

Erwin Panofsky

Idea, Contribution à L'histoire du Concept de L'ancienne Théorie de L'art (1924)

Traduction: Henri Joly

Éditions: Gallimard, 1989

Chapitre 1 : L'Antiquité

P.27

L'Orateur de Cicéron, cette apologie personnelle déguisée sous la forme d'un écrit doctrinal et théorique 17, compare l'orateur parfait avec une « idée nous ne pouvons pas atteindre dans l'expérience mais seulement nous représenter en notre esprit; il la compare également avec l'objet de la représentation artistique qui, de la même façon que l'idée, ne peut être appréhendé par le regard en son entière perfection, mais existe plutôt comme simple image mentale dans l'intériorité de l'artiste. << Selon moi, affirme Cicéron, il n'existe nulle part quelque chose de si beau que l'original ainsi copié ne soit encore plus beau, comme c'est le cas d'un visage par rapport à son portrait; mais ce nouvel objet, nous ne pouvons le saisir ni par la vue ni par l'ouïe non plus que par aucun autre sens; c'est au contraire en esprit et en pensée seulement que nous le connaissons; c'est pourquoi, par-delà les sculptures de Phidias qui, dans leur genre, sont ce qu'il nous est donné à voir de plus accompli, ainsi que par-delà les peintures que j'ai déjà citées 18, nous pouvons en imaginer de plus belles; et lorsque cet artiste travaillait à la création de son Zeus et de son Athéna, il ne

P.28

considérerait pas un homme quelconque, c'est-à-dire réellement existant, qu'il aurait pu imiter, mais c'est en son esprit que résidait la représentation sublime de la beauté; c'est elle qu'il regardait, c'est en elle qu'il se plongeait et c'est en la prenant pour modèle qu'il dirigeait son art. De la même façon que le domaine des arts plastiques propose quelque chose de parfait et de sublime, dont il existe une forme purement pensée, et qu'à cette forme sont rattachées, par la reproduction que nous en donne l'art, les objets qui sont, comme tels, inaccessibles à la perception sensible (c'est-à-dire les êtres divins qu'il faut représenter 19), de même c'est en esprit seulement que nous contemplons la forme de la parfaite éloquence et c'est seulement sa copie que nous cherchons à saisir auditivement. Platon, ce professeur et ce maître, qui allie la puissance de la pensée à celle de l'expression, désigne ces formes des choses sous le terme d'idées; il nie qu'elles soient périssables, affirme qu'elles ont une existence éternelle et ne se trouvent enfermées que dans la raison et dans la pensée. Quant au reste des choses, elles surgiraient et disparaîtraient, passeraient et s'évanouiraient, bref ne subsisteraient pas longtemps dans le même et unique état 20. >>>

Au travers de cette description que l'inspiration rhétorique nous donne de la création d'art, la fonction du concept platonicien d'Idée est en fait de démentir la conception platonicienne de l'art: ici l'artiste n'est plus l'imitateur du monde sensible dans ce qu'il a de trivial et de trompeur; il n'est pas davantage, face à une quelconque << essence métaphysique, un inter-

P.29

prête assujetti à la rigidité de normes préexistantes mais dont les efforts sont finalement inutiles; l'artiste, c'est au contraire celui dont l'esprit renferme un modèle prestigieux de beauté vers lequel il peut, en véritable créateur, tourner son regard intérieur; et bien que l'entière perfection de ce modèle intérieur ne puisse passer dans l'œuvre au moment de la création, celle-ci doit néanmoins dévoiler une beauté qui est quelque chose de plus que la simple copie d'une << réalité » ravissante, quoique donnée seulement à notre sensibilité trompeuse, mais qui pourtant est autre chose que le pur reflet d'une « vérité » qui n'est fondamentalement connaissable que par l'intellect. Or, il est clair qu'un pareil renversement des conceptions platoniciennes (qui ne s'est réalisé qu'à peine, et pour la première fois, dans la pensée de Cicéron) n'est possible qu'à une double condition: tout d'abord, il est nécessaire que les conceptions relatives à l'essence même de l'art comme à l'essence de l'Idée prennent un sens non platonicien voire antiplatonicien. L'estime où l'art et l'artiste sont tenus, même superficiellement au début, s'est fortement accrue dans les milieux hellénistiques et romains: le peintre d'abord 21, puis le sculpteur (dont le travail salissant et pénible devait être considéré, par la pensée grecque à l'époque de sa floraison, comme une activité particulièrement * banausique >>>22) feront chaque jour davantage figure de personnalités supérieures et comblées des dieux; s'il nous est permis d'en croire Pline, la peinture sera comptée expressément au nombre des arts libéraux 24 (ce qui signifie dignes d'un homme né libre). Les talents du connaisseur d'art et du critique d'art commencent à s'épanouir; la manie de collectionner se

