

ERWIN PANOFSKY

idea



tel gallimard

COLLECTION TEL

Erwin Panofsky

Idea

Contribution à l'histoire
du concept
de l'ancienne théorie de l'art

TRADUIT DE L'ALLEMAND
PAR HENRI JOLY

PRÉFACE DE
JEAN MOLINO

Gallimard

Titre original :
IDEA

- © Erwin Panofsky et Bruno Hessling Verlag GmbH.
- © Éditions Gallimard, 1983, pour la traduction française.
- © Éditions Gallimard, 1989, pour la présente édition.

SOMMAIRE

<i>Préface de Jean Molino</i>	1
<i>Introduction</i>	17
I. L'ANTIQUITÉ	25
II. LE MOYEN ÂGE	49
III. LA RENAISSANCE	61
IV. LE MANIÉRISME	91
V. LE NÉOCLASSICISME	123
VI. MICHEL-ANGE ET DÜRER	137
Appendices	153
<i>Appendice I.</i> Chapitre de G. P. Lomazzo sur les belles proportions et <i>Commentaire au Banquet</i> de Marsile Ficin.	155
<i>Appendice II.</i> Extrait de G. P. Bellori, <i>Les Vies des peintres, sculpteurs et architectes modernes.</i>	168
Notes	179
Index des noms propres	267

L'ŒUVRE ET L'IDÉE

*In memoriam Henri Joly,
rigoureux traducteur
parce que philosophe rigoureux*

L'œuvre de Panofsky (1892-1968) s'étend sur plus de cinquante ans, depuis son premier travail de 1914 (*Die Theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*) jusqu'aux publications posthumes qui ne sont sans doute pas terminées. Connue d'abord en Allemagne puis dans les pays de langue anglaise, cette œuvre a depuis été traduite peu à peu dans de nombreuses langues. En France, les livres de Panofsky n'ont guère été connus — si ce n'est par les spécialistes — qu'à partir de 1967 — soit un an avant sa mort — grâce aux traductions et aux présentations que l'on doit à Bernard Teyssèdre (*Essais d'Iconologie*, 1967 ; *L'Œuvre d'art et ses significations*, 1969) et à Pierre Bourdieu (*Architecture gothique et pensée scolastique*, 1967 ; puis, dans la même collection « Le Sens Commun » aux éditions de Minuit, *La Perspective comme forme symbolique*, 1975). En 1983 paraissait *Idea*, traduit par Henri Joly, puis était publié le *Dürer*, et voici que paraît enfin un de ces chefs-d'œuvre mystérieux et lointains, dont on connaît l'existence imposante comme monument d'un type d'enquête devenu classique, *Saturne et la Mélancolie*. Vingt ans après l'introduction

de Panofsky en France, il est peut-être souhaitable de faire un bilan, pour comprendre ce que nous pouvons tirer aujourd'hui de la lecture — ou de la relecture — d'*Idea*, lorsqu'on n'est pas historien ou critique d'art, mais amateur et spécialiste intéressé par ce qui se passe sur des terres voisines.

*
**

Commençons par une constatation presque inavouable — on ne dit pas cela entre gens bien : *Idea*, comme toutes les œuvres de Panofsky, n'est pas facile à lire, n'est pas facile à comprendre. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le texte original d'*Idea*, sur *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (1924), ou sur l'article essentiel de 1925 « Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie : ein Beitrag zu der Erörterung über Möglichkeit "kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe" », pour se rendre compte qu'il n'est pas du tout facile à traduire. Ces difficultés ne proviennent pas seulement d'obstacles locaux — langue, phrases ou développements obscurs, mais aussi d'obstacles plus profonds : dans l'œuvre de Panofsky se succèdent, coexistent même des orientations, des conceptions diverses, qu'il n'est pas toujours aisé de concilier et l'on n'a pas manqué, dans de nombreux travaux durant ces dernières années, de mettre en évidence des contradictions, des lacunes et des obscurités dans son œuvre. Par ailleurs, comme il se produit assez habituellement lorsque quelqu'un impose un nouveau "paradigme", ou, comme aurait dit Baudelaire, un nouveau "poncif" (« Créer un poncif, c'est le génie », *Fusées*, 20), l'épaisseur croissante des querelles et des commentaires obscurcit progressivement l'objet d'étude ; c'est bien ce qui s'est produit avec l'iconologie, qui

a si abondamment dépassé son créateur le plus célèbre qu'on est tout prêt à penser que Panofsky préférerait sans doute, s'il vivait aujourd'hui, ne pas s'avouer " panofskyen ".

Ecrivain difficile, commenté et discuté, Panofsky est un théoricien profond dans lequel s'expriment, dès ses premiers travaux, un goût et une volonté caractéristiques de totalisation. C'est, avec d'autres contemporains comme Cassirer (1874-1945), Spitzer (1887-1960) ou Auerbach (1892-1957), un représentant marquant de ces " Aufklärer ", de ces grands héritiers des Lumières européennes et de l'Université allemande du XIX^e siècle, dont la culture encyclopédique, l'esprit de synthèse et l'originalité de pensée ont édifié des constructions théoriques exceptionnelles dont nous n'avons pas fini de tirer les leçons. Rien n'évoque mieux la personnalité et les ambitions de Panofsky que l'anecdote, ou plutôt " l'exemplum " par lequel il commence son article de 1940 « The History of Art as a Humanistic Discipline » (repris dans le recueil *L'Œuvre d'art et ses significations*); quelques jours avant sa mort, Kant, recevant la visite de son médecin alors qu'il était malade et épuisé, refuse de s'asseoir avant que son visiteur ne se fût assis, ajoutant ces seules paroles : « Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen » (« Le sens de l'humanité ne m'a pas encore abandonné »). Au-delà de l'héroïsme du vieillard, c'est toute une conception du monde qui s'exprime et qui a nom humanisme — " humanitas " : non l'humanisme délavé qui rôde toujours autour de nous, contrefaçon bêtifiante et bien pensante, un hommage que le vice rend à la vertu, mais la volonté conquérante de synthèse du savoir et de construction d'une œuvre libre où se rejoignent la boulimie de connaissances des encyclopédistes et l'idéal schillérien des *Lettres sur l'éducation esthétique du genre humain* — idéal de pleine humanité qui

réconcilie les exigences opposées de l'être sensible et de l'être intelligible. Ce qui se découvre ici, c'est le "Kunstwollen", c'est l'intention artistique ou plus exactement l'intention créatrice de Panofsky. Il n'est peut-être ni inutile ni déplacé de reprendre les principes de l'iconologie pour mettre d'abord en évidence la "signification intrinsèque" de l'œuvre de Panofsky : « On la saisit en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse et philosophique — particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume — et condensés en une œuvre d'art unique. » (*Essais d'iconologie*, 20). L'intention créatrice de Panofsky est dans la volonté de réconciliation : entre l'histoire, la théorie et la philosophie de l'art ; entre les formes et les contenus ; entre l'analyse et les conditions transcendantales de la création et de l'interprétation ; entre le Nord et le Midi. C'est pourquoi son centre d'intérêt a été avant tout la Renaissance, et, à l'intérieur de la Renaissance, la figure de Dürer, point de départ et d'aboutissement de la plus grande partie de ses recherches, et considéré comme le symbole même de toutes les synthèses. C'est pourquoi on ne peut comprendre un texte isolé de Panofsky, il faut le replacer dans l'ensemble de son œuvre et dans le cheminement qui seuls lui donnent son véritable sens.

Lorsque Panofsky présente en 1914 sa thèse, *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Aesthetik)*, reprise l'année suivante sous le titre de *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener (La Théorie de l'art de Dürer, envisagée principalement dans ses rapports avec la théorie de l'art des Italiens)*, il n'inaugure pas seulement une œuvre future, qui, à bien des égards, ne fera que développer les directions et les suggestions de recherche de ce premier travail, il manifeste en même temps la

richesse de la traditions de langue allemande dans le domaine de la réflexion sur l'art : l'histoire de l'art telle que nous l'entendons maintenant, avec ses hésitations, ses difficultés, mais aussi ses résultats et ses ambitions, date de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, et elle est précisément née dans les recherches allemandes du tournant du siècle. A la différence de ce qui se passait en Italie, en France ou en Angleterre à la même époque, les approches les plus diverses existent côte à côte, mais aussi se mêlent et se fécondent : l'histoire de l'art au sens strict avec ses méthodes empruntées à la philologie et à l'archéologie, la théorie de l'art, la philosophie de l'art, la pratique des connaisseurs comme le travail des conservateurs de grandes collections. Panofsky est l'héritier de ces diverses traditions dont il convient de mentionner — de façon approximative et rapide — les principales pour comprendre quel haut degré d'exigence manifestait l'histoire de l'art dans l'Allemagne de ce début de siècle. Une première tradition explique sans doute le sérieux avec lequel tout le monde se préoccupe de l'art : aucun esthétisme ici, car l'art est conçu comme une activité créatrice autonome, fondée sur la nature même de l'homme. Kant, par sa *Critique de la Faculté de juger*, a reconnu à l'expérience du Beau et du Sublime une place comparable à celle où se situent l'activité théorique et l'action morale et, dans le sillage de Schiller, se constitue une espèce de *koiné* philosophique au sujet de l'art. L'état esthétique est en même temps vie harmonieuse et faculté de se déterminer librement et il est inséparable de l'instinct de jeu, dans lequel se fondent instinct sensible et instinct formel ; la création artistique apparaît donc comme un jeu esthétique, dans lequel l'imagination crée des formes libres et la beauté manifeste l'accord de nos deux natures sensible et intelligible sous la conduite de l'esprit autonome comme législateur. Deux principes de cette conception se retrou-

vent clairement dans *Idea* : le principe de Génie, comme créateur des règles, et le principe de l'art, comme conciliation du sujet et de l'objet.

Sur cet arrière-fond philosophique, se détache, à la fin du siècle, une seconde tradition, elle aussi plus ou moins directement dérivée de la troisième Critique de Kant, la tradition formaliste qui, par Herbert et Zimmermann, conduit à Fiedler, Hildebrand, Riegl et Wölfflin. Ce qui importe, plus que le détail des propositions théoriques, c'est l'inspiration générale du mouvement : il s'agit de rendre compte de la contemplation esthétique par des catégories empruntées à l'activité de l'esprit comme producteur de schèmes visuels qui informent la perception de l'œuvre artistique. On pose ainsi l'existence de catégories le plus souvent binaires et antithétiques — vision lointaine et vision proche d'Hildebrand, perception tactile et optique de Riegl, jusqu'au célèbre système d'oppositions de Wölfflin — qui s'acquittent de fonctions multiples : elles permettent d'analyser une œuvre indépendamment de son contenu, de son sujet ; elles constituent des schèmes *a priori*, fondés sur la nature même de l'activité perceptive de l'espèce humaine, et permettent de ramener l'histoire des formes artistiques à une dialectique de catégories à valeur universelle. Pendant la première partie de sa carrière, Panofsky fera largement appel à des catégories binaires pour rendre compte de l'œuvre d'art à partir de principes *a priori* (cf., en particulier, le texte de 1925 " *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* ", où il propose son propre système de concepts fondamentaux de la science de l'art — *kunstwissenschaftliche Grundbegriffe*).

Un troisième courant mène, si l'on veut, de Hegel à Burckhardt, le trait commun étant, malgré toutes les différences, dans la volonté de déceler, dans toutes les productions contemporaines d'une culture, une unité orga-

nique, et de ramener l'ensemble à un petit nombre de principes formant système : c'est bien l'inspiration qui guide le grand ouvrage de Burckhardt, la *Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860). Si l'on ajoute le thème hégélien de l'art conçu comme développement formel de l'Idée, on est ainsi conduit à " l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit ", selon le titre du volume d'essais de M. Dvorák publié en 1924, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. L'art apparaît ainsi comme expression d'une culture et d'une vision du monde, et la démarche de l'analyste peut suivre deux directions : aller de la culture à l'œuvre d'art où l'on retrouve son essence, ou procéder, en sens inverse, de l'œuvre d'art à la culture, dont elle sera considérée comme un symptôme — et ce sera l'approche favorisée par Panofsky.

C'est le même rapport d'expression qui est présent dans un courant qui ne se situe pas sur le même plan que les autres et qui place au centre de ses réflexions la notion de symbole (cf., sur ce point, l'ouvrage de G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Aesthetik und Kunstwissenschaft*, Köln, Du Mont Buchverlag, 1983). Tel qu'il a été réactivé et repensé par la philosophie romantique, le symbole est quelque chose comme un " objet transitionnel " où se rencontrent les déterminations les plus opposées : il constitue le lien entre l'esprit et la matière, entre le fini et l'infini, entre l'informe et la forme, entre la raison et le sentiment. A mi-chemin entre la confusion magique de l'image et la distinction claire du signifiant et du signifié dans le langage ou le signe rationnel, le symbole peut manifester soit l'unité organique entre idée et forme, qui constitue le privilège de l'art grec, soit la discordance — lorsque la forme est inadéquate à l'idée qui la dépasse —, caractéristique de l'art moderne. Le symbole devient — à l'époque même du Symbolisme français — une notion centrale dans tous les champs de la culture ; il permet que se dégage, dans le

domaine religieux, comme dans le domaine psychologique et dans le domaine artistique, une structure commune : une réalité matérielle — une statue, un tableau, un talisman — exprime, représente une constellation d'idées et de sentiments. Cette conception de l'art comme véhicule d'un contenu expressif se retrouve, sous des formes différentes, chez Freud et chez Warburg et l'iconologie de Panofsky apparaît, à bien des égards, comme le couronnement de cette interprétation symbolique de l'œuvre d'art.

Il faut faire une place à un mouvement de réflexion qui n'a pas de lien particulier avec la théorie de l'art mais qui exerce son influence sur toutes les disciplines, c'est l'ensemble des recherches qui se préoccupent de donner un fondement spécifique aux " sciences de l'esprit " (*Geisteswissenschaften*) par opposition aux sciences de la nature, de l'herméneutique de Schleiermacher à celle de Dilthey et jusqu'aux synthèses de Max Weber et de Cassirer. Le problème essentiel est de dégager, d'une façon cohérente et valide, la signification — par la compréhension, par l'explication compréhensive ou grâce à la pensée symbolique — des traces que laissent l'action et la production humaines. Le troisième niveau d'analyse posé par Panofsky, où l'œuvre est mise en rapport avec les valeurs individuelles et collectives qui ont guidé sa création, est bien la trace d'une " explication-compréhension " telle que la définit Max Weber pour la sociologie.

On prend ainsi conscience de l'extraordinaire valeur de la situation intellectuelle dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Panofsky. La complexité de ses conceptions résulte de sa volonté de ne rien laisser échapper de ces divers héritages, auxquels il faut ajouter une dernière exigence — portée elle aussi par l'esprit du temps : l'exigence de poser les fondements d'une théorie de l'art autonome. Le tournant du siècle est en effet le moment où les diverses sciences

humaines tentent de se constituer comme disciplines indépendantes, dotées d'un champ de recherches et d'une méthode spécifique : c'est le temps de la pureté, dont le souci apparaît aussi bien en économie avec Walras (*Éléments d'économie pure*, 1874), en linguistique avec le *Cours* de Saussure, en sociologie avec Pareto et Weber. Panofsky veut, au début tout au moins de sa carrière, fonder une théorie de l'art sur des principes *a priori* — c'est ici qu'apparaît l'influence du néo-kantisme — tout en articulant de façon systématique l'histoire et la théorie de l'art. Il existe, je crois, un parallélisme significatif entre l'œuvre de Saussure et celle de Panofsky : tous deux essaient de construire une analyse synchronique des phénomènes indépendants, en droit sinon en fait, de leur dimension historique. Mais la tentative de Panofsky n'aura pas le même succès : on continue de parler d'*histoire* de l'art et non d'*iconologie*. Le destin de l'œuvre de Panofsky est ici plus proche de celui de Cassirer, chez qui l'ambition d'analyse transcendante est en conflit avec le projet de rendre compte de la culture dans son développement : les catégories *a priori* inscrivent leur dialectique dans l'histoire. La même ambiguïté est clairement présente dans *Idea*.

*
**

Essayons maintenant de suivre le cheminement de Panofsky jusqu'au moment où il publie *Idea*. Il n'est pas question d'esquisser une biographie intellectuelle de l'auteur, dont le besoin se fait cruellement sentir, il s'agit seulement de fixer brièvement quelques jalons — travail dont chacun a besoin pour son propre compte afin de comprendre ce qu'il lit, et application à Panofsky de cette méthode philologique qui peut seule, selon lui, servir de

garde-fou et de correctif à l'interprétation. La première œuvre de Panofsky, consacrée à la théorie de l'art de Dürer (1914-1915), à laquelle on peut joindre le travail de 1922, consacré à l'attitude du peintre en face de l'Antiquité classique (" Albert Dürer et l'Antiquité classique ", repris dans *L'Œuvre d'art et ses significations*), manifeste un certain nombre de traits qui définissent déjà la personnalité intellectuelle de l'auteur, car, d'une certaine façon, toutes les recherches ultérieures de Panofsky sont contenues, en germe, dans ce premier texte. En premier lieu, les grandes enquêtes auxquelles reste attaché le nom de Panofsky — sur la théorie des proportions (1927), sur " *Melencolia I* " (1923 puis 1964), sur la perspective (1927) — se situent dans le prolongement de l'étude de 1914-1915 : en effet, Dürer avait précisément posé les problèmes des proportions et de la perspective dans ses écrits théoriques, où il tentait de faire la synthèse des connaissances acquises à son époque. Mais, en même temps, apparaît un deuxième thème essentiel dans les recherches de Panofsky : l'importance de la théorie de l'art. Rien n'est plus significatif à cet égard que le plan du grand ouvrage consacré à Dürer : il se termine et culmine avec le chapitre où est présenté Dürer : comme théoricien de l'art ; l'étude parallèle de la vie et de l'œuvre, développée dans les sept premiers chapitres, aboutit au couronnement de la théorie. Il n'est d'art complet et achevé que celui qui intègre la réflexion sur la pratique et tente de la fonder sur un savoir organisé : c'est précisément ce qui sépare l'art médiéval et l'art de la Renaissance, c'est cette rupture qu'a voulu surmonter Dürer et c'est ce passage qui constitue le centre du développement esquissé dans *Idea*. Il serait inexact de parler de primat de la théorie sur la pratique, mais il est clair que, pour Panofsky, les plus grands artistes sont ceux qui ne séparent pas la pratique de la théorie : il est bien en cela l'héritier de la Renaissance et d'une conception

“ goethéenne ” et totalisante de la création artistique, pour laquelle la présence du concept est nécessaire à l'universalité de l'œuvre. Il y a là une orientation qui se retrouve dans la hiérarchie des trois niveaux d'interprétation de l'œuvre : l'analyse proprement iconologique fait de la signification de type conceptuel la couche la plus profonde du tableau. Le sens des proportions que possède Panofsky fait qu'il ne va jamais — ou rarement — trop loin dans cette voie, ce qui n'est pas le cas de beaucoup de ceux qui se réclament de lui aujourd'hui et pour lesquels toute œuvre d'art devient allégorique, traduisant les grandes options idéologiques d'une culture.

Si Dürer est ainsi au point de départ et au centre des recherches de Panofsky, c'est qu'il incarne la conciliation des contraires ; dans sa personnalité et son œuvre se résolvent les discordances constituant les couples de notions antithétiques dans lesquelles s'inscrit et se reconnaît une des grandes traditions de la culture allemande : en lui et par lui s'opère la synthèse du nord “ gothique ” et du sud de la Renaissance, du Moyen Age et de l'Antiquité, de l'artisan et de l'artiste théoricien. Panofsky souligne qu'il est, à l'égal de Luther, le fondateur de la prose allemande moderne ; ce ne serait sans doute pas forcer sa pensée que de voir en lui un anti-Luther, miracle d'universalité, préfiguration et égal de Goethe dans sa volonté d'embrasser la totalité du visible et du pensable. Comment expliquer autrement que par la valeur exemplaire des artistes l'inattendu “ chapitre VI ” d'*Idea* par lequel se clôt l'œuvre ? Chez Michel-Ange, comme chez Dürer, apparaissent des conceptions exceptionnelles de l'Idée artistique qui méritent d'être isolées parce qu'elles sont elles-mêmes le signe du “ génie ”. Le choix de ces deux figures emblématiques est significatif : le héros selon Panofsky, ce n'est pas Raphaël, c'est le créateur déchiré et tourmenté qui s'essaie et réussit à concilier dans

une synthèse supérieure les aspects contrastés de son héritage et de sa personnalité.

Tout en menant de nombreuses enquêtes relevant de l'iconographie et de l'histoire de l'art, Panofsky s'interroge sur les principes et les méthodes de la science de l'art (*Kunstwissenschaft*) et nous retiendrons trois moments de son évolution : les textes de 1915 (" *Le problème du style dans les arts plastiques* "), de 1920 (" *Le concept de Kunstwollen* "), ces deux textes traduits dans le volume intitulé *La Perspective comme forme symbolique*, Editions de Minuit, 1975) et de 1925 (*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*). Le texte de 1915 est fondamental, car il indique, dans les critiques adressées à Wölfflin, le plan exact où se situera l'apport de Panofsky. Il y a, selon Wölfflin, deux racines du style artistique : une racine formelle, correspondant à une modalité spécifique de la vision et une racine psychologique, un état d'âme individuel à valeur expressive. Ce que Panofsky conteste dans cette conception du style, c'est la présence d'une " loi de disjonction " comparable à la disjonction qui caractérise l'art médiéval, dans lequel formes et contenus ne se correspondent pas. De la même façon la double racine du style selon Wölfflin introduit une dissymétrie inacceptable entre formes et contenus : si au contenu individuel, à l'état d'âme de l'artiste correspondent dans l'œuvre des éléments formels qui l'expriment, en revanche aucun contenu signifiant ne correspond à la racine formelle du style, au mode de vision spécifique qu'elle utilise. Le principe qui guide Panofsky pourrait se formuler ainsi : pas de forme sans contenu. La correspondance qui existe au niveau individuel doit se retrouver au niveau général : « [...] le mode de représentation typique d'une période de l'histoire de l'art [...] n'est pas, malgré son caractère d'obligation intersubjective, une forme vide, mais [qu'] il possède une certaine

valeur expressive personnelle. » Les formes générales — modes de vision — dans lesquelles se moulent les créations individuelles « n'en sont pas moins à leur tour le produit d'une recherche qui, pour être le fait de toute une époque, n'en tend pas moins elle aussi à l'expressivité. Il s'agit là, en effet, de cette volonté plastique immanente fondée sur une attitude fondamentalement identique, qui est comportement de l'âme et non comportement de l'œil ». On comprend ici l'inspiration profonde qui guide les grandes enquêtes consacrées à la perspective ou à la théorie des proportions : ce sont des organisations formelles qui expriment la signification, signification le plus souvent inconsciente, qui révèlent « l'état d'esprit général de toute une époque ».

Dans les dernières lignes de l'article de 1915 est apparu le terme de " Gestaltungs-Willen " (" volonté plastique ", qui conduit directement au " Kunstwollen " (" vouloir artistique ") auquel est consacré le texte de 1920, " Le Concept de Kunstwollen ". Ici le projet de Panofsky se précise : il s'agit, en récusant la dichotomie forme-matière, de déterminer le " sens immanent " d'une œuvre ou d'un style. Mais ce sens ne doit pas être conçu comme de nature empirique, qu'il s'agisse de la psychologie du créateur, de l'époque ou du spectateur : il doit être dégagé grâce à des « concepts fondamentaux déduits *a priori* », le concept de vouloir artistique étant alors pris dans une acception « transcendantalo-philosophique ». Panofsky se place sous le patronage direct de Kant, dont il reprend une analyse empruntée aux *Prolegomènes* : le sens immanent, l'être propre de la proposition « l'air est élastique » ne peut se découvrir que dans une interrogation philosophico-transcendante, indépendante de toute signification psychologique ; de même, l'être propre d'une œuvre d'art ne se manifeste que dans l'application de concepts *a priori*. On note, dans ce rappo-

chement entre la connaissance théorique et la création artistique, ce qui apparaît comme l'orientation propre de Panofsky, et que nous avons déjà signalé à propos de ses études consacrées à Dürer : la signification la plus profonde d'une œuvre d'art est de type conceptuel. Quelles seraient alors les catégories *a priori* dont l'application révéleraient l'être propre d'une œuvre ? Se réservant sans doute de mettre au point lui-même la table de ces catégories, Panofsky se borne à donner comme exemple et comme modèle le couple " objectiviste " et " subjectiviste ", utilisé par Riegl dans son *Portrait de groupe hollandais*. Sans développer l'exemple ni donner une idée de son utilisation, Panofsky termine son article en indiquant comment la connaissance des documents peut « fournir une aide heuristique de la plus grande valeur », première esquisse de ce qu'il appellera plus tard les « correctifs objectifs de l'interprétation » fondés sur l'utilisation des méthodes historiques et philologiques. A certains égards, la structure fondamentale de la méthode iconologique apparaît ici clairement : ce sens immanent, corrigé par les documents, correspond exactement au troisième niveau d'analyse, le niveau proprement iconologique, qui nous révèle « un ultime contenu, à la mesure de l'essence » (*Contribution au problème de la description d'œuvres...* ", in *La Perspective comme forme symbolique*, p. 251). Une question se pose alors : comment a-t-on pu passer d'une perspective néo-kantienne à une perspective culturaliste et, si l'on veut, inspirée de Hegel et de Burkhardt ? L'ambiguïté était déjà présente dans l'article de 1920 et peut se résumer dans le dilemme suivant : une perspective authentiquement transcendante dans le sens kantien ne repose que sur l'opposition tranchée entre forme et matière de la connaissance ; il faut donc ou conserver cette opposition — qu'entend au contraire abolir Panofsky — ou, si l'on introduit la

signification comme racine commune de la forme et du contenu, passer d'une perspective transcendantale à une perspective dialectique en s'attachant à l'histoire du sens et de ses transformations. La situation et le dilemme de Panofsky sont très proches, indépendamment de toute rencontre personnelle, de ceux sur lesquels repose l'œuvre de Cassirer.

