LA RENAISSANCE, LE DISEGNO ET LA CONSCIENCE DE FAIRE DE L'ART UNE « CHOSE MENTALE »

« Une division de la société établie depuis l'Antiquité, oppose au Moyen Âge, les *arts libéraux*, les activités intellectuelles, aux *Arts mécaniques*, les métiers manuels longtemps assimilés au travail de l'esclave. Seuls, les premiers sont nobles et consistent en sept matières littéraires et scientifiques (grammaire, rhétorique, logique, mathématiques, géométrie, astronomie et musique) qui ne sont pas considérées comme un travail, mais tiennent de l' « *otium* », du loisir, et ne doivent pas être rémunérées. Elles sont réservées aux clercs, moines, prêtres, et, plus tard, aux universitaires et aux humanistes. Les arts mécaniques, c'est-à-dire manuels, sont considérés comme inférieurs, voire méprisables et réservés au dernier ordre de la société, celui des *laboratores*. Cette conception cléricale ne tient pas compte de l'immense diversité des arts mécaniques, qui des laboureurs aux orfèvres, couvrent la quasi-totalité des activités économiques de la société médiévale. Avec l'essor des villes à partir du XIIe siècle et la création de métiers ou guildes organisés, une hiérarchie s'établit au sein des arts mécaniques. Elle ne s'appuie pas tant sur l'habileté des artisans que de la matière qu'ils travaillent. Ainsi, pour les activités artistiques, les orfèvres sont davantage considérés que les sculpteurs sur pierre qui le sont plus que les sculpteurs sur bois ou les peintres et les enlumineurs. Cependant, cette hiérarchie n'est pas toujours fondée sur la richesse ; d'autres critères sont revendiqués comme la noblesse du geste, celle de la matière travaillée, l'utilité du métier et aussi sa maîtrise ou son expertise, comme c'est le cas pour les architectes, les sculpteurs, les orfèvres ou encore les peintres. (…) Malgré la demande croissante d'images à partir du XIIIe siècle, les artistes restent considérés par les clercs comme d'habiles artisans. En 1323, l'universitaire Jean de Jandun (vers 1285-1328) rédige dans une louange consacrée à Paris un chapitre à propos de l'habileté de ses artisans et y présente une liste des métiers. Les peintres y sont rangés aux côtés des boulangers, des étameurs, des enlumineurs, des scribes et des relieurs. Cependant, les artistes eux-mêmes commencent à revendiquer un statut plus respectable. Ils ne manquent pas de trouver des références à leur habileté dans les textes de l'antiquité païenne ou biblique pour justifier leurs demandes. En effet, en dépit de son mépris pour le travail manuel, réservé aux esclaves, l'Antiquité a transmis au Moyen Âge des modèles bibliques et païens d'artistes réputés pour leur habileté, tel l'orfèvre Beséléel, créateur du tabernacle des Juifs dans l'Ancien Testament ou le peintre grec Zeuxis admiré pour son adresse à copier la réalité. (…)

Seuls les talents de l'esprit, les arts libéraux connaissent une réelle promotion au XIIe siècle. C'est pourquoi les architectes, que l'on appelle alors maîtres d'œuvres ou maîtres maçons, le terme d'origine grecque « architecte » n'apparaissant que dans l'Italie du XVe siècle sous la plume des humanistes, sont les seuls à pouvoir se détacher de cette condition inférieure car ils allient un savoir technique à une connaissance des mathématiques qui va croissante dans l'élaboration des cathédrales gothiques et à revendiquer la dignité de leur métier. Ils occupent ainsi une place intermédiaire entre les arts libéraux et mécaniques. (…) Une nouvelle évolution voit le jour au XIII° siècle. Dans son *Defensor Pacis*, Marsile de Padoue (1274-1342) distingue au sein des arts mécaniques, ceux qui servent aux nécessités matérielles et ceux qui sont de l'ordre du plaisir et de l'agrément comme la peinture, la sculpture, l'architecture. Pour lui, ces derniers sont plus nobles et jouissent d'un statut intermédiaire entre les arts libéraux et mécaniques. C'est bien là l'une des premières manifestations d'une prise de conscience de la qualité particulière des créations artistiques. Si les philosophes discutent encore du statut des arts, les créateurs, quant à eux, s'intègrent pleinement dans la société urbaine. Ils sont désormais regroupés dans le cadre de métiers dotés de confréries, puis de guildes, qui développent des valeurs de solidarité et revendiquent leur place au sein de la société médiévale. Aux XIVe et XVe siècles, et d'abord en Italie, la figure de l'artiste en tant que génie créatif réapparaît avec la redécouverte par les premiers humanistes comme Dante, Pétrarque et Boccace des écrits de l'Antiquité et de ses figures d'artistes réputés comme les peintres Zeuxis et Apelle. Giovanni Pisano (vers 1240-1320) est l'un des premiers sculpteurs italiens à développer une conscience forte de ses capacités et de son talent comme le prouvent les inscriptions très personnelles qui émaillent ses œuvres. Il y insiste sur ses recherches figuratives et y exalte sa propre individualité et son sens de l'innovation.

Pour finir les artistes prennent eux-mêmes la parole. Dans son *Libro dell'arte* composé dans la première moitié du XIVe siècle, Cennino Cennini, peintre originaire de Colle di Val d'Elsa en Toscane, revendique pleinement la dignité de son métier. La peinture a autant de valeur que la poésie et pour Cennino, le créateur doit allier habileté manuelle et imagination. Leone Battista Alberti (1404-1475) compose vers 1435 son *De Pictura*, le premier traité théorique écrit par un humaniste qui joint à la réflexion philosophique la pratique de l'architecture et de la peinture. Son œuvre va bien au-delà d'une simple compilation de recettes et présente une véritable réflexion sur l'acte créateur. En comparant la peinture à la poésie « *ut pictura poesis* », il confère au peintre une démarche intellectuelle qui dépasse le simple aspect artisanal. Cette prise de conscience italienne est rapidement suivie par les autres régions occidentales. Au début du XVIe siècle, on voit l'apparition en Allemagne comme en Flandre d'une nouvelle génération d'artistes revendiquant leur valeur. (…) Les autoportraits des peintres flamands, souvent masqués sous les traits de Saint-Luc, témoignent de cette évolution. » **Sophie Brouquet, « L'image revendiquée : la prise de conscience d'une dignité des métiers d'arts à la fin du Moyen Âge », *Images du travail, travail des images*, 1, 2016**.

« Que vous étudiiez la peinture ou la sculpture, il faut toujours vous proposer de regarder et d'imiter quelque modèle élégant et rare. J'estime qu'en l'imitant, il faille y apporter du soin joint à de la célérité, de telle sorte que le peintre n'aborde jamais son œuvre, avec le pinceau ou le crayon, sans avoir, tout d'abord, arrêté parfaitement dans son esprit ce qu'il doit entreprendre, ainsi que les perfectionnements qu'il doit y apporter. En effet, il est plus sûr d'écarter les erreurs par la pensée que de les racler par le travail. D'ailleurs, il arrive qu'en nous accoutumant à tout faire d'après une composition méditée, nous nous rendons des artistes beaucoup plus habiles, ainsi que fut cet Asclépiodore, qu'on rapporte avoir été le plus expéditif à peindre qui fut entre tous. Car l'esprit mis en mouvement par l'exercice devient en toute chose plus prompt, plus apte et plus habile, et la main conduite par une règle certaine du génie acquerra une grande célérité. Mais ce qui fait que quelques peintres sont paresseux, c'est très-certainement parce qu'ils s'essayent lentement et tristement à une chose que leur esprit ne leur a pas éclaircie par l'étude. Et tandis qu'ils s'exercent dans ces ténèbres de l'erreur, méticuleux et comme aveuglés par leur pinceau, ils poursuivent, ils recherchent des voies inconnues et des issues, de même qu'un aveugle tâtonnant avec son bâton. Que personne ne mette la main à l'œuvre, si ce n'est de propos délibéré et l'esprit bien éclairé. »

Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), livre III

« La perspective est la première chose qu'un jeune Peintre doit apprendre pour savoir mettre chaque chose à sa place, et pour lui donner la juste mesure qu'elle doit avoir dans le lieu où elle est : ensuite il choisira un bon maître qui lui fasse connaître les beaux contours des figures, et de qui il puisse prendre une bonne manière de dessiner. Après cela il verra le naturel, pour se confirmer par des exemples sensibles dans tout ce que les leçons qu'on lui aura données et les études qu'il aura faites, lui auront appris : enfin il emploiera quelque temps à considérer les ouvrages des grands maîtres et à les imiter, afin d'acquérir la pratique de peindre et d'exécuter avec succès tout ce qu'il entreprendra. (…) Les jeunes gens qui veulent faire un grand progrès dans la science qui apprend à imiter et à représenter tous les ouvrages de la nature, doivent s'appliquer principalement à bien dessiner, et à donner les lumières et les ombres à leurs figures, selon le jour qu'elles reçoivent et le lieu où elles sont placées. »

« L'esprit d'un Peintre doit agir continuellement, et faire autant de raisonnements et de réflexions, qu'il rencontre de figures et d'objets dignes d'être remarqués : il doit même s'arrêter, pour les voir mieux, et les considérer avec plus d'attention, et ensuite former des règles générales de ce qu'il a remarqué sur les lumières et les ombres, le lieu et les circonstances où sont les objets. »

« Il n'y a rien plus sujet à se tromper que l'homme, dans l'estime qu'il a pour ses ouvrages et dans le jugement qu'il en porte. La critique de ses ennemis lui sert plus que l'approbation et les louanges que lui donnent ses amis ; ils ne sont qu'une même chose avec lui ; et comme il se trompe lui-même, ils peuvent aussi le tromper par complaisance, sans y penser. »

« Si vous regardez quelque vieille muraille couverte de poussière, ou les figures bizarres de certaines pierres jaspées, vous y verrez des choses fort semblables à ce qui entre dans la composition des tableaux ; comme des paysages, des batailles, des nuages, des attitudes hardies, des airs de tête extraordinaires, des draperies, et beaucoup d'autres choses pareilles. Cet amas de tant d'objets est d'un grand secours à l'esprit ; il lui fournit quantité de dessins, et des sujets tout nouveaux. »

« Ceux qui s'abandonnent à une pratique prompte et légère avant que d'avoir appris la théorie, ou l'art de finir leurs figures, ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail ni boussole : ils ne savent quelle route ils doivent tenir. La pratique doit toujours être fondée sur une bonne théorie, dont la perspective est le guide et la porte ; car sans elle on ne saurait réussir en aucune chose dans la peinture, ni dans les autres arts qui dépendent du dessin. »

« Un peintre ne doit jamais s'attacher servilement à la manière d'un autre Peintre, parce qu'il ne doit pas représenter les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature ; laquelle est d'ailleurs si abondante et si féconde en ses productions, qu'on doit plutôt recourir à elle-même qu'aux Peintres qui ne sont que ses disciples, et qui donnent toujours des idées de la nature moins belles, moins vives, et moins variées que celles qu'elle en donne elle-même, quand elle se présente à nos yeux. »

« Puisque tu as placé la musique parmi les arts libéraux, ou bien tu y places aussi la peinture, ou bien tu en retires la musique ; et si tu disais que des hommes de basse condition pratiquent la peinture, la musique aussi est gâtée par ceux qui ne la connaissent pas. Si tu dis : les sciences non mécaniques sont celles de l'esprit, je te répondrai que la peinture relève de l'esprit et que, de même que la musique et la géométrie considèrent les proportions des quantités continues, et l'arithmétique celles des quantités discontinues, la peinture considère toutes les quantités continues, ainsi que les qualités des proportions des ombres, des lumières et des distances dans sa perspective.

Léonard de Vinci, *Traité élémentaire de la peinture*, 1520, ch. II-II ; VI ; XV ; XVI ; XXIII, XXIV et XXVII.

« Par *dessin intérieur (disegno interno)*, j'entends le concept formé dans notre esprit pour pouvoir connaître quelque chose que ce soit et agir au-dehors conformément à la chose comprise ; de la même manière que nous autres peintres, lorsque nous voulons dessiner ou peindre quelque noble histoire, comme par exemple celle de la salutation angélique adressée à la Vierge Marie, lorsque le messager céleste lui annonça qu'elle serait mère de Dieu, nous formons d'abord dans notre esprit un concept de tout ce que nous pouvons alors penser qu'il se passa, aussi bien au ciel que sur terre, du côté de l'ange envoyé, de celui de la Vierge Marie à qui le message était adressé, et de celui de Dieu qui l'envoyait. Puis, conformément à ce concept intérieur, nous allons, avec le stylet, former et dessiner sur le papier, puis, avec les pinceaux et les couleurs, peindre sur la toile ou sur le mur. (…)

Pour éclaircir ce concept et dessin intérieur, et le montrer aux sens et à l'intellect, il est nécessaire de lui donner un corps et une forme visible ; et pour que nous le comprenions mieux et davantage, nous le circonscrirons et lui donnerons l'être, en le montrant aux sens par divers traits, en lui assignant aussi séparément les instruments qui lui sont propres, selon ses diverses opérations. Je dis donc que le *dessin extérieur* n'est autre que ce qui apparaît délimité en une forme sans substance corporelle : simple tracé, délimitation, mesure et figure de quelque chose que ce soit, imaginé et réel ; ce dessin ainsi formé et délimité par une ligne est le modèle et la forme de l'image idéale. »

Federico Zuccari, *L'Idea de' pittori, scultori et architetti,* I, 2 et II, 1 (1607)

« La plupart des écrivains prétendent que la peinture et la sculpture furent trouvées par les Égyptiens ; d'autres attribuent aux Chaldéens les premières figures en relief et accordent aux Grecs l'invention du pinceau et de la couleur ; mais moi, je soutiens que le dessin, ce principe créateur et vivifiant de la peinture et de la sculpture, posséda toute sa perfection dès l'origine des choses. Quand Dieu eut fait le monde et orné le ciel de corps lumineux, il traversa avec son intelligence la limpidité de l'air, descendit sur la terre et forma l'homme. Qui donc osera dire que ce modèle pétri par la main du Tout-Puissant n'offrît pas le type parfait de toutes les beautés que réclame la sculpture, et de la morbidesse et du choc harmonieux des lumières et des ombres que cherche la peinture ? Le divin architecte du temps et de la nature ne tira pas sans motif la première image de l'homme du limon de la terre. Il voulut montrer que la perfection doit sortir de l'imperfection. Ainsi voyons-nous les sculpteurs et les peintres corriger, effacer, et retoucher leurs ébauches avant de les amener au point qu'ils désirent. (…)

J'ai voulu que, si, par l'incurie des hommes, la malignité des siècles ou l'ordre des cieux, l'art venait à éprouver les désastres dont il a déjà été victime, mes travaux pussent servir à arrêter sa ruine ou au moins à relever le courage des artistes et à les aider, en leur rappelant les exemples et les procédés des grands maîtres que personne, s'il m'est permis de parler avec franchise, n'a pris le soin de recueillir jusqu'à présent. » **Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, 1550**

