invitent n'importe qui à faire des photos. Les premiers appareils, fabriqués en France et en Angleterre au début des années 1840, ne pouvaient être manipulés que par des inventeurs ou des passionnés. Puisqu'il n'y avait pas de photographes professionnels à l'époque, il ne pouvait pas non plus y avoir d'amateurs, et la photographie n'avait pas de fonction sociale clairement définie ; c'était une activité gratuite, c'est-à-dire artistique, bien qu'elle prétendît peu à être un art. Ce n'est qu'avec son industrialisation que la photographie s'est épanouie en tant qu'art. À mesure que l'industrialisation fournissait des fonctions sociales aux opérations du photographe, la réaction contre ces fonctions renforçait la conscience que la photographie avait d'elle-même comme art.

À notre époque, la photographie est devenue un divertissement aussi répandu que le sexe et la danse, ce qui veut dire que, comme toutes les formes d'art populaire, la photographie n'est pas pratiquée comme un art par la plupart des gens. C'est principalement un rite social, une défense contre l'angoisse et un instrument de pouvoir.

Pérenniser les hauts faits des individus, pris dans le cadre d'une famille, ou de tout autre groupe, est la première fonction populaire de la photographie. Depuis un siècle au moins, la photographie de mariage est partie intégrante de la cérémonie, au même titre que les formules prescrites par la loi. L'appareil photo accompagne la vie familiale. Selon une enquête sociologique menée en France, la grande majorité des ménages possède un appareil photo, mais la probabilité qu'ils en possèdent au moins un est deux fois plus grande dans les foyers avec enfant que dans les foyers sans enfant. Ne pas prendre de photos de ses enfants, surtout quand ils sont petits, est un signe d'indifférence de la part des parents, de la même façon que ne pas se présenter à sa photo de promotion est un geste de révolte adolescente.

Grâce aux photographies, chaque famille brosse son propre portrait et tient sa propre chronique : portefeuille d'images qui témoignent de sa cohésion. Les activités photographiées importent à peine, pourvu que les photos soient prises et conservées avec amour. La photographie devient un rite de la vie familiale au moment précis où, dans les pays d'Europe et d'Amérique qui s'industrialisent, on taille dans le vif de cette institution. Alors que le noyau familial, cette unité étouffante, se voyait extrait d'une constellation familiale beaucoup plus vaste, la photographie intervint pour pérenniser, réaffirmer de façon symbolique, la continuité menacée et l'étirement aux limites de la disparition de la vie familiale. Ces traces spectrales que sont les photographies assurent la présence minimale

Liste de quelques références artistiques proposées et commentées par les enseignants

Platon

- Athéna dite du Varvakeion, copie de l'Athéna Parthénos chryséléphantine de Phidias
- Joseph Kossuth, *Une et trois chaises*, États-Unis, 1965
- Homère, *Iliade - Odyssée*, Pléiades, Gallimard, 2000

Plotin

- Bill Viola, *Ascension*, vidéo couleur, 10', 2000

Warburg

- Botticelli, *Le printemps*, 203 × 314 cm, 1477–1482, Palais Medici-Riccardi, Florence
- Diderot, Chardin, *La Raie*, 1728

Hegel

- Raphaël, *La Transfiguration*, 1518-1520, 405 × 278 cm, Musée du Vatican, Rome
- O. Redon, *Saint Sébastien*, 1910, pastel sur papier, 71 x 55 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux
- V. Kandinsky, *Composition 8*, 1923, 140 × 201 cm, Guggenheim Museum, New-York

Nietzsche

- P.P. Pasolini, *Œdipe roi*, Film couleur, 1967
- P.P. Pasolini, *Médée*, Film couleur, 1969'