Le dernier texte théorique important de ces années, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* (1925, *Sur la relation de l'histoire de l'art à la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de concepts fondamentaux de la science de l'art*), relativement méconnu, a une signification essentielle, car il correspond à l'entreprise annoncée dans l'article précédent et marque son échec, dans les années mêmes où paraît *Idea*. Empruntant des notions à E. Wind aussi bien qu'à Riegl, Panofsky veut offrir une table *a priori* des concepts fondamentaux de la science de l'art. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas la logique du système, beaucoup plus apparente que réelle, mais les éléments dont il est constitué. On y trouve des couples antithétiques à valeur très générale, tels que " temps et espace " ou " plénitude (Fülle) et forme ", ainsi que des couples spécifiques de l'œuvre d'art visuelle : valeurs optiques et tactiles, valeurs de profondeur et valeurs de surface, valeurs de fusion et de fragmentation. Quel est le statut de ces concepts fondamentaux ? Ils ne servent pas à caractériser un style, mais servent de " réactifs " grâce auxquels nous posons à l'œuvre des questions qui correspondent aux problèmes, généraux ou particuliers, qu'avait à résoudre l'artiste ; les propriétés sensibles de l'œuvre doivent être rapportées à ces problèmes et ne peuvent être interprétées que grâce à eux. Aussi ne constituent-ils pas des principes absolus et séparés, mais les pôles entre lesquels se situent les œuvres. On comprend ainsi la nature ambiguë de ces

concepts qui conduisent, ici encore, à intellectualiser le processus de création artistique : une œuvre, indépendamment des intentions psychologiques de son auteur, ne saurait être comprise que comme réponse à des problèmes artistiques, généraux ou spécifiques. L'intention artistique s'identifie aux stratégies utilisées pour y répondre, stratégies qui donnent à l'œuvre son unité. C'est ainsi qu'apparaît une hypothèse fondamentale, qui est la racine de toutes les interprétations de Panofsky : l'intention artistique est une, elle est ce qui donne à l'œuvre à la fois son sens et son unité, les deux étant nécessairement confondus. C'est pourquoi Panofsky peut terminer son article en affirmant que l'on peut passer, directement et sans difficulté, de l'unité de l'œuvre à l'unité de la culture, « et comme la science de l'art établit qu'à l'intérieur d'un phénomène artistique tous les problèmes artistiques sont résolus " dans un seul et même sens ", de même une science générale de l'esprit peut tenter de montrer qu'à l'intérieur d'une " culture " déterminée (qui de son côté peut être délimitée comme époque, comme région ou enfin même comme individu) tous les problèmes spirituels — y compris, le cas échéant, les problèmes artistiques — sont résolus " dans un seul et même sens " ».

Au moment même où il prétend fournir la table *a priori* des catégories artistiques, Panofsky aboutit à une interprétation culturaliste de l'œuvre et transforme la théorie de l'art en histoire des significations artistiques.

Nous arrivons ainsi à trois grands textes qui datent des mêmes années qu'*Idea* et par rapport auxquels seulement ce dernier livre peut être correctement compris : il s'agit de *L'Histoire de la théorie des proportions* (paru en 1921 et repris dans *L'Œuvre d'art et ses significations*), de *Melencolia I* (publié en 1923 en collaboration avec Fritz Saxl et développé en 1964 sous le titre de *Saturne et la Mélancolie*, en collaboration avec Fritz Saxl et R. Klibansky) et enfin de

La Plastique allemande du onzième au treizième siècle (publié en 1924, soit la même année qu'*Idea*). *L'Histoire de la théorie des proportions* donne le premier exemple et comme le modèle d'un des grands types d'enquête auxquels est attaché le nom de Panofsky : il s'agit d'un de ces fascinants panoramas dans lesquels un aspect de la création artistique est étudié de l'Antiquité à la Renaissance et où l'évolution se présente comme un mouvement linéaire qui fait se succéder les différents moments d'une dialectique abstraite ; une combinatoire théorique est projetée dans une histoire qui reçoit ainsi son sens. Panofsky commence par poser qu'il existe deux types de proportions, les proportions objectives de l'être humain et les proportions techniques utilisées dans la représentation de l'homme. Ce qui conduit à les distinguer, c'est l'existence de trois données de notre expérience : le mouvement modifie les proportions, l'artiste perçoit l'objet avec certains raccourcis, enfin il faut tenir compte de l'impression visuelle du spectateur. A partir de cette distinction entre deux types de proportions, on peut poser l'existence abstraite d'une combinatoire *a priori* : il y a soit prédominance des proportions objectives, soit prédominance des proportions techniques, soit coïncidence des deux. L'histoire ne fait qu'incarner ces possibilités dans différentes cultures : la coïncidence des proportions techniques et des proportions objectives correspond à l'art égyptien, la prédominance des proportions techniques, à l'art médiéval, la prédominance des proportions objectives, à l'art grec classique. Mais cette histoire est, en même temps, orientée et tend vers un but où les oppositions sont dépassées et conservées, comme dans l'*Aufhebung* hégélienne : c'est le moment de la Renaissance, où les trois obstacles à la coïncidence entre les deux espèces de proportions sont intégrés dans une construction à la fois scientifique et artistique : « Or, c'est la Renaissance qui, pour la

première fois dans l'histoire, n'a pas affirmé seulement, mais rationalisé et rendu formellement légitimes ces trois formes de subjectivité. » Cette "objectivation de la subjectivité" est un des schèmes fondamentaux de Panofsky, que l'on retrouve aussi bien dans son étude sur la perspective (l'expression est utilisée p. 159 de la traduction) que dans *Idea* : la reconnaissance d'une subjectivité créatrice et législatrice est l'équivalent artistique de la théorie de la connaissance de Kant. Cette histoire téléologique est en même temps une histoire culturelle : les systèmes de proportions ne doivent pas tant être étudiés comme solutions que comme problèmes, « alors ces systèmes se révéleront les expressions de la même "intention artistique" (*Kunstwollen*) qui fut incarnée dans les édifices, sculptures et peintures d'une époque donnée ou d'un artiste donné. L'histoire de la théorie des proportions est le miroir de l'histoire des styles ». C'est ainsi que le système égyptien est le reflet exact du *Kunstwollen* qui est à la racine de leur culture, « qui n'était pas dirigée vers le variable, mais vers le constant, qui ne tendait pas à symboliser le présent en sa vitalité, mais à réaliser une éternité hors du temps ». Le sens ultime de chaque système est dans la conception du monde qui impregne l'ensemble de la culture. Plus encore, c'est la théorie des proportions qui peut seule nous révéler clairement le *Kunstwollen* d'un style et d'une culture : « On pourrait affirmer que la théorie des proportions exprime ce *Kunstwollen* (souvent si énigmatique) d'une façon plus claire, ou du moins mieux définissable, que l'art même. » Cette dernière formule nous semble extrêmement caractéristique du *Kunstwollen* de Panofsky, hanté par la recherche du sens conceptuel de l'œuvre d'art.

En intervertissant l'ordre chronologique, nous nous intéresserons maintenant à *La Plastique allemande du onzième au treizième siècle*, paru la même année qu'*Idea* et

dont on tient rarement compte dans l'évolution de Panofsky, sans doute parce que l'ouvrage n'a pas été traduit et que son langage est assez difficile. La première impression qu'éprouve le lecteur est de se demander si c'est bien le même homme qui a écrit les trois textes dont il est question, tant leurs sujets et leurs méthodes semblent différents. Il est d'autant plus intéressant de voir apparaître, derrière les différences, des structures analytiques identiques. Dans l'ouvrage consacré à la plastique allemande, Panofsky étudie l'évolution stylistique de la sculpture de la fin de l'époque ottonienne à l'époque romane, puis gothique. Comme dans l'étude des proportions, il déroule une histoire linéaire, téléologique et systématique, qui mène logiquement de la sculpture grecque classique à la sculpture de la Renaissance : chaque style de la sculpture occidentale est le moment d'une dialectique qui conduit d'un pôle à l'autre de l'évolution et ce n'est pas un hasard si l'auteur s'appuie explicitement sur le schème hégélien, thèse, antithèse, synthèse, et s'il parle de la « mission de l'art roman dans l'histoire mondiale » (« die weltgeschichtliche Mission der Romanik »). En second lieu, style et évolution stylistique ne sont définis que comme solutions à des problèmes, ou plus exactement comme solution à un problème, qui apparaît ici comme la spécification d'un problème fondamental. L'analyse se fonde sur l'application d'un couple de concepts antithétiques, le couple corps/masse, spécification du couple fondamental unité/multiplicité. L'artiste doit donner une unité à la diversité qu'il rassemble ; une combinatoire abstraite réalisée dans l'histoire montre que, dans le domaine de la sculpture, cette unité ne peut être réalisée que de deux façons : soit dans le « style des corps » (*Körperstil*), soit dans le « style de la masse » (*Stil der Masse*). Le style des corps correspond à une unité organique, fondée sur la liaison des parties autonomes (organes),

tandis que le style de la masse correspond à une unité mécanique assurée par la liaison de parties, ou, plus exactement, de particules identiques, de même forme et de même fonction. Les nombreuses œuvres reproduites et étudiées ne sont envisagées que comme exemples ou variations régionales d'une même essence stylistique définie par un seul trait caractéristique, réponse à un seul problème : comment, après la désagrégation du style des corps de l'Antiquité classique, reconstituer une nouvelle sorte d'unité « substantielle et tridimensionnelle ». Comme un seul principe rend compte de l'évolution, le même principe à lui seul rend compte de l'ensemble d'une œuvre isolée, dont toutes les caractéristiques se ramènent à lui. L'analyse stylistique consiste donc à trouver le principe générateur qui permet de réduire la diversité des phénomènes à l'unité du concept. On constate aisément que le livre de 1951, *Architecture gothique et pensée scolastique*, est fondé sur la même méthode.

Il nous reste à examiner l'ouvrage consacré à l'analyse de la gravure de Dürer, *Melencolia I* (je m'appuierai, bien évidemment, sur le texte de 1923 et non sur l'édition refondue de 1964). Notons d'abord qu'il s'agit là de la première enquête proprement iconologique de Panofsky ; ce type de recherches, qui semble maintenant associé au nom et à l'œuvre de Panofsky, apparaît donc relativement tard, puisqu'il a déjà trente ans et a publié une vingtaine de travaux, et nous voudrions, en particulier, tenter de comprendre comment et pourquoi l'iconologie, fondée par Aby Warburg, est devenue le centre de ses préoccupations. Si l'on confronte *Melencolia I* de 1923 et la *Plastique allemande*, postérieure (1924), une constatation s'impose ; la coexistence des deux œuvres montre que l'analyse de l'œuvre d'art peut s'orienter dans deux directions distinctes, entre lesquelles aucune relation ne semble exister : d'un

côté, une analyse formelle, qui ne s'intéresse qu'aux caractéristiques formelles d'un style — c'est la voie continuée par Wölfflin —, d'un autre côté, l'étude du contenu, sous la forme d'une analyse iconographique. Dans les deux cas, l'analyse reste immanente, c'est-à-dire veille à ne pas sortir de l'œuvre. La méthode proposée et développée par A. Warburg se présente comme un approfondissement et un dépassement de l'analyse iconographique, qui, en fait, place sur un fondement historique assuré l'exigence culturaliste qui veut établir des liens entre l'œuvre et la vision du monde d'un individu ou d'une époque. Il ne s'agit plus de mettre en relation de manière abstraite et vague une œuvre et une culture, mais de trouver, par l'étude des traditions littéraires, le " programme " d'une décoration — c'est ce que réalise Warburg lorsqu'il déchiffre le cycle des fresques du Palais Schifanoia à Ferrare, en le mettant en relation avec un traité d'astrologie —, grâce auquel l'historien arrive à dégager la signification psychologique et spirituelle de l'œuvre. Or c'est sous le patronage direct de Warburg que se place l'ouvrage de Panofsky et Saxl, qui distinguent, dès le début de leur étude, deux types d'interprétation : une interprétation purement iconographique, qui se donne comme but, dans le cas où existe un " programme ", de déchiffrer l'œuvre en trouvant une valeur précise pour chaque symbole, et cette interprétation se présente au fond comme la solution d'un rébus (l'expression " *Auflösung eines Bilderrätsels* " se trouve déjà chez Warburg). Même si les auteurs ne se contentent pas de cette première étape, il convient de souligner qu'elle est souvent devenue une part essentielle — sinon la seule — de ce que l'on entend aujourd'hui par méthode iconologique. Celle-ci apparaît avant tout comme une enquête policière : voici une œuvre — un tableau de Poussin, du Titien ou de Piero della Francesca — que l'on ne comprend pas ou à laquelle on

accorde une signification banale, superficielle. Voici qu'arrive notre Hercule Poirot, qui interroge les témoins — c'est-à-dire les témoignages littéraires contemporains ou antérieurs — et qui, au terme de son enquête, réunit tout le monde pour s'écrier victorieusement : voilà le coupable ! Ce que vous aviez cru être une scène de genre est en réalité la mise en image systématique d'un programme systématique. Telle est, en effet, la démarche de Panofsky et Saxl : reprenant les indications de Warburg et de Giehlow, ils voient, dans les textes de Marcile Ficin, une des sources principales de la gravure de Dürer. Ils ajoutent des sources empruntées à la tradition astrologique concernant Saturne pour arriver à un déchiffrement qu'ils considèrent comme systématique et complet de la gravure.

Mais ce déchiffrement n'est qu'une étape — même si les deux ne sont distinguées que de manière théorique et se trouvent mêlées dans l'analyse —, car si elle permet de déterminer le contenu thématique de l'œuvre, elle n'en assure pas la compréhension (*Verständnis*). Celle-ci ne peut naître que d'une « explication historique qui cherche à mettre en lumière les présupposés de la conception de Dürer — et, à partir de là, son caractère unique ». Le programme conduit à l'étude d'une tradition, de plusieurs traditions, qui définissent les composantes d'une vision du monde dans une culture donnée et à un moment donné de l'évolution intellectuelle. C'est ainsi que la gravure de Dürer apparaît comme la première représentation plastique de la « mélancolie noble » de Marcile Ficin, tout en étant la seule dans laquelle la mélancolie est liée à la science saturnienne et au génie de l'artiste. Le sens ultime de l'œuvre est alors atteint, aussi bien dans ses composantes culturelles que dans ses composantes personnelles : c'est bien cela que voulait exprimer Dürer. Si l'on revient maintenant à la comparaison entre *Melencolia I* et *La Plastique allemande*, on comprend

quelles sont les ressemblances de méthode dans les deux enquêtes à première vue si différentes. En premier lieu, l'analyse est historique : l'œuvre n'a de sens, dans sa forme comme dans son contenu, que replacée dans une tradition. En second lieu, l'œuvre est soumise — s'il s'agit d'une grande œuvre, d'une œuvre classique — à un principe unique dans chacun des deux domaines de la forme et du contenu. Mais l'exigence de totalité ne saurait s'arrêter là ; forme et contenu doivent être soumis à un principe supérieur d'unité, et ce principe est d'ordre conceptuel : « plus la proportion entre les accents portée sur " l'idée " et sur " la forme " approche un état d'équilibre, et plus éloquemment l'œuvre révélera son " contenu ". Ce " contenu " (au sens où je l'entends par opposition au sujet traité) peut être décrit, selon les termes de Pierce, comme "*that which a work betrays but does not parade*" [" ce qu'une œuvre laisse voir, sans en faire parade "]. C'est la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique — particularisée inconsciemment par les qualités propres à une personnalité — et condensée en une œuvre unique. » (*L'Œuvre d'art et ses significations*, p. 41.) On comprend alors comment s'explique le passage de Panofsky I à Panofsky II — le Panofsky de l'iconologie constituée et théorisée. L'iconologie de Warburg lui apparaît peu à peu comme le seul moyen de fonder une théorie de l'art qui respecte les trois principes qui étaient déjà au point de départ de ses travaux antérieurs : le principe d'unité — une grande œuvre doit être soumise à une loi dominante d'organisation ; le principe de signification — une œuvre a une signification d'ordre conceptuel ; le principe d'historicité — la signification ne peut être définie que dans le cadre de traditions culturelles. Le culturalisme philologique inspiré de Warburg constitue la synthèse entre les analyses stylistiques formelles et les

études iconographiques en replaçant l'art dans l'histoire de la culture.

*
**

L'occasion immédiate de *Idea*, comme le rappelle Panofsky dans la *Préface* de la première édition, se trouve dans la conférence de Cassirer, publiée dans les *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1922-1923, I, Leipzig, 1924, p. 1-27 : « Eidos und Eidolon : Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen » [Eidos et Eidolon : le problème du Beau et de l'Art dans les dialogues de Platon], où se reflètent les préoccupations de Cassirer au moment où il travaille à sa grande œuvre, *La Philosophie des formes symboliques*, dont le premier volume, *Le Langage*, paraissait en 1923 et le second, *La Pensée mythique*, en 1925. Le point de départ de sa réflexion est le suivant : d'un côté, toute l'esthétique est, en un sens, d'inspiration platonicienne, mais, en même temps, la métaphysique de Platon semble rendre impossible une authentique philosophie de l'art. Il y a en effet depuis Platon une opposition fondamentale entre l'*eidos*, la forme-idée séparée de la réalité sensible, conçue comme principe rationnel d'organisation de l'être et objet du vrai savoir, et l'*eidolon*, l'image, qui appartient à un monde sensible divers, soumis au devenir, domaine de la simple opinion. L'opposition est surmontée, selon Cassirer, dans l'ordre de la nature, s'il est vrai, comme on le voit dans le *Timée*, que, même dans les choses sujettes au devenir, se manifeste un ordre stable, qui se ramène aux lois de la mathématique. Mais la contradiction entre la forme et l'image réapparaît dans le domaine de l'art avec plus de force encore, car, au mieux, la peinture ne fait que redoubler inutilement les apparences sensibles, et, au pire, lorsqu'elle devient illusionniste, elle trompe le spectateur en donnant à

ce qui n'est pas l'apparence de ce qui est. L'artiste, en créant des images fantastiques, les présente comme images originaires, substitue à l'*eidōs*, forme et concept, la notion confuse d'*idéal*, dont l'ambiguïté provient de ce qu'il n'appartient ni au monde du sensible ni au monde de l'intelligible. Il n'y a donc pas d'esthétique ou de philosophie de l'art proprement platoniciennes, et le Beau, qui occupe une place essentielle dans son système, n'a rien à voir avec l'art : il s'agit d'un Beau abstrait, fondé sur la perfection de l'ordre et de la mesure mathématiques. Si Platon refuse et condamne l'art, c'est parce que celui-ci échappe à la réflexion et constitue une menace : il est la preuve que le concept ne s'est pas encore totalement libéré de l'image et du sensible et que la philosophie n'a pas encore réussi à les intégrer dans ses constructions. Cette intégration ne se réalisera, suggère Cassirer, que dans la mesure où la tradition qui va de Leibniz à la science moderne saura progressivement voir dans le symbole la synthèse de l'image et du concept — et c'est là l'intuition centrale qui est la source de la *Philosophie des formes symboliques*. Cependant, la philosophie de Platon contient les germes qui permettront le développement d'une théorie de l'art : ceux-ci se trouvent dans la théorie de l'amour, grâce à laquelle la tradition néo-platonicienne dégagera la notion d'énergie créatrice comme médiation entre le sensible et l'intelligible. L'essai de Panofsky prend explicitement la suite de la conférence de Cassirer et en prolonge les suggestions en poursuivant l'enquête et en étudiant les transformations de la théorie de l'art de Platon à la Renaissance, au maniérisme et au néoclassicisme.

Il serait présomptueux et ridicule de vouloir redire, après Panofsky, ce qu'il a si bien exprimé, mais il nous semble nécessaire de dégager les grandes articulations de sa fresque historique et artistique. Après avoir rappelé la position de

Platon à l'égard des arts, il termine l'introduction en citant un texte de Melanchton dans lequel apparaît une nouvelle façon de concevoir l'Idée — concept platonicien qui sert maintenant d'arme contre la théorie platonicienne de l'art. Dans le premier chapitre, consacré à l'Antiquité, Panofsky montre comment ce renversement a été possible en prenant comme point de départ un texte emprunté à l'*Orateur* de Cicéron. Par rapport à la philosophie de Platon, ce texte témoigne d'une double évolution : d'un côté, l'activité artistique voit son statut s'élever dans la société et, parallèlement, l'art est considéré comme libéré d'une stricte soumission aux apparences ; l'artiste, rivalisant avec la nature, peut en corriger les imperfections et donc la surpasser. D'un autre côté, et de façon symétrique, l'Idée platonicienne descend de son « lieu supracéleste » et réside maintenant dans l'esprit de l'artiste, dans une espèce de compromis entre la théorie platonicienne des Idées et la forme d'Aristote. Mais ce compromis est instable, car il n'explique pas comment l'idée présente dans l'esprit de l'artiste peut posséder la perfection qui lui permet de surpasser la nature. Il conduit donc à deux solutions antithétiques : celle de Sénèque, qui ôte toute perfection à l'Idée de l'artiste ; celle du néoplatonisme, qui confère à l'Idée une légitimité métaphysique, en reliant l'art à une « beauté intelligible » qui lui assure un fondement dans l'être. Mais, paradoxalement, cette réévaluation métaphysique conduit, par un autre chemin, à une nouvelle condamnation de l'art, car la beauté en soi est au-delà de l'art et de la réalisation de l'Idée dans une matière obscure et rebelle. La théorie médiévale de l'art, étudiée dans le chapitre II, s'inscrit naturellement dans le sillage du néoplatonisme : les Idées sont maintenant considérées comme immanentes à l'esprit divin « et finalement la théorie des Idées, qui se présentait originellement comme une philosophie de la raison humaine, se renverse en

quelque sorte en une logique de la pensée divine ». Si un certain parallélisme se manifeste entre le Dieu créateur et l'artiste qui crée des formes à partir d'une représentation intérieure, la théorie médiévale ne s'interroge pas sur les relations entre cette représentation intérieure et la perception d'un objet naturel, car elle ne voit dans l'œuvre d'art que « la projection dans la matière d'une image intérieure ».

C'est avec la Renaissance (chapitre III) que s'opère une mutation radicale dans la théorie de l'art. D'un côté, l'art a pour but d'imiter la réalité et, selon les mots de Léonard de Vinci, « la peinture la plus digne d'éloge est celle qui présente le plus de ressemblance avec la chose qu'elle veut rendre » ; c'est pourquoi l'artiste est aussi homme de science, qui veut connaître la nature dans sa vérité pour en donner la représentation la plus exacte. Mais, par ailleurs, l'art dépasse en même temps la nature, qu'il corrige et perfectionne grâce à l'imagination, donnant ainsi à voir la beauté parfaite, qui n'est jamais pure dans le réel. Ces deux principes de l'imitation et de la perfection qui complète la nature sont la conséquence d'une nouvelle vision du monde pour laquelle un monde extérieur, stable et bien défini, est situé en face d'un sujet conscient de son autonomie. Ainsi sont mis en place les deux pôles qui délimitent le champ de la réflexion sur l'art de cette époque : l'objet et le sujet. Mais ce qui deviendra un problème pour la théorie ultérieure est, à la Renaissance, résolu avant d'être posé. On ne voit alors aucune contradiction entre le principe de l'imitation fidèle de la nature et le principe d'une beauté parfaite et « surnaturelle » présente dans l'esprit de l'artiste avant d'être réalisée dans l'œuvre, parce que l'*Idea* du peintre « provient de la nature par l'intermédiaire d'un jugement universel » ; il existe une harmonie préétablie entre le sujet et l'objet, entre la beauté et l'exactitude, entre l'idée et l'expérience, grâce à la présence de lois universelles — la perspective, les

proportions — qui fondent la correspondance entre les deux sphères : « Car la perfection consiste en un va-et-vient qui mène des Idées au modèle naturel et du modèle naturel aux Idées. »

Le “ maniérisme ”, présenté dans le chapitre IV, marque une rupture avec la Renaissance en ce que, aussi bien dans le domaine de la création que de la théorie, l'harmonie se désagrège et fait place à la tension entre pôles opposés, entre le génie et les règles, entre l'esprit et la nature. Ce qui allait de soi à l'âge précédent est maintenant vu comme une contradiction, comme un problème : qu'est-ce qui garantit la correspondance entre l'imitation exacte de la nature et de l'Idée parfaite dans l'esprit du créateur ? Comment concevoir que l'artiste puisse à la fois imiter et perfectionner le réel ? Les théoriciens maniéristes prennent conscience de ces oppositions et, en même temps, la théorie artistique ne se borne plus, comme à la Renaissance, à assurer les fondements pratiques de la création, elle cherche à garantir la légitimité théorique de l'art. Par un mouvement parallèle à celui qui avait lieu dans le domaine littéraire sous l'influence de la *Poétique* d'Aristote (commentaires de Robertello, Maggi, Varchi, Vettori, Castelvetro, Scaliger, etc.), les théoriciens de l'art passent à la spéculation philosophique et, ce faisant, abandonnent les questions traditionnelles — comment l'artiste parvient-il à une imitation exacte de la chose ? — pour poser une question nouvelle et — précisons-le dès maintenant pour y revenir plus tard — de type proprement kantien : « Comment la représentation artistique et surtout la représentation du beau sont-elles généralement possibles ? » C'est ici qu'intervient la notion d'*Idea*, qui se situe alors au cœur de la théorie : en tant qu'idée de l'artiste, elle s'oppose à l'imitation et creuse un abîme entre le sujet et l'objet, mais en même temps elle permet de dépasser leur opposition grâce à l'appel à une unité qui les

transcende. C'est ce double rôle qu'assume l'*Idea* dans les constructions philosophico-théologiques de Zuccari (*L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, 1607) et de Lomazzo (*Idea del Tempio della Pittura*, 1590). Le premier voit dans l'*Idea* ou *Disegno interno* une étincelle divine qui permet à l'homme de produire en lui les « formes spirituelles » des choses par un mouvement analogue à la création divine et garantit ainsi l'accord entre la nature et l'œuvre d'art, en se plaçant dans la tradition philosophique aristotélico-scholastique. Le second, qui se situe plutôt dans une perspective néo-platonicienne, fait de la beauté une grâce divine qui se reflète successivement, avec une clarté décroissante, dans l'esprit des Anges, dans l'âme humaine et enfin dans les réalités matérielles ; cette beauté, d'essence incorporelle, ne peut être perçue et créée qu'à partir des formes imprimées par Dieu dans notre sens intérieur. Qu'il s'agisse dans un cas de rendre compte de l'imitation et dans l'autre de la beauté, d'une conceptualisation thomiste ou néoplatonicienne, les deux théoriciens s'accordent sur un point essentiel : la beauté et l'imitation n'ont plus leur source directe dans la nature et dans les lois universelles qui gouvernent le sujet et l'objet, mais dans l'*Idea*, dans l'esprit humain qui, à l'image de Dieu, contient les formes de tout ce qui existe.