« Tant que la peinture se mesure en unités de surface ou en temps de travail, ou à la quantité et au prix des matières employées, or ou bleu d'outremer, l'artiste peintre n'est pas radicalement différent d'un peintre en bâtiment. C'est pourquoi, entre toutes les inventions qui accompagnent l'émergence du champ de production, une des plus importantes est sans doute l'élaboration d'un *langage* proprement artistique : d'abord, une manière de nommer le peintre, de parler de lui, de la nature et du mode de rémunération de son travail, à travers laquelle s'élabore une définition autonome de la valeur proprement artistique, irréductible, en tant que telle, à la valeur strictement économique […] Dans cette logique, le discours de célébration, la biographie notamment, joue un rôle déterminant, moins sans doute par ce qu'elle dit du peintre et de son œuvre que par le fait de le constituer en personnage mémorable, digne du récit historique, à la façon des hommes d'État et des poètes […]

Une sociologie génétique devrait faire aussi entrer dans son modèle l'action des producteurs eux-mêmes, leur revendication du droit d'être les seuls juges de la production picturale, de produire eux-mêmes les critères de perception et d'appréciation de leurs produits ; elle devrait prendre en compte l'effet que peut exercer sur eux et sur l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur production, et, par là, sur leur production même, l'image d'eux-mêmes et de leur production que leur renvoient les autres agents engagés dans le champ, les autres artistes, mais aussi les critiques, les clients, commanditaires, collectionneurs, etc. (On peut ainsi supposer que l'intérêt que, dès le *quattrocento*, certains collectionneurs ont commencé à porter aux esquisses et aux cartons n'a pu que contribuer à exalter le sentiment que l'artiste pouvait avoir de sa dignité.) (…)

Il est clair en effet que les écrits théoriques que l'histoire de la philosophie traditionnelle traite comme des contributions à la connaissance de l'objet sont aussi et surtout des contributions à la construction sociale de la réalité même de cet objet, donc des conditions théoriques et pratiques de son existence (la même chose pouvant se dire des traités de théorie politique, Machiavel, Bodin ou Montesquieu). Il faudrait donc refaire, de ce point de vue, une histoire de l'esthétique pure, et montrer par exemple comment les philosophes professionnels ont importé dans le domaine de l'art des concepts originellement élaborés dans la tradition *théologique*, notamment la conception de l'artiste comme « créateur » doté de cette faculté quasi divine qu'est l'« imagination » et capable de produire une « seconde nature », un « second monde », un monde sui generis et autonome […]

L'histoire des institutions spécifiques qui sont indispensables à la production artistique devrait se doubler d'une histoire des institutions qui sont indispensables à la consommation, donc à la production des consommateurs, et en particulier du goût, comme disposition et comme compétence. » **Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992**

« À la Renaissance apparut en effet, et ne pouvait manquer d'apparaître alors, ce que nous avons coutume d'appeler *théorie de l'art* ; bien que celle-ci s'appuie à bien des égards sur d'antiques fondements, elle n'en constitue pas moins dans son ensemble une discipline spécifiquement moderne, et elle se distingue des écrits sur l'art, qui abondaient antérieurement déjà, en ce qu'elle ne répond plus à la question : « Comment s'y prend-on? », mais à une question totalement différente et entièrement étrangère à la pensée médiévale : « Que faut-il pouvoir et, tout d'abord, savoir, pour être capable, le cas échéant, de rivaliser à armes égales avec la nature? » **Ernst Cassirer, « Eidos et eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », dans *Écrits sur l'art***, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 31.

« Il ne s'agit plus de refaire la théorie des Idées, mais de proposer une nouvelle théorie, non de l'Idée en général, apanage des philosophes et des théologiens, mais bien de « l'idée des peintres, des sculpteurs et des architectes », que Zuccaro appelle immédiatement de son vrai et intraduisible nom : le *disegno*. S'il privilégie ce terme aux dépens de ceux d'idée, de forme, d'intention, de règle ou d'exemplaire, c'est en effet qu'il en traite en peintre et non en théologien, et qu'il s'adresse à d'autres peintres, sculpteurs ou architectes, comme ceux de l'Académie qu'il présida, ainsi qu'il aime le rappeler; mais c'est surtout que prise en charge par les peintres, les sculpteurs et les architectes, l'idée devenue disegno, tout en gardant son prestige intellectuel propre à garantir à ceux dont c'est le métier un rang social et des privilèges plus élevés que ceux des simples ouvriers et exécutants, acquiert par là même un statut encore plus universel que celui qu'elle possédait déjà dans le domaine purement théorique. Le disegno est cause de tout, de toute connaissance comme de toute action ou opération, qui sont chacune à leur tour le produit d'un disegno. Le disegno en effet n'est pas seulement théorique, il est aussi pratique et poïétique, il est au fondement de toute activité, qu'elle soit de connaissance, morale, politique, technique ou artistique. Il est double, et le traité comporte ainsi deux livres, respectivement consacrés au disegno interne (le dessein) et au disegno externe (le dessin), mais pas seulement : car Zuccaro nous entraîne dans un labyrinthe de subdivisions, où l'on rencontre le disegno divin, l'angélique, l'humain, le spéculatif, le cogitatif, le sensible, le pratique, le moral, l'artificiel, le fantastique, etc., autant de subdivisions qu'il serait toutefois trop long de détailler, tant elles recouvrent l'ensemble des activités humaines, angéliques et divines. Rien n'échappe au disegno, dont l'idée même n'est après tout que l'un des produits, parmi une multitude d'autres.

En se donnant pour un simple artisan refusant de se mêler de ce qui le dépasse, Zuccaro témoigne en fait d'une ambition autrement plus large que celle du théologien confiné dans son monde des Idées intelligibles et des mystères divins, monde qui n'est au mieux que la moitié de l'univers. Soixante-cinq ans plus tard (mais la première formulation en remonterait aux années qui suivent la publication du traité de Zuccaro) paraît une autre Idée : L'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte, titre d'un discours que Giovanni Pietro Bellori prononça à la même Académie de Saint-Luc fondée par Zuccaro, et que Panofsky présente comme « la "Grande Charte" de la conception classique de l'art ». L'Idée du peintre et du sculpteur y est définie comme « ce modèle parfait et excellent dans l'esprit, auquel ressemblent les choses qui sont devant nos yeux parce qu'elles en imitent la forme imaginée », et c'est cette idée platonisante qui en conciliant le sujet et l'objet est censée, selon Panofsky, résoudre l'antinomie de l'Idéalisme et du Naturalisme, caractéristique néanmoins, faut-il le rappeler, de toute la philosophie de l'art jusqu'en plein XXe siècle. Loin de se réduire à n'être qu'un tel modèle spirituel des beautés naturelles, l'idée non du, mais des peintres, le disegno, par son extension universelle, participe autant de l'intelligible que du sensible, de l'imitation que de l'invention, du théorique que du pratique, dont il permet, favorise, sollicite la rencontre, la synthèse ou le jeu. Et s'il faut le dire en termes kantiens, le disegno annonce bien plutôt le schématisme de l'imagination dans la réflexion, soit le jugement esthétique, qu'une quelconque antinomie dialectique. En d'autres termes encore, une fois précisé l'ensemble de ses tenants et aboutissants, il pourrait bien tenir dans l'histoire de la philosophie la place du chaînon manquant entre les métaphysiques antiques de l'essence et de la substance et les théories modernes de la représentation. On comprend dès lors que, mieux que l'Idée, le disegno ait pu devenir le concept fondamental de la théorie de l'art, dont la naissance, à la Renaissance, anticipant celle de l'esthétique au XVIIIe siècle, marque l'ouverture de la modernité, et dont la condition de possibilité fut non pas le platonisme, comme voudrait nous le faire croire Cassirer, mais au contraire la résistance à toute forme de platonisme et de réduction du sensible à l'intelligible. »

Serge Trottein, « L'Idée des artistes : Panofsky, Cassirer, Zuccaro et la théorie de l'art », *RACAR*, 37/2, 2012.

- ⇨ **Voir aussi : Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste, Artisans et académiciens à l'âge classique.***
- ⇨ **Andrew Martindale, *The Rise of the Artist*, 1972.**

LA RENAISSANCE ET LE SUJET MODERNE : CREATION DE SOI, CREATION A PARTIR DE SOI

« Eh ! pour qui ce récit ? Pas pour vous, mon Dieu ; mais en m'adressant à vous, je parle à tous les hommes mes frères, si peu qu'ils soient ceux à qui ces pages tomberont entre les mains. Et pourquoi ? Pour que tout lecteur considère avec moi de quel profond abîme il nous faut crier vers vous. (…) Or, à cet âge de seize ans, des affaires domestiques ayant mis entre mes études un intervalle de vacances oisives, je vécus chez mes père et mère, et c'est alors que les ronces des désirs impurs s'élevèrent au-dessus de ma tête, et nulle main n'était là pour les arracher. Loin de là ; mon père s'aperçoit un jour, au bain, de ma pubescence qui, déjà, me couvrait d'un manteau de frémissantes inquiétudes, et, tressaillant comme à l'aspect de ses petits-fils, dans sa joie, il en fait part à ma mère. (…) Elle frémit de pieuse épouvante, et trembla ; quoique je ne fusse pas encore fidèle, elle craignit pour moi ces voies tortueuses où s'engagent ceux qui vous présentent le dos et non la face. Je me précipitais avec tant d'aveuglement, qu'entre ceux de mon âge j'étais honteux de mon infériorité de honte ; car je les entendais se vanter de leurs excès, et se glorifier d'autant plus qu'ils étaient plus infâmes ; et j'avais à cœur de pécher ; soif de plaisir et soif de gloire. Qu'y a-t-il de blâmable que le vice ? Moi, crainte du blâme, je devenais plus vicieux. Et à défaut de crime réel pour m'égaler aux plus corrompus, je feignais ce que je n'avais point fait ; j'avais peur de paraître d'autant plus méprisable que j'étais plus innocent, d'autant plus vil que j'étais plus chaste. Voilà avec quels compagnons je courais les places de Babylone, et me roulais dans sa fange comme dans des eaux de senteur et de parfums de cinnamome. Et pour m'attacher plus victorieusement au principe du péché, l'ennemi invisible me foulait aux pieds, et me séduisait, si facile que j'étais à séduire ! (…) Le larcin est condamné par votre loi divine, Seigneur, et par cette loi écrite au cœur des hommes, que leur iniquité même n'efface pas. Quel voleur souffre volontiers d'être volé ? Quel riche pardonne à l'indigent poussé par la détresse ? Eh bien ! moi, j'ai voulu voler, et j'ai volé sans nécessité, sans besoin, par dégoût de la justice, par plénitude d'iniquité ; car j'ai dérobé ce que j'avais meilleur, et en abondance. Et ce n'est pas de l'objet convoité par mon larcin, mais du larcin même et du péché que je voulais jouir. Dans le voisinage de nos vignes était un poirier chargé de fruits qui n'avaient aucun attrait de saveur ou de beauté. Nous allâmes, une troupe de jeunes vauriens, secouer et dépouiller cet arbre, vers le milieu de la nuit, ayant prolongé nos jeux jusqu'à cette heure, selon notre détestable habitude, et nous en rapportâmes de grandes charges, non pour en faire régal, si toutefois nous y goûtâmes, mais ne fût-ce que pour les jeter aux pourceaux : simple plaisir de faire ce qui était défendu. Voici ce cœur, ô Dieu ! ce cœur que vous avez vu en pitié au fond de l'abîme. Le voici, ce cœur ; qu'il vous dise ce qu'il allait chercher là, pour être gratuitement mauvais, sans autre sujet de malice que la malice même. Hideuse qu'elle était, je l'ai aimée ; j'ai aimé à périr ; j'ai aimé ma difformité ; non l'objet qui me rendait difforme, mais ma difformité même, je l'ai aimée ! Âme souillée, détachée de votre appui pour sa ruine, n'ayant dans la honte d'autre appétit que la honte ! Mais quelle honte ! »

Augustin, ***Confessions*****, 397.**

« C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive la connaissance qu'ils ont eue de moi. Si c'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée. Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention ni artifice : car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu. Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc : de Montaigne, ce premier de mars mille cinq cent quatre-vingt. (…)

Et quand personne ne me lira, ai-je perdu mon temps de m'être entretenu tant d'heures oisives à pensements si utiles et agréables ? Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermi et aucunement formé soi-même. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous autres livres. Ai-je perdu mon temps de m'être rendu compte de moi si continuellement, si curieusement ? Car ceux qui se repassent par fantaisie seulement et par langue quelque heure, ne s'examinent pas si primement, ni ne se pénètrent, comme celui qui en fait son étude, son ouvrage et son métier, qui s'engage à un registre de durée, de toute sa foi, de toute sa force. (…) Je ne peins pas l'être. Je peins le passage : non un passage d'âge en autre, ou, comme dit le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourrai tantôt changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrôle de divers et muables accidents et d'imaginations irrésolues et, quand il y échoit, contraires ; soit que je sois autre moi-même, soit que je saisisse les sujets par autres circonstances et considérations. »

Michel de Montaigne, *Essais*, 1580.