P.30

,voici fait jour et la libéralité des princes et des riches fait davantage pour augmenter le crédit dont les arts sont l'objet; et si les « arts mimétiques » durent, au nom de la vérité, être chassés par Platon de sa cité 25 en revanche ce que dit l'introduction aux Images" de Philostrate (remarquablement en accord avec une formule célèbre de Léonard de Vinci 26) : « Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικοῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικοῖ δὲ καὶ σοφίαν 27. » (« Celui qui n'a pas l'amour de la peinture, celui-là fait injure à la vérité, il fait aussi injure au savoir. ») Cette expression révèle déjà qu'à la réévaluation dont les arts font extérieurement l'objet, s'ajoute aussi une réévaluation interne de l'art. Elle révèle aussi que, ce que Platon était enclin à nier complètement, ou qu'il considérait comme accessible, mais seulement au prix de la liberté et de l'originalité artistiques, se trouvait chaque jour plus universellement reconnu, à savoir: l'autonomie de l'art par rapport aux apparences et aux imperfections de la réalité. La pensée de l'Antiquité, pour autant qu'elle faisait de l'art un objet de sa réflexion, avait dès ses débuts (tout comme devait le faire plus tard celle de la Renaissance) juxtaposé en pleine naïveté deux thèmes pourtant contradictoires: d'une part on concevait que l'œuvre d'art était inférieure à la nature, dans la mesure où elle ne faisait que l'imiter jusqu'à en donner l'illusion dans le meilleur des cas; on concevait d'autre part que l'œuvre d'art était supérieure

à la nature dans la mesure où, reprenant les défauts des productions naturelles prises individuellement, elle lui opposait, en pleine indépendance, une image nouvelle-

P.31

29 ment créée de la beauté. En marge des anecdotes, sources de variations infinies, sur les grappes de raisin à la peinture desquelles les oiseaux se laissaient prendre, sur les peintures de chevaux à la vue desquelles les chevaux réels hennissaient, sur le rideau qui, une fois peint, pouvait donner, même au regard du peintre, l'illusion de la réalité, en marge des épigrammes innombrables consacrées à la vache de Myron 28, qui ressemblait jusqu'à la vérité à une vache réelle, on avoue que les œuvres d'un Polyclète avaient prêté à l'apparence humaine << une beauté plus vraie que nature >>; on désapprouve en revanche le peintre Démétrius, qui avait poussé trop loin la fidélité à la nature et avait fait passer la ressemblance avant la beauté 30; mais il y a aussi les nombreux passages de la littérature poétique, où, pour célébrer la beauté quasi surnaturelle d'un homme, on la compare à celle de sculptures ou de peintures. Déjà Socrate admettait comme allant de soi que la peinture, pourtant simple <<< copie des choses visibles"», était en même temps contrainte et capable, « en l'absence d'un homme dont le "physique" fût en tout point irréprochable », de représenter un corps dont l'apparence fût belle, en combinant, à partir d'une multiplicité de corps, ce qu'il y avait de plus beau en chacun d'eux 31; et à propos de ce même Zeuxis, qui certainement peignit ces grappes de raisin qui faisaient illusion aux oiseaux, on raconte et on répète à satiété (surtout durant la Renaissance) l'histoire que voici ayant à représenter Hélène, il avait fait appel aux cinq vierges les plus belles de la ville de Crotone, afin de reporter en son