Le titre du chapitre suivant — Néoclassicisme — peut prêter à confusion et sans doute vaudrait-il mieux, pour éviter toute confusion, parler d'académisme ou de classicisme baroque. Il s'agit d'un retour conscient aux valeurs de la Renaissance symbolisée par Raphaël et d'une volonté de juste milieu qui condamne à la fois les artifices du maniérisme et le naturalisme du Caravage en prenant comme modèle l'œuvre des Carrache. Un texte de Bellori (*L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*, 1664-1672) présente la « définitive formulation » de l'*Idea*. Par-delà le

maniérisme et son appel à une garantie transcendante, Bellori entend renouer avec l'harmonie de la Renaissance ; l'idée est en accord avec la nature, mais, en même temps, elle la dépasse : « Son origine est dans la nature, mais elle opère le dépassement de son origine et constitue l'original de l'art. » Ce qui n'était, à la Renaissance, que la solution pratique d'un problème qui n'était pas posé devient une justification systématique, fondée sur des arguments philosophiques et historiques. L'*Idee* s'est ainsi transformée en *Idéal*, garantie par l'imitation des grands modèles, qui constitue le maître mot de l' " esthétique idéaliste ", laquelle à travers l'académisme français et Winckelmann, régnera sur la théorie de l'art presque jusqu'à l'époque contemporaine.

D'une façon quelque peu surprenante, Panofsky n'arrête pas là son enquête et revient en arrière pour consacrer un dernier chapitre à Michel-Ange et Dürer. Chez Michel-Ange, l'inspiration néoplatonicienne ne va pas jusqu'à dévaloriser l'œuvre par rapport à la perfection de l'*Idee* intérieure, tandis que Dürer rapproche l'*Idee* de l'inspiration artistique et voit dans l'artiste un autre Dieu, annonçant ainsi, à travers la conception " héroïque " de la Renaissance, la notion romantique de Génie. Le livre s'achève ainsi sur l'évocation des deux artistes auxquels Panofsky avait consacré ses premiers travaux et en qui s'incarnent, au nord et au midi, les vertus les plus hautes du Génie de la Renaissance.

*
**

Nous n'avons donné que le squelette d'*Idea*, le résumé de ses articulations principales, mais cela suffit pour faire apparaître la valeur exceptionnelle de l'ouvrage, que le lecteur découvrira ou redécouvrira avec passion. Car il

s'agit d'un grand livre, dans lequel l'ampleur de l'information et la richesse des commentaires sont mis au service d'une extraordinaire maîtrise dans la construction. L'ouvrage de Panofsky ne se borne pas à juxtaposer des monographies, dans lesquelles il développerait la théorie de l'art de Platon, de Plotin, d'Alberti ou de Zuccaro, il élabore une histoire "raisonnée" de la théorie de l'art de l'Antiquité classique à l'académisme du xvii^e siècle. Et c'est ici que doit s'inscrire la réflexion critique : comment lire *Idea* aujourd'hui ? Car les grandes œuvres historiques ont une valeur largement indépendante de leur époque et *Idea* a toujours beaucoup à nous apprendre ; mais, en même temps, elles méritent d'être lues par rapport à la conjoncture scientifique dans laquelle se trouve le lecteur. Il y a d'abord ce que j'appellerai le progrès local des connaissances : de même que Panofsky avait, d'abord pour l'édition italienne de son ouvrage (Florence, 1952), puis pour la deuxième édition allemande (Berlin, 1960), fourni des compléments bibliographiques permettant de connaître l'état des recherches concernant les différents thèmes abordés par *Idea*, il serait possible d'ajouter de nombreuses références, car on a continué et on continuera toujours à s'interroger sur la théorie de l'art de Platon, Plotin, saint Augustin, de la Renaissance, du maniérisme ou du baroque. Et les enquêtes nous font chaque fois mieux connaître les théoriciens, leurs œuvres et le contexte dans lequel ils les ont édifiées. Mais ce n'est pas la question la plus intéressante que pose l'œuvre de Panofsky, et qui est — me semble-t-il — une question d'aujourd'hui : comment une histoire "raisonnée" est-elle possible ? Ce qui fait la grandeur de *Idea* et explique la fascination que le livre exerce sur l'esprit, c'est qu'il donne *un* sens à l'histoire qu'il raconte. Lorsque nous avons brièvement présenté les articulations du texte, il ne pouvait manquer d'apparaître que ces articulations sont d'ordre à la

fois historique et logique. Panofsky déroule devant nos yeux une histoire à la Cassirer, dans laquelle, comme dans les grands livres de Cassirer, un certain criticisme d'inspiration kantienne est associé à la conception hégélienne de l'histoire.

L'histoire de la théorie de l'art procède par problèmes. L'évolution se fait selon les liaisons logiques des concepts et, à chaque moment critique, ce sont ces relations qui imposent et guident le changement. Citons quelques exemples parmi d'autres de cette méthode : « Mais en réalité cette formule cicéronienne de compromis, précisément parce qu'elle est une formule de compromis, pose un problème bien particulier qui, sans s'être présenté comme tel à la pensée consciente, n'en exigeait pas moins une solution. » « Ce problème pouvait et, comme on peut bien le penser, devait apparaître... » « Il est par là même entendu que le problème " du sujet et de l'objet " est désormais mûr et susceptible de recevoir une solution de principe. » L'évolution est ainsi gouvernée par une logique dialectique qui fournit en même temps le sens général du processus. Car on retrouve sans peine, dans *Idea*, le schème dialectique qui organise l'histoire de la théorie des proportions : la Grèce représente l'objectif, le Moyen Age le subjectif, enfin la Renaissance opère la synthèse subjectif-objectif, qui n'est pas encore théorisée mais pose les fondements sur lesquels s'édifiera la théorie de l'art à l'époque moderne.

Cette histoire dialectique conduit à une interrogation kantienne, celle, comme nous l'avons vu, que pose explicitement pour la première fois la théorie maniériste : « Comment la représentation artistique et surtout la représentation du beau sont-elles généralement possibles ? » Ce que déroule somptueusement *Idea*, c'est la progressive mise en place d'une problématique kantienne qui fait de la philosophie de l'art l'équivalent exact de la philosophie de la

connaissance. Toute la question est de savoir quel est le rôle respectif de l'objet et du sujet dans la création artistique. Et, si la question est kantienne, la solution l'est aussi : « Nous devons dès lors considérer comme relevant d'une " antinomie dialectique " l'opposition de l' " idéalisme " et du " naturalisme "... » Comment accorder la représentation intellectuelle et la chose en soi ? La solution a été donnée par Kant dans le domaine de la connaissance et par A. Riegl dans le domaine de la théorie de l'art, lorsqu'il affirme l'autonomie de l'évolution stylistique et des catégories du *Kunstwollen* : « Nous pensons avoir ainsi montré que l'intuition artistique, pas plus que l'entendement connaissant, ne renvoie à une " chose en soi ", mais qu'au contraire elle peut être assurée, comme l'entendement, de la validité de ses résultats, dans la mesure où, précisément, c'est elle-même qui détermine les lois de son univers, ce qui signifie en général qu'elle n'a pas d'autres objets que ceux qui tout d'abord ont été constitués par elle. »

On comprend alors la réticence admirative que l'on éprouve devant *Idea* et qui exprime les difficultés centrales de l'histoire des idées. Est-on condamné à choisir ou à osciller entre les deux branches du dilemme : ou une histoire dialectique qui fait entrer, de gré ou de force, les œuvres dans une logique largement *a priori*, ou une histoire perdue dans la reconstruction philosophique du sens de textes éparpillés et incohérents ? Sans doute n'y a-t-il pas aujourd'hui de solution satisfaisante, mais la voie la plus féconde de recherche me semble se trouver dans le refus du dilemme : l'histoire dialectique est abusivement réductrice, l'histoire " empirique " échappe à l'analyse. Il convient donc de mettre au point des modèles beaucoup plus complexes que ceux utilisés jusqu'à maintenant, et qui soient à la mesure de la complexité des phénomènes. Citons un seul exemple de la nécessité dans laquelle on se trouve de

procéder avec prudence : à partir d'un seul texte, exceptionnel, semble-t-il, de Poussin, Panofsky affirme que « le charme de la métaphysique néoplatonicienne était si difficile à rompre que, malgré toute sa clarté d'esprit, le célèbre représentant français du néoclassicisme n'a jamais pu s'y soustraire ». L'histoire des idées n'est pas réductible à un schème simple qui explique une théorie à partir d'une formule et ne voit dans une époque qu'une forme possible de théorie.

L'ouvrage de Panofsky nous conduit à une seconde interrogation : quel est le rapport entre l'art et la théorie de l'art ? Nous l'avons signalé en commençant : pour Panofsky, la théorie de l'art est en quelque sorte l'achèvement et le couronnement de l'œuvre artistique. Comme il a une conception totalisante de l'œuvre d'art, il est naturel qu'il y intègre la théorie, et il est trop conscient de la spécificité de chaque domaine pour qu'on puisse lui reprocher de les confondre. Mais la connaissance conceptuelle semble bien la plus haute forme de connaissance, comme si la théorie de l'art était l'art devenu conscient, et nous avons déjà cité l'extraordinaire formule de la *Théorie des proportions* : « On pourrait affirmer que la théorie des proportions exprime ce *Kunstwollen* (souvent si énigmatique) d'une façon plus claire, ou du moins mieux définissable, que l'art même. » En fait, les relations entre l'art et la théorie de l'art sont beaucoup plus indirectes et plus complexes et le théoricien ne vient pas, tel le philosophe hégélien, dire la vérité de ce qui a eu lieu. L'art grec ne se définit ni ne se comprend à travers Platon et Aristote, l'art maniériste à partir de Zuccaro et Lomazzo, le classicisme baroque des Carrache, du Dominiquin ou de Poussin à l'aide des textes d'Agucchi et de Bellori, pas plus que le classicisme littéraire grâce à l'*Art poétique* de Boileau. Les théories artistiques constituent une partie de la situation artistique d'une

époque, mais elles n'en sont pas la vérité. C'est, je crois, un travail qui est devant nous, que de trouver des modèles qui nous permettent de préciser le rôle — changeant — que les théories jouent dans les processus de création artistique.

Les rapports de l'œuvre et de la théorie ne sont qu'un aspect du problème plus général que sont les relations entre l'art et le concept : en quoi consiste la signification de l'œuvre d'art ? C'est la même orientation qui pousse Panofsky à privilégier la théorie de l'art et à trouver la signification la plus profonde de l'œuvre dans le troisième niveau d'interprétation, le contenu constituant l'univers des valeurs symboliques. Il tend ainsi à donner l'impression que la signification conceptuelle est au cœur et à la source de la signification artistique. Et c'est malheureusement, beaucoup plus que la rigueur philologique, la leçon qu'ont surtout retenue les épigones qui, dans une perspective sociologique, psychologique ou philosophique, proposent partout de l'art une interprétation allégorique : l'art signifie tel aspect de la culture de son temps qui sert à l'expliquer. Ces exercices de " lecture " qui constituent une grande partie des études consacrées à l'art et, plus généralement, aux formes symboliques reposent sur une conception inexacte de la création artistique. Comme l'a admirablement rappelé E. Gilson, la production artistique est irréductible à la connaissance : « Les arts de produire diffèrent au contraire des arts de connaître en ce que la connaissance des méthodes ou procédés opératoires ne suffit pas à permettre de les appliquer. Les raisons en sont multiples, mais la principale est que, dans l'ordre du faire, savoir est pouvoir. » (E. Gilson, *Introduction aux Arts du Beau*, Paris, Vrin, 1963, p. 81). Toutes sortes de significations conceptuelles sont associées à l'œuvre d'art — et c'est la grandeur de Warburg et de Panofsky de l'avoir montré —, mais l'œuvre n'est pas

réductible à ces significations. N'oublions pas que l'*Idea* n'est pas une idée au sens moderne du mot, c'est une forme représentée qui permet de créer une nouvelle forme.

Jean Molino

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION

La présente étude est en étroit rapport avec une conférence donnée par monsieur le professeur E. Cassirer à la Bibliothèque Warburg, qui avait pour sujet : « L'Idée du Beau dans les dialogues de Platon »^a et qui se trouve publiée dans le tome II des *Conférences de la Bibliothèque Warburg*^b ; notre recherche se propose de suivre l'évolution historique d'un concept dont la conférence de Cassirer avait précisément élucidé la signification systématique. Ce qui correspondait à l'intention des deux auteurs était d'exprimer, par la publication même, cet étroit rapport ; mais la présente étude — surtout en raison du complément que représentent les notes, augmentées en partie de courtes digressions, ainsi que les citations des sources, difficilement évitables en notre cas — est devenue trop volumineuse pour pouvoir figurer dans les *Conférences de la Bibliothèque Warburg*. Le soussigné doit donc se borner à renvoyer explicitement le lecteur à cette conférence sur Platon^c et remercier très sincèrement

a. En allemand : « *Die Idee des Schönen in Platos Dialogen* ».

b. Il s'agit des célèbres *Vorträge der Bibliothek Warburg*.

c. En allemand : *Plato-Vortrag*.

monsieur le professeur Cassirer pour ses multiples suggestions et pour son aide constamment bienveillante.

De sincères remerciements doivent être adressés, en outre, à mademoiselle le docteur Gertrud Bing qui a assumé la tâche ingrate de composer l'index final.

Hambourg, mars 1924.

E. PANOFSKY

PRÉFACE DE LA DEUXIÈME ÉDITION

Le projet de rééditer un petit livre, paru voici trente-cinq ans et dépassé depuis longtemps, représente pour son auteur quelque chose d'exceptionnellement flatteur. Mais, simultanément, cette réédition lui pose une question de conscience. Il n'est que trop clair qu'entre-temps non seulement la recherche même a progressé, mais que les intentions de l'auteur, encore qu'elles demeurent inchangées pour l'essentiel, se sont, sur de nombreux points de détail, modifiées.

Prendre en compte cette évolution n'eût été possible que si l'auteur avait pu se déterminer à rédiger un livre entièrement nouveau et vraisemblablement trois ou quatre fois plus volumineux ; mais il n'en a ni le temps, ni la force ni — « pour parler clairement »^a — le goût. L'autre solution consiste en une réimpression qui n'apporte aucun changement et se borne à corriger un certain nombre de fautes d'impression et d'erreurs matérielles. En particulier, le paragraphe de conclusion du chapitre intitulé « Le " Maniérisme " » ainsi que la note 239 qui en faisait partie ont été supprimés,

a. En latin dans le texte : « *ut aperte loquar* ».

car il s'est révélé que le compte rendu par Giulio Clovio d'une entrevue avec le Greco, publié par Hugo Kehrer et utilisé par nous, était un faux « patriotique ». On doit donc laisser au lecteur le soin de compléter et de corriger l'ancien texte — « cette antique composition »^a pour citer un collègue italien — à la lumière de récentes publications, et cette tâche lui sera peut-être facilitée par quelques brèves indications.

À propos du chapitre « *L'Antiquité* », parmi les innombrables et récents travaux consacrés aux rapports de Platon et de l'art et que nous sommes redevables surtout à monsieur le professeur Harold F. Cherniss de connaître, il conviendrait d'en consulter plusieurs : P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, première édition, Paris, 1933 (deuxième édition, Paris, 1952) ; H. J. M. Broos, *Plato's Beschouwing van Kunst en schoonheid*, Leiden, 1948 ; E. Huber-Abrahamowicz, *Das Problem der Kunst bei Platon*, Winterthur, 1954 ; B. Schweitzer, *Plato und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen, 1954 ; E. Wind, *Theios Phobos : untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XXVI, 1932, p. 349 sq. ; A. W. Bijvank, *Platon et l'art grec*, Bulletin van de Vereniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving, XXX, Leiden, 1955, p. 35 sq. ; du même auteur, *De beeldende Kunst in den tijd van Plato*, Mededelingen der K. Nederlandse Akad. van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R., XVIII, 1955, p. 429 sq. (accompagné d'un résumé en langue française) ; H. F. Bouchery, *Plato and de*

a. En italien dans le texte : « *questo saggio antico* ».

beeldende kunst, Gentse, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XI, 1954 p. 125 sq. ; H. J. M. Broos, *Platon en de kunst*, Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving, XXIII, 1948, p. 1 sq. ; R. Bianchi-Bandinelli, *Osservazioni storico-artistiche a un passo del sophista Platonico*, Studi in onore di Ugo Enrico Paoli, Florence, 1956, p. 81 sq. ; T. B. L. Webster, *Plato and Aristotle as Critics of Greek Art*, Symbolae Osloenses, XXIX, 1952, p. 8 sq. ; cf. en outre : B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, IX, 1), Halle sur Saale, 1832 ; H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt, 1950, principalement, pp. 126-140.

Le chapitre consacré au *Moyen Âge* devrait être avant tout complété par référence aux monumentales *Études d'esthétique médiévale* de E. de Bruyn, Bruges, 1946, et à l'article, aussi bref qu'éclairant, de M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age*, *Art and Thought*, London, 1948, p. 130 sq.

Quant aux chapitres « *La Renaissance* », « *Le "Maniérisme"* » et « *Le Néoclassicisme* », il conviendrait de leur ajouter : A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1940 ; du même auteur, *Poussin's Notes on Painting*, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1938, p. 344 sq. ; et R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis ; The Humanistic Theory of Painting*, *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 197 sq. Mais le plus important c'est que la « *Grande Charte* »^a de la conception classique de l'art,

a. En latin dans le texte : « *Magna Charta* ».

qui voit dans le style « idéaliste » des Carrache et du Dominiquin la solution définitive du conflit entre le Maniérisme, « étranger à la nature », et le « grossier » Naturalisme, et qui n'est autre que l'*Idea del pittore, dello schultore, e dell'architetto* de Giovanni Pietro Bellori, publié pour la première fois en 1672, c'est que cette charte s'est révélée être la récapitulation et la codification de façons de penser qui, dans l'entourage de ce peintre, étaient à la mode et qui, entre 1607 et 1615, avaient déjà reçu une première formulation dans les notes manuscrites de son compatriote, ami et protecteur, l'érudit monseigneur Giovanni Battista Agucchi (ou Agucchia) : D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory (Studies of the Warburg Institute, XVI)*, London, 1947 (À propos d'un traité d'Agucchi, qui empiète sur le domaine de la théorie de l'art, et à propos des convictions esthétiques de son ami Galilée, cf. E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Utrecht, 1954).

En ce qui concerne le chapitre « Michel-Ange et Dürer », l'auteur se permet également de renvoyer à deux de ses ouvrages : *Studies in Iconology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939, p. 242 sq. ; et *Albrecht Dürer*, 3^e édit., Princeton, 1948, p. 279 sq.

Bref, le lecteur de cette réimpression devrait avoir constamment présent à l'esprit que cet écrit fut rédigé voici plus d'une génération et qu'on ne l'a nullement « remis au goût du jour ». Si les livres étaient assujettis aux mêmes réglementations légales que les préparations pharmaceutiques, chaque exemplaire devrait porter sur sa couverture l'inscription : « À

utiliser avec prudence » * — ou encore l'avertissement des anciens vases médicaux : « avec d'extrêmes précautions^a ».

Princeton, octobre 1959.

Erwin PANOFSKY

* La même prudence doit être aussi recommandée à l'endroit d'une traduction italienne qui parut à Florence en 1952 : *Idea; Contributo alla storia dell'estetica*, introduction et traduction de E. Cione.

a. En latin dans le texte : CAVTIVS.

INTRODUCTION

C'est Platon qui a conféré au sens et à la valeur métaphysiques de la Beauté des fondements universels, et dont la théorie des Idées a pris pour l'esthétique des arts plastiques une signification toujours croissante ; pourtant, il ne fut pas, pour sa part, en mesure de juger équitablement ces mêmes arts plastiques. Ce serait assurément trop s'avancer que de vouloir caractériser et définir la philosophie platonicienne comme une « ennemie pure et simple des arts », qui aurait très généralement contesté au peintre ou au sculpteur le pouvoir de contempler les Idées¹ ; car, de même que dans tous les domaines de la vie — et cela vaut aussi ou surtout pour l'activité philosophique elle-même — Platon sépare nettement les activités professionnelles selon les critères du vrai et du faux, du juste et de l'injuste, de la même façon, lorsqu'il est question des arts plastiques, il oppose parfois aux représentants si décriés de « l'art mimétique^a », qui ne savent qu'imiter l'apparence sensible du monde des corps, d'autres artistes, ceux qui — pour autant que leur activité, qui

a. En grec dans le texte : μιμητική τέχνη.

s'exerce au plan de la réalité empirique, peut y parvenir — cherchent, dans leurs œuvres, à mettre l'Idée en valeur et dont le travail peut être proposé comme « paradigme »^a à celui du législateur. « Par après (c'est-à-dire après avoir nettoyé la surface du tableau et esquissé les grandes lignes) ils en viennent à l'exécution proprement dite » — il s'agit certainement ici de ces peintres qu'en termes platoniciens nous pouvons qualifier de « poétiques » ou d'« heuristiques ». « C'est alors qu'ils laissent alternativement leur regard s'attarder tantôt d'un côté tantôt de l'autre, d'abord vers ce qui est véritablement juste, beau, tempérant et vers tout ce qui est du même ordre, puis en retour vers ce que les hommes considèrent comme tel ; mêlant et combinant leurs couleurs ils font ainsi le portrait de l'homme et se laissent guider dans cette composition par ce qu'Homère appelait divin ou semblable aux dieux, chaque fois que les hommes en avaient l'apparition². »

Mais en dépit de ces assertions et d'autres semblables³, il n'en demeure pas moins légitime de désigner la philosophie de Platon, sinon comme une ennemie déclarée de l'art^b, du moins comme une philosophie étrangère à l'art^b; cela se comprend du fait que presque toute la postérité — c'est le cas notamment de Plotin — a retenu de ses nombreuses attaques contre les arts « mimétiques » la leçon d'une condamnation générale de l'art plastique comme tel. En effet, dès lors que Platon mesure la valeur des productions de la sculpture et de la peinture en fonction du concept d'une connaissance vraie, c'est-à-dire d'une conformité

a. Dans le texte : « *Paradeigma* ».

b. En allemand : *kunstfeindlich*, *kunstfremd*.