« Tout comme chez les Sophistes (et comme chez Thucydide) – la politique selon Machiavel est construction pure à partir de rien, artifice innocent auquel il ne pourra jamais advenir de flatter ou d'injurier une nature absente. D'où l'importance historique et philosophique de Machiavel, dont le Prince signale, dès les premières années du XVIe siècle, une absence d'idéologie naturaliste qui marque la fin de l'héritage aristotélicien et le début d'une ère nouvelle de la philosophie, caractérisée par le triomphe provisoire de l'idée d'artifice sur l'idée de nature : Montaigne, Pascal, Baltasar Gracian, Bacon, Hobbes, Spinoza, exploiteront abondamment ce filon artificialiste dont le *Prince* de Machiavel peut être considéré comme le premier joyau dans l'histoire de la philosophie moderne. (…) Faire de la politique, pour Machiavel, c'est « forcer » la nature changeante de l'homme (ou plutôt son absence de nature) pour en obtenir – de force – une nature relativement permanente : faire de l'homme un être coutumier, au sens que Montaigne donnera au mot de coutume. Car rien, ni dans le monde social ni dans le monde animal ou minéral, ne saurait se produire « naturellement » : toute production est le fruit d'une violence, d'ordre politique (monde social) ou d'ordre hasardeux (règnes non humains, dans lesquels ce sont des événements étrangers à la volonté humaine qui modifient le cours des choses). Attendre de la nature qu'elle produise quoi que ce soit est l'attente vaine par excellence, et l'illusion majeure à laquelle puisse être sujette la philosophie tant politique que privée. (…) La hardiesse avec laquelle le *Prince* de Machiavel répudie (ou plutôt ignore) l'idée de nature contient en germe toute la philosophie artificialiste des XVIe et XVIIe siècles (…). »

« Toute entreprise artistique s'écarte par définition de la « nature » et s'en remet à l'artifice pour créer, c'est-à-dire pour ajouter à la somme des existences présentes un objet nouveau : objet nouveau dont la production, à la suite d'un autre concours de circonstances physiques ou artistiques, apparaît comme infiniment improbable. En ce sens, il n'est d'autre esthétique que d'esthétique de l'artifice, et tous les artistes pourraient justement se dire, comme Maurice Ravel, « artificiels par nature » [1]. Mais cet artificialisme inhérent à l'art peut procéder d'intentions assez différentes, oscillant entre les vœux d'ordre « surnaturaliste » (remédier aux défaillances de la nature en reconstruisant artificiellement une nature parfaite) et l'indifférence à toute idée de nature, qui seule caractérise une esthétique véritablement artificialiste. Il est remarquable, par exemple, que les moins artificialistes des artistes soient précisément ceux qui se recommandent avec le plus d'insistance de l'artifice, dans lequel ils voient un refuge contre la nature et une échappatoire au réel : tels Baudelaire et la plupart des écrivains français de la seconde moitié du xixe siècle, qui sont moins des artificiers par vocation que des naturalistes déçus. On peut ainsi distinguer entre trois grandes manières, pour un artiste, de pratiquer l'artifice : selon qu'il se veut artificiel par dégoût devant une nature considérée comme décevante (pratique naturaliste), par nostalgie d'une nature absente (pratique quasi artificialiste), par plaisir devant l'absence de nature (pratique artificialiste). Cette relation à l'artifice – qui dépend elle-même de la conception que se fait l'artiste des relations de son art à une éventuelle nature – détermine aussi une relation au réel (qui n'est autre que la somme des artifices) : à travers les différentes pratiques de l'artifice, c'est la réalité en général qui apparaît comme respectivement déniée, tolérée, assumée. »

Clément Rosset, *L'Antinature*, III, 5 et II, 3.

« Le souci de soi a été, dans le monde gréco-romain, le mode dans lequel la liberté individuelle — ou la liberté civique, jusqu'à un certain point — s'est réfléchie comme éthique. Si vous prenez toute une série de textes allant depuis les premiers dialogues platoniciens jusqu'aux grands textes du stoïcisme tardif — Épictète, Marc Aurèle… —, vous verrez que ce thème du souci de soi a vraiment traversé toute la réflexion morale. […] La question est beaucoup plus complexe, car, dans le christianisme, faire son salut est aussi une manière de se soucier de soi. Mais le salut s'effectue dans le christianisme par la renonciation à soi. Il y a un paradoxe du souci de soi dans le christianisme, mais c'est là un autre problème. Pour revenir à la question dont vous parliez, je crois que, chez les Grecs et les Romains — chez les Grecs surtout —, pour se bien conduire, pour pratiquer comme il faut la liberté, il fallait que l'on s'occupe de soi, que l'on se soucie de soi, à la fois pour se connaître — c'est là l'aspect familier du *gnôthi seauton* — et pour se former, se surpasser soi-même, pour maîtriser en soi les appétits qui risqueraient de vous emporter. »

Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », entretien du 20 janvier 1984 avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt et A. Gomez-Müller, *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994.

« Campin est l'un des premiers peintres à produire des portraits individuels de personnages qui n'occupent pas le tout premier rang social, celui où l'unicité de la personne est assurée par la distinction attachée à son statut. Robert de Masmines, un chevalier de la cour du duc Philippe, est montré sans aucun souci d'idéalisation : ce n'est pas le type de noble chevalier qui est peint, c'est un individu particulier, aux traits épais, au regard un peu buté, à la barbe noire rasée de près. Les portraits d'un gentilhomme et d'une dame témoignent du même souci pour les détails individuels ; le fait que nous ne connaissions pas le nom des modèles témoigne de ce que le portrait n'est plus réservé à des personnages illustres. A la même époque à peu près, Jan Van Eyck peint à son tour des portraits d'individus : de sa femme, de quelques nobles, d'un marchand

italien installé à Bruges ; peut-être aussi un autoportrait. Ses représentations d'Adam et d'Eve nous les montrent en êtres humains ordinaires, proches de nous, les traits marqués par le temps. L'attention pour les détails particuliers est poussée ici à l'extrême : Van Eyck peint le moindre poil du petit chien, le moindre reflet sur un fruit.

A côté des individus devenus objet légitime de représentation se dresse maintenant un individu-sujet : le peintre. Dès le XIVe siècle, les artistes peignant des enluminures indiquent leur nom sur une page voisine. Dès le début du XVe, ils commencent à maîtriser la représentation en perspective, celle qui suggère que le peintre – et par conséquent le spectateur – se tient à un point précis de l'espace, qu'il dispose d'une vision seulement partielle, voire déformante du monde. Certains artistes se représentent eux-mêmes schématiquement dans les marges du livre.

Cette intervention de l'individu-peintre se renforcera significativement dans l'œuvre de Van Eyck. Celui-ci signe ses tableaux, ajoute parfois sa devise sur le cadre ou encore se représente lui-même reflété dans une surface ou dans un miroir à l'intérieur du tableau. Non seulement ses compositions paraissent organisées à partir d'un certain point de vue, mais de plus Van Eyck ne fait pas coïncider l'espace représenté et l'espace du tableau, de sorte qu'une fenêtre, ou un récipient, ou un meuble seront coupés par le cadre : le monde objectif et sa vision subjective ne se confondent pas et cette non-coïncidence désigne en retour la singularité du peintre et de son œuvre, leur inscription dans un temps et un espace uniques.

Enfin, les enlumineurs et peintres du XVe siècle, qui maîtrisent bien les leçons techniques de leurs prédécesseurs, apprécient également l'innovation. Les mécènes cherchent à s'attacher les services exclusifs de tel peintre – dont la gloire traverse vite les frontières. Les inventions des pionniers sont rapidement imitées, les disciples cherchent à se distinguer par des prouesses techniques, ne se satisfaisant plus de la seule soumission à la tradition. A partir du milieu du XVe siècle, le mouvement est général et irréversible : le monde individuel et les individus humains en particulier s'introduisent massivement dans la représentation picturale. Ils ne la quitteront pas avant la fin du XIXe siècle. (…)

On pourrait remarquer (…) que la peinture participe activement à l'histoire de la pensée – qu'elle est donc elle-même pensée, contrairement à ce que suggère une attention exclusivement réservée à la transformation de ses caractéristiques formelles. La peinture pense sans avoir besoin de suivre les idées formulées ailleurs. Campin et Van Eyck précèdent Erasme de cent ans, Montaigne de cent cinquante. Nicolas de Cues est leur contemporain mais semble avoir appris auprès des peintres, plutôt que ceux-ci auprès de lui. La peinture pense non seulement et non tellement en encodant une signification préétablie dans tel objet ou tel geste représenté, selon la méthode iconologique, mais par les modalités mêmes de la représentation.

Plaçant la représentation picturale dans le cadre d'une histoire de la pensée, on s'aperçoit que la grande rupture – la découverte de l'individu – se produit dans la première moitié du XVe siècle, dans le Nord de l'Europe : en Flandre, Bourgogne et France. Cette rupture donne sens à ce que nous appelons la Renaissance : celle-ci ne consiste pas seulement dans la redécouverte de l'art antique, elle ne se limite pas aux développements survenus en Italie. L'avènement de l'individu est irréversible, même si l'histoire ne se poursuivra pas, à partir de là, de manière linéaire et homogène. Nous assistons à une progressive humanisation du divin (l'autoportrait de Dürer en Christ, de 1500, en est l'un des témoignages les plus parlants), à laquelle succédera, à partir du XVIIe siècle, une certaine divinisation de l'humain.

Il faut ajouter que cette découverte de l'individu ne signifie nullement le triomphe d'un individu isolé des autres, réduit à l'arbitraire d'une subjectivité. Bien au contraire : comme le suggérait aussi Nicolas de Cues, par des chemins différents on peut accéder au même but, la subjectivité n'exclut pas la communauté. Non seulement ces peintres de la Renaissance partagent toujours le même cadre mental et les mêmes codes d'interprétation : ils se situent à l'intérieur de la doctrine chrétienne et n'oublient pas la signification conventionnelle de tel objet, de tel geste. Mais de plus ils se réfèrent à un monde commun, visible par tous et représenté par leurs tableaux. L'humanisme qu'apportent ces tableaux n'est pas un individualisme.

En accordant ce privilège à l'individu et au visible, la peinture depuis la Renaissance soulève un problème dont on trouve la formulation classique chez Pascal : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux » (Br. 134, L. 40). Si représenter le monde est en faire l'éloge, est-ce à dire que tout au monde est digne d'éloge ? On peut préférer l'attitude médiévale qui soumet le visible à l'intelligible. On peut aussi, à la manière de nombreux interprètes modernes, s'en tenir à l'image sans s'intéresser à sa signification ; ou encore, à la manière de tant de peintres modernes, renoncer à la représentation même. Mais on peut aussi accepter cet éloge du monde et de ses incarnations individuelles, inhérent à la peinture représentative, et y voir une pensée à l'œuvre. Rilke aimait évoquer, pour expliquer l'attitude de l'artiste face au monde, la figure de saint Julien l'Hospitalier, capable de se coucher même auprès du lépreux pour en réchauffer le corps. La peinture, éloge de l'individu, dit à sa façon oui au monde visible dans son entier, ce qui correspond bien à une certaine philosophie, même si ce n'est pas celle de Pascal. »

Tzvetan Todorov, « La représentation de l'individu en peinture », in *La naissance de l'individu dans l'art*, 2005.

QUELLE THEORIE DE LA CONSCIENCE ?

« Les historiens de la philosophie de Descartes sont unanimes : qu'il s'agisse de M. Guéroult, de F. Alquié, de H. Gouhier ou, plus récemment, de J.-M. Beyssade et de J.-L. Marion, ils s'accordent tous pour voir dans les Méditations métaphysiques la première théorie du sujet conscient de lui-même et s'identifiant lui-même comme tel. Ego cogito ergo sum : la pensée confère l'être. Le sujet cartésien trouve son identité ontologique dans l'activité de penser, et la pensée est la propriété générique qui définit l'être du sujet comme être-conscient. Sur le fond de cet accord général concernant la détermination de la conscience par le couple corrélatif de la pensée et de l'être s'engage entre les interprètes un débat serré pour savoir quelle propriété plus spécifique va en priorité déterminer la conscience cartésienne. L'article « Conscience (– réflexive) [philo. géné.] » des *Notions philosophiques* (P.U.F., 1990), rédigé par F. Brémondy, l'énonce clairement : laissant de côté l'aspect moral de la conscience, peu élaboré par Descartes, les commentateurs s'opposent sur le statut soit épistémologico-métaphysique, soit psycho-phénoménologique, soit encore transcendantal qu'il convient de lui accorder. L'interprétation la plus communément admise assigne au cogito, cette pensée qui est immédiatement une pensée de la pensée, le statut d'un fondement apodictique, de type métaphysique, des différentes sciences dont Descartes opère à partir de lui la dérivation. » **Natalie Depraz, *La conscience,* 2002, Ch. 1. Descartes ou l'inauguration de la pensée.**

« Je suis, j'existe : cela est certain ; mais combien de temps ? A savoir, autant de temps que je pense ; car peut-être se pourrait-il faire, si je cessais de penser, que le cesserais en même temps d'être ou d'exister. Je n'admets maintenant rien qui ne soit nécessairement vrai : je ne suis donc, précisément parlant, qu'une chose qui pense, c'est-à-dire un esprit, un entendement ou une raison, qui sont des termes dont la signification m'était auparavant inconnue. Or je suis une chose vraie, et vraiment existante ; mais quelle chose ? Je l'ai dit : une chose qui pense. (...) Mais qu'est-ce donc que je suis ? Une chose qui pense. Qu'est-ce qu'une chose qui pense? C'est-à-dire une chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi, et qui sent. » **René Descartes**, ***Méditations métaphysiques,* 1641.**

« Par exemple, lorsque j'étais enfant, j'aimais une fille de mon âge, qui était un peu louche ; au moyen de quoi, l'impression qui se faisait par la vue en mon cerveau, quand je regardais ses yeux égarés, se joignait tellement à celle qui s'y faisait aussi pour émouvoir en moi la passion de l'amour, que longtemps après, en voyant des personnes louches, je me sentais plus enclin à les aimer qu'à en aimer d'autres, pour cela seul qu'elles avaient ce défaut ; et je ne savais pas néanmoins que ce fût pour cela. Au contraire, depuis que j'y fais réflexion, et que j'ai reconnu que c'était un défaut, je n'en ai plus été ému. Ainsi, lorsque nous sommes portés à aimer quelqu'un, sans que nous en sachions la cause, nous pouvons croire que cela vient de ce qu'il y a quelque chose en lui de semblable à ce qui a été dans un autre objet que nous avons aimé auparavant, encore que nous ne sachions pas ce que c'est. » **René Descartes, *Lettre à Chanut* du 6 juin 1647.**

« Par le mot de penser, j'entends tout ce qui se fait en nous de telle sorte que nous l'apercevons immédiatement par nous-mêmes. C'est pourquoi non seulement entendre, vouloir, imaginer, mais aussi sentir, est la même chose que penser. Car si je dis que je vois ou que je marche et que j'infère de là que je suis, si j'entends parler de l'action qui se fait avec mes yeux ou avec mes jambes, cette conclusion n'est pas tellement infaillible que je n'aie quelque sujet d'en douter, à cause qu'il se peut faire que je pense voir ou marcher, encore que je n'ouvre point les yeux et que je ne bouge de ma place; car cela m'arrive quelque fois en dormant, et le même pourrait peut-être arriver si je n'avais point de corps: au lieu que, si j'entends parler seulement de l'action de ma pensée, ou du sentiment, c'est-à-dire de la connaissance qui est en moi, qui fait qu'il me semble que je vois ou que je marche, cette même conclusion est absolument vraie que je n'en peux douter, à cause qu'elle se rapporte à l'âme, qui seule a la faculté de sentir, ou bien de penser en quelque façon que ce soit »

René Descartes, *Principes de la philosophie*, I, § 9, 1644.

« J'avertis seulement que par ce mot, pensée, je n'entends point ici les modifications particulières de l'âme, c'est-à-dire telle ou telle pensée, mais la pensée capable de toutes sortes de modifications ou de pensées ; de même que par l'étendue l'on n'entend pas une telle ou telle étendue, comme la ronde ou la carrée, mais l'étendue capable de toutes sortes de modifications ou de figures. Et cette comparaison ne peut faire de peine que parce que l'on n'a pas une idée claire de la pensée, comme l'on en a de l'étendue ; car on ne connaît la pensée que par sentiment intérieur ou par conscience. (…) Il ne suffit pas pour connaître parfaitement l'âme de savoir ce que nous en savons par le seul sentiment intérieur, puisque la conscience que nous avons de nous-mêmes ne nous montre peut-être que la moindre partie de notre être. »

Nicolas Malebranche, ***De la recherche de la vérité*** (1674), livre III, partie 2, 7.