P.32

tableau le plus bel aspect de chacune 2; il n'est pas jusqu'à Platon, cet « ennemi de l'art», qui n'ait comparé, dans un passage hautement remarquable, le modèle de sa cité parfaite, dont on ne peut jamais trouver dans la réalité l'exact correspondant, avec l'œuvre d'un peintre qui aurait proposé sur sa toile un < paradigme » de l'homme canoniquement beau, et qui passerait pour un peintre accompli, non pas quoique, mais précisément parce qu'il se montre incapable d'indiquer les conditions dans lesquelles lui est apparue empiriquement une si parfaite beauté, Aristote, dans le style lapidaire qui lui est propre, a formulé ainsi cette intuition fondamentale: « Les grands hommes entretiennent avec les hommes du commun la même différence qui sépare les hommes beaux de ceux qui ne le sont pas et ce qui est artistiquement peint de la simple réalité; cette différence tient au fait que, dans ce cas, on rassemble en un seul et même objet ce qui se trouvait dispersé en plusieurs τῷ συνήχθαι τὰ διεσπαρμένα εἰς ἓν 634,

C'est ainsi qu'en dépit de son attachement très fort pour la notion de « mimésis », la pensée de l'Antiquité grecque n'est aucunement demeurée étrangère à la conception qui fait de l'artiste non pas seulement l'humble copiste de la nature, mais aussi son émule, qui en pleine indépendance

corrige, par son pouvoir librement créateur, ses inévitables imperfections. Et, en même temps que s'opère la transformation toujours

P.33

plus accentuée de l'intuition en concept, qui caractérise le développement de la philosophie à l'époque hellénistique (que l'on pense seulement aux interprétations allégorisantes que les diatribes stoïciennes donnent des mythes), la conviction se répand qu'un art, lorsqu'il culmine, peut se soustraire complètement au modèle sensible et se libérer entièrement de l'impression laissée par la réalité perçue. Or, ce qui marque le terme dernier de cette deuxième trajectoire sur laquelle la pensée hellénique évolue car, parallèlement, la première subsiste, inchangée, ce sont des expressions, comme celle de Dion Chrysostome, qui précisément, et ce n'est pas un hasard, se rapportent au Zeus de Phidias"; il dit, par exemple, dans son discours olympique: « Même un insensé ne saurait avoir le sentiment que le Zeus de Phidias, à Olympie, ressemble à un quelconque mortel pour sa taille et pour sa beauté ; c'est aussi le sens d'une déclaration de Philostrate l'Ancien; à la question sarcastique d'un Egyptien qui lui demandait si Phidias ou les autres artistes grecs étaient allés dans le ciel et s'ils y avaient contemplé les dieux sous leur véritable forme, il oppose, par la bouche d'Apollonius de Tyane, cette mémorable réponse: « C'est l'imagination qui a créé ces dieux et elle est plus artiste que l'imitation, car l'imitation représente ce qu'elle voit, l'imagination ce

qu'elle ne voit pas Nous voici parvenus au point d'où l'on commence à comprendre le sens de cette identification opérée par Cicéron entre l'idée platonicienne et la « représentation artistique intérieure à l'esprit du peintre ou du sculpteur. Car si la critique d'art - en prenant passionnément parti contre le mouvement d'hostilité

P.34

dont l'image était l'objet dès l'Antiquité païenne, et en lui opposant les arguments spiritualistes dont elle disposait était parvenue à élever l'objet de la production artistique de sa condition première, celle d'une réalité extérieure et perceptible, à celle d'une représentation intérieure et mentale, de son côté la philosophie, par un renversement analogue de son sens, se montrait également disposée, de façon croissante, à ramener le principe de la connaissance, c'est-à-dire l'Idée, de sa condition d'essence » " métaphysique à celle d'un simple << concept >> ; de la même façon, tout comme l'objet de l'art s'était dégagé de la sphère occupée par la réalité empirique, l'Idée philosophique était descendue de son « lieu supracéleste >> 'et tous deux se voyaient assigner désormais comme lieu propre (même s'il ne fallait pas l'entendre encore en un sens psychologique) la conscience même de l'homme dans l'intériorité de laquelle l'un et l'autre pouvaient désormais se fondre et s'unifier. Car, à une certaine époque, le stoïcisme avait opéré le renversement des Idées platoniciennes en les interprétant comme des <<< concepts >> dinnés et précédant l'expérience, ou bien encore comme des « prénotions », que nous pouvons à peine concevoir comme des états « subjectifs » au sens moderne du mot, mais qui s'opposaient en tout cas comme contenus immanents de la conscience, aux essences transcendantes de Platon 38; mais auparavant (et la chose paraît encore plus importante dans notre