à l'Idée — concept qui leur est fondamentalement étranger — une esthétique des arts plastiques ne peut trouver place dans son système philosophique à titre de domaine spécifique de l'esprit (en gros, c'est seulement au XVIII^e siècle que s'instaurera une séparation, fondée en principes, entre la sphère de l'esthétique et celles de la théorique et de l'éthique); Platon en vient donc nécessairement à délimiter très étroitement le cercle des productions artistiques auxquelles il pouvait, de son propre point de vue, souscrire; et même dans cette perspective étroitement limitée, l'art ne peut recevoir, à ses yeux, qu'une valeur conditionnelle: si l'art a pour mission d'être vrai au sens « idéaliste », c'est-à-dire s'il doit entrer dans une sorte de concurrence avec la connaissance rationnelle, son but doit consister nécessairement alors, au prix d'une renonciation à l'individualité et à l'originalité, où nous voyons habituellement l'éminente marque distinctive des productions de l'art, à ramener le monde visible aux Formes qui ne changent jamais et qui sont universellement et éternellement valables. (Par voie de conséquence, Platon donne la priorité, sur l'art indiscipliné des Grecs, à l'art « canoniquement fixé » des Égyptiens dont les œuvres n'étaient, dix mille ans auparavant, ni plus belles ni plus laides qu'en ce temps-là, bien mieux, que l'on exécutait toujours selon le même style)⁴. Et même lorsque ce but, dans la mesure des possibilités humaines, se trouve atteint, l'œuvre d'art ne peut pas pour autant prétendre à un rang plus élevé que celui de « l'image ^a »; or l'image, malgré toute sa ressemblance apparente avec l'Idée, est, à bien des égards, en

a. En grec dans le texte : εἶδωλον.

contradiction avec elle et s'en trouve aussi éloignée que le « nom »^a, à l'aide duquel le philosophe, soumis à la nécessité (du langage), exprime ses réflexions⁵.

Dès lors, la valeur d'une création artistique se détermine pour Platon comme valeur d'une recherche scientifique, c'est-à-dire en fonction de l'intelligence théorique et surtout mathématique qui s'y trouve investie⁶; aussi bien, la majeure partie de ce que l'on a tenu et de ce que l'on tient encore en général pour l'art, et même pour le grand art, tombe pour lui sous le concept « d'art mimétique^b », contre lequel, dans le X^e livre de *La République* et dans *Le Sophiste*, il a lancé ses condamnations bien connues; de deux choses l'une : ou bien l'artiste, et c'est le meilleur des cas, produit de scrupuleuses images, qui, prises dans le sens de « l'imitation par copie^c », reproduisent les contenus de la réalité qui se donne à la perception sensible, mais ces contenus-là seulement, et correspondant aux choses; dans ce cas l'artiste se contente de redoubler inutilement le monde sensible qui, de toute façon, n'est lui-même qu'une imitation des Idées⁷; ou bien il engendre d'incertaines et trompeuses apparences qui, au sens où s'entend « l'imitation par simulation^d », rapetissent ce qui est grand et grandissent ce

a. On sait que, notamment dans le *Cratyle* (430e-432c), Platon élucide métaphoriquement le nom (ὄνομα) comme portrait (γράμμα) et comme peinture ou tableau (ζωγράφημα) de la chose (πράγμα), avant de le définir, plus conceptuellement, comme son image (εἰκών). On sait aussi que cette définition en quelque sorte « iconographique » du langage institue entre les noms et les choses une relation « mimétique » ou de « représentation », qui signifie référence et différence, en tout cas « éloignement » du nom par rapport à la chose. [N.d.T.]

b. En grec dans le texte : μιμητική τέχνη.

c. En grec dans le texte : μίμησις εἰκαστική.

d. En grec dans le texte : μίμησις φανταστική.

qui est petit afin d'induire en erreur notre regard, lui-même imparfait⁸ ; d'où il résulte que l'œuvre d'art augmente encore la confusion qui est dans notre âme et constitue, par rapport à la vérité, et en deçà même du monde sensible, « une sorte de troisième terme éloigné de la vérité^a »⁹. D'après une poésie connue de Jean Tzetzes, Phidias qui, en tant qu' « opticien » et « géomètre »^b, prenait en considération le rapetissement des choses situées à grande hauteur, dut conférer à une statue d'Athéna des proportions objectivement inexactes et triompher, précisément par ce moyen-là, de son rival Alkaménès¹⁰ ; or, cette œuvre aurait pu fournir à Platon un exemple typique de cet art inférieur — on a presque l'impression que sa critique vise explicitement la sculpture de Phidias — auquel il est fait grief de vouloir considérer les déformations perspectives et par là même de faire valoir non point « les proportions effectivement existantes », mais « celles qui donnent l'illusion d'être belles »^{c11}. C'est ce qui permet de comprendre aussi en quoi s'accordaient à l'idéal platonicien les œuvres des peintres et des sculpteurs égyptiens, qui non seulement semblaient bien s'être immuablement tenues à des formules solidement établies, mais repoussaient aussi la moindre concession faite à la perception optique ; et en fin de compte, pour Platon, ce n'était pas l'artiste mais le dialecticien qui avait mission de dévoiler le monde des Idées. Car, tandis que l'art se cantonne dans la production des images, la philosophie possède le

a. En grec dans le texte : τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας.

b. En grec dans le texte : ὀπτικός et γεωμέτρης.

c. En grec dans le texte : τὰς οὐσας συμμετρίας... τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς.

suprême privilège de n'utiliser les « mots » que comme les premiers degrés conduisant à ce chemin de la connaissance qui demeure interdit à l'artiste, justement parce que celui-ci ne produit qu'une « image^a »¹².

Si, en revanche, nous interrogeons maintenant un penseur du xvi^e siècle — c'est-à-dire appartenant à une époque où l'on concevait généralement l'art plastique comme « imitation »^b, ce qui ne veut pas dire reproduction au sens « réaliste » du temps — sur la façon dont il se représente l'essence même de l'Idée platonicienne, voici ce que nous lisons, chez Melancton par exemple : « Il est assuré que Platon désigne partout sous le terme d'Idées une notion claire et parfaite, analogue à l'image incomparablement belle du corps humain qui se trouve enfermée dans l'esprit d'Apelle^c »¹³. Cette interprétation (qui, de façon implicite, cherche à réconcilier Platon et Aristote¹⁴) se sépare avant tout sur deux points d'une conception originairement platonicienne ; premier point : les Idées ne sont plus des substances métaphysiques existant hors du monde des apparences sensibles, mais aussi, hors de l'Intellect, dans un « lieu supra-céleste^d » ; ce sont au contraire des représentations ou des intuitions qui résident dans l'esprit de l'homme lui-même. Deuxième point : le penseur de ce temps trouve dès lors tout naturel de voir les Idées se dévoiler

a. En grec dans le texte : εἶδωλον.

b. En grec dans le texte : « μίμησις ».

c. En latin dans le texte : « *Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis.* »

d. En grec dans le texte : ὑπερουράνιος τόπος.

de préférence dans l'activité de l'artiste. C'est au peintre, et non plus au dialecticien, que l'on s'en remet au premier chef désormais, chaque fois qu'il est question du concept d' « *Idea* »¹⁵.

L'opinion de Melanchton (qui par lui-même n'était pas un théoricien de l'art et n'a même jamais témoigné un intérêt bien vif pour l'art plastique) paraît significative à un double titre : d'une part, elle nous laisse prévoir que désormais la théorie de l'art proprement dite mettra un zèle grandissant à s'annexer la doctrine des Idées, ou plutôt qu'elle sera toujours plus fortement attirée dans cette sphère d'influence ; d'autre part, elle nous pose la question suivante : comment le concept de l'Idée, dont Platon lui-même a si fréquemment déduit l'infériorité de l'activité artistique, a-t-il pu, par un renversement de son sens, se transformer, ou peu s'en faut, en un concept spécifique de la théorie de l'art ? La réponse à cette question se trouve d'ailleurs facilitée par Melanchton lui-même ; pour justifier son interprétation du concept d'Idée, celui-ci s'en remet à Cicéron¹⁶ et nous donne à entendre que déjà l'Antiquité, qui préparait ainsi le terrain aux conceptions de la Renaissance, avait elle-même renversé le sens conceptuel de l'Idée platonicienne au point d'en faire une arme contre la conception platonicienne de l'art.



L'ANTIQUITÉ

L'*Orateur* de Cicéron, cette apologie personnelle déguisée sous la forme d'un écrit doctrinal et théorique¹⁷, compare l'orateur parfait avec une « idée » que nous ne pouvons pas atteindre dans l'expérience mais seulement nous représenter en notre esprit ; il la compare également avec l'objet de la représentation artistique qui, de la même façon que l'idée, ne peut être appréhendé par le regard en son entière perfection, mais existe plutôt comme simple image mentale dans l'intériorité de l'artiste. « Selon moi, affirme Cicéron, il n'existe nulle part quelque chose de si beau que l'original ainsi copié ne soit encore plus beau, comme c'est le cas d'un visage par rapport à son portrait ; mais ce nouvel objet, nous ne pouvons le saisir ni par la vue ni par l'ouïe non plus que par aucun autre sens ; c'est au contraire en esprit et en pensée seulement que nous le connaissons ; c'est pourquoi, par-delà les sculptures de Phidias qui, dans leur genre, sont ce qu'il nous est donné à voir de plus accompli, ainsi que par-delà les peintures que j'ai déjà citées¹⁸, nous pouvons en imaginer de plus belles ; et lorsque cet artiste travaillait à la création de son *Zeus* et de son *Athéna*, il ne

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

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

a. En grec dans le texte de Cicéron : *ιδέας*.

b. En grec dans le texte : *οὐσία*.

prête assujetti à la rigidité de normes préexistantes mais dont les efforts sont finalement inutiles ; l'artiste, c'est au contraire celui dont l'esprit renferme un modèle prestigieux de beauté vers lequel il peut, en véritable créateur, tourner son regard intérieur ; et bien que l'entière perfection de ce modèle intérieur ne puisse passer dans l'œuvre au moment de la création, celle-ci doit néanmoins dévoiler une beauté qui est quelque chose de plus que la simple copie d'une « réalité » ravissante, quoique donnée seulement à notre sensibilité trompeuse, mais qui pourtant est autre chose que le pur reflet d'une « vérité » qui n'est fondamentalement connaissable que par l'intellect. Or, il est clair qu'un pareil renversement des conceptions platoniciennes (qui ne s'est réalisé qu'à peine, et pour la première fois, dans la pensée de Cicéron) n'est possible qu'à une double condition : tout d'abord, il est nécessaire que les conceptions relatives à l'essence même de l'art comme à l'essence de l'Idée prennent un sens non platonicien voire antiplatonicien. L'estime où l'art et l'artiste sont tenus, même superficiellement au début, s'est fortement accrue dans les milieux hellénistiques et romains : le peintre d'abord²¹, puis le sculpteur (dont le travail salissant et pénible devait être considéré, par la pensée grecque à l'époque de sa floraison, comme une activité particulièrement « banausique »²²) feront chaque jour davantage figure de personnalités supérieures et comblées des dieux²³ ; s'il nous est permis d'en croire Pline, la peinture sera comptée expressément au nombre des arts libéraux²⁴ (ce qui signifie dignes d'un homme né libre). Les talents du connaisseur d'art et du critique d'art commencent à s'épanouir ; la manie de collectionner se

fait jour et la libéralité des princes et des riches fait davantage pour augmenter le crédit dont les arts sont l'objet ; et si les « arts mimétiques » durent, au nom de la vérité, être chassés par Platon de sa cité²⁵, voici en revanche ce que dit l'introduction aux *Images*^a de Philostrate (remarquablement en accord avec une formule célèbre de Léonard de Vinci²⁶) : « *Οστις μη ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ σοφίαν*²⁷. » (« Celui qui n'a pas l'amour de la peinture, celui-là fait injure à la vérité, il fait aussi injure au savoir. ») Cette expression révèle déjà qu'à la réévaluation dont les arts font extérieurement l'objet, s'ajoute aussi une réévaluation interne de l'art. Elle révèle aussi que, ce que Platon était enclin à nier complètement, ou qu'il considérait comme accessible, mais seulement au prix de la liberté et de l'originalité artistiques, se trouvait chaque jour plus universellement reconnu, à savoir : l'autonomie de l'art par rapport aux apparences et aux imperfections de la réalité. La pensée de l'Antiquité, pour autant qu'elle faisait de l'art un objet de sa réflexion, avait dès ses débuts (tout comme devait le faire plus tard celle de la Renaissance) juxtaposé en pleine naïveté deux thèmes pourtant contradictoires : d'une part on concevait que l'œuvre d'art était inférieure à la nature, dans la mesure où elle ne faisait que l'imiter jusqu'à en donner l'illusion dans le meilleur des cas ; on concevait d'autre part que l'œuvre d'art était supérieure à la nature dans la mesure où, reprenant les défauts des productions naturelles prises individuellement, elle lui opposait, en pleine indépendance, une image nouvelle-

a. En grec dans le texte : *Εἰκόνας*.

ment créée de la beauté. En marge des anecdotes, sources de variations infinies, sur les grappes de raisin à la peinture desquelles les oiseaux se laissaient prendre, sur les peintures de chevaux à la vue desquelles les chevaux réels hennissaient, sur le rideau qui, une fois peint, pouvait donner, même au regard du peintre, l'illusion de la réalité, en marge des épigrammes innombrables consacrées à la vache de Myron²⁸, qui ressemblait jusqu'à la vérité à une vache réelle, on avoue que les œuvres d'un Polyclète avaient prêté à l'apparence humaine « une beauté plus vraie que nature²⁹ » ; on désapprouve en revanche le peintre Démétrius, qui avait poussé trop loin la fidélité à la nature et avait fait passer la ressemblance avant la beauté³⁰ ; mais il y a aussi les nombreux passages de la littérature poétique, où, pour célébrer la beauté quasi surnaturelle d'un homme, on la compare à celle de sculptures ou de peintures. Déjà Socrate admettait comme allant de soi que la peinture, pourtant simple « copie des choses visibles^a », était en même temps contrainte et capable, « en l'absence d'un homme dont le " physique " fût en tout point irréprochable », de représenter un corps dont l'apparence fût belle, en combinant, à partir d'une multiplicité de corps, ce qu'il y avait de plus beau en chacun d'eux³¹ ; et à propos de ce même Zeuxis, qui certainement peignit ces grappes de raisin qui faisaient illusion aux oiseaux, on raconte et on répète à satiété (surtout durant la Renaissance) l'histoire que voici : ayant à représenter Hélène, il avait fait appel aux cinq vierges les plus belles de la ville de Crotona, afin de reporter en son

a. En grec dans le texte : *εἰκασία τῶν ὁραμένων*.

tableau le plus bel aspect de chacune³² ; il n'est pas jusqu'à Platon, cet « ennemi de l'art », qui n'ait comparé, dans un passage hautement remarquable, le modèle de sa cité parfaite, dont on ne peut jamais trouver dans la réalité l'exact correspondant, avec l'œuvre d'un peintre qui aurait proposé sur sa toile un « paradigme »^a de l'homme canoniquement beau, et qui passerait pour un peintre accompli, non pas quoique, mais précisément parce qu'il se montre incapable d'indiquer les conditions dans lesquelles lui est apparue empiriquement une si parfaite beauté³³. Aristote, dans le style lapidaire qui lui est propre, a formulé ainsi cette intuition fondamentale : « Les grands hommes entretiennent avec les hommes du commun la même différence qui sépare les hommes beaux de ceux qui ne le sont pas et ce qui est artistiquement peint de la simple réalité ; cette différence tient au fait que, dans ce cas, on rassemble en un seul et même objet ce qui se trouvait dispersé en plusieurs — “ τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα εἰς ἓν ”^{b 34}. »

C'est ainsi qu'en dépit de son attachement très fort pour la notion de « *mimésis*^c », la pensée de l'Antiquité grecque n'est aucunement demeurée étrangère à la conception qui fait de l'artiste non pas seulement l'humble copiste de la nature, mais aussi son émule, qui en pleine indépendance corrige, par son pouvoir librement créateur, ses inévitables imperfections. Et, en même temps que s'opère la transformation toujours

a. Dans le texte : « *paradeigma* ».

b. En grec dans le texte : mot à mot, « par la réduction de la diversité à l'unité ».

c. En grec dans le texte : *μίμησις*.

plus accentuée de l'intuition en concept, qui caractérise le développement de la philosophie à l'époque hellénistique (que l'on pense seulement aux interprétations allégorisantes que les diatribes stoïciennes donnent des mythes), la conviction se répand qu'un art, lorsqu'il culmine, peut se soustraire complètement au modèle sensible et se libérer entièrement de l'impression laissée par la réalité perçue. Or, ce qui marque le terme dernier de cette deuxième trajectoire sur laquelle la pensée hellénique évolue — car, parallèlement, la première subsiste, inchangée —, ce sont des expressions, comme celle de Dion Chrysostome, qui précisément, et ce n'est pas un hasard, se rapportent au *Zeus* de Phidias³⁵ ; il dit, par exemple, dans son discours olympique : « Même un insensé ne saurait avoir le sentiment que le *Zeus* de Phidias, à Olympie, ressemble à un quelconque mortel pour sa taille et pour sa beauté »³⁶ ; c'est aussi le sens d'une déclaration de Philostrate l'Ancien ; à la question sarcastique d'un Égyptien qui lui demandait si Phidias ou les autres artistes grecs étaient allés dans le ciel et s'ils y avaient contemplé les dieux sous leur véritable forme, il oppose, par la bouche d'Apollonius de Tyane, cette mémorable réponse : « C'est l'imagination qui a créé ces dieux et elle est plus artiste que l'imitation, car l'imitation représente ce qu'elle voit, l'imagination ce qu'elle ne voit pas³⁷. »

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

dont l'image était l'objet dès l'Antiquité païenne, et en lui opposant les arguments spiritualistes dont elle disposait — était parvenue à élever l'objet de la production artistique de sa condition première, celle d'une réalité extérieure et perceptible, à celle d'une représentation intérieure et mentale, de son côté la philosophie, par un renversement analogue de son sens, se montrait également disposée, de façon croissante, à ramener le principe de la connaissance, c'est-à-dire l'Idée, de sa condition d' « essence »^a métaphysique à celle d'un simple « concept »^b; de la même façon, tout comme l'objet de l'art s'était dégagé de la sphère occupée par la réalité empirique, l'Idée philosophique était descendue de son « lieu supracéleste »^c et tous deux se voyaient assigner désormais comme lieu propre (même s'il ne fallait pas l'entendre encore en un sens psychologique) la conscience même de l'homme dans l'intériorité de laquelle l'un et l'autre pouvaient désormais se fondre et s'unifier. Car, à une certaine époque, le stoïcisme avait opéré le renversement des Idées platoniciennes en les interprétant comme des « concepts »^d innés et précédant l'expérience, ou bien encore comme des « prénotions »^e, que nous pouvons à peine concevoir comme des états « subjectifs » au sens moderne du mot, mais qui s'opposaient en tout cas comme contenus immanents de la conscience, aux essences transcendantes de Platon³⁸; mais auparavant (et la chose paraît encore plus importante dans notre

a. En grec dans le texte : οὐσία.

b. En grec dans le texte : ἐννόημα.

c. En grec dans le texte : ὑπερουράνιος τόπος.

d. En grec dans le texte : ἐννοήματα.

e. En latin dans le texte : « *notiones anticipate* » (sic).

contexte) Aristote avait substitué au dualisme qui opposait, sur le plan d'une théorie de la connaissance, le monde intelligible et le monde sensible une synthèse réciproque entre l'universalité du concept et la singularité de la représentation individuelle, au plan d'une philosophie de la nature et de l'art, mais également un rapport synthétique réciproque entre la forme et la matière : « Toute chose est le produit du support et de la forme ^a », ce qui signifie que, dans tous les cas, le produit de la nature ou de la main de l'homme ne provient pas de ce qu'une Idée déterminée est imitée par une existence déterminée, mais de ce qu'une forme déterminée pénètre dans une matière déterminée ; un homme individuel, c'est donc « cette forme réalisée de telle et telle façon dans ce mélange de chair et d'os ³⁹ » ; la seule différence qui sépare les œuvres d'art des productions de la nature vient de ce que leur forme, avant de pénétrer dans la matière, réside dans l'âme humaine : « Est un produit de l'art tout ce dont la forme réside dans l'âme ^{b 40}. »

C'est sous l'influence de cette définition aristotélicienne de l'art (cette définition, qui embrasse tous les « arts ^c » sans exception, y compris la médecine et l'agriculture, devait acquérir au Moyen Âge un sens infiniment plus important que les réflexions de la *Poétique*, qui portaient sur les arts entendus au sens restrictif ^d et devaient ne retrouver vie que pendant la

a. En grec dans le texte : « Γίγνεται πᾶν ἕκ τε τοῦ ὑπλοκειμένου καὶ τῆς μορφῆς. »

b. En grec dans le texte : « Ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ. »

c. En latin dans le texte : *artes*.

d. En employant tour à tour « *artes* » et « *Künste* », Panofsky entend lever l'équivoque qui, dans la langue allemande comme dans la langue

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

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

française, pèse sur le terme d'art, et distinguer, au moins de façon liminaire, les arts et les beaux-arts. [N.d.T.].

a. En grec dans le texte : *εἶδος*.

b. En latin dans le texte : « *forma* » et « *species* ».

c. En grec dans le texte : *ἐνδον εἶδος*.

d. En latin dans le texte : « *perfectum et excellens* ».

e. En latin dans le texte : « *cogitata species* ».

qu'est-ce qui lui garantit alors cette perfection par laquelle elle doit l'emporter sur les phénomènes de la réalité ? Et inversement, si elle possède effectivement cette perfection, ne doit-elle pas alors être tout autre chose qu'une simple « idée de la pensée »^a ? Pour trancher cette alternative, deux voies seulement étaient, en fin de compte, possibles : ou bien l'on refusait à l'Idée, désormais identifiée à la « représentation artistique », sa haute perfection, ou bien l'on conférait à cette haute perfection une légitimité métaphysique. La première solution de cette alternative se trouve chez Sénèque, la seconde dans le Néoplatonisme.

Sénèque reconnaît entièrement à l'artiste la possibilité de reproduire, au lieu et place d'un objet, pris dans la nature visible, une représentation produite à l'intérieur de lui ; mais il ne voit, entre l'objet et sa représentation, aucune différence axiologique, bien mieux aucune différence ontologique ; la question de savoir si l'artiste travaille d'après un objet réel ou d'après un objet idéal, si ce qu'il prend pour objet surgit devant son regard comme une existence réelle ou réside dans son esprit en tant que représentation intérieure, ne pose plus pour lui une question de valeur ou d'interprétation, mais une pure question de fait. La 65^e Lettre⁴¹, en accord avec Aristote, recense d'abord les quatre causes de l'œuvre d'art : « la matière dont elle est produite, l'artiste par qui elle est produite, la forme où elle est produite et la fin en vue de laquelle elle est produite » (c'est, par exemple, la recherche du gain, la réputation, la piété religieuse). « À ces quatre

a. En latin dans le texte : « *cogitata species* ».

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

a. En grec dans le texte : εἶδος.

crée la forme. La statue possède un visage — c'est l'*idos* ; le modèle possède lui aussi un visage, celui que le peintre contemplait lorsqu'il donna à la statue ses contours — c'est l'idée⁴². »

La représentation intérieure de l'objet n'est donc pas le moins du monde supérieure, pour Sénèque, à la vision de l'objet extérieur et il peut même conférer indistinctement à l'une et à l'autre la dénomination d'« *idea* »⁴³. Inversement, la philosophie de Plotin entreprend de conquérir pour la « forme intérieure^a » un droit métaphysique à mériter le rang d'un « modèle parfait et suprême ». Plotin s'est en effet délibérément élevé contre les attaques que Platon formule à l'endroit de l'« art mimétique^b » : « Si quelqu'un dédaigne les arts sous prétexte que leur activité se réduit à imiter la nature, il faut lui déclarer d'abord une bonne fois que les choses de la nature imitent aussi autre chose ; on doit savoir aussi que les arts ne se contentent pas de reproduire le visible, mais qu'ils remontent aux principes (*logoi*^c) originaires de la nature ; on doit savoir en outre que les arts donnent et ajoutent beaucoup d'eux-mêmes lorsque l'objet représenté est défectueux, c'est-à-dire imparfait, car ils possèdent le sens de la beauté. Phidias a créé son *Zeus* sans imiter rien de visible, mais il lui a donné les traits sous lesquels *Zeus* serait lui-même apparu s'il avait voulu se montrer à notre regard⁴⁴. »

Le résultat, c'est que l'idée occupe en fait dans le domaine de l'art une situation entièrement nouvelle : cette idée, que l'artiste contemple désormais en son

a. En grec dans le texte : ἔνδον εἶδος.

b. En grec dans le texte : μιμητικὴ τέχνη.

c. En grec dans le texte : λόγοι.

esprit, est, en un certain sens, dépouillée de la rigide immobilité qui paraissait inhérente à l'Idée platonicienne et elle se change en une « vision » vivante chez l'artiste⁴⁵ ; mais, en un autre sens, et à la différence de l'« idée de la pensée »^a, telle que la conçoit Cicéron, il lui appartient de ne pas exister seulement comme contenu de la conscience humaine mais de prétendre à la validité et à l'objectivité métaphysiques. Car ce qui confère aux représentations intérieures de l'artiste le droit de s'opposer à la réalité connue des « Idées^b », qui en sont indépendantes et qu'elles surpassent en beauté, c'est en fait que ces représentations se confondent désormais (ou peuvent se confondre) avec les principes originaires de la nature qui se révèlent à l'esprit de l'artiste dans un acte d'intuition intellectuelle ; c'est aussi que ces représentations, bien qu'elles ne soient, au regard d'une psychologie de l'art, que des « représentations » dans le sens cicéronien d'« idées » ou de « formes »^c, possèdent pourtant, au regard d'une métaphysique de l'art, une existence tout à la fois supra-réelle et supra-individuelle. Plotin utilise donc beaucoup plus qu'une simple formule lorsqu'il nous dit que Phidias a représenté Zeus avec l'aspect que celui-ci se serait donné s'il avait voulu se montrer aux regards humains : l'« image », que Phidias porte en son intériorité, ce n'est pas seulement, conformément au sens de la métaphysique plotinienne, la représentation de Zeus, mais c'est son essence. C'est ainsi que, pour Plotin, l'esprit de l'artiste accompagne

a. En latin dans le texte : « *cogitata species* ».

b. En grec dans le texte : εἶδη.

c. En latin dans le texte : *species, formae*.

désormais, en son essence et pour ainsi dire en son destin, l'« esprit^a » créateur qui représente de son côté la forme actualisée de l'insondable unité et absoluité. Car, dans la conception plotinienne, l'« esprit^a » engendre aussi les Idées à partir de lui et en lui (tandis que le « démiurge^b » platonicien se contente de regarder vers elles en tant qu'elles sont hors de lui) et doit, par une sorte de « profusion », répandre ses pures et incorporelles pensées dans le monde de la spatialité, où forme et matière se séparent et où se perdent la pureté et l'unité de l'image originaire. Et de la même façon que la beauté dans la nature consiste, pour Plotin, en un rayonnement de l'Idée à travers la matière qui pour n'être pas totalement modelable n'en est pas moins modelée sur elle⁴⁶, de même la beauté d'une œuvre d'art vient de ce qu'une forme idéale est « émise » dans la matière et, triomphant de sa grossière inertie, l'anime pour ainsi dire, ou plutôt s'efforce de l'animer⁴⁷. Dès lors, l'art combat pour le même enjeu que l'« esprit », c'est-à-dire pour le triomphe de la forme sur l'informe⁴⁸.