« Mais l'âme intelligente connaissant ce qu'elle est, et pouvant dire ce moi, qui dit beaucoup, ne demeure pas seulement et subsiste métaphysiquement, bien plus que les autres, mais elle demeure encore la même moralement et fait le même personnage. Car c'est le souvenir, ou la connaissance de ce moi, qui la rend capable de châtiment ou de récompense. Aussi l'immortalité qu'on demande dans la morale et dans la religion ne consiste pas dans cette subsistance perpétuelle toute seule qui convient à toutes les substances, car, sans le souvenir de ce qu'on a été, elle n'aurait rien de souhaitable. Supposons que quelque particulier doive devenir tout d'un coup roi de la Chine, mais à condition d'oublier ce qu'il a été, comme s'il venait de naître tout de nouveau ; n'est-ce pas autant dans la pratique, ou quant aux effets dont on se peut apercevoir, que s'il devait être anéanti, et qu'un roi de la Chine devait être créé dans le même instant à sa place ? Ce que ce particulier n'a aucune raison de souhaiter ».

Leibniz, *Discours de métaphysique,* 1686, §34

« Il y a mille marques qui font juger qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mais sans aperception et sans réflexion, c'est-à-dire des changements dans l'âme même dont nous ne nous apercevons pas, parce que ces impressions sont ou trop petites et en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu'elles n'ont rien d'assez distinguant à part, mais jointes à d'autres, elles ne laissent pas de faire leur effet et de se faire sentir au moins confusément dans l'assemblage. C'est ainsi que la coutume fait que nous ne prenons pas garde au mouvement d'un moulin ou à une chute d'eau, quand nous avons habité tout auprès depuis quelque temps. (...) Les impressions qui sont dans l'âme et dans le corps, destituées des attraits de la nouveauté, ne sont pas assez fortes pour s'attirer notre attention et notre mémoire, qui ne s'attachent qu'à des objets plus occupants. Toute attention demande de la mémoire, et quand nous ne sommes point avertis de prendre garde à nos propres perceptions présentes, nous les laissons passer sans réflexion et même sans les remarquer »

Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765.

« Avec Leibniz, le moi était perdu. Avec Locke, il est ignoré, et pour longtemps, au profit du jeu de la réflexion et de la mémoire ».

Vincent Carraud, *L'invention du moi*, 2010.

« Supposer que l'âme pense et que l'homme ne s'en aperçoit point, c'est, comme j'ai déjà dit, faire deux personnes d'un seul homme (…). Car il ne me souvient pas d'avoir remarqué que ceux qui nous disent que l'âme pense toujours, disent jamais que l'homme pense toujours. Or l'âme peut-elle penser, sans que l'homme pense ? Cela passerait apparemment pour galimatias, si d'autres le disaient. S'ils soutiennent que l'homme pense toujours, mais qu'il n'en est pas toujours convaincu en lui-même, ils peuvent tout aussi bien dire que le corps est étendu sans avoir des parties. Car dire que le corps est étendu sans avoir des parties, et qu'une chose pense sans connaître et sans apercevoir qu'elle pense, ce sont deux assertions également inintelligibles. Et ceux qui parlent ainsi seront tout aussi bien fondés à soutenir, si cela peut servir à leur hypothèse, que l'homme a toujours faim, mais qu'il n'a pas toujours un sentiment de faim ; puisque la faim ne saurait être sans ce sentiment-là, non plus que la pensée sans une conviction qui nous assure intérieurement que nous pensons. S'ils disent que l'homme a toujours cette conviction, je demande d'où ils le savent, puisque cette conviction n'est autre chose que la perception de ce qui se passe dans l'âme de l'homme. Or un autre homme peut-il s'assurer que je sens en moi ce que je n'aperçois pas moi-même ? C'est ici que la connaissance de l'homme ne saurait s'étendre au-delà de sa propre expérience. Réveillez un homme d'un profond sommeil, et demandez-lui à quoi il pensait dans ce moment. S'il ne sent pas lui-même qu'il ait pensé à quoi que ce soit dans ce temps-là, il faut être grand devin pour pouvoir l'assurer qu'il n'a pas laissé de penser effectivement. Ne pourrait-on pas lui soutenir avec plus de raison qu'il n'a point dormi ? C'est là sans doute une affaire qui passe la philosophie : et il n'y a qu'une révélation expresse qui puisse découvrir à un autre qu'il y a dans mon âme des pensées, lorsque je ne puis point y en découvrir moi-même. Il faut que ces gens-là aient la vue bien perçante pour voir certainement que je pense, lorsque je ne le saurais voir moi-même, et que je déclare expressément que je ne le vois pas. Et ce qu'il y a de plus admirable, des mêmes yeux qu'ils pénètrent en moi ce que je n'y saurais voir moi-même, ils voient que les chiens et les éléphants ne pensent point, quoique ces animaux en donnent toutes les démonstrations imaginables, excepté qu'ils ne nous le disent pas eux-mêmes. (…) Quiconque voudra prendre la peine de s'instruire par observation et par expérience, au lieu d'assujettir la conduite de la Nature à ses propres hypothèses, n'a qu'à considérer un enfant nouvellement né ; et il ne trouvera pas, je m'assure, que son âme donne de grandes marques d'être accoutumée à penser beaucoup, et moins encore à former aucun raisonnement. Cependant il est bien malaisé de concevoir qu'une âme raisonnable puisse penser beaucoup, sans raisonner en aucune manière. D'ailleurs, qui considérera que les enfants nouvellement nés passent la plus grande partie du temps à dormir, et qu'ils ne sont guère éveillés que lorsque la faim leur fait souhaiter le téton, ou que la douleur (qui est la plus importune de nos sensations) ou quelque autre violente impression faite sur le corps forcent l'âme à en prendre connaissance, et à y faire attention : quiconque, dis-je, considérera cela, aura sans doute raison de croire que le fœtus dans le

ventre de la mère ne diffère pas beaucoup de l'état d'un végétal ; et qu'il passe la plus grande partie du temps sans perception ou pensée, ne faisant guère autre chose que dormir dans un lieu où il n'a pas besoin de téter pour se nourrir, et où il est environné d'une liqueur toujours également fluide, et presque toujours également tempérée, où les yeux ne sont frappés d'aucune lumière, où les oreilles ne sont guère en état de recevoir aucun son, et où il n'y a que peu ou point de changement d'objets qui puissent émouvoir les sens. Suivez un enfant depuis sa naissance, observez les changements que le temps produit en lui, et vous trouverez que l'âme venant à se fournir de plus en plus d'idées par le moyen des sens, se réveille, pour ainsi dire, de plus en plus, et pense davantage à mesure qu'elle a plus de matière pour penser. Quelque temps après, elle commence à connaître les objets qui ont fait sur elle de fortes impressions à mesure qu'elle est plus familiarisée avec eux. (…) L'âme se perfectionne par degrés de ce côté-là, aussi bien que dans l'exercice des autres facultés qu'elle a d'étendre ses idées, de les composer, d'en former des abstractions, de raisonner et de réfléchir sur toutes ses idées (…) Si donc on demande : Quand c'est que l'homme commence d'avoir des idées, je crois que la véritable réponse qu'on puisse faire, c'est de dire : Dès qu'il a quelque sensation. » **John Locke, *Essai sur l'entendement humain***, 1690, II, I, § 19-22.

« Quiconque attachera l'identité de l'homme à quelque autre chose qu'à ce qui constitue celle des autres animaux, je veux dire à un corps bien organisé dans un certain instant, et qui dès lors continue dans cette organisation vitale par une succession de diverses particules de matière qui lui sont unies, aura de la peine à faire qu'un embryon, un homme âgé, un fou et un sage soient le même homme (…). Être la même substance, le même homme, et la même personne sont trois choses différentes, s'il est vrai que ces trois termes, personne, homme, et substance emportent trois différentes idées (…).

Pour trouver en quoi consiste *l'identité personnelle*, il faut voir ce qu'emporte le mot de *personne*. C'est, à ce que je crois, un être pensant et intelligent, capable de raison et de réflexion, et qui se peut considérer soi-même comme le même, comme une même chose qui pense en différents temps et en différents lieux ; ce qu'il fait uniquement *par le sentiment qu'il a de ses propres actions, lequel est inséparable de la pensée*, et lui est (…) entièrement essentiel, étant impossible à quelque être que ce soit d'apercevoir, sans apercevoir qu'il aperçoit. Lorsque nous voyons, que nous entendons, que nous flairons, que nous goûtons, que nous sentons, que nous méditons, ou que nous voulons quelque chose, nous le connaissons à mesure que nous le faisons. Cette connaissance accompagne toujours nos sensations et nos perceptions présentes ; et c'est par là que chacun est à lui-même ce qu'il appelle soi-même. On ne considère pas dans ce cas si le même soi est continué dans la même substance, ou dans diverses substances. Car puisque la conscience accompagne toujours la pensée, et que c'est là ce qui fait que chacun est ce qu'il nomme *soi-même*, et par où il se distingue de toute autre chose pensante : c'est aussi en cela seul que consiste l'identité personnelle, ou ce qui fait qu'un être raisonnable est toujours le même. Et aussi loin que cette conscience peut s'étendre sur les actions ou les pensées déjà passées, aussi loin s'étend l'identité de cette personne : le soi est présentement le même qu'il était alors ; et cette action passée a été faite par le même soi que celui qui se la remet à présent dans l'esprit.

§ 10. La conscience fait l'identité personnelle. Mais on demande outre cela si c'est précisément et absolument la même substance. Peu de gens penseraient être en droit d'en douter, si les perceptions avec la conscience qu'on en a soi-même se trouvaient toujours présentes à l'esprit, par où la même chose pensante serait toujours sciemment présente, et, comme on croirait, évidemment la même à elle-même. Mais ce qui semble faire de la peine dans ce point, c'est que cette conscience est toujours interrompue par l'oubli, n'y ayant aucun moment dans notre vie auquel tout l'enchaînement des actions que nous avons jamais faites soit présent à notre esprit ; c'est que ceux qui ont le plus de mémoire perdent de vue une partie de leurs actions, pendant qu'ils considèrent l'autre ; c'est que quelquefois, ou plutôt la plus grande partie de notre vie, au lieu de réfléchir sur notre soi passé, nous sommes occupés de nos pensées présentes, et qu'enfin dans un profond sommeil, nous n'avons absolument aucune pensée, ou aucune du moins qui soit accompagnée de cette conscience qui est attachée aux pensées que nous avons en veillant. Comme, dis-je, dans tous ces cas le sentiment que nous avons de nous-mêmes est interrompu, et que nous nous perdons nous-mêmes de vue par rapport au passé, on peut douter si nous sommes toujours la même chose pensante, c'est-à-dire, la même substance, ou non. Lequel doute, quelque raisonnable ou déraisonnable qu'il soit, n'intéresse en aucune manière l'identité personnelle. Car il s'agit de savoir ce qui fait la même personne, et non si c'est précisément la même substance qui pense toujours dans la même personne, ce qui ne fait rien dans ce cas : parce que différentes substances peuvent être unies dans une seule personne par le moyen de la même conscience à laquelle elles ont part, tout ainsi que différents corps sont unis par la même vie dans un seul animal, dont l'identité est conservée parmi le changement de substances, à la faveur de l'unité d'une même vie continuée. En effet, comme c'est la même conscience qui fait qu'un homme est le même à lui-même, l'identité personnelle ne dépend que de là, soit que cette conscience ne soit attachée qu'à une seule substance individuelle, ou qu'elle puisse être continuée dans différentes substances qui se succèdent l'une à l'autre. En effet, tant qu'un être intelligent peut répéter en soi-même l'idée d'une action passée avec la même conscience qu'il en avait eue premièrement, et avec la même qu'il a d'une action présente, jusque-là il est le même soi. Car

c'est par la conscience qu'il a en lui-même de ses pensées et de ses actions présentes qu'il est dans ce moment le même à lui-même ; et par la même raison il sera le même soi aussi longtemps que cette conscience peut s'étendre aux actions passées ou à venir : de sorte qu'il ne saurait non plus être deux personnes par la distance des temps, ou par le changement de substance, qu'un homme être deux hommes parce qu'il porte aujourd'hui un habit qu'il ne portait pas hier, après avoir dormi entre-deux pendant un long ou un court espace de temps. Cette même conscience réunit dans la même personne ces actions qui ont existé en différents temps, quelles que soient les substances qui ont contribué à leur production.

§ 11. L'identité personnelle subsiste dans le changement des substances. Que cela soit ainsi, nous en avons une espèce de démonstration dans notre propre corps, dont toutes les particules font partie de nous-mêmes, c'est-à-dire, de cet être pensant qui se reconnaît intérieurement le même, tandis que ces particules sont vitalement unies à ce même soi pensant, de sorte que nous sentons le bien ou le mal qui leur arrive par l'attouchement ou par quelque autre voie que ce soit. Ainsi les membres du corps de chaque homme sont une partie de lui-même : il prend part et est intéressé à ce qui les touche. Mais qu'une main vienne à être coupée, et par là séparée du sentiment que nous avions du chaud, du froid, et des autres affections de cette main, dès ce moment elle n'est non plus une partie de ce que nous appelons nous-mêmes, que la partie de matière qui est la plus éloignée de nous. Ainsi nous voyons que la substance dans laquelle consistait le soi personnel en un temps peut être changée dans un autre temps, sans qu'il arrive aucun changement à l'identité personnelle (…)

La conscience, aussi loin qu'elle peut s'étendre, quand ce serait jusqu'aux siècles passés, réunit dans une même personne les existences et les actions les plus éloignées par le temps, tout de même qu'elle unit l'existence et les actions du moment immédiatement précédent ; de sorte que quiconque a une conscience, un sentiment intérieur de quelques actions présentes et passées, est la même personne à qui ces actions appartiennent. Si par exemple, je sentais également en moi-même, que j'ai vu l'Arche et le Déluge de Noé, comme je sens que j'ai vu, l'hiver passé, l'inondation de la Tamise, ou que j'écris présentement, je ne pourrais non plus douter, que le Moi qui écrit dans ce moment, qui a vu, l'hiver passé inonder la Tamise, et qui a été présent au Déluge Universel, ne fût le même soi, dans quelque substance que vous mettiez ce soi, que je suis certain, que moi qui écris ceci, suis, à présent que j'écris, le même moi que j'étais hier, soit que je sois tout composé ou non de la même substance matérielle ou immatérielle. Car pour être le même soi, il est indifférent que ce même soi soit composé de la même substance, ou de différentes substances ; car je suis autant intéressé, et aussi justement responsable pour une action faite il y a mille ans, qui m'est présentement adjugée par cette conscience que j'en ai comme ayant été faite par moi-même, que je le suis pour ce que je viens de faire dans le moment précédent.