P.35

contexte) Aristote avait substitué au dualisme qui opposait, sur le plan d'une théorie de la connaissance, le monde intelligible et le monde sensible une synthèse réciproque entre l'universalité du concept et la singularité de la représentation individuelle, au plan d'une philosophie de la nature et de l'art, mais également un rapport synthétique réciproque entre la forme et la matière: Toute chose est le produit du support et de la forme, ce qui signifie que, dans tous les cas, le produit de la nature ou de la main de l'homme ne provient pas de ce qu'une Idée déterminée est imitée par une existence déterminée, mais de ce qu'une forme déterminée pénètre dans une matière déterminée; un homme individuel, c'est donc << cette forme réalisée de telle et telle façon dans ce mélange de chair et d'os 39; la seule différence qui sépare les œuvres d'art des productions de la nature vient de ce que leur forme, avant de pénétrer dans la matière, réside dans l'âme humaine: « Est un produit de l'art tout ce dont la forme réside dans l'âme 640

C'est sous l'influence de cette définition aristotéli-cienne de l'art (cette définition, qui embrasse tous les << arts>> sans exception, y compris la médecine et l'agriculture, devait acquérir au Moyen Age un sens infiniment plus important que les réflexions de la Poétique, qui portaient sur les arts entendus au sens restrictif et devaient ne retrouver vie que pendant la

P.36

Renaissance) que s'opéra très librement l'identification de la représentation artistique et de l'Idée, d'autant qu'Aristote avait conservé l'appellation platonicienne en général et plus particulièrement à la « forme intérieure », présente dans l'âme du peintre puis transférée dans la matière grâce à son activité. La formulation de cette question par Cicéron représente, pouvons-nous dire, un compromis entre Aristote et Platon (mais un compromis qui, pour sa part, présuppose qu'une conception antiplatonicienne de l'art existe déjà): cette << forme, ou cette <<<< idée », qui existe dans l'esprit de Phidias et qu'il contemple lorsqu'il crée son Zeus, est une sorte de formation hybride entre la « forme interne d'Aristote, avec laquelle elle partage la propriété d'être une représentation immanente à la conscience, et l'idée platonicienne dont elle possède l'absolue perfection, caractéristique de ce qui est tout à la fois « achevé et suprême » d. de l'eidos à la « forme >>>

Mais en réalité cette formule cicéronienne de compromis, précisément parce qu'elle est une formule de compromis, pose un problème bien particulier qui, sans s'être présenté comme tel à la pensée consciente, n'en exigeait pas moins une solution. Si cette image intérieure, qui représente l'objet propre de l'œuvre d'art, n'est rien d'autre qu'une représentation vivante dans l'esprit de l'artiste, une « idée de la pensée »,

P.37

qu'est-ce qui lui garantit alors cette perfection par laquelle elle doit l'emporter sur les phénomènes de la réalité? Et inversement, si elle possède effectivement cette perfection, ne doit-elle pas alors

être tout autre chose qu'une simple « idée de la pensée » ? Pour trancher cette alternative, deux voies seulement étaient, en fin de compte, possibles ou bien l'on refusait à l'Idée, désormais identifiée à la « représentation artistique », sa haute perfection, ou bien l'on conférait à cette haute perfection une légitimité métaphysique. La première solution de cette alternative se trouve chez Sénèque, la seconde dans le Néoplatonisme.

Sénèque reconnaît entièrement à l'artiste la possibilité de reproduire, au lieu et place d'un objet, pris dans la nature visible, une représentation produite à l'intérieur de lui; mais il ne voit, entre l'objet et sa représentation, aucune différence axiologique, bien mieux aucune différence ontologique; la question de savoir si l'artiste travaille d'après un objet réel ou d'après un objet idéal, si ce qu'il prend pour objet surgit devant son regard comme une existence réelle ou réside dans son esprit en tant que représentation intérieure, ne pose plus pour lui une question de valeur ou d'interprétation, mais une pure question de fait. La 65 Lettre, en accord avec Aristote, recense d'abord les quatre causes de l'œuvre d'art: « la matière dont elle est produite, l'artiste par qui elle est produite, la forme où elle est produite et la fin en vue de laquelle elle est produite >>> (c'est, par exemple, la recherche du gain, la réputation, la piété religieuse). « A ces quatre