Il est d'ailleurs remarquable de constater combien, sous cet aspect, la distinction faite par Aristote (car elle est typiquement aristotélicienne) entre « matière » et « forme »^c reçoit un sens radicalement nouveau. Car c'est Aristote qui avait déjà soutenu que la forme de l'œuvre d'art préexiste dans l'âme de son créateur, avant de pénétrer dans la matière⁴⁹ et qui avait invoqué déjà, pour illustrer ce fait, les exemples, repris

a. En grec dans le texte : *Νοῦς*.

b. En grec dans le texte : *δημιουργός*.

a. En grec dans le texte : « ὕλη », « εἶδος ».

plus tard par Plotin, de l'architecte imaginant en son esprit la maison et du sculpteur concevant la statue⁵⁰ ; c'est également lui qui avait opposé l'indivisibilité de la pure forme à la divisibilité de la forme incarnée dans la matière⁵¹ ; c'est également pour lui que la forme l'emportait en tous points sur la matière : possédant plus d'être et plus de substance, étant plus nature et plus cause, la forme représente par rapport à la matière quelque chose de meilleur et de plus divin. Mais Aristote n'en est pas moins fort éloigné de prêter à la matière le pouvoir de résister fondamentalement ou d'être fondamentalement indifférente à toute « information »^a. Tout au contraire, la matière^b (qu'il se refuse expressément à considérer comme un « mal^c ») possède en puissance, selon lui, une aptitude à la perfection de l'information, tout comme l'« *eidōs*^d » détient en acte la perfection de la forme ; bien mieux, la matière « appelle la forme comme son complément, de la même façon que la femelle appelle le mâle »⁵².

Pour Plotin en revanche, la « matière^b » représente le mal absolu, le complet non-être ; elle est incapable d'être jamais parfaitement « informée »⁵³, elle n'est jamais vraiment pénétrée par l'« *eidōs*^d » mais conserve au contraire, même lorsqu'il lui arrive d'être (apparemment) « informée », les caractéristiques de la négativité, de la stérilité et de l'hostilité : il y a dans la matière une impassibilité (ἀπαθές^e) devant la forme⁵⁴

a. Nous avons cru devoir traduire ainsi le terme allemand « *das Geformtwerden* » utilisé à deux reprises par l'auteur.

b. En grec dans le texte : ὕλη.

c. En grec dans le texte : κακόν.

d. En grec dans le texte : εἶδος.

e. En grec dans le texte.

et quelque chose en elle qui, du point de vue de cet « *eidos*^a », justement parce qu'elle demeure toujours étrangère à l'« *eidos*^a », lui résiste. Dès lors, dans la philosophie de Plotin, qui par « *eidos*^a » entendait non pas seulement la forme aristotélicienne, mais également l'Idée platonicienne, l'antagonisme de la forme et de la matière prend l'aspect d'un conflit entre la force et l'inertie (celle-ci faisant obstacle à la force), entre la beauté et la laideur, entre le bien et le mal. Pour Aristote en effet, comparer du point de vue de la valeur la maison intelligible et la maison réelle, la statue intelligible et la statue réelle n'aurait eu absolument aucun sens, parce que la maison n'est pas à proprement parler une maison ni la statue une statue, tant que la forme n'a pas pénétré la matière⁵⁵. Mais chez Plotin, pour qui les images du monde sensible représentent moins l'incarnation d'une forme que l'imitation d'une Idée, l'« *aisthétôn*^b » matériel et sensible est esthétiquement et éthiquement si dévalorisé par rapport au « *noétôn*^c » idéal, qu'il peut être qualifié de « beau » dans la mesure seulement où il permet de reconnaître en lui ce dernier ou plutôt de l'y pressentir : « Comment, demande Plotin, l'architecte peut-il adapter la maison extérieure à l'« *eidos*^a » intérieur de la maison et déclarer qu'elle est belle ? C'est pour la simple raison qu'abstraction faite des pierres qui la constituent, la maison extérieure se réduit à l'« *eidos*^a » intérieur et que, divisée assurément par la masse de la matière, elle est par essence indivisible, encore qu'elle se donne sous les apparences

a. En grec dans le texte : εἶδος.

b. En grec dans le texte : αἰσθητόν = le sensible.

c. En grec dans le texte : νοητόν = l'intelligible.

de la multiplicité⁵⁶. » Par voie de conséquence, Plotin, pour qui le cheminement qui conduit de l'unité à la multiplicité conduit toujours de la perfection à l'imperfection, s'est formellement et passionnément opposé à cette définition de la beauté où le classicisme de l'Antiquité et celui de la Renaissance associaient « équilibre des proportions » et « beauté du coloris^a », c'est-à-dire « symétrie des parties entre elles et avec le tout, liée à l'agrément de la couleur »⁵⁷. Car parler d'un « accord des parties entre elles » présuppose nécessairement l'existence de ces parties ; or, selon cette définition, ce serait seulement le composé mais non pas l'élément qui pourrait être beau, c'est-à-dire que se trouverait érigé en principe de la beauté ce qui en est seulement une apparence formelle, imputable à la divisibilité de l'image matérielle ; en réalité et conformément à la conception plotinienne, la beauté de la nature, tout comme celle de l'art, est exclusivement fondée au contraire sur cette « participation à l'Idée^b »⁵⁸ qui ne s'exprime, par les propriétés purement phénoménales de « l'équilibre des proportions » et de la « beauté du coloris^a », que comme sous l'effet d'une contrainte.

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

a. En grec dans le texte : *συμμετρία, εὐχρoία*!

b. En grec dans le texte : *μετοχή τοῦ εἶδους*.

précisément opposées ; si la conception « mimétique », selon laquelle l'art représente une imitation du monde sensible, conteste la légitimité des beaux-arts en définissant leur objectif comme indigne d'être recherché, la conception « heuristique », suivant laquelle l'art détient la noble mission de faire pénétrer une « forme^a » dans la matière rebelle, conteste la possibilité même de son succès dans la mesure où son objectif se donne lui-même comme impossible à atteindre. Sans doute la beauté surgit-elle lorsque le sculpteur, sur une pierre brute, « détache et gratte certaines parties, polit et épure le reste jusqu'à conférer à l'œuvre un bel aspect »⁵⁹ ; mais une beauté supérieure réside là où précisément l'Idée se voit initialement épargner la chute dans le monde de la matière. Sans doute est-il beau que la forme triomphe de la matière, mais ce qui est encore plus beau, c'est que ce triomphe (qui ne peut jamais être total) n'ait aucune nécessité : « Admettons que deux blocs de pierre soient disposés côte à côte ; l'un est encore informe et n'a pas encore été effleuré par l'art ; l'autre, artistiquement travaillé, se présente comme une statue, divine ou humaine ; s'agit-il d'une statue divine ? c'est peut-être l'image d'une Muse ou d'une Grâce ; s'agit-il d'une statue humaine ? ce n'est pas celle d'un homme quelconque mais celle d'un homme que l'art seul a pu créer en s'inspirant de tous les beaux hommes⁶⁰. De plus, la pierre que l'art a transformée en une image de la beauté ne paraîtra pas belle en tant que pierre (car, dans ce cas, l'autre serait également belle) mais en

a. En grec dans le texte : εἶδος.

raison de la forme que l'art lui a conférée. Cette forme, la matière ne la possédait pas mais elle résidait dans le projet même de l'artiste⁶¹, avant de se réaliser dans la pierre. D'ailleurs, si elle résidait dans l'artiste, ce n'était pas en tant que celui-ci possédait des yeux ou des mains, mais en tant qu'il participait à l'art. *C'était donc dans l'art que cette beauté était de loin la plus grande. Car la beauté immanente à l'art ne pénètre pas par elle-même dans la pierre, mais demeure immobile en elle-même ; ce qui pénètre dans la pierre, c'est une beauté inférieure, dérivée de la première, qui ne conserve pas en elle la pureté que voulait lui donner l'artiste mais qui se manifeste au-dehors, pour autant seulement que la pierre s'est assujettie à l'art*⁶². »

Dans ces conditions (« car plus la beauté pénètre et se déploie dans la matière, plus elle s'exténue par rapport à la Beauté en soi »⁶³) les pensées d'un « Raphaël privé de mains » ont en fin de compte plus de valeur que les peintures du Raphaël en chair et en os ; et si les œuvres d'art n'étaient, pour la théorie de la « *mimésis* », que de simples imitations des apparences sensibles, envisagées sous l'angle de l'« *heurésis*^a », ce ne sont plus que de simples allusions à une « beauté intelligible^b » qui ne se trouve ni réalisée ni réalisable en elles et qui s'identifie en fin de compte avec le « Bien suprême ». Le chemin qui mène à la contemplation de cette « beauté intelligible sise en une sorte de temple secret⁶⁴ » conduit toujours plus loin, par-delà les œuvres de l'art : « Quelle chose contemple dès lors cet œil intérieur ? Car dès son éveil, il ne pourra

a. Nous retrouvons ici l'opposition fréquemment marquée par Panofsky entre « *mimesis* » et « *heurésis* », c'est-à-dire entre une théorie de l'imitation et une théorie de l'invention.

b. En grec dans le texte : νοητὸν κάλλος.

tolérer d'emblée l'éclat suprême. L'âme doit s'accoutumer d'abord au spectacle des belles occupations puis à celui des œuvres belles, c'est-à-dire non point tant de celles que produisent les arts mais de celles qu'accomplissent les hommes de bien, et, pour finir, elle doit contempler l'âme même de ceux qui exécutent ces œuvres belles⁶⁵. » « Car », ainsi qu'il est dit dans un des passages les plus significatifs du livre *Sur la Beauté*^a, « celui qui considère la beauté corporelle n'a pas le droit de se perdre en elle mais doit reconnaître en elle une image, une trace, une ombre, et s'élancer vers ce dont elle propose l'image. Car celui qui se précipiterait vers elle et voudrait se saisir, comme d'une vérité, de ce qui n'est qu'un beau reflet sur l'eau, celui-là ressemblerait au personnage d'un mythe riche de sens, qui voulut de même s'emparer de son reflet et disparut alors dans la profondeur des eaux ; ainsi en ira-t-il de celui qui s'attache à la beauté des corps et ne veut pas s'en séparer : ce n'est pas son corps, mais son âme, qui plongera dans des gouffres obscurs et affreux pour l'esprit ; c'est là qu'il séjournera, comme un aveugle aux Enfers, errant çà et là parmi les ombres⁶⁶. »

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

a. Il s'agit du livre I, 6 des *Ennéades* : ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ, c'est-à-dire : *Du Beau*.

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

a. Nous avons adopté comme règle de traduction la distinction entre l'Idée majuscule et l'idée minuscule. Nous avons cru devoir respecter ainsi, dans la mesure du possible, une tradition linguistique et philosophique qui met, entre la grécité de l'Idée platonicienne et néo-platonicienne et la latinité de la « petite idée », la distance de la majuscule. Mais dans certains textes, néo-classiques notamment, et généralement dans le texte allemand, où la majuscule est de règle, la différence est moins discernable. Le problème demeure d'ailleurs posé de l'apparition, comme « code graphique », de cette majuscule quasi théologique de majesté, réservée par la tradition à l'Idée platonicienne et à sa postérité. [*N.d.T.*].

II

LE MOYEN ÂGE

La conception esthétique du Néoplatonisme — par un saisissant contraste avec ce vers de Mörrike : « Mais tout ce qui est beau paraît bienheureux par là même » — n'aperçoit dans chaque manifestation du beau que le symbole insuffisant d'une manifestation immédiatement supérieure, en sorte que la beauté visible ne représente que le reflet d'une beauté invisible, celle-ci n'étant à son tour que le reflet de l'absolue beauté ; si curieusement en accord avec les caractères mêmes de « l'esprit symbolique », par quoi les arts de la basse Antiquité se distinguent de ceux de l'Antiquité classique, cette conception esthétique pouvait, aisément et sans modification, être reprise par la philosophie paléochrétienne.

Augustin reconnaît lui aussi que l'art donne à contempler un type de beauté qui, loin d'appartenir seulement aux objets de la nature pour être conférée ensuite, par imitation, aux œuvres d'art, réside plutôt dans l'esprit de l'artiste qui, sans médiation, la transfère à la matière ; mais cette beauté visible n'est, pour lui aussi, qu'une faible parabole de l'invisible beauté ; et l'admiration ressentie devant les formes

singulières du beau que l'artiste a portées en son âme avant de les rendre visibles dans son œuvre, tel un médiateur entre Dieu et le monde matériel, cette admiration se transcende chez Augustin en adoration devant l'immense Beauté qui se situe « par-delà les âmes » — les « choses belles^a », celles que l'artiste peut concevoir en son esprit et rendre visibles par le travail de ses mains, sont dérivées de cette « beauté^b » que nous ne pouvons pas vénérer dans les œuvres d'art mais seulement au-delà d'elles. « Quels progrès infinis les hommes ont apportés aux différents arts et aux différents métiers, dans la fabrication des vêtements, chaussures, récipients et ustensiles divers, sans oublier les peintures et les images de toute espèce ! C'est que, sans se limiter à l'usage nécessaire et mesuré des choses, non plus qu'à leur signification religieuse, ils ont au contraire recherché le plaisir des yeux, courant au-dehors après ce qu'ils créaient, mais délaissant au-dedans d'eux-mêmes leur créateur et oubliant leur condition de créatures. Mais moi je chante et je consacre mes louanges à toi, qui es mon Seigneur et ma Gloire, comme à celui qui m'a consacré, car tout ce qui est beau et que les âmes transmettent aux mains artistes provient de cette Beauté située par-delà les âmes et à laquelle mon âme aspire nuit et jour⁶⁷. » Si la conception qu'Augustin et ses successeurs⁶⁸ se font de l'art s'accorde complètement avec celle du néoplatonisme, son interprétation de l'essence même de l'Idée se prépare, de façon pour le moins décisive, dans la philosophie de la basse Antiquité païenne. Pour la

a. En latin dans le texte : *pulchra*.

b. En latin dans le texte : *pulchritudo*.

terminologie, Augustin pouvait s'appuyer sur Cicéron : il lui suffisait de modifier la définition de celui-ci en y ajoutant un détail, mais d'importance, afin de conférer au concept de l'Idée une formulation plus conforme à sa nouvelle vision du monde⁶⁹. Quant au fond, la conception des Idées comme « *ousiai*^a » indépendantes, conception irrecevable pour le christianisme, s'était suffisamment modifiée déjà chez ses prédécesseurs juifs ou païens, pour permettre à Augustin de s'y rattacher directement : les essences métaphysiques de Platon, qui préexistent à la formation du monde par le « *démiurge*^b » (car le concept de « création » en son sens biblique est demeuré manifestement étranger au *mythos*, caractéristique de l'Antiquité grecque⁷⁰), sont immanentes à l'esprit divin, en tant qu'elles en sont les productions mêmes⁷¹. C'était déjà, pour faire abstraction des transformations apportées aux Idées par la philosophie stoïcienne et péripatéticienne, la conception de Philon ; et c'est chez Plotin que la question de savoir si les Idées existent à l'intérieur ou à l'extérieur du *Nous*^c a été expressément tranchée dans le premier sens⁷². Au fond, Augustin n'avait donc qu'à remplacer l'esprit impersonnel que le Néoplatonisme prêtait au monde par le Dieu personnel du christianisme, pour mettre en place une conception acceptable pour lui-même et décisive en fait pour tout le Moyen Âge : « Les Idées, ce sont les formes ou les principes originaires des choses ; elles sont immobiles

a. En grec dans le texte : οὐσίαι = les essences.

b. En grec dans le texte : δημιουργός = le démiurge, c'est-à-dire le dieu artiste et artisan.

c. En grec dans le texte : Νοῦς, c'est-à-dire l'esprit ou l'intelligence, ou l'intellect (de Dieu).

et incorruptibles et ne tiennent pas leur forme d'elles-mêmes ; elles sont donc éternelles, conservent constamment le même état et se trouvent enfermées dans l'esprit divin ; et tandis qu'elles-mêmes ne naissent ni ne périssent, tout ce qui naît et périt se modèle, pour ainsi dire, sur elles ⁷³ ». Que les Idées doivent exister, cela résulte simplement de ce que Dieu a créé le monde selon une « raison ^a » qui ne peut être pensée, conformément à la singularité propre aux différentes choses et aux différentes essences, que comme « individualisée ». Que l'on ne puisse par ailleurs se représenter les Idées que comme des contenus de la conscience divine, cela vient de ce que la supposition de modèles extérieurs à Dieu et d'après lesquels son activité créatrice se serait réglée, équivaldrait à un blasphème ⁷⁴.

Les Idées, qui selon la conception platonicienne possédaient une existence absolue à tous égards, au cours d'une évolution dont Augustin marque seulement le terme ⁷⁵, se sont ainsi transformées jusqu'à figurer d'abord les contenus d'un esprit créateur du monde puis les pensées d'un Dieu personnel ; c'est-à-dire que la signification des Idées, initialement liée à une philosophie transcendantale, s'est changée par une sorte de renversement (que Platon avait sans doute déjà préparé lui-même) en un sens cosmologique, puis en un sens théologique. Et ce qui tombe de plus en plus dans l'oubli, c'est la fonction de l'Idée, qui consistait originellement à expliquer, mieux encore à légitimer, les réalisations de l'esprit humain, c'est-à-dire à établir les conditions de possibilité d'une connaissance absolu-

a. En latin dans le texte : « *ratio* ».

ment certaine et déterminée, d'une conduite absolument bonne moralement ainsi que d'un amour du beau absolument épuré et « philosophique ». Une telle justification de la connaissance, de la conduite et de la sensibilité humaines paraît avoir de moins en moins d'importance, comparée à l'ouverture que l'esprit prend désormais sur le sens et sur l'enchaînement de l'histoire universelle du monde; et finalement la théorie des Idées, qui se présentait originairement comme une philosophie de la raison humaine, se renverse en quelque sorte en une logique de la pensée divine.

C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, que la théorie des Idées, même après la grande « réception » aristotélicienne du XIII^e siècle, s'est maintenue durant tout le Moyen Âge; et pour s'exprimer comme Maître Eckhart, ce sont toujours « les trois questions majeures ^a » qui agitent l'esprit de ce penseur, les mêmes questions qu'Augustin avait, au fond, déjà posées et résolues; la première, savoir si les Idées sont en Dieu ou encore si, selon une expression du même Maître Eckhart, « préexistent en lui les images ^b » des choses créées; la seconde, savoir s'il existe plusieurs Idées ou s'il en existe une seule; la troisième, savoir si Dieu ne peut connaître les choses que par le moyen des Idées. Or les réponses ont elles aussi un sens augustinien et sont presque toujours affirmatives sur les trois points. Seul Denys l'Aréopagite a adopté un point de vue divergent et sera combattu par la postérité avec des arguments qui, pour être toujours nouveaux, n'en sont

a. En vieil allemand dans le texte : « *drie hôber Fragen* ».

b. En vieil allemand dans le texte : « *vorgëndiu bilde* ».

pas moins fondamentalement identiques et fréquemment empruntés, mot pour mot, aux exposés d'Augustin⁷⁶. C'est aussi la définition de l'« Idée » comme telle, qui est partout reprise de la discussion augustinienne, car la conception aristotélicienne, qui donnait à l'Idée le sens d'une « forme intérieure » (également par rapport à l'esprit humain) et non transcendante, pouvait aussi peu satisfaire, du point de vue du christianisme⁷⁷, que la conception platonicienne qui donnait à l'Idée le sens (également par rapport à l'esprit divin) d'une entité existant « par soi^a »⁷⁸.

Il est évident que, dans ces conditions, il ne pouvait plus guère être question d'une Idée au sens proprement artistique — à une époque où la scolastique, suivant l'exemple de Platon, accordait au problème de l'art un intérêt beaucoup plus limité qu'au problème du Beau, problème que, dans son aptitude à combiner les questions, elle rattachait pour une forte part au problème du Bien⁷⁹. Produire les Idées et les abriter est devenu une sorte de privilège de l'esprit divin, et lorsque ces images, qui sont produites et enfermées en Dieu, sont généralement envisagées dans leur rapport à l'homme, c'est pour être l'objet d'une vision mystique plutôt que d'une connaissance logique ou d'une création représentative⁸⁰. Mais le rapport que l'esprit de l'artiste établit entre ses représentations intérieures et ses œuvres hors de lui peut fort bien être mis en parallèle avec celui que l'intellect divin entretient entre les Idées qui lui sont intérieures et le monde créé par lui ; de sorte que, même si l'artiste ne possède pas l'Idée comme telle, on peut penser cependant qu'il est

a. En latin dans le texte : *per se*.

en possession d'une « quasi-Idee » (selon l'expression littérale utilisée une fois par Thomas d'Aquin). Telle est la représentation que la philosophie médiévale s'est faite de la création artistique et de son processus, non point assurément que son intention eût été, en comparant l'artiste avec le « Dieu artiste » ou le « Dieu peintre »^{a81}, de mettre l'art à l'honneur⁸², mais bien plutôt pour faire comprendre plus facilement l'essence et l'efficace de l'esprit divin, ou même, plus rarement, pour pouvoir résoudre d'autres problèmes théologiques⁸³; en effet, les passages à partir desquels nous pouvons reconnaître ou plutôt reconstituer les intuitions de la scolastique médiévale en théorie de l'art sont de simples « constructions » qui sont les auxiliaires des raisonnements de la théologie. C'est ainsi que Thomas d'Aquin, dans un éclaircissement sur le concept d'Idee⁸⁴ qui servira de modèle pour toute la postérité⁸⁵, a repris à son compte, une fois de plus, l'exemple aristotélien de l'architecte déjà invoqué par Philon et par Plotin : « La forme de la chose à produire doit renvoyer chez le producteur à un modèle (*similitudo*^b)... Cela peut arriver de deux façons ; chez certains des sujets agissants, la forme de la chose à produire préexiste à titre d'existant naturel ; c'est à peu près en ce sens que l'homme engendre l'homme et que le feu engendre le feu ; chez d'autres, en revanche, c'est-à-dire chez ceux qui agissent par l'esprit, elle préexiste à titre d'existant intelligible. En ce sens la maison préexiste dans l'esprit de l'architecte et peut être définie comme l'idée de la maison, parce

a. En latin dans le texte : *deus artifex, deus pictor*.

b. En latin dans le texte.

que l'artiste s'efforce de reproduire la maison (c'est-à-dire la maison réelle) d'après la forme qu'il a conçue en son esprit. Or comme le monde n'est pas le produit du hasard, mais qu'au contraire il a été créé par Dieu, en tant que celui-ci agit par son esprit, il faut nécessairement qu'il y ait une forme dans l'esprit divin, sur le modèle de laquelle le monde a été créé. Et c'est en cela que consiste l'essence conceptuelle de l'idée⁸⁶. »

C'était donc, pour la pensée médiévale, un fait solidement établi que l'artiste créait des formes en s'inspirant, sinon d'une Idée au sens proprement métaphysique, du moins d'une représentation de la forme, intérieure à l'artiste lui-même et préexistant à l'œuvre, ou bien encore d'une « quasi-Idée »⁸⁷. Mais — et ce n'est pas par hasard que la scolastique, quand elle demande à l'art des points de comparaison, se réfère de préférence à l'architecture — la question de savoir comment cette représentation intérieure de la forme pouvait bien se comporter par rapport à la vision d'un objet donné par la nature, ne pouvait absolument pas être soulevée par la pensée médiévale⁸⁸. C'est ce qu'interdisait déjà le parallèle établi entre la création artistique et la connaissance divine, qui, *a priori*, ne pouvait admettre aucun objet existant hors d'elle ; c'est ce qu'interdisait aussi la prépondérance accordée à la conception qu'Aristote se faisait de l'art, lui qui savait bien quel était le rapport de la forme intérieure et de la matière mais qui ignorait celui de la forme intérieure et de l'objet extérieur (auquel les productions des « arts »^a sont bien confrontées, surtout en ce sens qu'elles ont une valeur de réalité inférieure aux

a. En latin dans le texte : « artes ».