§ 17. Le Soi dépend de la conscience. Le soi est cette chose pensante, intérieurement convaincue de ses propres actions (de quelque substance qu'elle soit formée, soit spirituelle ou matérielle, simple ou composée, il n'importe) qui sent du plaisir et de la douleur, qui est capable de bonheur ou de misère, et par là est intéressée pour soi-même, aussi loin que cette conscience peut s'étendre. Ainsi chacun éprouve tous les jours, que, tandis que son petit doigt est compris sous cette conscience, il fait autant partie de soi-même, que ce qui y a le plus de part. Et si ce petit doigt venant à être séparé du reste du corps, cette conscience accompagnait le petit doigt, et abandonnait le reste du corps, il est évident que le petit doigt serait la personne, la même personne ; et qu'alors le soi n'aurait rien à démêler avec le reste du corps.

C'est sur cette identité personnelle qu'est fondé tout le droit et toute la justice des peines et des récompenses, du bonheur et de la misère, puisque c'est sur cela que chacun est intéressé pour lui-même, sans se mettre en peine de ce qui arrive d'aucune substance qui n'a aucune liaison avec cette conscience ou qui n'y a point de part. Car comme il paraît nettement dans l'exemple que je viens de proposer, si la conscience suivait le petit doigt, lorsqu'il vient à être coupé, le même soi qui hier était intéressé pour tout le corps comme faisant partie de lui-même, ne pourrait que regarder les actions qui furent faites hier, comme des actions qui lui appartiennent présentement. Et cependant, si le même corps continuait de vivre et d'avoir, immédiatement après la séparation du petit doigt, sa conscience particulière à laquelle le petit doigt n'eût aucune part, le soi attaché au petit doigt n'aurait garde de prendre aucun intérêt comme à une partie de lui-même, il ne pourrait avouer aucune de ses actions, et l'on ne pourrait non plus lui en imputer aucune.

§ 19. Nous pouvons voir par là en quoi consiste l'identité personnelle ; et qu'elle ne consiste pas dans l'identité de substance, mais comme j'ai dit, dans l'identité de conscience : de sorte que si Socrate et le présent Roi du Mogol participent à cette dernière identité, Socrate et le Roi du Mogol sont une même personne. Que si le même Socrate veillant, et dormant, ne participe pas à une seule et même conscience : Socrate veillant, et dormant, n'est pas la même personne. Et il n'y aurait pas plus de justice à punir Socrate veillant pour ce qu'aurait pensé Socrate dormant, et dont Socrate veillant n'aurait jamais eu aucun sentiment, qu'à punir un jumeau pour ce qu'aurait fait son frère et dont il n'aurait aucun sentiment, parce que leur extérieur serait si semblable qu'on ne pourrait les distinguer l'un de l'autre ; car on a vu de tels jumeaux.

§ 20. Mais voici une objection qu'on fera peut-être encore sur cet article : supposé que je perde entièrement le souvenir de quelques parties de ma vie, sans qu'il soit possible de le rappeler, de sorte que je n'en aurai peut-être jamais

aucune connaissance ; ne suis-je pourtant pas la même personne qui a fait ces actions, qui a eu ces pensées, desquelles j'ai eu une fois en moi-même un sentiment positif, quoique je les aie oubliées présentement ? Je réponds à cela ; Que nous devons prendre garde à quoi ce mot JE est appliqué dans l'occasion. Il est visible que dans ce cas il ne désigne autre chose que l'homme. Et comme on présume que le même homme est la même personne, on suppose aisément qu'ici le mot JE signifie aussi la même personne. Mais s'il est possible à un même homme d'avoir en différents temps une conscience distincte et incommunicable, il est hors de doute que le même homme doit constituer différentes personnes en différents temps ; et il paraît par des déclarations solennelles que c'est là le sentiment du Genre Humain, car les lois humaines ne punissent pas l'homme fou pour les actions que fait l'homme de sens rassis, ni l'homme de sens rassis pour ce qu'a fait l'homme fou, par où elles en font deux personnes : ce qu'on peut expliquer en quelque sorte par une façon de parler dont on se sert communément en français, quand on dit, un Tel n'est plus le même, ou, Il est hors de lui-même : expressions qui donnent à entendre en quelque manière que ceux qui s'en servent présentement ou du moins, qui s'en sont servis au commencement, ont cru que le soi était changé, que ce soi, dis-je, qui constitue la même personne, n'était plus dans cet homme. »

John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, II, XXVII, « Identité et diversité ».

Notes du traducteur de Locke, Pierre Coste, sur les termes de « Moi » et « conscience », au chap. XXVII :

« Le Moi de M. Pascal m'autorise en quelque manière à me servir du mot soi, soi-même ; ou pour mieux dire, j'y suis obligé par une nécessité indispensable, car je ne saurais exprimer autrement le sens de mon Auteur qui a pris la même liberté dans sa langue. Les périphrases que je pourrais employer dans cette occasion embarrasseraient le discours, et le rendraient peut-être tout à fait inintelligible.

Le mot anglais est *consciousness* qu'on pourrait exprimer en latin par celui de *conscientia*, *si sumatur pro actu illo hominis quo sibi est conscius*. Et c'est en ce sens que les Latins ont souvent employé ce mot (…). En français nous n'avons à mon avis que les mots *sentiment* et *conviction* qui répondent en quelque sorte à cette idée. Mais en plusieurs endroits de ce chapitre ils ne peuvent qu'exprimer fort imparfaitement la pensée de M. Locke qui fait absolument dépendre l'identité personnelle de cet acte de l'homme *quo sibi est conscius*. J'ai appréhendé que tous les raisonnements que l'Auteur fait sur cette matière ne fussent entièrement perdus, si je me servais en certaines rencontres du mot de *sentiment* pour exprimer ce qu'il entend par *consciousness* et que je viens d'expliquer. Après avoir songé quelque temps aux moyens de remédier à cet inconvénient, je n'en ai point trouvé de meilleur que de me servir du terme de *conscience* pour exprimer cet acte même. C'est pourquoi j'aurai soin de le faire imprimer en italique, afin que le lecteur se souvienne d'y attacher toujours cette idée. Et pour faire qu'on distingue encore mieux cette signification d'avec celle qu'on donne ordinairement à ce mot, il m'est venu dans l'esprit un expédient qui paraîtra d'abord ridicule à bien des gens, mais sera au goût de plusieurs autres, si je ne me trompe, c'est d'écrire *conscience* en deux mots joints par un tiret, de cette manière, *con-science*. Mais, dira-t-on, voilà une étrange licence, de détourner un mot de sa signification ordinaire, pour lui en attribuer une qu'on ne lui a jamais donnée dans notre langue. À cela je n'ai rien à répondre. Je suis choqué moi-même de la liberté que je prends, et peut-être serais-je des premiers à condamner un autre écrivain qui aurait eu recours à un tel expédient. Mais j'aurais tort, ce me semble, si après m'être mis à la place de cet écrivain, je trouvais enfin qu'il ne pouvait se tirer autrement d'affaire. C'est à quoi je souhaite qu'on fasse réflexion, avant que de décider si j'ai bien ou mal fait. J'avoue que dans un ouvrage qui ne serait pas comme celui-ci, de pur raisonnement, une pareille liberté serait tout à fait inexcusable. Mais dans un discours philosophique non seulement on peut, mais on doit employer des mots nouveaux, ou hors d'usage, lorsqu'on n'en a point qui expriment l'idée précise de l'Auteur. Se faire un scrupule d'user de cette liberté dans un pareil cas, ce serait vouloir perdre ou affaiblir un raisonnement de gaieté de cœur ; ce qui serait, à mon avis, une délicatesse fort mal placée. J'entends, lorsqu'on y est réduit par une nécessité indispensable, qui est le cas où je me trouve dans cette occasion, si je ne me trompe. Je vois enfin que j'aurais pu sans tant de façon employer le mot de conscience dans le sens que M. Locke l'a employé dans ce chapitre et ailleurs, puisqu'un de nos meilleurs écrivains, le fameux Père Malebranche, n'a pas fait difficulté de s'en servir dans ce même sens en plusieurs endroits de la *Recherche de la Vérité*. Après avoir remarqué dans le chap. VII du troisième livre, qu'il faut distinguer quatre manières de connaître les choses, il dit que la troisième est de les connaître *par conscience* ou par sentiment intérieur. Sentiment intérieur et *conscience* sont donc, selon lui, des termes synonymes. « On connaît par conscience, dit-il un peu plus bas, toutes les choses qui ne sont point distinguées de soi. » — « Nous ne connaissons point notre Âme, dit-il encore, par son idée, nous ne la connaissons que par conscience. » — « La conscience que nous avons de nous-mêmes ne nous montre que la moindre partie de notre être. » Voilà qui suffit pour faire voir en quel sens j'ai employé le mot de conscience, et pour en autoriser l'usage. »

« Il y a certains philosophes qui imaginent que nous sommes à tout moment conscients de ce que nous appelons notre MOI, que nous sentons son existence et sa continuité d'existence, et que nous sommes certains, plus que par l'évidence d'une démonstration, de son identité et de sa simplicité parfaites. (...) Pour ma part, quand j'entre le plus intimement dans ce que j'appelle moi-même, je bute toujours sur quelque perception particulière ou sur une autre, de chaud ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne peux jamais, à aucun moment, me saisir moi-même sans une perception, et jamais je ne puis observer autre chose que la perception. Quand mes perceptions sont supprimées pour un temps, comme par un sommeil profond, aussi longtemps que je suis sans conscience de moi-même, on peut vraiment dire que je n'existe pas. Et si toutes mes perceptions étaient supprimées par la mort, et que je ne puisse ni penser, ni sentir, ni voir, ni aimer, ni haïr après la dissolution de mon corps, je serais entièrement annihilé, et je ne conçois pas ce qu'il faudrait de plus pour faire de moi une parfaite non-entité. (...) Mais en écartant certains métaphysiciens de ce genre, je peux m'aventurer à affirmer du reste des hommes qu'ils ne sont rien qu'un ensemble, une collection de différentes perceptions qui se succèdent les unes aux autres avec une inconcevable rapidité et qui sont dans un flux et un mouvement perpétuels. (...) L'esprit est une sorte de théâtre où différentes perceptions font successivement leur apparition, passent, repassent, glissent et se mêlent en une infinie variété de positions et de situations. Il n'y a en lui proprement ni simplicité en un moment, ni identité en différents moments. La comparaison du théâtre ne doit pas nous induire en erreur. Ce sont seulement les perceptions successives qui constituent l'esprit. Nous n'avons pas la plus lointaine notion du lieu où ces scènes sont représentées ni des matériaux dont il se compose. Qu'est-ce donc qui donne une si grande propension à attribuer une identité à ces perceptions successives et à supposer que nous possédons, durant le cours entier de notre vie, une existence invariable et ininterrompue ? »

David Hume, *Traité de la nature humaine,* 1739

« "Il est pensé : donc il y a un sujet pensant", c'est à quoi aboutit l'argumentation de Descartes. Mais cela revient à poser comme « vraie a priori » notre croyance au concept de substance : dire que s'il y a de la pensée, il doit y avoir quelque chose qui pense, ce n'est encore qu'une façon de formuler, propre à notre habitude grammaticale qui suppose à tout acte un sujet agissant. Bref, ici déjà on construit un postulat logique et métaphysique, au lieu de le constater simplement... Par la voie cartésienne on n'arrive pas à une certitude absolue, mais seulement à constater une très forte croyance. Si l'on réduit le précepte à « il est pensé, donc il y a des pensées », on obtient une tautologie pure : et ce qui est justement en cause, la « réalité de la laquelle nous pensée », n'est pas touché ; sous cette forme en effet, impossible d'écarter le « phénoménisme » de la pensée. Or ce que voulait Descartes, c'est que la pensée eût non seulement une réalité apparente, mais une réalité en soi. »

NIETZSCHE, *La volonté de puissance*, 1888.

« Notre notion moderne du moi se rattache à un certain sens (ou peut-être à une famille de sens) de *l'intériorité*, et on pourrait même dire qu'elle est constituée par ce sens. […] Dans nos langages de compréhension de nous-mêmes, l'opposition « intérieur-extérieur » joue un rôle important. Nous croyons que nos pensées, idées ou sentiments se situent « à l'intérieur » de nous, alors que les objets du monde sur lesquels portent ces états mentaux se situent « à l'extérieur ». Autrement dit, nous pensons que nos capacités ou potentialités sont « internes », qu'elles attendent le développement qui les rendra manifestes ou les réalisera dans le domaine public. Pour nous, l'inconscient se situe à l'intérieur, et nous pensons que les profondeurs du non-dit, de l'indicible, des affinités, des peurs et des puissants sentiments informes qui se disputent le contrôle de nos vies sont intérieures. Nous sommes des créatures dotées de profondeurs intimes ; d'espaces intérieurs en partie inexplorés et obscurs. Nous sentons tous la force de l'image proposée par Conrad dans *Au cœur des ténèbres*. Mais si forte que nous apparaisse cette division du monde, si ferme que nous semble cette localisation, et si ancrée dans la nature même de l'agent humain, elles sont en grande partie des caractéristiques de notre monde, le monde des modernes, des Occidentaux. Cette localisation n'est pas une donnée universelle, que les êtres humains reconnaîtraient comme allant de soi, comme le fait que leur tête, par exemple, est posée sur leurs épaules. Elle est plutôt une fonction d'un mode historiquement limité d'interprétation du moi, qui a fini par prédominer dans l'Occident moderne et qui pourrait, en fait, s'étendre à d'autres parties du globe, mais qui a eu un commencement dans le temps comme dans l'espace et qui pourrait avoir une fin. Bien entendu, ce n'est pas là une conception originale. Nombreux sont les historiens, les anthropologues qui la considèrent presque comme un truisme. Mais elle n'en reste pas moins difficile à admettre pour le simple profane qui vit en chacun de nous. La raison en est que cette localisation est liée à notre sens du moi et, donc aussi, à notre sens des sources morales. Ce n'est pas que celles-ci n'évoluent pas, elles aussi, dans l'histoire. Au contraire, c'est l'histoire d'une telle évolution que je me propose d'exposer. Mais lorsqu'une constellation donnée du moi, des sources morales et de leur localisation est nôtre, cela signifie qu'elle représente celle à partir de laquelle nous faisons l'expérience de notre situation morale et délibérons à son sujet. Elle ne peut que finir par paraître immuable et incontestable, en dépit de ce que notre connaissance de l'histoire et des variations culturelles pourrait inciter à penser.