P.38

causes, est-il dit plus loin, Platon en ajoute encore une cinquième, le modèle (exemplar) que, pour sa part, il nomme l'idée c'est en effet ce vers quoi regarde l'artiste pour exécuter l'œuvre qu'il a projetée; mais il est indifférent que ce modèle soit extérieur à lui et qu'il puisse ainsi tourner vers lui ses regards, ou au contraire qu'il lui soit intérieur, comme quelque chose qu'il a lui-même conçu et produit. » Ainsi compris, le sens que prend pour l'art la notion d'idée s'accorde fondamentalement avec l'objet de la représentation pris dans son opposition à la forme de la représentation (que Sénèque, en un sens qui est entièrement non platonicien, caractérise comme *idos* = *eidos*) et peut même s'appliquer directement au modèle naturel: <<< Supposons que je veuille peindre ton portrait", peut-on lire dans une autre de ses Lettres, « ce qui est le modèle de ma peinture, c'est toi et de toi mon esprit reçoit une certaine manière d'être (*habitus*) qu'il exprime dans l'œuvre; c'est donc bien ce visage qui m'instruit et m'enseigne et c'est sur lui que se règle l'imitation, précisément l'idée...»; et plus loin: << Je me réclamaïs précédemment du peintre. Lorsqu'il entendait peindre un portrait de Virgile, il regardait attentivement celui-ci. Et le visage de Virgile, c'était l'idée qu'il s'appropriait et dont il faisait le modèle de son œuvre. Or ce que le peintre emprunte à ce modèle, et introduit dans l'œuvre, c'est "l'*idos*" (= *eidos* = forme comme ci-dessus); il y a d'un côté le modèle, de l'autre la forme qui lui est empruntée et qui est introduite dans l'œuvre. Dans le premier cas, l'artiste imite d'après le modèle, dans le deuxième il

P.39

crée la forme. La statue possède un visage c'est l'*idos*; le modèle possède lui aussi un visage, celui que le peintre contemplait lorsqu'il donna à la statue ses - c'est l'idée 42. » contours

La représentation intérieure de l'objet n'est donc pas le moins du monde supérieure, pour Sénèque, à la vision de l'objet extérieur et il peut même conférer indistinctement à l'une et à l'autre la

dénomination d'« idea » 43. Inversement, la philosophie de Plotin entreprend de conquérir pour la « forme intérieure » un droit métaphysique à mériter le rang d'un « modèle parfait et suprême ». Plotin s'est en effet 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 (logoi) 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 44. »

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

P.40

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 45; 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

P.41

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 totale-ment modelable n'en est pas moins modelée sur elle 46, 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 47. Dès lors, l'art combat pour le même enjeu que l'esprit, c'est-à-dire pour le triomphe de la forme sur l'informe 48

Il est d'ailleurs remarquable de constater combien, sous cet aspect, la distinction faite par Aristote (car elle est typiquement aristotélicienne) entre matière >> et * forme reçoit un sens radicalement nouveau. Car c'est Aristote qui avait déjà soutenu que la forme de l'œuvre d'art préexiste dans l'âme de son créateur, avant de pénétrer dans la matière" et qui avait invoqué déjà, pour illustrer ce fait, les exemples, repris

P.42

plus tard par Plotin, de l'architecte imaginant en son esprit la maison et du sculpteur concevant la statue c'est également lui qui avait opposé l'indivisibilité de la pure forme à la divisibilité de la forme incarnée dans la matière ; c'est également pour lui que la forme l'emportait en tous points sur la matière: possédant plus d'être et plus de substance, étant plus nature et plus cause, la forme représente par rapport à la matière quelque chose de meilleur et de plus divin. Mais Aristote n'en est pas moins fort éloigné de prêter à la matière le pouvoir de résister fondamentalement ou d'être fondamentalement indifférente à toute << infor-mation». Tout au contraire, la matière (qu'il se refuse expressément à considérer comme un « mal'») possède en puissance, selon lui, une aptitude à la perfection de l'information, tout comme l' «< eidos">> détient en acte la perfection de la forme; bien mieux, la matière << appelle la forme comme son complément, de la même façon que la femelle appelle le mâle »".