« formes » qui, dans la nature, leur correspondent, et non pas en ce sens qu'elles aspireraient à en donner une reproduction « réaliste »⁸⁹). C'est ce qu'interdisait enfin la prise en considération de ce qui faisait l'originalité de l'art médiéval, qui avait commencé si lentement à travailler d'après un modèle et s'exerçait si rarement à s'y conformer, un peu à la manière dont, au Moyen Âge, la science de la nature avait commencé de travailler selon la méthode expérimentale : le « naturalisme » du gothique ancien et le « réalisme » des XIV^e et XV^e siècles ont bien trouvé dans la philosophie scolastique des parallèles particulièrement significatifs⁹⁰, mais ils n'y ont trouvé aucune caractérisation ni même aucune identification explicitement conceptualisées du problème. Et la thèse selon laquelle l'art imite autant que possible la nature, ou plutôt d'après la nature, signifie, comme déjà chez Aristote, qu'on met en parallèle mais non pas en relation l'art et la nature : l'art (sous lequel il faut naturellement, et peut-être principalement, comprendre aussi les « arts »^a qui sont étrangers aux trois arts fondés sur « le dessin »^b) n'imite pas ce que crée la nature mais travaille à la façon dont la nature crée, en poursuivant, grâce à des moyens définis, des objectifs eux-mêmes définis, en réalisant des formes déterminées dans des matériaux eux aussi déterminés, et ainsi de suite⁹¹. Aussi, lorsqu'un mystique — de façon significative — ajoute l'exemple nouveau d'une « rose » au traditionnel exemple de la « maison », cela veut dire que la rose est peinte non d'après nature mais d'après une image

a. En latin dans le texte : « artes ».

b. En allemand : « zeichnende » Künste.

enclose dans l'âme, si bien qu'entre l'exemple de l'art figuratif et celui de l'architecture il n'existe en fait aucune différence essentielle : « Ces trois mots : image, forme, figure sont une seule et même chose. Qu'il existe dans une âme l'image, la forme ou la figure d'une chose, par exemple l'image d'une rose, cela ne fait jamais qu'une seule et même chose pour les deux raisons que voici. La première, c'est que si je représente l'image d'une rose dans une matière agréable d'après la forme qui est dans l'âme, cela tient au fait que la forme de la rose est une image dans une âme. La seconde raison, c'est que, dans l'image intérieure de la rose, je reconnais indubitablement la rose du dehors, alors même que je ne me propose pas de la reproduire, tout comme je porte en moi la forme de la maison que pourtant je ne me propose pas de construire... »⁹².

Nous pouvons donc conclure que, pour le Moyen Âge, l'œuvre d'art ne résulte pas d'une explication entre l'homme et la nature, selon l'expression chère au XIX^e siècle, mais de la projection dans la matière d'une image intérieure. Cette image intérieure n'a sans doute plus la signification de l'« Idée », qui est devenue désormais un terme technique de la théologie, mais elle peut être comparée au contenu de ce concept. Dante, en évitant intentionnellement lui aussi d'utiliser en ce passage le terme d'« Idée », a ramassé dans une seule formule lapidaire le sens de la théorie médiévale de l'art : « L'art se rencontre à trois niveaux : dans l'esprit de l'artiste, dans l'instrument qu'il utilise et dans la matière qui reçoit sa forme de l'art »⁹³.

a. En vieil allemand dans le texte.

III

LA RENAISSANCE

Avec une fermeté et une opiniâtreté, dont seule la citation précédente permet peut-être de rendre compte, les publications de la Renaissance italienne en matière de théorie et d'histoire de l'art ont insisté en revanche sur le fait que l'art a pour mission d'être une imitation directe de la réalité. Le lecteur moderne éprouvera sans doute un sentiment d'étrangeté en découvrant que Cennino Cennini dans son traité — encore profondément enraciné par ailleurs dans les traditions des ateliers du Moyen Âge — donne à l'artiste soucieux de représenter un paysage de montagnes le charitable conseil de prendre des fragments de roches et de les peindre selon des dimensions et sous un éclairage convenables⁹⁴. Cette prescription marque pourtant le commencement d'une nouvelle époque culturelle. Quelque chose d'extraordinairement neuf apparaît : le peintre reçoit le conseil de se placer face à un modèle (même si, dans le cas présent, celui-ci est encore si curieusement « choisi ») et la théorie de l'art arrache à un oubli millénaire une conception qui, après être allée de soi dès l'Antiquité, fut rejetée par le Néoplatonisme pour n'être plus guère considérée par la

pensée médiévale, et qui voulait que l'œuvre d'art fût la reproduction fidèle de la réalité ; non contente d'ailleurs d'arracher cette conception à l'oubli, la théorie de l'art, en pleine connaissance de cause, la promeut encore à la dignité d'un véritable programme artistique. Dès le début, la littérature de la Renaissance a soutenu que le mérite révolutionnaire des grands artistes des xiv^e et xv^e siècles avait été de rappeler l'impératif de la « ressemblance avec la nature » à un art « démodé, puérilement fourvoyé hors de la vérité de la nature⁹⁵ » et qui ne reposait plus que sur une tradition toujours retransmise⁹⁶. Aussi, lorsque Léonard de Vinci établit en principe que « la peinture la plus digne d'éloge est celle qui présente le plus de ressemblance avec la chose qu'elle veut rendre, cela dit pour réfuter les peintres qui veulent corriger les choses de la nature⁹⁷ », il exprime là un point de vue contre lequel, des siècles durant, aucune contestation n'aurait pu s'élever.

Mais, parallèlement à cette idée d'une imitation de la nature — qui, considérée comme un réquisit, contient en elle l'exigence d'une exactitude à la fois formelle et objective par rapport à la chose⁹⁸ —, une autre idée apparaît dans la littérature antique consacrée à l'art comme dans celle des débuts de la Renaissance : celle d'un triomphe de l'art sur la nature ; cette domination s'accomplit d'abord grâce à « l'imagination »^a, dont la liberté créatrice peut modifier les apparences en s'écartant des possibilités et des variantes présentes dans la nature et peut même donner le jour à des formes entièrement inédites comme celles des

a. Dans le texte : « *Phantasie* ».

centaures et des chimères ; elle s'accomplit aussi et surtout grâce à l'intelligence de l'artiste dont l'activité consiste moins à « inventer » qu'à choisir et à parfaire, et qui a par conséquent le pouvoir et le devoir de donner à contempler une beauté toujours incomplètement réalisée dans ce qui existe ; tout en rappelant constamment à l'artiste la fidélité à la nature^a, on lui ordonne non moins instamment de choisir dans la diversité des objets de la nature ce qu'il y a toujours de plus beau⁹⁹, d'éviter toute difformité, surtout touchant les proportions¹⁰⁰, et plus généralement de s'écarter de la simple vérité naturelle pour s'élever à la représentation de la beauté. Ici aussi, Démétrius, ce peintre si décrié, fournissait l'exemple à ne pas suivre. « Le peintre ne doit pas seulement », dit à peu près Alberti, « obtenir une ressemblance totale ; il doit encore lui ajouter la beauté ; car en peinture la beauté est agréable autant qu'indispensable¹⁰¹ » ; et avec le même enthousiasme que l'on mettait à colporter les anecdotes relatives aux moineaux et aux chevaux, complétées occasionnellement d'exemples mieux authentifiés et tirés d'une époque plus récente¹⁰², mais peut-être plus souvent encore, on raconte que Zeuxis fit un choix tout en reproduisant les vierges de Crotoné ; sans parler des théoriciens de l'art, même l'Arioste n'a pas fait grâce une seule fois à ses lecteurs de cette anecdote¹⁰³.

Tout comme l'Antiquité (et en fin de compte la notion d' « *imitatio*^b » est un héritage de l'Antiquité tout autant que la notion d' « *electio*^b »), la Renais-

a. Dans le texte : *Naturtreue*.

b. En latin dans le texte.

sance elle aussi a exigé concurremment de ses œuvres d'art fidélité à la nature et beauté, sans y percevoir encore la moindre contradiction ; ces deux exigences, qui devaient ne devenir incompatibles que plus tard, pouvaient encore lui apparaître en fait comme les postulats constitutifs d'une seule et même exigence qui demande, à chaque œuvre, que l'on se mesure tout de nouveau avec la réalité, que ce soit pour la corriger ou pour l'imiter¹⁰⁴. Il est d'ailleurs très significatif de voir la Renaissance mettre en garde contre « l'imitation » des Maîtres¹⁰⁵, non point encore qu'elle incriminât le manque d' « idées » de l'imitateur (l'argument ne pouvait valoir avant que l'idée ne fût devenue le concept central de la théorie de l'art)¹⁰⁶, mais simplement parce que la nature est infiniment plus riche que les œuvres des peintres et que l'artiste qui imiterait les œuvres, au lieu d'imiter la nature, s'abaisserait à n'être que le petit-fils d'une nature dont il pouvait cependant être le fils¹⁰⁷.

Cette double exigence, qui consistait désormais — en l'imitant mais aussi en la corrigeant — à s'expliquer directement avec la réalité, aurait paru chimérique à l'époque si l'on n'avait pas substitué aux traditions d'atelier, formellement réprochées¹⁰⁸ dans la mesure où elles dispensaient l'artiste de cette explication avec la nature, quelque chose d'entièrement différent. Ainsi, cette explication devenait-elle possible à l'artiste qui se trouvait projeté d'un canton limité mais rassurant dans une région infiniment étendue mais encore inexplorée : 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 ? »

Les conceptions artistiques de la Renaissance, par opposition à celles du Moyen Âge, ont donc ceci de caractéristique qu'elles arrachent en quelque sorte l'objet au monde intérieur de la représentation subjective et le situent dans un « monde extérieur » solidement établi ; elles disposent aussi entre le sujet et l'objet (comme le fait en pratique la « perspective ») une distance qui tout à la fois réifie l'objet et personnifie le sujet¹⁰⁹. On pouvait dès lors s'attendre à ce que cette façon fondamentalement nouvelle de le poser donnât toute son acuité à un problème qui jusqu'à nos jours a constitué le centre de la pensée en matière de science de l'art ; ce problème pouvait et, comme on peut bien le penser, devait apparaître à partir du moment où, pour la première fois, se trouvaient dissociées les deux composantes de la création artistique : problème des rapports entre le moi et le monde, la spontanéité et la réceptivité, le donné matériel et l'activité formelle, bref celui que nous qualifierons de « problème sujet-objet ». Mais c'est le contraire qui arriva : les objectifs de cette théorie de l'art, qui apparut au xv^e siècle, étaient d'abord pratiques et en second lieu historiques et apologétiques, mais ils n'étaient aucunement spéculatifs, c'est-

à-dire que son but n'était autre que celui-ci : d'un côté faire de l'art contemporain l'héritier légitime de l'Antiquité gréco-romaine et, après recensement de ses mérites et de ses supériorités, lui conquérir une place parmi les « *artes liberales*^a » ; de l'autre, donner aux artistes, pour guider leur activité créatrice, des règles fermement et scientifiquement fondées. Mais la théorie de l'art ne pouvait atteindre cet objectif important qu'à la condition de présupposer (ce qui était alors universellement reconnu), par-delà le sujet et par-delà l'objet, l'existence d'un système de lois universelles et valables inconditionnellement, d'où les règles de l'art seraient déduites et dont la connaissance constituerait la tâche spécifique de la théorie de l'art. Naïvement, cette nouvelle discipline croyait pouvoir, tout comme elle formulait les deux exigences de l'exactitude et de la beauté, indiquer et frayer aussi la voie de leur accomplissement : l'exactitude quant à la forme et quant au contenu lui paraissait assurée dès lors que l'artiste respectait d'une part les lois de la perception, de l'autre celles de l'anatomie, celles de la théorie psychologique et physiologique du mouvement et celles de la physiognomonique. Elle trouvait par ailleurs que la beauté était atteinte chaque fois que l'artiste choisissait une « belle invention^b »¹¹⁰, évitait « inconvenances » et « incompatibilités » et conférait aux apparences cette harmonie que l'on concevait alors comme une « harmonie^c », rationnellement déterminable, des couleurs¹¹¹, des qualités et surtout des rapports entre les volumes. La question s'est bien sûr

a. En latin dans le texte.

b. En italien dans le texte : « *bella invenzione* ».

c. En latin dans le texte : « *concomitas* ».

posée, et c'est surtout la théorie des proportions qui en a montré l'importance ¹¹², de savoir comment déterminer cette harmonie et l'agrément qui en résulte, et ce qui constitue le fondement de cet agrément. Mais les réponses à ces questions, quelle qu'ait été dans chaque cas particulier leur formulation, s'accordaient toutes sur le fait que jamais l'appréciation purement subjective et individuelle de l'artiste ne pouvait servir de critère pour une juste proportion. Si l'on ne s'appuyait pas sur les lois fondamentales de la mathématique ou de la musique (ce qui pour l'époque signifiait la même chose), on s'en référait du moins aux déclarations de vénérables autorités ou à l'exemple de l'antique statuaire ¹¹³, et même des esprits à cet égard aussi critiques, voire sceptiques, qu'Alberti et Léonard s'efforçaient au moins, à partir d'un matériel déjà éprouvé par le jugement de l'opinion publique ¹¹⁴ ou par le regard des « connaisseurs ¹¹⁵ », de dégager une sorte de norme et de l'opposer au jugement de goût purement individuel.

S'il n'existait, pouvons-nous dire, aucune problématique de la création artistique pour la pensée médiévale parce que celle-ci n'ait fondamentalement le sujet et l'objet (pour elle en effet l'art n'était pas autre chose que la réalisation dans une matière d'une forme qui ne tenait pas à la manifestation d'un objet réel, que ne produisait pas non plus l'activité d'un sujet réel lui-même, mais qui bien plutôt préexistait en tant qu'« image préalable ^a » dans l'esprit de l'artiste ¹¹⁶), cette problématique ne pouvait pas se dévoiler d'un seul coup à la pensée de la Renaissance, qui considérait

a. En vieil allemand dans le texte : *vorgêndes bilde*

que l'être et le comportement du sujet et de l'objet étaient régis par des règles qui avaient ou bien une validité *a priori* ou bien un fondement empirique ; c'est en tout cas ce qui permet de comprendre, phénomène bien singulier, que la théorie de l'art, qui vient, au xv^e siècle, de se constituer comme discipline, demeure presque complètement indépendante, au point de départ, de la renaissance de la philosophie néoplatonicienne qui s'accomplit pourtant à la même époque et dans le même milieu de culture florentine. Car cette vision du monde, qui se déterminait de façon entièrement métaphysique, voire mystique, qui voyait en Platon non point un philosophe critique, mais plutôt un cosmologue et un théologien et qui n'avait jamais seulement essayé de distinguer entre le Platonisme et le Néoplatonisme¹¹⁷, mais confondait en un grandiose ensemble Platon et Plotin, la cosmologie de la Grèce antique et la mystique chrétienne, les mythes homériques et la Kabbale juive, la science arabe de la nature et la scolastique médiévale — cette vision du monde pouvait bien stimuler de diverses façons une spéculation théorique sur l'art (et c'est ce qu'elle fit plus tard, comme nous le verrons), mais elle ne pouvait avoir aucune importance essentielle pour une théorie qui, comme la Prérenaissance l'avait fait naître, se faisait de l'art une conception tout à la fois pratique et rationnelle.

Une semblable théorie de l'art n'était pas encore réceptive à l'égard de notions comme celles que Marsile Ficin tirait de ses lectures de Plotin et de Denys l'Aréopagite et introduisait dans ses lectures de Platon : la conception fondamentalement naturaliste de cette théorie de l'art devait justement s'insurger contre

cette façon de croire que l'âme humaine portait en elle, imprimée par l'esprit divin, une idée représentative de l'homme, du lion ou du cheval saisis en leur perfection, et d'après laquelle elle jugeait des choses de la nature¹¹⁸; par ailleurs, le recensement purement logique auquel elle se livrait des « sept formes possibles de mouvement¹¹⁹ » n'avait rien de commun avec la théorie mystique du mouvement dans le Néoplatonisme, pour qui le mouvement rectiligne symbolisait l'initiative divine, le mouvement oblique la continuité créatrice de Dieu et le mouvement circulaire, l'identité de Dieu avec lui-même¹²⁰. Pour sa part, Ficin, tantôt définit la beauté, en s'accordant étroitement avec Plotin, comme une « ressemblance évidente des corps aux Idées » ou bien comme un « triomphe de la raison divine sur la matière¹²¹ », tantôt la caractérise, en se rapprochant du Néoplatonisme chrétien, comme un « rayon émané de la face de Dieu », qui pénètre d'abord les anges pour illuminer ensuite l'âme humaine et finalement le monde de la matière corporelle¹²²; Alberti en revanche — qui était en plein accord avec les aspirations de ses disciples et définissait pour plus d'un siècle les conceptions de la théorie de l'art — avait opposé à cette interprétation métaphysique de la beauté l'interprétation purement phénoménale de la Grèce classique : « La beauté consiste dans une harmonie et dans un accord des parties avec le tout, conformément à des déterminations de nombre, de proportionnalité et d'ordre, telles que l'exige l'harmonie^a, c'est-à-dire la loi absolue et souveraine de la nature¹²³ » ; il dit aussi, ce qui est

a. En latin dans le texte : « *concinntitas* ».

encore plus clair : « On doit d'abord veiller à ce que les différents éléments s'accordent entre eux, et ils s'accorderont si, par la grandeur, la disposition, le sujet et la couleur, ainsi que par d'autres semblables propriétés, ils concourent à une seule et même beauté¹²⁴. » L'harmonie des proportions ainsi que celle des couleurs et des qualités sensibles, voilà ce à quoi Alberti et avec lui tous les autres théoriciens de l'art de la Renaissance reconnaissent l'essence même de la beauté. Or, cette définition de la beauté, que Plotin combattait avec le plus de vigueur parce qu'elle saisissait seulement les signes extérieurs de son apparence mais non point le principe ni le sens intimes de la beauté, c'est elle qu'Alberti a contribué à faire triompher pour longtemps : « L'harmonie des parties entre elles et avec le tout, liée à l'agrément de la couleur^a. » Mais le plus significatif, c'est qu'en renonçant à une interprétation métaphysique de la beauté, pour la première fois on distendait les liens, qui, depuis l'Antiquité, n'avaient jamais été relâchés, entre le « beau » et le « bien »^b, et ce en les passant sous silence plus qu'en les rejetant ouvertement ; c'était en fait, sinon déjà en droit, conférer à la sphère de l'esthétique une autonomie qui ne devait recevoir ses fondements théoriques que plus de trois siècles après et qui, dans l'intervalle, nous le verrons, fut souvent remise en question.

On peut donc soutenir, à juste titre, que la théorie de l'art de la Prérenaissance n'a guère subi, dans l'ensemble, l'influence du réveil néoplatonicien¹²⁵ ;

a. En grec dans le texte : « συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον, τὸ τε τῆς εὐχροίας προστεθέν. »

b. En latin dans le texte : « Pulchrum », « Bonum ».

elle a bien pu se rattacher d'un côté à Euclide, Vitruve et Alhazen, de l'autre à Quintilien et à Cicéron, mais non pas à Plotin ou à Platon qu'Alberti désigne encore simplement comme un peintre¹²⁶ et dont l'influence prendra pour la première fois de l'ampleur dans la *Divina proporzione* de Luca Pacioli, parue en 1509, c'est-à-dire dans un ouvrage qui n'est pas à proprement parler d'un théoricien de l'art mais celui d'un mathématicien et d'un cosmologue¹²⁷.

C'est sous un aspect seulement que la Renaissance du Platonisme paraît avoir exercé dès le départ une influence sur la théorie de l'art en certains cas seulement isolés d'abord et dans un domaine relativement insignifiant ; plus souvent et avec plus d'insistance, on rencontre par après la notion de l' « Idée » au sens de la théorie de l'art. Mais pour saisir la différence essentielle qui sépare originairement l'intuition fondamentale de la théorie de l'art et l'intuition fondamentale du Platonisme, rien n'est peut-être plus éclairant que ce fait : l'union de la doctrine des Idées et de la théorie de l'art n'a été possible que par les sacrifices consentis de part et d'autre et le plus souvent conjointement. En effet, plus la conception de l'Idée gagne en influence et se rapproche de son sens propre, c'est-à-dire de son sens métaphysique (ce qui se produit d'abord à l'époque dite du Maniérisme), plus la théorie de l'art s'éloigne de ses débuts, c'est-à-dire de ses objectifs pratiques et de ses présupposés non problématiques ; et inversement, plus la théorie de l'art tient ferme sur ses objectifs et sur ses présupposés (comme c'est le cas de la Renaissance proprement dite, puis à nouveau du Néoclassicisme), plus la conception

de l'Idée perd la validité métaphysique ou du moins la validité *a priori* qu'elle avait jusqualors.

Selon les conceptions de l' « Academia platonica », qui ont trouvé dans la philosophie de Marsile Ficin leur formulation définitive, les Idées sont des réalités métaphysiques : elles existent en tant que « véritables substances », tandis que les choses terrestres en sont seulement les « images »^a (c'est-à-dire les images des choses effectivement existantes¹²⁸); et, leur substantialité mise à part, ce sont des réalités « simples, immuables et soustraites au mélange des contraires¹²⁹ ». Elles sont immanentes à l'esprit de Dieu (parfois aussi à celui des anges¹³⁰ et sont définies, en accord avec la conception plotinienne et patristique, comme « les modèles des choses dans l'esprit divin »^b. Mais la conscience humaine ne peut accéder à une quelconque connaissance que parce que les « impressions » (en latin : « *formulae* ») des Idées existent en notre âme depuis son existence antérieure et supraterrestre¹³¹. Ces impressions, analogues à des « étincelles arrachées à la lumière originaire de Dieu » sont, à cause d'une longue inaction, « près d'être éteintes », mais, lorsqu'elles sont ranimées par la « doctrine », elles redeviennent lumineuses, grâce aux Idées, « comme les rayons de la vision, grâce à la lumière des étoiles » : « Ce qui s'ajoute à l'esprit, qui de la sorte n'est pas affecté progressivement d'un amour simplement humain, c'est soudainement la lumière d'une brûlante vérité. Mais d'où provient-elle ? Elle provient du foyer, c'est-à-dire de Dieu qui jaillit ou étincelle.

a. En latin dans le texte : « *imagines* ».

b. En latin dans le texte : « *exempla rerum in mente divina* ».

Par étincelles, il signifie les Idées... il signifie aussi les impressions engendrées en nous par les Idées, et qui, d'abord assoupies par l'inaction sont ranimées au souffle de la doctrine et sont illuminées par les Idées comme le sont les rayons qui jaillissent des yeux par les rayons qui viennent des étoiles¹³². »

Or ce qui vaut pour la connaissance en général vaut encore plus (et à plus forte raison) pour la connaissance du beau. L'Idée du beau, elle aussi, est imprimée dans notre esprit comme une « formule »^a et c'est seulement cette notion innée qui nous confère, c'est-à-dire qui confère à ce qu'il y a de « spirituel » en nous, la faculté de reconnaître la beauté visible et de la juger en la rapportant à une invisible beauté et en savourant, tel qu'il se manifeste en elle, le triomphe de l' « *eidos*^b » sur la matière : belle est la chose qui, sur terre, est en harmonie la plus complète avec l'Idée de la beauté (et en même temps avec son idée propre) et nous reconnaissons cette harmonie en rapportant l'apparence sensible à la « formule »^a conservée en nous¹³³.