Ainsi, nous en venons naturellement à croire que nous avons un moi comme nous avons une tête ou des bras, que nous avons des profondeurs intérieures comme nous avons un cœur ou un foie, comme si c'était un fait brut, indépendant de toute interprétation. Des distinctions de localisation, comme intérieur et extérieur, semblent des faits que nous découvrons sur nous-mêmes plutôt que des façons particulières, parmi d'autres, de nous interpréter nous-mêmes. Pour une époque et une civilisation données, une interprétation particulière semble s'imposer; elle apparaît la seule concevable au sens commun. Qui d'entre nous peut croire que notre pensée se situe ailleurs qu'au-dedans, « dans l'esprit » ? Quelque chose dans la nature de notre expérience de nous-mêmes semble rendre presque irrésistible, incontestable, une telle localisation. Ce que nous perdons constamment de vue, c'est qu'être un moi ne se sépare pas du fait d'exister dans un espace de questions morales, qui ont rapport à l'identité et à la façon dont on doit être. C'est être capable de déterminer sa situation dans cet espace, être capable de l'habiter, d'être une perspective en lui. Mais n'y a-t-il pas quelque vérité dans l'idée que les personnes sont toujours des moi, que, dans toutes les cultures, elles distinguent l'intérieur de l'extérieur ? En un sens, cela ne fait pas de doute. La vraie difficulté consiste à distinguer les universaux humains des constellations historiques et à ne pas réduire les premiers aux secondes, comme nous éprouvons constamment la tentation de le faire, en sorte que notre mode particulier semble inévitable pour les êtres humains en tant que tels. »

Charles Taylor, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, 1989.

LE MOI PERSONNEL, UNE MORALE INDIVIDUALISTE A DECONSTRUIRE ?

« **Qu'est-ce que le moi ?** Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants ; si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir ? Non ; car il ne pense pas à moi en particulier ; mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il ? Non : car la petite vérole, qui tuera la beauté sans tuer la personne, fera qu'il ne l'aimera plus. Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on, moi ? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme? et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables ? car aimerait-on la substance de l'âme d'une personne, abstraitement, et quelques qualités qui y fussent? Cela ne se peut, et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités. »

Blaise Pascal, *Pensées*, LXXV/688

« **Le moi est haïssable.** Ainsi ceux qui ne l'ôtent pas, et qui se contentent seulement de le couvrir, sont toujours haïssables. (…) En un mot le moi a deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait le centre de tout ; il est incommode aux autres, en ce qu'il les veut asservir : car chaque moi est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres. Vous en ôtez l'incommodité, mais non pas l'injustice (…), et ne pouvez plaire qu'aux injustes. »

Blaise Pascal, *Pensées*, Lafuma 597 / Sellier 494

« La connaissance de soi est à la fois inutile et inappétissante. Qui souvent s'examine n'avance guère dans la connaissance de lui-même. Et moins on se connaît, mieux on se porte. (…) J'ai toujours tenu l'identité sociale pour la seule identité réelle ; et l'autre, la prétendue identité personnelle, pour une illusion totale autant que tenace, puisqu'elle est tenue par le plus grand nombre pour être au contraire la seule identité réelle, suivant ici plutôt le sentiment de Rousseau dont la raison a achevé de se perdre dans la recherche éperdue de cette identité fantomatique. (…) Le problème tourne ici autour du sentiment, véritable ou illusoire, de l'unité du moi, dont on nous assure qu'il est indubitable et constitue un des faits majeurs de l'existence humaine, encore qu'on soit incapable de le justifier et même simplement de le décrire (…). Il n'y a pas de moi personnel parce que le moi est toujours formé par les autres, que j'imite. (…) L'imitation de l'autre (…) persiste jusqu'à l'âge adulte. L'autre qui m'a formé est comme le Dieu de Descartes qui doit sans cesse continuer à créer le monde, si l'on en croit la théorie cartésienne de la « création continue » : s'il cesse d'agir, le monde cesse d'exister. De même l'autre dont je m'inspire doit continuer à m'influencer à tout instant : si son influence cesse, je cesse d'être moi. A moins naturellement – et c'est encore une fois le cas le plus fréquent – que son influence ne cesse au profit d'un autre : auquel cas mon moi ne cesse pas d'être, mais se trouve plus ou moins considérablement modifié. Mais qu'il change ou non, mon moi ou ce que je prends pour tel ne cessera pas d'être un moi d'emprunt. Incapable d'exister par moi-même, j'emprunte son identité à un autre dont j'adopte le moi et en quelque sorte me « paye la tête », encore que dans un sens très différent, et même diamétralement opposé, de celui de l'expression usuelle. (…)

Clément Rosset, *Loin de moi,* 1999.

« Supposons qu'un certain club ait existé durant quelques années, tenant régulièrement des réunions. Puis les réunions cessent. Quelques années plus tard, certains membres de ce club forment un club portant le même nom et suivant les mêmes règles. On se demande : 'Ces personnes ont-elles reformé le même club ? Ou ont-elles seulement créé un nouveau club, qui lui est exactement similaire ?' (…) L'existence continue d'un club n'implique rien d'autre que le fait que ses membres

se réunissent selon les règles de ce club. Dès lors qu'il n'y a rien que nous ignorions concernant les réunions et les règles du club, nous avons connaissance tout ce qu'il y a à connaître. C'est pourquoi nous ne serions pas troublés de ne pas pouvoir répondre à la question : 'Est-ce le même club ?' Nous ne serions pas troublés parce que, même sans répondre à cette question, il n'y a rien que nous ignorions concernant les faits. S'il en est ainsi de certaines questions, j'appelle cela une question vide. (…) Quand une question vide n'a pas de réponse, nous pouvons décider de lui en donner une. Nous pouvons décider de dire du nouveau club qu'il est identique à l'original. Ou nous pouvons décider de dire que c'est un autre club qui lui est exactement similaire. Ce n'est pas une décision entre différentes conceptions des faits. Avant de prendre notre décision, nous savons déjà quels sont les faits. Nous sommes seulement en train de choisir une parmi deux différentes descriptions de la même suite d'évènements. Si nous sommes réductionnistes au sujet de l'identité personnelle, nous devrions soutenir des affirmations similaires. Nous pouvons décrire des cas où, entre moi maintenant et une personne future, les connexions physiques et psychologiques ne tiennent qu'à de faibles degrés. Si je m'imagine moi-même dans un tel cas, je peux toujours demander : 'Suis-je sur le point de mourir ? La nouvelle personne sera-t-elle encore moi ?' Du point de vue réductionniste, dans certains cas, il n'y aura aucune réponse. Ma question serait vide. L'affirmation selon laquelle je suis sur le point de mourir ne serait ni vraie ni fausse. En ayant connaissance des faits concernant la continuité physique et la connexion psychologique, j'aurais connaissance de tout ce qu'il y a à connaître. Quand je croyais en mon existence comme à un fait à part, il me semblait que j'étais emprisonné en moi-même. Ma vie ressemblait à un tunnel de verre, à travers lequel j'allais plus vite chaque année, et au bout duquel il n'y avait que l'obscurité. Quand ma vision a changé, les murs du tunnel de verre ont disparu. Je vis maintenant à l'air libre. Il y a toujours une différence entre ma vie et celle des autres. Mais la différence est moindre. Les autres sont plus proches. Je suis moins soucieux du reste de ma propre vie, et plus soucieux de la vie des autres. En outre, quand je croyais en la position non-réductionniste, ma mort inévitable m'importait davantage. Après ma mort, il n'y aura plus d'être vivant qui soit moi. Je peux maintenant redécrire ce fait. Bien que de nombreuses expériences se produiront plus tard, aucune de ces expériences ne seront connectées à mes expériences présentes par des chaînes de connexions aussi directes que celles impliquées dans l'expérience mémorielle, ou dans la poursuite d'une intention antérieure. Certaines de ces futures expériences pourraient être liées à mes expériences présentes de façons moins directes. Il y aura plus tard des souvenirs qui concernent ma vie. Et il pourrait y avoir plus tard des pensées qui seront influencées par les miennes, ou des choses réalisées suite à mes conseils. Ma mort rompra les relations les plus directes entre mes expériences présentes et ces futures expériences, mais elle ne brisera pas les diverses autres relations. C'est là tout ce en quoi consiste le fait qu'il n'y aura plus d'être vivant qui soit moi. Maintenant que j'ai vu cela, ma mort me semble moins grave. »

Derek Parfit, *Reasons and Persons,* 1984.

« Nous ne vivons pas d'abord dans la conscience de nous-même - ni même d'ailleurs dans la conscience des choses - mais dans l'expérience d'autrui. Jamais nous ne nous sentons exister qu'après avoir déjà pris contact avec les autres, et notre réflexion est toujours un retour à nous-même, qui doit d'ailleurs beaucoup à notre fréquentation d'autrui. Un nourrisson de quelques mois est déjà fort habile à distinguer la bienveillance, la colère, la peur sur le visage d'autrui, à un moment où il ne saurait avoir appris par l'examen de son propre corps les signes physiques de ces émotions. C'est donc que le corps d'autrui, dans ses diverses gesticulations, lui apparaît investi d'emblée d'une signification émotionnelle, c'est donc qu'il apprend à connaître l'esprit tout autant comme comportement visible que dans l'intimité de son propre esprit. Et l'adulte lui-même découvre dans sa propre vie ce que sa culture, l'enseignement, les livres, la tradition lui ont appris à y voir. Le contact de nous-même avec nous-même se fait toujours à travers une culture, au moins à travers un langage que nous avons reçu du dehors et qui nous oriente dans la connaissance de nous-même. Si bien qu'enfin le pur soi, l'esprit, sans instruments et sans histoire, s'il est bien comme une instance critique que nous opposons à la pure et simple intrusion des idées qui nous sont suggérées par le milieu, ne s'accomplit en liberté effective que par l'instrument du langage et en participant à la vie du monde. »

Maurice Merleau-Ponty, *Causeries* (1948).

L'ART COMME RÉVÉLATEUR ET ORGANISATEUR DE LA CONSCIENCE

« La perspective ne crée pas seulement la liberté de l'artiste vis-à-vis de la matière, mais la maîtrise du sujet sur le monde visible ; elle transforme la réalité objective en une image subjective de cette réalité. [...] L'histoire de la perspective peut être envisagée tout aussi bien comme un triomphe du sentiment de la réalité, créateur de distance et de rationalité, que comme un triomphe de la volonté de puissance de l'homme, annulant les distances ; elle est tout autant une stabilisation et une systématisation du monde extérieur qu'une extension du domaine du Moi. C'est pourquoi la réflexion philosophique devait fatalement poser le problème de la perspective dans ses rapports avec le problème de l'espace : la perspective réalise dans le domaine de l'art ce qu'en philosophie la réflexion sur la connaissance réalise dans le domaine de la pensée. »

Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*

« Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'assignation à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur identité narrative. « Identité » est prise au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : qui a fait telle action ? qui en est l'agent, l'auteur ? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui ? » […], c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions.

Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse) ; la différence entre idem et ipse n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. A la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. […]

D'abord l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents (…) de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. […] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire […]. L'identité narrative devient ainsi le titre d'un problème, au moins autant que celui d'une solution. Une recherche systématique sur l'auto-biographie et l'auto-portrait vérifierait sans aucun doute cette instabilité principielle de l'identité narrative. Ensuite, l'identité narrative n'épuise pas la question de l'ipséité du sujet. »

Paul Ricoeur*, Temps et récit III*, Seuil, 1985.

L'EMERGENCE DU GOUT SUBJECTIF

« Mais généralement ni le beau, ni l'agréable, ne signifie rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet ; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau, ni l'agréable, aient aucune mesure déterminée. »

Descartes, L*ettre à Mersenne du 18 mars 1630*

« Car nous appelons communément bien ou mal ce que nos sens intérieurs ou notre raison nous font juger convenable ou contraire à notre nature ; mais nous appelons beau ou laid ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la vue, lequel seul est plus considéré que tous les autres. »

Descartes, *Les passions de l'âme*

« J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée. » **Diderot, article « Beau » de *l'Encyclopédie* (1752)**

« La beauté n'est pas une qualité inhérente dans les choses ; elle n'est que dans l'âme qui les contemple ; et chaque âme voit une beauté différente ; il se peut même que ce que l'un trouve beau, l'autre le trouve laid ; et à cet égard nous devons tous nous en tenir à notre façon de sentir, sans prétendre que les autres sentent comme nous. »

David Hume, « De la règle du goût » (1757)

« […] les institutions publiques qui, comme les **musées**, n'ont d'autre fin que d'offrir à la contemplation des œuvres souvent produites en vue de tout autres destinations (comme les peintures religieuses, les musiques de danse ou de cérémonie, etc.) ont pour effet d'instituer la coupure sociale qui, en arrachant les œuvres à leur contexte originaire, les dépouille de leurs diverses fonctions religieuses ou politiques, les réduisant ainsi, par une sorte d'épochè en acte, à leur fonction proprement artistique. »

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art,* p. 404.

LA NAISSANCE DU TERME D'« ARTISTE »

« Que les peintres et les poètes me pardonnent de les désigner souvent par le nom d'artisan dans le cours de ces réflexions. La vénération que j'y témoigne pour les arts qu'ils professent, leur fera voir que c'est uniquement par la crainte de répéter trop souvent la même chose, que je ne joins pas toujours au nom d'artisan le mot d'illustre ou quelque autre épithète convenable. » **Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), avant-propos.**

« ARTISTE, s. m. nom que l'on donne aux ouvriers qui excellent dans ceux d'entre les arts mécaniques qui supposent l'intelligence ; et même à ceux qui, dans certaines sciences, moitié pratiques, moitié spéculatives, en entendent très bien la partie pratique, ainsi on dit d'un chimiste, qui sait exécuter adroitement les procédés que d'autres ont inventés, que c'est un bon artiste ; avec cette différence que le mot artiste est toujours un éloge dans le premier cas, et que dans le second, c'est presque un reproche de ne posséder que la partie subalterne de sa profession. » **« Artiste », *Encyclopédie*, tome I, 1751.**

« ARTISTE. s. m. Celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir. Un peintre, un architecte sont des artistes. Il se disait autrefois plus particulièrement de ceux qui font les opérations chimiques. » **Dictionnaire de l'Académie française, 4e édition, 1762, tome I.**

Dans un tel contexte, l'assimilation de la peinture — dès lors que celle-ci peut se mesurer avec la poésie dans ce nouvel espace culturel — à un artisanat, apparaît désormais comme inadaptée, le terme d'« artisan » se chargeant d'une connotation péjorative qui oblige à de pesants euphémismes : le peintre, pas plus que le poète, ne peut décidément plus être désigné comme un « simple » artisan. Mais la considération à laquelle, dorénavant, il a droit (la « vénération », propose même Dubos avec une emphase caractéristique d'une époque où on ne lésinait pas sur les termes de louange) — cette considération n'est pas encore soutenue par un substantif adéquat, susceptible justement de rendre, peut-être, plus « substantielle » la nouvelle condition conquise par les peintres à la faveur du mouvement académique. À défaut, donc, de disposer d'un nom commun (c'est-à-dire d'un substantif — et non pas d'un simple qualificatif —, valant génériquement pour une catégorie — et non pas pour quelques individus d'exception), ce lettré scrupuleux doit se contenter, à regret, d'une « épithète convenable » : capable, autrement dit, de corriger (par exemple, en faisant référence à la notoriété, avec « illustre ») l'obscurité de l'ancien « artisan ».