Pour Plotin en revanche, la « matière >> représente le mal absolu, le complet non-être; elle est incapable d'être jamais parfaitement << informée » 53, elle n'est jamais vraiment pénétrée par l'« eidos conserve au contraire, même lorsqu'il lui arrive d'être (apparemment) << informée », les caractéristiques de la négativité, de la stérilité et de l'hostilité : il y a dans la matière une impassibilité (ἀπαθής) devant la forme mais

P.43

et quelque chose en elle qui, du point de vue de cet «eidos, justement parce qu'elle demeure toujours étrangère à l'« eidos" », lui résiste. Dès lors, dans la philosophie de Plotin, qui par « eidos" >> entendait non pas seulement la forme aristotélicienne, mais égale-ment l'Idée platonicienne, l'antagonisme de la forme et de la matière prend l'aspect d'un conflit entre la force et l'inertie (celle-ci faisant obstacle à la force), entre la beauté et la laideur, entre le bien et le mal. Pour Aristote en effet, comparer du point de vue de la valeur la maison intelligible et la maison réelle, la statue intelligible et la statue réelle n'aurait eu absolument aucun sens, parce que la maison n'est pas à proprement parler une maison ni la statue une statue, tant que la forme n'a pas pénétré la matière". Mais chez Plotin, pour qui les images du monde sensible représentent moins l'incarnation d'une forme que l'imitation d'une Idée, l'« aisthétion matériel et sensible est esthétiquement et

éthiquement si dévalorisé par rapport au « noéon idéal, qu'il peut être qualifié de beau dans la mesure seulement où il permet de reconnaître en lui ce dernier ou plutôt de l'y pressentir: Comment, demande Plotin, l'architecte peut-il adapter la maison extérieure à l'« eidos » >>> intérieur de la maison et déclarer qu'elle est belle? C'est pour la simple raison qu'abstraction faite des pierres qui la constituent, la maison extérieure se réduit à l'« eidos » intérieur et que, divisée assurément par la masse de la matière, elle est par essence indivisible, encore qu'elle se donne sous les apparences

P.44

de la multiplicité 56. >>> Par voie de conséquence, Plotin, pour qui le cheminement qui conduit de l'unité à la multiplicité conduit toujours de la perfection à l'imperfection, s'est formellement et passionnément opposé à cette définition de la beauté où le classicisme de l'Antiquité et celui de la Renaissance associaient équilibre des proportions >> et << beauté du coloris, c'est-à-dire « symétrie des parties entre elles et avec le tout, liée à l'agrément de la couleur » 57. Car parler d'un « accord des parties entre elles » >> présuppose nécessairement l'existence de ces parties; or, selon cette définition, ce serait seulement le composé mais non pas l'élément qui pourrait être beau, c'est-à-dire que se trouverait érigé en principe de la beauté ce qui en est seulement une apparence formelle, imputable à la divisibilité de l'image matérielle; en réalité et conformément à la conception plotinienne, la beauté de la nature, tout comme celle de l'art, est exclusivement fondée au contraire sur cette << participation à l'idée » 58 qui ne s'exprime, par les propriétés purement phénoménales de « l'équilibre des proportions et de la « beauté du coloris », que comme sous l'effet d'une contrainte.

Il ressort de tout cela qu'une conception « poétique » ou « heuristique », comme celle que Plotin cherche à promouvoir pour les beaux-arts, menace aussi dangereusement ceux-ci en leurs positions que la conception essentiellement << mimétique » >> sur laquelle Platon avait de préférence mis l'accent; la seule différence, c'est que la menace vient de directions

P.45

précisément opposées; si la conception « mimétique », selon laquelle l'art représente une imitation du monde sensible, conteste la légitimité des beaux-arts en définissant leur objectif comme indigne d'être recherché, la conception « heuristique, suivant laquelle l'art détient la noble mission de faire pénétrer une forme dans la matière rebelle, conteste la possibilité même de son succès dans la mesure où son objectif se donne lui-même comme impossible à atteindre. Sans doute la beauté surgit-elle lorsque le sculpteur, sur une pierre brute, « détache et gratte certaines parties, polit et épure le reste jusqu'à conférer à l'œuvre un bel aspect » >>59; mais une beauté supérieure réside là où précisément l'idée se voit initialement épargner la chute dans le monde de la matière. Sans doute est-il beau que la forme triomphe de la matière, mais ce qui est encore plus beau, c'est que ce triomphe (qui ne peut jamais être total) n'ait aucune nécessité: « Admettons que deux blocs de pierre soient disposés côte à côte; l'un est encore informe et n'a pas encore été effleuré par l'art; l'autre, artistiquement travaillé, se présente comme une statue, divine ou humaine; s'agit-il d'une statue divine? c'est peut-être l'image d'une Muse ou d'une Grâce; s'agit-il d'une statue humaine? ce

n'est pas celle d'un homme quelconque mais celle d'un homme que l'art seul a pu créer en s'inspirant de tous les beaux hommes 60. De plus, la pierre que l'art a transformée en une image de la beauté ne paraîtra pas belle en tant que pierre (car, dans ce cas, l'autre serait également belle) mais en