Le concept de l'Idée présente, chez Leone Battista Alberti, un caractère^c entièrement différent. Tout en discutant sur les postulats du beau, après avoir vilipendé Démétrius, le réaliste de l'Antiquité, et juste avant de raconter l'inévitable histoire de Zeuxis et des vierges de Crotona, Alberti fait transparaître, en guise d'avertissement lancé contre l'autre excès, une charge vigoureuse contre ceux qui se croient capables de faire œuvre belle sans étudier la nature : « Afin d'épargner son temps et sa peine, il faut se garder de l'habitude

a. En latin dans le texte : « *formula* ».

b. En grec dans le texte : *εἶδος*.

c. Dans le texte : *Ethos*.

qu'ont certains sots ; tirant vanité de leur talent, ils aspirent à ne tenir que d'eux-mêmes leur réputation de peintre, sans emprunter à la nature le moindre modèle à imiter par l'œil et par l'esprit. Mais ces gens-là n'apprennent jamais à peindre bien : ils ne font que s'accoutumer à leurs propres défauts. Car ce qui échappe à l'esprit inexpérimenté, c'est cette idée des beautés, que même les mieux exercés sont difficilement capables de reconnaître. » — « Fuggi l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni exercitatissimi appena discernono ¹³⁴. » Cette affirmation prouve sans aucun doute qu'Alberti avait été lui aussi marqué d'une certaine manière par le mouvement platonicien (la conception, selon laquelle « l'idée des beautés » ^a apparaît à l'œil spirituel ^b du peintre ou du sculpteur, est en effet totalement étrangère à la pensée du Moyen Âge). Mais il n'en reste pas moins compréhensible que cette affirmation ait été, d'un commun accord, passée sous silence par les partisans du « Néo-platonisme » d'Alberti. Car la notion d'Idée qui, chez Cicéron et chez Plotin, avait justement à prouver la puissance infinie du génie de l'artiste ainsi que son indépendance de principe par rapport à toute expérience extérieure, est utilisée ici pour mettre en garde le génie de l'artiste contre la surestimation de soi et pour le ramener à la contemplation de la nature. « L'Idée du beau échappe à l'esprit inexpérimenté et même les plus exercés sont difficilement capables de la

a. En italien dans le texte : « *Idea delle bellezze* », c'est-à-dire exactement « l'idée des beautés ».

b. Il est hautement vraisemblable que l'expression « *geistiges Auge* », qui est ici employée, est une réplique presque fidèle de la célèbre métaphore platonicienne de « l'œil de l'âme » (cf. *Rép.*, VII, 518 c). [N.d.T.].

reconnaître » : cela signifie que la théorie de la Renaissance, qui ne voulait ni ne pouvait sacrifier à l'Idée le *credo* réaliste péniblement acquis, avait si complètement transformé le sens de la notion d'Idée qu'il pouvait dès lors être concilié avec ce même *credo*, voire le renforcer. Pour un authentique néoplatonicien comme Pétrarque, le pouvoir de rendre visible la beauté par le dessin et par la couleur ne semblait explicable que par une vision céleste¹³⁵. Alberti croyait, pour sa part, que la faculté d'apercevoir en esprit la beauté ne pouvait être acquise que par l'expérience et l'exercice. En fait, si Cennini¹³⁶ déjà et, après lui, Léonard¹³⁷ conféraient à l'artiste le pouvoir de s'émanciper de la réalité en modifiant et en inventant, aucun penseur de la Renaissance n'avait osé considérer, comme Dion ou Cicéron, que la beauté était fille de l'imagination.

Un temps fort long s'est écoulé, ce qui est significatif, avant que la théorie italienne de l'art ne conférât à la notion d'Idée une portée plus grande et un temps plus long encore avant qu'elle ne se mît à prendre clairement conscience des conséquences de cette instauration. Pour ce qui est d'Alberti, restons-en à cette déclaration isolée et marginale. Quant à Léonard, pour autant que nous puissions voir, il n'utilise généralement pas le terme d'Idée et, chose fort typique des conceptions artistiques de la Haute Renaissance, le *Courtisan* du comte Castiglione, qui interprète et célèbre l'amour en un panégyrique d'inspiration totalement platonicienne, ne fait reposer le jugement qu'il porte sur l'art sur aucun autre critère que sur l'imitation adéquate de la nature¹³⁸.

Seul Raphaël, dans une lettre très célèbre adressée en

l'année 1516 au comte Castiglione, que nous venons d'évoquer, mentionne la notion d'Idée, mais il s'étend moins encore qu'Alberti sur la façon dont il nous faut concevoir les rapports de l' « Idée » et de l' « expérience », et se refuse même explicitement à toute déclaration sur ce sujet : « Pour peindre une belle femme », lui dit-il à peu près, « je devrais regarder des femmes plus belles encore, et bien sûr à la condition que vous m'aidiez dans ce choix ; mais comme il existe aussi peu de belles femmes que de bons juges pour en décider, je me sers donc d'une certaine idée qui me vient à l'esprit. Je ne puis dire si elle présente quelque valeur artistique ; je peine déjà suffisamment pour la posséder¹³⁹. » Ces propos remarquables qui, sous un compliment adressé à ce grand amateur de femmes, dissimulent si délicatement la confession d'un artiste, et qu'il ne faut pas du tout peser au trébuchet de la critique de la théorie de la connaissance, signifient pourtant quelque chose : d'une part que Raphaël avait conscience de ne pouvoir s'inspirer, pour faire le portrait de la femme idéale, que d'une « représentation intérieure », indépendante de tout objet singulier ; d'autre part qu'il n'attribuait à cette représentation intérieure ni valeur normative ni origine métaphysique, au point de ne pouvoir définir son essence que par l'expression : une « certaine idée »^a. Celle-ci lui vient spontanément à l'esprit, mais il ne sait pas et ne veut pas savoir si elle présente quelque valeur et quelque vérité. Et si on lui avait demandé d'où elle lui venait, il n'aurait certainement

a. En latin dans le texte : « *certa idea* ». Ce qui signifie aussi une idée précise et « déterminée ». [N.d.T.].

pas nié que c'était la somme des expériences sensibles qui se transformait d'une certaine façon en une image intérieure et spirituelle (à peu près dans le sens où Dürer parle « d'un trésor rassemblé dans les profondeurs du cœur », qui apparaît seulement lorsque l'artiste, « grâce à beaucoup d'expédients, est en pleine possession de son génie » et dans la richesse duquel il puise le pouvoir de produire en son cœur une « créature nouvelle » et de lui conférer « la forme d'une chose ¹⁴⁰ ». Mais son dernier mot, ici encore, eût été : « Moi, je ne sais pas ^a. »

Seul Vasari — qui n'est pas sans avoir subi l'influence des théories de l'art du récent Maniérisme, et ce malgré l'orientation fortement passéiste de ses opinions sur la théorie de l'art — se montre plus explicite dans la deuxième édition de ses *Vies*, mais il ne va jamais au-delà d'un simple constat de fait et s'abstient d'en dégager les fondements philosophiques aussi bien que les implications théoriques ¹⁴¹. Chez Alberti — car Raphaël, nous l'avons dit, ne s'est absolument pas prononcé sur cette question — l'« idée des beautés » ^b, qui conserve encore pour lui quelque chose de son aura métaphysique, paraît bien dépendre de « l'expérience » mais il ne nous est toujours pas dit qu'elle a son origine dans « l'expérience » ; elle a pour résidence favorite, si l'on peut dire, l'esprit qui connaît la nature, de préférence à celui qui reste dépourvu d'intuition concrète. Mais fait encore défaut l'affirmation selon laquelle, pour parler en termes kantien, cette idée serait « déduite » des

a. En italien dans le texte : « *Io non so.* »

b. En italien dans le texte : « *Idea delle bellezze.* »

objets de la nature. Voici en revanche ce que nous lisons chez Vasari : « Le dessin, qui est le père de nos trois arts ¹⁴², produit, à partir d'une multiplicité de choses, un jugement universel (*giudizio universale*)^a comparable à une forme ou à une idée embrassant toutes les choses de la nature, qui, dans toutes ses proportions, est elle-même entièrement soumise à des règles. Il en résulte que le dessin, pour tout ce qui concerne le corps des hommes et des animaux, mais aussi les plantes et les édifices, les peintures et les sculptures, connaît les proportions qui existent entre le tout et ses parties et celles qui unissent les parties entre elles et au tout. Or, cette connaissance est à l'origine d'un jugement déterminé, qui dans l'esprit donne forme à cette chose, dont la main tracera plus tard les contours et qui s'appellera " dessin " ; on peut donc en conclure que le dessin n'est rien d'autre que la création d'une forme intuitivement claire et correspondant au concept que l'esprit porte en lui et se représente et dont l'idée est en quelque sorte le produit ¹⁴³. » Dans ce passage, l'idée reçoit donc de l'expérience non point seulement sa condition de possibilité mais précisément son origine ; elle n'est pas seulement rattachée à l'intuition du réel, mais elle est elle-même cette intuition à laquelle l'activité de l'esprit, qui dans le multiple choisit le particulier et rassemble les particularités ainsi choisies en une totalité nouvelle, confère simplement plus de clarté et plus d'universalité. Cette conception introduit un premier renversement de signification dans le concept d'idée qui prend désormais un sens naturaliste, et ce renversement présup-

a. En italien dans le texte.

pose et manifeste une méconnaissance complète de la théorie platonicienne des Idées, pour ne rien dire de la théorie plotinienne¹⁴⁴ ; elle introduit aussi un second renversement qui s'opère dans un sens fonctionnaliste : étant donné que l'idée ne préexiste plus à l'expérience et n'existe plus *a priori* dans l'esprit de l'artiste, mais se présente au contraire comme le produit de l'expérience dont elle découle *a posteriori*, il apparaît d'une part qu'elle n'est plus le doublet ni l'archétype mais bien le dérivé de la réalité sensible, et d'autre part qu'elle ne se présente plus comme un contenu qui serait donné ou comme un objet qui serait transcendant à la connaissance humaine, mais au contraire comme le produit de celle-ci. On peut d'ailleurs prendre, en partant du langage courant, une conscience plus claire de ce changement de sens. Dès lors, l'idée ne « réside » ou ne « préexiste » plus dans l'âme de l'artiste, comme il était dit chez Cicéron¹⁴⁵ et Thomas d'Aquin¹⁴⁶ ; elle ne lui est pas davantage « innée », selon l'expression typique du Néoplatonisme¹⁴⁷ ; tout au contraire, elle « vient à l'esprit¹⁴⁸ », elle « naît¹⁴⁹ », elle est le « produit » de la réalité¹⁵⁰, elle en est « l'acquis¹⁵¹ » et se trouve vraiment « modelée et sculptée¹⁵² ». Au milieu du xvi^e siècle, l'habitude se prend et se répand d'entendre par « *Idea* » la faculté de la représentation beaucoup plus que le contenu de la représentation artistique, si bien que l'expression équivaut au terme d'« imagination »^{a 153} et que deviennent possibles des tournures comme celles que l'on trouve à la fin de la citation de Vasari : « le concept qui a été façonné dans l'Idée¹⁵⁴ », ou bien : « les choses qui sont imaginées

a. En italien dans le texte : « *immaginazione* ».

dans l'Idée ¹⁵⁵ », « la forme du corps qui, grâce à l'Idée, se trouve fixée en moi ¹⁵⁶ », « la forme du corps qui est dessinée dans l'idée que possède l'artiste ¹⁵⁷ » etc.

Il est par là même entendu que le problème « du sujet et de l'objet » est désormais mûr et susceptible de recevoir une solution de principe ; dès lors en effet que le sujet a le devoir de dégager par lui-même et à partir de la réalité les lois de la création artistique au lieu d'en présupposer l'existence par-delà la réalité et par-delà lui-même, la question se pose presque nécessairement de savoir à quel moment et pour quelles raisons il a le droit de prétendre qu'il a rigoureusement dégagé ces lois. Mais — chose très significative — seule la conception proprement « maniériste » de l'art est parvenue à proposer effectivement cette solution de principe ou tout au moins à la réclamer très consciemment. Car la doctrine des Idées a justement contribué, tout en étant modifiée par elle, à résoudre, pour la Renaissance, le problème du sujet et de l'objet, avant même qu'il n'ait été explicitement posé : l'« *Idea* », que l'artiste produit en son esprit et manifeste par son dessin, ne vient pas de lui mais provient de la nature par l'intermédiaire d'un « jugement universel » ^a, d'où il résulte manifestement qu'elle se trouve préfigurée et comme en puissance dans les objets, encore qu'elle ne soit connue et réalisée en acte que par le sujet. Il est très significatif que Vasari, pour expliquer comment on parvient à l'idée, se fonde sur le fait que la nature en ses productions est si bien soumise à des lois et si conséquente avec elle-même que l'on peut toujours

a. En italien dans le texte : « *giudizio universale* ».

connaître le tout par la partie (et « le lion par sa griffe »^a). Et sans avoir, comme la chose se produira plus tard¹⁵⁸, explicitement formulé cette théorie ou sans en avoir éprouvé le besoin, la Renaissance trouve parfaitement normal que l'idée, par ailleurs dégagée de l'intuition sensible par l'artiste, manifeste en même temps les intentions propres d'une nature dont les productions sont soumises à des lois, que le sujet et l'objet, l'esprit et la nature n'entretiennent pas de rapports d'hostilité ni même d'opposition et qu'au contraire l'idée, qui est extraite elle-même de l'expérience, lui est nécessairement conforme, tout en la complétant et même en la suppléant. C'est ainsi que Raphaël et, juste un an après lui, le classique Guido Reni¹⁵⁹ ont pu dire que, vu le manque de modèles suffisamment beaux, ils utilisaient une « certaine idée »^b; de même, un Espagnol plus tardif, mais qui s'accorde complètement avec l'esprit du Classicisme, a pu donner la formule caractéristique des rapports réciproques, qui existent entre la vision de la nature et la production des Idées, en disant que le bon peintre doit rectifier ses représentations intérieures en ayant recours à la vision de la nature, mais qu'en l'absence de celle-ci il peut en revanche utiliser les « merveilleuses Idées qu'il a acquises ». « Car la perfection consiste en un va-et-vient qui mène des Idées au modèle naturel et du modèle naturel aux Idées¹⁶⁰. » La doctrine des Idées propre à la théorie de l'art de la haute Renaissance, pour autant qu'elle a trait au problème de la beauté — et le fait que ce soit à nouveau le cas

a. En latin dans le texte : « *ex ungue leonem* ».

b. En italien dans le texte : « *certa idea* ».

constitue la différence essentielle qui la sépare de la théorie de l'art du Moyen Âge —, se présente donc comme la forme « spiritualisée » de l'antique théorie du choix électif, en ce sens que la beauté spirituelle ne s'obtient pas par l'accord externe des parties mais par la synthèse intérieure des cas particuliers¹⁶¹. L'Antiquité elle-même, si habituée qu'elle ait été à la théorie du choix électif, s'est toujours abstenue d'identifier avec l'« Idée » le « paradigme^a » obtenu par le choix de la plus grande beauté. Elle interprétait le concept de cette « Idée » non point dans le sens d'un équilibre mais dans le sens d'une indépendance entre l'esprit et la nature. La Renaissance a déjà interprété le concept d'Idée — encore que cette thèse n'ait été explicitement formulée que par le classicisme du xvii^e siècle¹⁶² — dans le sens d'une conception de l'art qui est spécifique des temps modernes et qui a pour caractéristique essentielle de transformer le concept de l'Idée en celui d'« Idéal » et d'identifier le monde des Idées avec un monde de réalités supérieures. Du même coup l'Idée se trouve dépouillée de sa noblesse métaphysique mais, partant, il va de soi qu'elle s'harmonise merveilleusement avec la nature. Elle est le produit de l'esprit humain, mais en même temps elle exprime les lois qui sont préfigurées dans les choses, en quoi elle est fort éloignée de la subjectivité et de l'arbitraire. Ainsi réalise-t-elle fondamentalement, par la voie d'une synthèse intuitive, ce que les recherches d'un Alberti, d'un Léonard et d'un Dürer en matière de proportions avaient cherché à obtenir par la voie d'une synthèse discursive en rassemblant un important matériel d'ob-

a. En grec dans le texte : παράδειγμα.

servations cautionné par le jugement universel ; c'est-à-dire qu'elle réalise l'achèvement du « naturel » par l'art.

Mais dans la citation que nous avons donnée, Vasari répond moins à la question de la réalisation de la beauté par l'artiste qu'à celle de sa représentation proprement dite, c'est-à-dire à la question relative au « dessin »^a. La philosophie du Moyen Âge, d'orientation aristotélicienne, n'avait pas attaché au terme d' « Idée » — ou plus exactement de quasi-Idée — le sens d'une « idée des beautés »^b (ce sens, qui ne fut ranimé que par le Platonisme de la Renaissance, devait, par un développement ultérieur, prendre celui de l' « Idéal »), mais le sens d'une représentation purement spirituelle, que l'objet correspondant fût beau ou non. Il est évident que la Renaissance ne pouvait pas non plus renoncer au concept de l'idée pris en ce sens large, c'est-à-dire qu'elle conférait aussi à l'idée le sens de « pensée » et de « concept »^c ; mais il est également évident qu'il lui fallait renverser en un sens fonctionnaliste et *a posteriori* la notion de « représentation artistique » tout autant que l' « Idée de beauté » proprement dite : ce qui semblait disposer l'artiste à « concevoir » et à « projeter » une œuvre toujours différente, c'était ce même « jugement universel »^d qui lui permettait de se représenter la beauté (ou au contraire la laideur)¹⁶³ d'une chose. À la possibilité, garantie par l'*Idea*, d'une prééminence de la forme, qui provenait d'une vision de la nature mais

a. En italien dans le texte : « disegno ».

b. En italien dans le texte : « idea delle bellezze ».

c. En italien dans le texte : « pensiero », « concetto ».

d. En italien dans le texte : « giudizio universale ».

n'en surpassait pas moins tous les objets existants, correspondait la possibilité d'une représentation de la forme qui provenait également de cette même vision, mais en demeurait indépendante. Le terme d'« *Idea* » peut donc au xvi^e siècle (même si, en adoptant le point de vue du langage courant, nous entendons cette idée au sens de faculté d'imagination ou de représentation, c'est-à-dire non pas au sens de « forme » ou de « concept », mais au sens d'« entendement » ou d'« imagination »^a) posséder en théorie de l'art deux significations essentiellement différentes.

1) (par exemple chez Alberti et Raphaël) : *Idea* désigne la représentation que l'on a d'une beauté qui surpasse la nature, au sens où s'entendra, mais plus tard seulement, le concept de « l'Idéal ».

2) (par exemple chez Vasari et chez d'autres) : *Idea* désigne la représentation que l'on a d'une image indépendante de la nature et possède la même signification que les notions de « pensée » ou de « concept »^b qui, dès le xiii^e et le xiv^e siècle, étaient utilisées en ce sens¹⁶⁴. Le terme d'*Idea* désigne donc en ce sens (qui dominera ultérieurement tout le Cinquecento et ne reculera qu'au xvii^e siècle devant la notion d'Idéal, dont le sens sera désormais fixé) toute représentation artistique qui, d'abord projetée dans l'esprit de l'artiste, préexiste à sa représentation au-dehors¹⁶⁵ et peut justement désigner ce que nous avons l'habitude d'entendre par le « sujet » ou par le « projet »¹⁶⁶.

Mais ces deux significations n'étaient pas toujours nettement distinguées et ne pouvaient pas l'être, étant

a. Tous ces termes sont en latin dans le texte : « *forma* », « *conceptus* », « *mens* », « *imaginatio* ».

b. En italien dans le texte : « *pensiero* », « *conchetto* ».

donné que la seconde pouvait, en certains cas, inclure la première en raison de son acception plus étendue (c'est ainsi qu'à l'occasion on ajoute expressément au terme d' « *Idea* » le qualificatif de « *bella* » ou de « *hermosa* »^{a 167}). D'ailleurs, elles s'accordaient finalement entre elles en ce sens que, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse du registre de la réalisation de la beauté ou du registre de la représentation artistique, le rapport entre le sujet et l'objet était toujours conçu comme un rapport de parfaite correspondance.

La théorie de l'art de la Renaissance, en rattachant ainsi la production de l'Idée à la vision de la nature, et en la situant désormais dans une région qui, sans être encore celle de la psychologie individualiste, n'était plus celle de la métaphysique, accomplissait le premier pas vers la reconnaissance de ce que nous désignons d'habitude par le « Génie ». D'ailleurs, les penseurs de la Prérenaissance avaient dès l'abord présupposé, face à la réalité de l'objet d'art, la réalité de la subjectivité de l'artiste : (c'est ainsi que l'invention de la perspective centrée^b avait signifié l'affirmation simultanée de l'objet visible et de l'œil susceptible de le voir ; mais, ainsi que nous l'avons vu, ces mêmes penseurs ont également cru à l'existence de lois transcendantes au sujet et à l'objet, qui semblaient bien soumettre le processus de la création artistique à une instance d'un ordre plus élevé, et dont l'acceptation inconditionnelle contredisait au fond une conception de la création reposant sur la liberté du génie

a. En italien et en espagnol dans le texte : « *bella* », « *hermosa* ».

b. En allemand : « die Erfindung der Zentralperspektive. »

artistique. Le concept de l'Idée en son sens artistique devait restreindre peu à peu la validité de ces règles transcendantes à l'objet et au sujet : l'esprit de l'artiste auquel on reconnaissait le pouvoir de transformer, intuitivement et par lui-même, la réalité en Idée et de procéder par lui-même à une synthèse du donné objectif, n'avait absolument plus besoin de ces « régulateurs », valables *a priori* ou empiriquement établis, que constituaient par exemple les lois mathématiques, l'approbation de l'opinion publique et les témoignages des auteurs anciens ; il avait au contraire le droit et le devoir d'atteindre par ses propres forces à cette « connaissance parfaite de l'objet intelligible^a » qu'*Idea* désignait désormais dans le langage des xvi^e et xvii^e siècles¹⁶⁸. Et une affirmation, presque kantienne, comme celle de Giordano Bruno, selon laquelle l'artiste est seul l'auteur des règles et selon laquelle il n'existe de règles véritables que dans la mesure et pour autant qu'il y a de véritables artistes¹⁶⁹, ne pouvait prendre tout son sens que par rapport à la théorie des Idées. Mais, chose décisive, la Renaissance proprement dite est aussi peu parvenue à souligner explicitement, voire même polémiquement, le rôle de la génialité artistique qu'à formuler là encore explicitement l'existence du concept d'« Idéal ». Elle n'avait pas conscience en effet qu'il y eût contradiction entre le génie et les règles pas plus qu'entre le génie et la nature. Or c'est précisément le concept de l'Idée, tel que l'époque venait de le « resémantiser », qui permet de concilier très clairement ces oppositions de sens qui, à vrai dire, ne faisaient point encore contradiction ;

a. En italien dans le texte : « perfetta cognizione dell'obietto intelligibile

c'est aussi manifestement le concept de l'Idée qui, tout à la fois, garantit et limite la liberté de l'esprit de l'artiste par rapport aux prétentions de la réalité.

IV

LE « MANIÉRISME »

Une inspiration paisible et sans problèmes caractérise la théorie de l'art de la Renaissance ; elle correspond parfaitement à une tendance, manifeste dans toutes les créations de cette époque, et consiste à harmoniser ce qui paraît le plus opposé. Or, dans la littérature consacrée à la théorie de l'art dans la deuxième moitié du siècle, époque ordinairement définie comme celle des débuts du Baroque, cette inspiration cède peu à peu la place à une inspiration toute différente. Il est incontestablement difficile, dans la configuration intellectuelle que cette littérature propose, de dégager les traits radicalement nouveaux et il est pour ainsi dire impossible de les rassembler sous un concept unique. Il est significatif en effet que la conscience culturelle de cette époque se présente tout à la fois comme révolutionnaire et traditionaliste, et qu'elle travaille simultanément à isoler mais aussi à unifier les tendances artistiques existantes. Tandis que la Renaissance voulait rompre sans condition avec le Moyen Âge, le Baroque commençant veut en même temps dépasser et continuer la Renaissance ; et tandis que, précédemment, différentes

« écoles » étaient à l'œuvre, qui se distinguaient par les méthodes pratiquées, mais s'accordaient sur les objectifs théoriques, diverses « orientations », issues pourtant de ces écoles, commencent désormais à s'affronter et consignent par écrit doctrines et programmes, tout en demeurant, sur certains présupposés fondamentaux, plus proches entre elles que ces mêmes écoles (les « genres » picturaux de la peinture historique, du portrait et du paysage commencent de même à découvrir leurs règles propres, mais entretiennent cependant de l'un à l'autre de très nombreux contacts). Il s'ensuit qu'à une époque, qui prépare simultanément le haut Baroque et le Néoclassicisme, nous pouvons discerner au moins trois styles dont les courants s'affrontent souvent et en même temps se compénétrent ; le premier courant, relativement modéré, cherche à continuer la trame de pensées du Classicisme (l'expression la plus pure en est Raphaël) et à la prolonger mais seulement dans le sens de la nouvelle évolution ; quant aux deux autres courants, relativement extrémistes, l'un concerne surtout le Corrège et les autres peintres de l'Italie du Nord et travaille à faire ressentir le sens de la couleur et de la lumière ; l'autre, qui représente à proprement parler le « Maniérisme », entend dépasser le Classicisme en empruntant des voies tout à fait opposées, c'est-à-dire en se contentant de modifier et de grouper autrement les formes plastiques comme telles ¹⁷⁰. Cette situation est complexe, moins en réalité qu'elle ne l'était auparavant (car la tendance naturaliste qui, de l'avis des anciens historiens de l'art, se fait jour tout soudain et en toute pureté chez le Caravage, n'apparaît en fait que comme traversée et préparée par d'autres tendances) ¹⁷¹. On trouve désor-

mais le reflet naturel et à proprement parler l'expression de cette situation dans la théorie de l'art, qui réunit en elle toutes les tendances de l'époque pour en peser les avantages respectifs ou pour les opposer entre elles ; mais, comme diverses raisons le donnent à comprendre¹⁷², cette théorie de l'art favorise surtout le retour au passé et au Classicisme tardif. On retrouve en premier lieu, chez les théoriciens de la seconde moitié du siècle, et sous une forme inchangée voire accentuée, les mêmes exigences de pensée, qui déjà s'exprimaient chez Alberti et chez Léonard ; elles constituent même, encore à cette époque, le répertoire essentiel du système général de la théorie de l'art, à tel point qu'il faut un examen méticuleux avant de pouvoir établir qu'une publication datant de 1580 ou de 1590 est bien l'expression spécifique du « vouloir artistique » du temps. Pour ne retenir que deux exemples, la théorie de l'art demeure encore fort attachée au postulat de « l'harmonie des proportions »^a, bien que ce postulat paraisse désormais sacrifié, dans la pratique, à une multiplicité d'idéaux différents ; inversement le précepte, au premier abord si typiquement baroque, qui conseille de faire figurer, dans une scène de douleur, un personnage en pleurs contemplant le spectateur pour le faire participer à sa tristesse, reconduit en fait une prescription d'Alberti¹⁷³. En second lieu, la peinture lombardo-vénitienne s'engage dans une direction qui est également théorique, en protestant plus ou moins nettement contre les fanatiques du « dessin »^b, qu'ils soient florentins ou romains (cf. par exemple

a. En grec dans le texte : « *συμμετρία* », cf. ci-dessus, p. 72.

b. En italien dans le texte : « *Disegno* ».