Mais, comme le remarquait Collingwood, lorsqu'on ne dispose pas d'un mot, c'est que l'objet en question n'est pas perçu en tant que tel. Et en effet, cette indétermination sémantique est le symptôme, on va le voir, d'un flottement plus général touchant le statut même de la peinture dans le « système », comme on le disait à l'époque, des activités qu'on qualifierait aujourd'hui de « culturelles » — artistiques, littéraires, scientifiques. Or c'est à peu près au même moment, on va le voir, qu'« artiste » (comme substantif) et « Beaux-Arts » (comme locution) apparaissent dans le vocabulaire, venant suturer le vide ouvert peu auparavant par l'ascension du peintre hors de l'artisanat, et par l'éclatement de l'opposition entre arts mécaniques et arts libéraux qu'avait entraîné l'effort pour hisser la peinture, des premiers aux seconds. »

Nathalie Heinich, « De l'apparition de l'"artiste" à l'invention des "beaux-arts" », Revue d'histoire moderne et contemporaine, t. 37, no 1, janvier-mars 1990

LA VALEUR D'ORIGINALITE EN ART

« Cette institution de l'originalité en valeur artistique suprême plonge (…) ses racines dans une vision plus générale de l'art dont elle n'est que la conséquence. Cette conception, bien qu'évidente pour nous puisqu'elle est la nôtre, est culturellement et historiquement contingente. (…) En un sens élémentaire du terme, l'« originalité » semble indissociable de l'efficacité artistique comme telle, indépendamment de toute conception culturellement spécifique quant à la fonction de l'art. Car, pour remplir sa fonction (rituelle ou esthétique, peu importe ici), une œuvre doit toujours au moins réussir à capter l'attention du récepteur. Pour ce faire, il faut qu'elle se détache de son environnement. Or la « visibilité » de tout stimulus, et donc aussi de tout objet d'art, est fonction, entre autres, de son absence de prévisibilité et de redondance. Pour autant que les œuvres d'art veulent capter notre attention, elles doivent donc fatalement rechercher l'« originalité » comprise comme différenciation par rapport à leur environnement. Cette valorisation de la « prégnance perceptuelle » n'est pas culturellement spécifique et n'est pas limitée au domaine des objets d'art : elle découle des contraintes psychologiques qui régissent la discrimination perceptuelle et, plus largement, cognitive.

Un autre facteur d'« originalité » — du côté des motivations de l'artiste cette fois-ci - se trouve dans la tendance à l'émulation. Ce facteur est lui aussi transculturel : tout homme ne disposant de critères de réussite que relatifs aux

accomplissements d'autres nommes, la concurrence - et donc une certaine attention portée à ce qui différencie les produits les uns des autres — s'ensuit automatiquement. Il n'est donc pas étonnant que la tension artistique entre modèles à imiter et singularisation individuelle existe à toute époque : Lysippe déjà est supposé avoir dit qu'il fallait imiter la nature plutôt que les autres artistes (…) Les modèles antiques étaient des modèles d'excellence censés stimuler l'ambition des artistes « modernes » ; ceux-ci devaient se mesurer aux œuvres modèles plutôt que les reproduire servilement. (…)

Le degré de facilité avec lequel un objet peut être identifié comme étant une œuvre d'art dépend donc tout autant de son ancrage dans une tradition, c'est-à-dire de son degré de ressemblance avec d'autres œuvres, que de sa différenciation par rapport à elles. Or un des aspects du culte radicalise de l'originalité réside précisément dans le fait qu'il se propose de contrecarrer tous les mécanismes susceptibles d'induire la familiarisation avec des cadres catégoriels stables. Cette tendance est inhérente à la représentation moderne de l'art. Elle est déjà à l'œuvre dans l'idée romantique (et qui a joué un grand rôle dans les avant-gardes artistiques du début du siècle), selon laquelle l'œuvre d'art avait pour but la « désautomatisation » de notre perception du monde. On la retrouve dans l'impératif contemporain, à la fois plus radical et plus limité, selon lequel le but primordial des œuvres doit être la désautomatisation de notre conception de l'art — impératif selon lequel la grandeur d'une œuvre dépend de sa capacité de défaire la notion d'œuvre.

Par ailleurs, en elle-même, la contrainte de perceptibilité ne pousse pas à une maximalisation de la différenciation interne du champ des pratiques artistiques, mais simplement à une mise en évidence de l'œuvre par rapport à son environnement. (…) Pour que la différenciation interne au champ des œuvres (appartenant à un même genre ou à un même type d'art) puisse devenir une valeur forte, il faut d'abord que le contexte de réception de l'œuvre la situe primordialement par rapport à d'autres œuvres du même type plutôt que par rapport à l'environnement dans lequel elle intervient : il faut donc notamment que l'art comme fait collectif cesse d'être fonctionnel, c'està-dire qu'il cesse d'être considéré en tant qu'élément d'une réalité plus large (de nature non artistique) et qu'il accède au statut d'objet d'une attention autonome. Je ne veux pas suggérer par-là que l'art fonctionnel privilégie nécessairement la permanence des schèmes figuratifs plutôt que leur transformation. Simplement, aussi longtemps que les œuvres sont fonctionnelles, leur perceptibilité (ou plutôt leur « opérabilité », au sens d'« efficacité ») ne dépend pas de leur capacité de se singulariser les unes des autres, mais de leur prégnance dans le cadre fonctionnel qui les « met en œuvre ». (…)

Lorsque Harold Bloom fait de l'« angoisse de l'influence » le moteur même de la poésie (et, implicitement, de l'art, puisque, dans la vision romantique qui est la sienne, le principe « poétique » est à la base de tous les arts), il me semble qu'il extrapole de façon abusive à partir d'une constellation historique bien précise. Thomas McFarland se situe dans la même perspective lorsqu'il voit dans le « paradoxe de l'originalité », c'est-à-dire le conflit entre l'individu et la tradition, la variante artistique d'une tension existentielle entre l'individu et la société. En fait, comme le corpus des textes sur lesquels les deux auteurs se fondent suffirait à le montrer, ils décrivent la situation typique de l'artiste occidental *moderne*. (…)

Le culte de l'originalité n'est donc nullement un développement naturel de la relation d'émulation (ni des « mécanismes de défense du moi », comme le pense Bloom). Les deux stratégies obéissent à des dynamiques différentes : l'émulation oppose et relie des artistes individuels à l'intérieur des cadres d'une tradition qu'ils acceptent comme constitutive de leur pratique artistique, alors que le culte de l'originalité exige de chaque artiste qu'il remette en cause justement ces cadres eux-mêmes et qu'il tire l'origine « générique » de son art de son propre fond(s) individuel. Aussi, contrairement à ce qu'affirme McFarland, la relation d'émulation ne repose-t-elle pas sur le conflit entre l'individu et la tradition (ou la société), mais sur une relation de concurrence entre individus qui se comparent en se situant dans le cadre des normes d'une tradition partagée ; seule la relation d'originalité relève de la tension entre l'individu et la tradition (ou la société), cela parce que l'individu y est conçu comme pure singularité située hors de tout cadre social et créant uniquement à partir de sa propre « nécessité intérieure » (Kandinsky).

(…) On soutient souvent que le culte de l'originalité ne serait que la forme artistique de l'« émancipation de l'individu ». Plus précisément, il serait une conséquence de la transformation du faire artistique en une activité sociale à régulation purement interne, ainsi que de la promotion concomitante du « goût » (et donc de l'appréciation subjective) en critère de légitimation des œuvres ; mais ces deux faits eux-mêmes ne seraient que des manifestations de l'émancipation historique de l'individualité conçue comme subjectivité libérée de tout fondement divin. J'ai rappelé ailleurs (*Les Célibataires de l'art,* 1996) que l'existence d'un monde autonome de l'art de même que celle d'une fonctionnalité purement esthétique des œuvres ne sont en rien un privilège de la culture occidentale moderne : il ne saurait donc y avoir de relation nécessaire entre ces faits et la conception occidentale moderne de l'individualité (La thèse, soutenue par Luc Ferry dans *Homo aestheticus*, d'une « invention du goût à l'âge démocratique », qui fait de l'histoire de l'esthétique une histoire de la subjectivité (p. 41), me paraît donc contestable). Par ailleurs, ce qui est en cause, ce n'est pas tant l'émancipation (réelle ou illusoire) de l'individualité, mais plutôt une manière spécifique de penser cette individualité : la particularité de la conception (occidentale) moderne de

l'individualité réside dans le, fait qu'elle ne réussit à faire l'économie d'un fondement divin qu'en projetant tous les attributs de ce fondement sur l'individu humain lui-même. Autrement dit, notre conception de la subjectivité reste dépendante de ce dont elle prétend se démarquer, à savoir la conception chrétienne du Sujet divin : elle reste prise dans la logique de cette vision religieuse, qu'il s'agisse de son dualisme ontologique- (transcendance vs immanence, intériorité vs extériorité, sensibilité vs rationalité, etc.), de sa vision polémique de la facticité du monde (d'où le messianisme politique ou artistique), mais aussi (…) de sa conception de la création artistique comme émanation d'une Intériorité spirituelle. »

Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », Communications, no 64, 1997.

LA VOCATION D'ARTISTE

« *L'Élite artiste* montre que le centre de la figure de l'artiste réside dans la combinaison de la conception vocationnelle de l'activité artistique avec la doctrine du don inné. Le régime vocationnel de l'art est un régime fondé sur l'idée d'autodétermination opposée à toute contrainte externe : si l'artiste crée, c'est en vertu d'une poussée interne et non pas (par exemple) pour répondre à une demande sociale. Aussi l'autonomie de l'artiste implique-t-elle toujours l'authenticité, qui elle-même implique l'originalité : autant de traits par lesquels le régime vocationnel artistique s'oppose frontalement au régime artisanal et professionnel du peintre. »

Jean-Marie Schaeffer, « Portrait de l'artiste en héros culturel », *Critique*, 2006/5, no 708

« De même avec le motif de l'enthousiasme, de la compulsion, du délire inspiré : Balzac, dans *Le chef-d'œuvre inconnu,* l'impute à Frenhofer, selon une conception exaltée de l'art qui est à l'opposé de la stricte application des règles et de la reproduction des modèles prônée par le système académique, dont Poussin constitua longtemps une référence. Forme atténuée de possession mystique, cet enthousiasme, typiquement romantique, fait du travail artistique une affaire purement individuelle (c'est l'art en personne), fulgurante (c'est la convulsion du génie, opposée à la lente maturation de la technique), élective (seuls y ont droit ceux qui sont nés doués), et quasi pathologique, singularisée jusqu'à la folie. »

Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005.

L'ART, UNE ACTIVITE EXPRESSIVE ?

« **L'idée de l'œuvre d'art originale comme auto-expression de l'artiste a une préhistoire complexe** dans laquelle s'entrelacent de multiples notions. Les plus importantes sont celles de *l'original* (opposé à la copie), de *l'invention* (opposée à l'imitation), du *génie* (opposé au savoir-faire appris) et de la *fonction expressive* de l'œuvre (opposée à sa fonction mimétique). Sous des formes différentes, ces quatre conceptions (qui commencent à se développer à partir de la Renaissance) préparent le terrain pour, la naissance, vers la fin du XVIIIe siècle, de la conception moderne de l'artiste et de l'œuvre. (…)

Les historiens de l'art ont attiré l'attention sur le fait que la **valorisation de l'« original » (opposé à la copie)** n'est pas la même dans toutes les cultures et à toutes les époques ; ils ont aussi montré qu'en Occident elle est liée à la promotion de l'originalité (conçue comme singularité individuelle du génie). Par ailleurs, dans notre culture, les deux phénomènes voient le jour en même temps que le collectionnisme, c'est-à-dire en gros au début du XVIe siècle. (…) Si l'original est inimitable, c'est parce que ce qui importe dans une œuvre, ce sont avant tout les éléments qui trahissent l'individu qui l'a élaborée, c'est-à-dire la part en elle qui est censée relever de l'invention individuelle (et toujours singulière). D'après Geoffrey M. Muller, l'idée d'une supériorité de l'original sur la copie, motivée par une distinction entre la main du maître et celle de l'imitateur, **apparaît pour la première fois vers le milieu du XVIe siècle** dans un texte d'Enea Vico consacré aux forgeries et copies dans le domaine de la numismatique. Vers 1620, dans les *Considerazioni sulla pittura*, Guilio Mancini applique la même hiérarchisation au domaine de la pratique picturale. Au début, le problème est encore traité comme une question de fait : Mancini par exemple admet que si le copiste réussit à créer une œuvre indiscernable de celle qu'il copie, alors son œuvre non seulement égale mais dépasse en valeur l'original copié. Selon Vasari, un des titres de gloire d'Andréa del Sarto résidait précisément dans un exploit de cette sorte : il avait réussi à peindre une copie du *Portrait du pape Léon X* de Raphaël à tel point indiscernable de l'œuvre de celui-ci que Giulio Romano, qui avait pourtant participé à l'exécution du Portrait (il était à l'époque l'assistant de Raphaël), était sûr d'avoir affaire à l'original. Mais très vite la question se transforme en un théorème dont la validité est admise de manière apriorique : l'imitateur ne saurait jamais égaler l'artiste qu'il copie, parce que l'œuvre originale comporte par définition, c'est-à-dire en vertu de sa nature, des éléments inimitables. En 1649, Abraham Bosse accepte déjà la thèse comme un article de foi : « **Le copiste ne rend jamais sa copie à la perfection de son original**. »

Pour le problème qui nous retient ici, le pas le plus important est franchi lorsque la valorisation de l'original est transférée de la relation entre une œuvre individuelle et ses copies aux relations des œuvres entre elles sous le rapport de l'imitation stylistique : c'est alors que nous passons pleinement de la **valorisation de l'original à celle de l'originalité**, étant entendu que l'originalité est en même temps ce qui institue l'*inventio* de l'original en origine (historique) de l'imitation stylistique. Ce qui dans le domaine de l'œuvre individuelle et de ses copies était conçu comme une opposition entre l'authenticité et l'inauthenticité se transforme alors peu à peu en une **opposition entre l'invention comme origine historique et l'imitation comme évolution artistique épigonale** : l'œuvre sera valorisée pour autant qu'elle est à l'origine - qu'elle est l'origine - d'une école, c'est-à-dire d'une manière de faire originale, « nouvelle ». Cette évolution impliquait une redéfinition fondamentale de la notion antique d'*inventio*. Panofsky a montré que, appliqué à la peinture, ce terme désignait traditionnellement l'invention de la fable, invention qui était l'œuvre du poète et que le peintre se bornait à reprendre : ainsi, Alberti conseille au peintre d'emprunter l'invention de la fable aux poètes et rhéteurs. Il est vrai que certains auteurs de la Renaissance mettent déjà en garde contre l'imitation stylistique. Mais c'est uniquement au nom de la véracité de la *mimèsis* : si l'artiste ne saurait se borner à imiter les autres artistes, c'est parce qu'il doit imiter la nature et que cette imitation est gauchie lorsqu'il imite les pinceaux des autres (conviction, rappelons-le, déjà attribuée à Lysippe). C'est dans cette perspective que Léonard met en garde contre l'imitation de la « manière d'autrui ». Le rejet de l'imitation stylistique est donc ici un corollaire de la théorie mimétique, c'est-à-dire qu'il est motivé par la fidélité avec laquelle il convient de copier la nature, plutôt que par une promotion de l'originalité comme singularité expressive. C'est avec le maniérisme (vers la fin du XVIe siècle) que l'inventio commence à désigner la singularité conçue comme manière subjective, non imitée et inimitable. En France, le pas décisif est sans doute franchi à l'époque de la querelle des Anciens et des Modernes. Pour Perrault, par exemple, le « savoir inventer » devient le critère décisif du talent poétique ; la connaissance des règles, qui garantit une imitation correcte, se voit mise en balance avec la « force du génie ».