P.46

raison de la forme que l'art lui a conférée. Cette forme, la matière ne la possédait pas mais elle résidait dans le projet même de l'artiste 61, avant de se réaliser dans la pierre. D'ailleurs, si elle résidait dans l'artiste, ce n'était pas en tant que celui-ci possédait des yeux ou des mains, mais en tant qu'il participait à l'art. C'était donc dans l'art que cette beauté était de loin la plus grande. Car la beauté immanente à l'art ne pénètre pas par elle-même dans la pierre, mais demeure immobile en elle-même; ce qui pénètre dans la pierre, c'est une beauté inférieure, dérivée de la première, qui ne conserve pas en elle la pureté que voulait lui donner l'artiste mais qui se manifeste au-dehors, pour autant seulement que la pierre s'est assujettie à l'art. Dans ces conditions (<< car plus la beauté pénètre et se déploie dans la matière, plus elle s'exténue par rapport à la Beauté en soi >>63) les pensées d'un << Raphaël privé de mains » ont en fin de compte plus de valeur que les peintures du Raphaël en chair et en os; et si les œuvres d'art n'étaient, pour la théorie de la << mimésis », que de simples imitations des apparences sensibles, envisagées sous l'angle de l' << heurésis », ce ne sont plus que de simples allusions à une « beauté intelligible qui ne se trouve ni réalisée ni réalisable en elles et qui s'identifie en fin de compte avec le << Bien suprême ». Le chemin qui mène à la contemplation de cette « beauté intelligible sise en une sorte de temple secret >> conduit toujours plus loin, par-delà les œuvres de l'art : « Quelle chose contemple dès lors cet œil intérieur? Car dès son éveil, il ne pourra

P.47

tolérer d'emblée l'éclat suprême. L'âme doit s'accoutumer d'abord au spectacle des belles occupations puis à celui des œuvres belles, c'est-à-dire non point tant de celles que produisent les arts mais de celles qu'accomplissent les hommes de bien, et, pour finir, elle doit contempler l'âme même de ceux qui exécutent ces œuvres belles 65. >> << Car », ainsi qu'il est dit dans un des passages les plus significatifs du livre Sur la Beauté, « celui qui considère la beauté corporelle n'a pas le droit de se perdre en elle mais doit reconnaître en elle une image, une trace, une ombre, et s'élancer vers ce dont elle propose l'image. Car celui qui se précipite-rait vers elle et voudrait se saisir, comme d'une vérité, de ce qui n'est qu'un beau reflet sur l'eau, celui-là ressemblerait au personnage d'un mythe riche de sens, qui voulut de même s'emparer de son reflet et disparut alors dans la profondeur des eaux; ainsi en ira-t-il de celui qui s'attache à la beauté des corps et ne veut pas s'en séparer: ce n'est pas son corps, mais son âme, qui plongera dans des gouffres obscurs et affreux pour l'esprit; c'est là qu'il séjournera, comme un aveugle aux Enfers, errant çà et là parmi les ombres 66.

Ainsi donc, si la critique platonicienne fait aux arts le grief de fixer continuellement le regard intérieur de l'homme sur les images sensibles, c'est-à-dire de lui fermer la contemplation du monde des Idées, la défense que leur consacre Plotin condamne les arts à un tragique destin: porter toujours de

nouveau le regard intérieur de l'homme au-delà des images sensibles, c'est-à-dire lui ouvrir une perspective sur le monde des

P.48

Idées, mais en même temps la lui voiler. En tant qu'imitations du monde sensible, les œuvres d'art sont dépourvues d'une signification plus élevée, spirituelle ou, si l'on préfère, symbolique, mais en tant que manifestations de l'Idée", elles sont alors privées de leur finalité et de leur autonomie propres; et tout se passe comme si la théorie des Idées, pour refuser d'abandonner le point de vue métaphysique qui est le sien, se voyait contrainte dans les deux cas de contester l'œuvre d'art.