La promotion de l'inventio aux dépens de l'imitatio est directement liée à la **transformation progressive de la théorie du *génie*.** On lit parfois que cette théorie, est propre à la conception moderne de l'artiste. En réalité, la notion de « génie » est inséparable de la pensée occidentale depuis l'Antiquité. Mais elle entre, selon les contextes historiques, dans des stratégies diverses qui lui donnent des significations fort divergentes et dont le seul point commun semble être l'idée que certaines actions humaines dépassent toute compréhension en termes d'application de talents acquis. Seule m'intéresse ici la figure que la théorie du génie prend après la Renaissance. Il faut pourtant rappeler que, dans sa forme la plus ancienne, elle n'est qu'une variante parmi d'autres de l'idée, qu'on retrouve dans les cultures les plus diverses, selon laquelle certains hommes peuvent, sous certaines conditions, avoir accès à un mode d'existence dans lequel ils deviennent des véhicules, des médiums, qu'investissent et à travers lesquels agissent des forces ou des entités faisant partie d'une réalité supra-humaine (esprits divins, démons, ancêtres ou forces cosmiques). L'idée antique du génie comme force d'inspiration poétique s'inscrit encore dans ce cadre, car le génie y est considéré comme une puissance qui s'empare du poète : le poète inspiré n'est qu'une forme particulière de la figure anthropologique du médiateur ou du mage. Cela rapproche évidemment l'activité poétique de la fonction sacerdotale, mais en même temps soumet le poète à une force extérieure. L'œuvre « inspirée » ne trouve donc pas son origine dans l'intériorité de l'artiste : au contraire, celui-ci est dépossédé de son identité subjective propre afin de devenir apte à être le véhicule de l'inspiration. (…) Ce qui caractérise le développement de la notion de génie depuis la Renaissance, c'est précisément la **transformation progressive de la conception de l'inspiration : au lieu d'être une possession survenant de l'extérieur (en général d'un lieu transcendant), elle va être conçue comme une puissance intérieure à l'âme de l'artiste.** (…)

Chez Du Bos encore, le « génie » n'est qu'un autre terme pour décrire le fait que certains hommes ont des talents innés : cette caractéristique n'implique pas en elle-même qu'ils devront se singulariser les uns des autres. (…) Ce n'est que lorsque ce talent non acquis (voire cette aptitude innée pour l'apprentissage de ce qui peut être acquis) est identifié à l'âme même de l'artiste, c'est-à-dire se trouve identifié à l'intériorité subjective comme telle, que le génie devient singularité pure. (…) Dans le cadre de la conception du génie comme talent naturel, l'artiste génial était un modèle susceptible d'être imité par des artistes doués de moins de force d'invention. Le génie certes n'imitait pas, mais il était voué à être imité. Pour Lessing encore il est un *Mustergeist*, un « esprit modèle », et Kant de même le définit par l'« originalité modèle de son talent ». (…) Mais en l'occurrence Lessing et Kant défendent une position qui à l'époque où ils vivent est déjà « conservatrice ». Car, dès le milieu du siècle, on a assisté aux premières manifestations d'une nouvelle thèse qui affirme que **le génie non seulement n'imite pas, mais encore ne saurait donner matière à imitation**. (…) maintenant c'est **l'œuvre comme telle qui devient inimitable** : la distinction entre ce qui dans une œuvre relève du talent mécanique et ce qui relève de l'invention géniale se transforme en une opposition irréconciliable entre la « véritable » œuvre d'art, définie comme invention géniale, et les productions qui n'ont pas droit à ce titre parce qu'elles relèvent du talent mécanique, et notamment de cette forme particulière

de talent mécanique qu'est l'imitation stylistique. Autrement dit, la notion de génie va désormais définir le statut même de l'œuvre d'art. Il ne s'agira plus d'un terme utilisé pour souligner la réussite hors du commun de certaines œuvres, mais d'une détermination d'essence de l'œuvre d'art comme telle : elle sera géniale ou ne sera pas. (…)

Le statut même de l'œuvre d'art change avec, le **remplacement de la théorie mimétique par une conception « expressiviste »** : l'œuvre est une expression du moi. Selon Mortier, ce « changement radical » dans la conception de la fonction des œuvres s'impose définitivement **dès 1760 : « On attend dorénavant de l'art qu'il soit l'expression fidèle - et si possible intégrale - de la singularité de son créateur. »** Chez Condillac déjà (dans *l'Essai sur l'origine des lumières humaines*), l'originalité est la caractéristique du génie non seulement au sens où il n'imite pas, mais aussi au sens où il ne peut pas être imité, et ce en vertu précisément de l'originalité de son âme - de son *caractère*, pour reprendre le terme de Condillac. Mais le pas décisif est sans doute franchi par Young : lorsque, dans les *Conjectures on Original Composition* (1759), il rejette l'imitation opérale, et plus largement l'imitation stylistique, il le fait au nom de la singularité expressive. Mortier note que c'est dans ce texte qu'on assiste pour la première fois à l'identification complète de l'originalité à une qualité existentielle, à savoir **l'authenticité** : du même coup, l'imitation stylistique devient un signe d'inauthenticité, puisque celui qui imite ne tire pas l'œuvre de son propre fond(s). Il n'est donc pas étonnant que Young aboutisse à une valorisation de *l'écart*, dont il fait le signe par excellence de la créativité : « toute supériorité, toute distinction, se trouve en dehors des sentiers battus ; l'écart [*excursion*] - et la déviation sont nécessaires pour y parvenir ». Imiter un autre artiste sera désormais considéré comme une marque d'absence de talent propre, ou, comme le suggérera Gauguin dans un parallèle biologique, d'absence de force d'engendrement créateur. (…)

Cette souveraineté de l'artiste - et notamment sa capacité d'instauration du fait d'art comme mode d'être propre - réactive en fait des concepts qui définissaient la figure du Dieu créateur dans la théologie chrétienne. C'est cette réactivation, hors de son domaine d'origine, de la théologie de la création qui constitue, me semble-t-il, l'élément véritablement décisif de la naissance de la figure de l'artiste moderne : la divinisation de la singularité subjective et l'identification de l'auto-expression de cette subjectivité à une création-révélation ontologique. (…) Ce sont les romantiques qui opèrent ce transfert de la métaphysique théologique dans le domaine artistique, donnant naissance par là à une théorie spéculative de l'Art. Formulée d'abord par le romantisme allemand et réactivée ensuite tout au long du XIXe siècle par la philosophie allemande, cette théorie a investi peu à peu l'autoreprésentation des arts - et surtout des arts plastiques - dans les pays européens les plus divers. (…) Autrement dit, l'art est « une véritable création seconde » : l'artiste n'est plus l'artisan-démiurge qui (trans) forme les matériaux du monde, il est le créateur ex nihilo pour qui ces matériaux ne sont que des signes transparents et arbitraires de son intériorité ».

Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », Communications, no 64, 1997.

« À la suite de Jacob Burckhardt, on a pu considérer l'individu comme l'une des réalisations majeures de la Renaissance italienne et, par ricochet, européenne. Des voix historiographiques concurrentes, dès le XIXe siècle, ont réagi à cette appropriation, faisant de l'individu une invention du XIIe siècle, puis du XIVe, puis du XVIIe siècle, etc. Jean-Claude Schmitt a montré que la notion d'émergence du sujet relevait d'une « fiction historiographique » : « déjà l'individu "naît", "s'affirme" ou "se découvre" dans l'Antiquité ; mais tout semble recommencer au XIIe siècle, et encore à la Renaissance, et sous les Lumières, et au XIXe siècle… ». Loin de contester la pertinence de cette herméneutique cyclique, il en révèle l'intérêt historique : « Chaque époque est faite de tensions et de contradictions qui amènent à poser différemment les problèmes de la personne, du sujet, de l'individu », et à apporter des réponses spécifiques.

Comme le dit Jean-Marie Le Gall, « nul ne prétend plus aujourd'hui faire naître le sujet à la Renaissance », « mais il est légitime de chercher la manière dont il est pensé et individué » suivant les contextes historiques. C'est précisément cette spécificité de la Renaissance ou de la première modernité qu'entendent dégager les historiens de la fin du XXe siècle et du début du suivant, de Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning* (1980) à Thierry Wanegffelen, *Le Roseau pensant* (2010), Terence Cave, « Fragments d'un moi futur : de Pascal à Montaigne » (Pré-Histoires, 1999), Marie-Clarté Lagrée, « C'est moy que je peins » : figures de soi à l'automne de la Renaissance (2012), ou de Jean-Marie Le Gall dans *Défense et illustration de la Renaissance française* (2018). Tous réajustent le récit herméneutique hérité du XIXe siècle en le nuançant, en le déplaçant parfois de la Renaissance vers la crise de la Renaissance, en s'interrogeant sur la manière dont l'histoire politique, sociale et intellectuelle agit sur la perception et la définition de la personne. On invoque souvent plusieurs facteurs économiques et historiques ayant favorisé, voire précipité l'affirmation de l'individu : l'imprimerie ; l'humanisme, et les nouvelles pratiques d'écriture qu'il suscite ; la libéralité des Princes qui encourage la liberté des artistes ; la guerre considérée comme un

engagement personnel et civique selon Machiavel ; la Réforme, qui recommande le libre examen et la défiance critique à l'égard des savoirs hérités, et plus largement les réformes qui valorisent l'introspection et la vie intérieure.

Selon Thierry Wanegffelen, la Renaissance voit « l'accession de l'individu au statut de Sujet » par la place qu'octroie désormais l'homme à sa propre conscience, de Luther à Montaigne. Telle est, à ses yeux, la première des étapes ou des « quatre marches successives » conduisant à la modernité. Pour Jean-Marie Le Gall, cette affirmation de l'individualité et de la liberté se manifeste par un souci accru de la présentation de soi. « L'autobiographie vestimentaire » de Matthaüs Schwarz, que Jean-Charles Monferran a présenté à l'ouverture du colloque le 6 avril 2023, en constitue un exemple original. Se faisant représenter à différents âges, dans plusieurs vêtements, à l'occasion de l'anniversaire de sa naissance (un rituel qui fait timidement son apparition au début du XVIe siècle), il témoigne d'« un souci de soi », selon l'expression de Michel Foucault, mais orienté aussi vers les autres. Il relève de ce que Stephen Greenblatt nomme le self-fashioning, l'élaboration d'une image de soi, une image vive et stylisée, en interaction avec l'espace social.

Cette attention particulière à soi et à son existence individuelle suscite une littérature nouvelle qui enregistre les moments d'une vie ordinaire, qu'elle soit privée ou publique. On note une prolifération d'écrits biographiques ou autobiographiques, articulés le plus souvent à l'histoire d'une époque – mémoires, vies, journaux, autant de matériaux que l'historien exploite abondamment. Dans *l'Histoire de la vie privée* dirigée par Georges Duby et Philippe Ariès (1986), Madeleine Foisil invente la notion d'écriture du for privé pour désigner les livres de raison ou de famille, journaux personnels et autres écrits à la première personne propre à rendre compte d'une vie quotidienne, familiale ou intime, mettant ainsi en évidence une valorisation de l'existence ordinaire que confirment les *Essais* de Montaigne. […] On citera l'étude fondamentale de Jean Lecointe sur « la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance », *L'Idéal et la Différence* (1993), qui cherche à dégager les jalons de la formation d'une identité personnelle de l'écrivain et de son style. Pour leur part, François Rigolot (1997), et plus récemment Florian Preisig (2004), mettent en avant l'idée d'une conscience littéraire ou conscience d'auteur, dont Guillaume Berthon explore la dimension éditoriale dans *L'Intention du poète. Clément Marot « autheur »* (2014). Blandine Perona et Scott Francis étudient plus précisément la notion de persona, cette identité fictionnelle qui s'élabore dans le texte pour le lecteur : la première dans *Prosopopée et persona à la Renaissance* (2013), le second dans *Advertising the Self in Renaissance France* (2019). Nadine Kuperty-Tsur avait proposé, quelques années plus tôt, une synthèse sur la question dans un ouvrage collectif : *Écriture de soi et argumentation : rhétorique et modèles de l'autoreprésentation* (2000).

Dans *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard* (2011), Benedikte Anderson aborde la persona à travers la catégorie lyrique, qui ne saurait se confondre avec la subjectivité, comme le rappelle Nathalie Dauvois dans son étude sur *Le Sujet lyrique à la Renaissance* (2000). C'est par l'énonciation et par la poétique que l'une et l'autre abordent la question du sujet ou de l'identité lyriques : la filiation textuelle et générique permet aux auteurs de prendre conscience de leur ipséité littéraire. Parallèlement à ces approches rhétoriques ou lyriques, les recherches se sont intéressées aux différents genres de l'écriture de soi, aux récits de vie, des mémoires aux journaux, qui relèvent plus explicitement d'une démarche autobiographique sans exclure la représentation éthique ni l'autoportrait moral. L'essai montaignien a donné lieu à une littérature abondante sur ce que l'on n'appelle plus simplement « la peinture du moi ». Parmi elles, on mentionnera l'ouvrage collectif dirigé par Eva Kushner, qui reprend à neuf la question en posant le sujet comme un problème : *La Problématique du sujet chez Montaigne* (2007).

Paul-Victor Desarbres, Véronique Ferrer et Alexandre Tarrête, *L'Écriture de soi à la Renaissance*, SUP, 2024.


Robert Campin


Van Eyck


Dürer


Anguissola


Raphaël