Paolo Pino, Lodovico Dolce et, dans une certaine mesure, Giovan Battista Armenini¹⁷⁴); enfin, en troisième lieu, les traités de cette époque, par une série d'innovations tout à fait spécifiques, expriment la tendance « maniériste » au sens strict, telle qu'on la rencontre principalement dans les œuvres du Parmesan, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati ou, pour citer des sculpteurs, dans celles de Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini (mais telle aussi qu'elle influence, de façon plus ou moins décisive, l'art d'un Tintoret ou d'un Greco, voire celui d'un Peruzzi ou d'un Siciolante da Sermoneta); l'innovation la plus fondamentale tient peut-être au fait qu'on développe et qu'on transforme systématiquement la théorie des Idées qui, chez les théoriciens de la Renaissance proprement dite, n'avait pas encore reçu sa pleine signification.

Le propos déjà cité de Giordano Bruno, selon lequel il n'existe de véritables règles que pour autant qu'il existe de véritables artistes, n'est qu'un symptôme isolé dans la révolte presque passionnée qui commence à s'en prendre généralement à la rigidité des règles et plus particulièrement aux règles mathématiques; de même que l'art typiquement maniériste brise et courbe les formes équilibrées et universellement reçues du Classicisme, au profit d'un système plus intense d'expressions, si bien qu'il n'est pas rare de voir des personnages de dix têtes et plus, et que les formes se tordent et se courbent comme dépourvues d'ossature et d'articulations; de même que la représentation de l'espace, dont l'agréable clarté, lors de son plein essor, reposait sur une théorie rationnelle de la perspective, disparaît au profit d'une manière particulière et quasi

médiévale de composer, qui ramasse les formes en un unique entassement provoquant « une surcharge souvent insupportable ¹⁷⁵ ». (Nous parlons seulement d'une manière quasi médiévale, car la plasticité que les formes individuelles doivent à la Renaissance ne disparaît pas mais s'oppose simplement à la « superficialité » caractéristique de la « vision totalisante » ^a ; or cette opposition était inconnue de l'art médiéval qui procédait en se plaçant au seul point de vue de la « superficialité »). De la même façon, la théorie de l'art institue une critique très vive et tout à fait consciente d'elle-même, qui se rattache à la contestation de la théorie des proportions de Dürer par Michel-Ange ¹⁷⁶ et vise les efforts de l'ancienne théorie de l'art pour conférer à la représentation que l'artiste donne du monde une rationalité de type scientifique et surtout mathématique. Léonard s'était efforcé, pour sa part, de déterminer les mouvements du corps humain par référence aux lois des forces et de la pesanteur, voire de calculer numériquement les transformations apportées par ces mouvements aux proportions ¹⁷⁷. Piero della Francesca et Dürer, de leur côté, cherchaient à venir à bout des « raccourcis » en utilisant une méthode de construction géométrique. Bref, tous ces théoriciens s'accordaient à penser que les proportions du corps humain, pris au repos, devaient être impérieusement fixées par les mathématiques. Or c'est un idéal nouveau qui se présente à nous désormais : celui de la « figure serpentine » ^b, c'est-à-dire de la figure en forme de S. En raison de l'irrationalité qui caractérise

a. En allemand : *Flächenhaftigkeit* et *Gesamtanschauung*.

b. Dans le texte : « *figura serpentinata* ».

ses proportions et ses mouvements, on compare cette figure à une flamme bondissante¹⁷⁸. On conseille même expressément, lisons-nous, de ne pas surévaluer la théorie des proportions : s'il faut sans doute en avoir connaissance, on doit souvent s'en dispenser (et s'en dispenser absolument dans le cas des figures en mouvement) : « Car souvent les personnages que nous créons s'inclinent, se lèvent ou se tournent, étendent les bras ou les rapprochent, si bien que, pour qu'ils aient de la grâce, nous devons augmenter ou réduire leurs proportions ; or c'est là quelque chose qui ne peut être enseigné, mais que l'artiste doit apprendre " avec jugement d'après nature " ^a »¹⁷⁹.

Les mathématiques, que la Renaissance considérait et appréciait comme le fondement le plus sûr des arts plastiques, font désormais l'objet de haineuses attaques. Écoutons par exemple Federico Zuccari, porte-parole des idées spécifiquement « maniéristes » : « Je dis que l'art de peindre — et je sais que je dis vrai — n'emprunte pas ses principes aux sciences mathématiques et qu'il n'a aucun besoin de s'adresser à elles pour apprendre les règles ou les procédés indispensables à sa pratique, voire seulement pour être spéculativement au clair sur ce sujet... J'accorderai sans doute que tous les corps, dans la nature, offrent proportions et dimensions, comme Aristote en témoigne ; mais si l'on voulait en déduire que toutes les choses doivent être contemplées et connues par référence à la spéculation théorico-mathématique et qu'il faut travailler conformément à cette spéculation, il en résulterait, sans parler de l'intolérable labeur, une perte de temps suivie

a. En italien dans le texte : « *con giudizio del naturale* ».

de nul profit. Un de nos confrères artistes (c'est-à-dire Dürer) nous en donne la preuve : bien que peintre excellent, il voulait, en raison de son tempérament propre, fonder sa représentation du corps humain sur des règles mathématiques... Or les pensées de l'artiste ne doivent pas simplement être claires, mais elles doivent encore être libres ; l'esprit de l'artiste doit être affranchi, il ne doit pas être asservi, c'est-à-dire qu'il ne doit pas dépendre mécaniquement de semblables règles¹⁸⁰. »

Cependant, c'est par un dualisme et une tension internes que se caractérise désormais le moment de l'art « maniériste » ; en dépit d'une liberté qui se manifeste dans sa façon de composer, cet art n'en aspire pas moins à unifier de façon stricte la totalité du tableau ; il ne se contente pas d'aérer les figures en utilisant la simple couleur, mais il les cerne rigoureusement et il en travaille l'anatomie, en s'inspirant souvent plus passionnément de l'Antiquité que ne le faisait la Renaissance classique elle-même¹⁸¹ ; par ailleurs, l'art maniériste refuse le côté impétueux et débridé de l'espace baroque tout autant que l'ordre et la stabilité réglées de l'espace renaissant, et c'est plutôt son sens de la « superficialité » qui lui permet de « lier » plus strictement les figures ; c'est ainsi qu'aux professions de foi concernant la liberté de l'artiste, on oppose la croyance à la possibilité d'enseigner et d'apprendre, c'est-à-dire de systématiser ce qui relève de la création artistique ; et la peur, que suscite l'arbitraire de la subjectivité, contribue peut-être à renforcer cette croyance. Car cette époque, qui défend avec tant d'ardeur la liberté de l'artiste contre la tyrannie des règles, fait aussi de l'art un « *cosmos* » rationnelle-

ment ordonné, dont les lois doivent être connues même du plus doué des artistes et que même le moins doué peut connaître ; c'est ainsi que le même Danti, qui refuse catégoriquement la schématisation mathématique des formes et des mouvements corporels ¹⁸², accorde pourtant à la méthode anatomique une valeur absolue — étant admis que, pour se diriger en art, il faut trouver une méthode « scientifique », quelle qu'elle soit. Il dit ainsi clairement que cette « règle de vérité » ^a qu'est l'anatomie doit être utilisée ¹⁸³ aussi bien par les artistes nés que par les autres (au nombre desquels il se range). Et si l'on affirme beaucoup moins que par le passé que c'est une seule et unique proportion qui détient les normes de la beauté, si l'on s'efforce au contraire de proposer un plus grand choix de types artistiques, Zuccari, déjà nommé, n'hésite pas cependant, et malgré toute sa répugnance pour la « théorie mathématique » ^b, à fixer numériquement ces types et à délimiter précisément le domaine d'application de chacun d'eux ¹⁸⁴. Quant à Lomazzo, celui-là même qui avait institué l'idéal de la figure serpentine, il reprend dans leur détail les proportions de Dürer, pourtant si décrié par ailleurs ; et sa théorie des « mouvements expressifs », qu'il élabore beaucoup plus en détail qu'on avait coutume de le faire avant lui, signifie seulement, en dépit ou justement en raison de la riche « différenciation » de ses analyses, le souci de rationaliser ce qui échappe à toute rationalisation ¹⁸⁵.

La nouveauté fondamentale, ici, c'est moins l'existence des ces oppositions mais plutôt le fait que l'on

a. En italien dans le texte : « *vera regola* ».

b. En italien dans le texte : « *teorica matematica* ».

commence à les percevoir ou tout au moins à les ressentir plus clairement comme telles ; c'est aussi le fait que les théories de l'art critiquent désormais très consciemment les tendances qui allaient de soi à l'époque précédente et s'efforcent, bien que l'issue de cette tentative demeure douteuse, d'échapper aux apories dont on vient soudain de prendre conscience. Or ce qui vaut pour le problème « du génie et des règles » vaut aussi pour le problème de « l'esprit et de la nature » et, au travers de ces deux couples de termes antithétiques, c'est la même et importante opposition du « sujet » et de l'« objet » qui s'exprime. Assurément, cela ne représente en soi rien de bien nouveau ; cette opposition existait déjà lorsqu'on exhortait l'artiste à embellir les données de la réalité et qu'on exigeait par ailleurs qu'il fît preuve, jusqu'à l'illusion, de fidélité à la nature. Ce qui est nouveau, c'est plutôt la conscience que l'on prend de l'opposition qui existe entre ces deux « postulats » relatifs à l'amélioration ou à l'imitation du réel. La logique de l'ancienne peinture, qui admettait simultanément les deux postulats, se métamorphose ainsi en une logique nouvelle qui impose de choisir l'un ou l'autre. Vincenzo Danti par exemple distingue expressément l'acte de « portraiturer »^a, qui reproduit la réalité telle qu'on la voit, de l'acte d'« imiter »^b qui la reproduit telle qu'on devrait la voir¹⁸⁶ ; il cherche même, en accentuant l'opposition des deux procédés, à séparer nettement les domaines respectifs auxquels ils s'appliquent ; car pour lui le procédé du « portraiturer »^a suffit à représenter les choses qui sont déjà belles par elles-mêmes, tandis

a. En italien dans le texte : « *Ritrarre*

b. En italien dans le texte : *Imitare*

qu'il faut recourir à celui de l' « imiter »^a pour représenter celles qui sont défectueuses¹⁸⁷. (C'est ainsi que le Maniérisme acceptait que la peinture de genre constituât un type d'art indépendant, mais à la condition que les cuisinières et les bouchers fussent représentés selon les formes idéales utilisées par Michel-Ange pour la race de ses héros.) L'heureux compromis établi jusque-là entre le sujet et l'objet se trouve ainsi, pouvons-nous dire, irrémédiablement détruit et l'esprit de l'artiste — face à cette situation de liberté et partant aussi d'incertitude que vient d'ouvrir devant lui l'évolution qui marque la deuxième moitié du xvi^e siècle — commence à éprouver, en présence de la réalité, un sentiment mêlé de souveraineté et de précarité.

D'un côté, l'insatisfaction que suscite la simple « réalité » va s'exprimer désormais par une dévalorisation méprisante dont celle-ci sera l'objet et qui était encore inconnue à l'époque précédente (« Je me raille de ceux qui valorisent tout ce qui est naturel » lit-on par exemple chez un auteur de ce temps¹⁸⁸ ; on parle également des « erreurs » de la nature, qui doivent être « corrigées »¹⁸⁹. Quelle modestie, en revanche, s'exprimait chez Dolce qui, aux alentours de 1590, et à Venise de surcroît, écrivait : « Le peintre ne doit pas s'appliquer seulement à imiter la nature mais il doit encore, pour une part, la surpasser — je dis bien pour une part car, quant au reste, c'est déjà merveille s'il parvient approximativement à l'imiter¹⁹⁰. » Vasari, qui, sur ce point, préparait le terrain aux conceptions maniéristes, avait interprété le « dessin » comme

a. En italien dans le texte : « *Imitare* ».

l'expression visible du concept formé dans l'esprit et pensait que, pour sa part, le concept dérivait de la contemplation des données concrètes ; mais ses successeurs¹⁹¹ devaient transformer cette interprétation encore très « médiatisante » du concept en une conception pour ainsi dire strictement conceptualisée, rattachable à certains égards à la représentation que l'on se faisait au Moyen Âge de l'essence même de la création artistique ; le résultat c'est que l'on respecte désormais le dessin¹⁹², parce qu'il est comme la « vivante lumière » et comme le « regard intérieur » de l'esprit¹⁹³. Le résultat c'est aussi que l'architecture, la sculpture, et, en un certain sens, la peinture, reçoivent pour mission de réaliser et d'extérioriser, en recourant à des procédés techniques, le « dessin » qui se trouve immédiatement produit dans l'esprit¹⁹⁴. Même le terme de portrait qui, sur un plan simplement linguistique, signifie déjà une relation immédiate d'imitation (faire le portrait signifie reproduire^a) se trouve quelquefois dérivé d'une « Idée ou d'une forme »^b, elles-mêmes dotées d'intellectualité et d'universalité¹⁹⁵. Mais tandis qu'à cette époque, cela va de soi, cette « Idée » ou ce « Concept »^c ne pouvaient désigner quoi que ce soit de simplement subjectif ou de purement « psychologique », la question commence pourtant à se poser de savoir comment généralement l'esprit peut former en lui-même une représentation de ce type ; car celle-ci, qui ne peut pas être issue de la seule nature, ne peut pas davantage recevoir de l'homme son unique origine. Cette interro-

a. Jeu de mots italien intraduisible : *Ritratto - Ritrarre*.

b. En italien dans le texte : « *Idea e forma* ».

c. En italien dans le texte : « *Concetto* ».

gation débouche d'ailleurs, en dernière analyse, sur la question relative à la possibilité de toute création artistique en général.

Cette théorie, fondée sur la souveraineté du concept et qui avait osé ruiner les présupposés théoriques de la Renaissance en jetant le doute sur la validité inconditionnelle des « règles » et sur l'inconditionnelle normativité des impressions naturelles, cette théorie voyait aussi dans la production artistique l'expression concrète d'une représentation spirituelle et considérait que l'« invention »^a des contenus figuratifs eux-mêmes était moins empruntée aux traditions biblique, poétique ou historique qu'elle n'était imaginée par l'artiste même¹⁹⁶; elle ne cessait par ailleurs de réclamer pour l'ensemble de la création artistique, des fondements et des normes universellement contraignants; or cette même théorie devait précisément faire apparaître pour la première fois un problème fondamental que la période précédente n'avait pas encore cru bon de poser : celui des rapports entre l'esprit et la réalité sensible. La théorie de l'art voyait ainsi s'ouvrir devant elle un abîme jusqu'alors caché et elle éprouvait la nécessité de le combler en développant toute une spéculation philosophique qui devait conférer un caractère de nouveauté radicale aux écrits théoriques sur l'art publiés au milieu du siècle. Si son but avait été jusque-là de donner à la création artistique ses *fondements pratiques*, la théorie de l'art devait chercher désormais à établir sa *légitimité théorique*; aussi a-t-elle recours à la métaphysique, seule susceptible de garantir les prétentions de l'artiste lorsqu'il revendique pour

a. En italien dans le texte : « *Invenzione* ».

ses représentations intérieures une validité transcendante à la subjectivité quant à la rigueur et à la beauté. On a donc grand tort de faire à la théorie de l'art le reproche de s'orienter, de façon toujours plus décisive, vers la spéculation. Cette époque, nous pensons l'avoir montré, s'est trouvée confrontée, par une inexorable nécessité, à des problèmes qu'il n'était pas possible de résoudre autrement que par la spéculation ; la reconnaissance de ces problèmes devait engager les théoriciens des beaux-arts sur les voies qu'empruntaient, à peu près à la même époque, les fondateurs de la poétique moderne comme Scaliger et Castelvetro. Considérés sous l'angle de l'histoire des idées, les pesants traités des Comanini, Danti, Lomazzo, Zuccari et Scannelli, avec leur façon de se détourner de l'utilité immédiate et, si l'on veut, de ce qui est « vivant », représentent une transition importante, et peut-être indispensable, entre l'époque d'Alberti et de Léonard et la nôtre ; encore un peu de temps et les écrits sur l'art vont passer des mains des artistes dans celles des amateurs d'art, des lettrés et des philosophes, pour constituer une « esthétique »^a normative et finalement une « science des beaux-arts » au sens interprétatif et actuel du terme. Mais l'itinéraire qui conduit de la pratique artistique à la science de l'esthétique « pure » a plus d'une fois passé par l'« abscondité ».

Nous constatons donc que les questions traditionnelles : « Comment l'artiste donne-t-il une représentation rigoureuse de la chose ? », « Comment l'artiste représente-t-il quelque chose de beau ? », rivalisent

a. « Ästhetik », dans le texte ; à bien distinguer de : « Kunsttheorie » qui, souvent utilisé par E. Panofsky, signifie « théorie de l'art ».

désormais avec une question entièrement nouvelle : « Comment la représentation artistique et surtout la représentation du beau sont-elles généralement possibles ? » ; nous voyons aussi que, pour répondre à cette question, on avait recours à tout ce que l'époque proposait en fait de spéculations métaphysiques, c'est-à-dire au système de la scolastique médiévale réglée pour l'essentiel sur l'Aristotélisme, ainsi qu'au Néoplatonisme, restauré depuis le xv^e siècle. Mais dans les deux cas — ce qui pour nous est riche d'enseignement —, c'est la même chose qui se produit ; c'est seulement à partir du moment où l'on en saisit toutes les implications et où elle occupe le centre de la théorie de l'art que la théorie des Idées reçoit les deux missions que voici : elle doit permettre à la conscience théorique d'aborder un problème qui ne s'était pas encore posé avec acuité ; elle doit aussi indiquer la voie conduisant à la solution de ce problème. Durant la Renaissance, les théoriciens de l'art ne pensaient pas encore avec rigueur la notion d'*Idea* et n'en mesuraient pas l'importance ; aussi la notion contribuait-elle à dérober aux regards l'abîme qui sépare l'esprit de la nature, tandis que désormais elle le rend visible en mettant davantage l'accent sur la personnalité de l'artiste et en déplaçant l'attention vers le problème « du sujet et de l'objet ». Mais, simultanément, on s'efforce de combler à nouveau cet abîme en renversant la signification métaphysique de l'Idée et en dépassant, en vertu de ce renversement même, l'opposition du sujet et de l'objet au profit d'une unité transcendante plus élevée.

L'orientation aristotélico-scholastique de cette théorie spéculative de l'art s'affirmait déjà dans le *Traité* du Milanais Lomazzo, paru en 1584 ; elle trouve son

apogée dans l'écrit doctrinal, publié en 1607, par ce même Federico Zuccari, dont nous avons déjà mentionné les protestations passionnées contre les mathématiques¹⁹⁷. Son œuvre maîtresse, *l'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, est une œuvre sous-estimée et mal comprise des historiens de l'art¹⁹⁸ ; elle mérite cependant considération, car elle consacre, pour la première fois, un livre entier à l'étude d'un problème purement spéculatif qui se résume à la question suivante : comment une représentation artistique est-elle en général possible ? Mais on ne peut et on ne doit répondre à cette question qu'après avoir examiné l'origine et la valeur de cette idée intérieure, dont on considère que l'œuvre d'art est la manifestation extérieure et visible et après avoir constaté que l'idée sort victorieuse de cet examen.

L'auteur commence — conformément à l'esprit de son temps et en bonne méthode aristotélico-scholastique — par affirmer que l'œuvre doit manifester ce qui doit nécessairement s'être d'abord formé dans l'esprit de l'artiste. Cette représentation spirituelle, il la définit comme un « Dessin intérieur » ou comme une « Idée »^a (car, selon sa définition, le « Dessin intérieur » n'est rien d'autre qu' « une forme ou une Idée qui réside en notre esprit et qui désigne, avec une explicite clarté, les choses que celui-ci se représente¹⁹⁹ » ; et si Zuccari se refuse continuellement à utiliser l'expression « théologique » (!) d' « *Idea* », c'est seulement parce qu' « il s'adresse, en tant que peintre, à des peintres, à des sculpteurs et à des architectes » ; par ailleurs, la représentation, au sens

a. Dans le texte : « *Disegno interno* », « *Idea* ».

où on l'entend dans la « pratique » artistique, est toujours désignée, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou d'architecture, comme un « Dessin extérieur »^a. L'ouvrage tout entier se divise ainsi en deux livres : dans le premier, l'idée apparaît comme une « forme spirituelle »^b, qui se forme dans l'intellect et où celui-ci reconnaît, clairement et distinctement, toutes les choses naturelles (non point d'ailleurs pour en saisir seulement l'individualité mais en fonction de critères généraux) ; le second livre traite de l'exécution, qui utilise les couleurs, le bois, la pierre ou tout autre matériau²⁰⁰.

Le « Dessin intérieur », ou encore l'« Idée », précède l'exécution et en est totalement indépendant²⁰¹ ; mais il ne peut — ce qui constitue une différence essentielle avec les conceptions de la Renaissance — apparaître dans l'esprit humain que parce que Dieu en a donné à celui-ci la faculté et que, chez l'homme, l'idée n'est au fond qu'une étincelle arrachée à l'esprit divin, une « scintilla della divinita »²⁰². Car pour mettre en place sa conception de l'Idée, Zuccari emprunte le mot à Platon mais s'inspire bien plus, quant au contenu, du texte célèbre de Thomas qu'il cite avec précision (*Somme*, I, 1, 15)²⁰³. Or, en son origine et en sa vérité, cette Idée n'est rien d'autre que le modèle intérieur à l'intellect de Dieu qui, en l'imitant, crée le monde. (Ainsi s'explique que, pendant qu'il crée, Dieu « dessine » au-dedans et au-dehors de lui.) En son deuxième moment, l'idée est la représentation introduite par Dieu dans l'esprit des

a. Dans le texte : « *Disegno esterno* ».

b. En italien dans le texte : « *forma spirituale* ».

anges qui peuvent ainsi, bien qu'ils soient seulement de purs esprits, incapables par là même d'aucune connaissance sensible, accéder aux images des choses terrestres ; car c'est à celles-ci qu'ils ont à faire, qu'il s'agisse de les connaître ou d'agir sur elles, en qualité d'anges gardiens de certains hommes ou de certains lieux²⁰⁴. Enfin, c'est seulement en son troisième moment que l'idée est la représentation telle qu'on la rencontre dans l'homme lui-même. Cette idée se distingue essentiellement de celle qui est en Dieu ou chez les anges : car, contrairement à la première, l'idée humaine porte la marque de l'individualité et, contrairement à la seconde, elle est dans la dépendance de l'expérience sensible. Mais, telle quelle, elle est le gage de la ressemblance de l'homme à Dieu car elle permet à l'homme de « créer un autre monde intelligible » et de « rivaliser avec la nature » : « J'affirme que Dieu, après qu'il eut, en sa bonté, créé l'homme à son image... a voulu le rendre capable d'avoir en lui une représentation tout intérieure et tout intellectuelle, qui lui permît de connaître toutes les créatures et de former en lui un monde nouveau ; qui lui permît aussi, en imitant Dieu et en rivalisant avec la nature, de produire, à la ressemblance des choses de la nature, une infinité d'œuvres d'art qui, par la peinture et par l'architecture, font apparaître sur terre et découvrent à nos yeux de nouveaux paradis. Mais, en formant cette représentation intérieure, l'homme se conduit tout autrement que Dieu. Car là où Dieu possède une représentation unique qui, substantiellement, est entièrement parfaite et qui contient en elle toutes les choses... l'homme se donne toute une diversité de représentations qui correspondent à la diversité des

objets qu'il se représente... ; en outre, cette diversité est de basse extraction, c'est-à-dire qu'elle provient des sens, comme nous l'exposerons par la suite²⁰⁵. »

Nous devons renoncer ici à reproduire les passages où Zuccari, prenant pour point de départ le « Dessin intérieur »^a (à la fin de son œuvre il interprète étymologiquement ce dessin comme un signe de la ressemblance divine. *Disegno = segno di dio in noi*²⁰⁶), qu'il célèbre comme « le second soleil du cosmos », comme « la seconde nature créatrice » et comme « le second esprit du monde qui vivifie et qui nourrit²⁰⁷ », cherche à déduire absolument tout ce que l'entendement humain a produit de valable, sur un mode complètement scolastique quoique non dépourvu d'esprit ni d'intérêt et, de façon métaphorique, la philosophie elle-même²⁰⁸. Nous ne pouvons pas reproduire non plus les passages où il fait dériver du dessin l'activité de l'« intellect spéculatif »^b, c'est-à-dire la connaissance, ainsi que celle de l'« intellect pratique »^b, c'est-à-dire l'activité intérieure, ni ceux où il subdivise, pour finir, cette activité intérieure en activité morale et en activité artistique²⁰⁹. Car ici le dernier terme seulement nous intéresse, celui qui désigne le « Dessin intérieur, humain, pratique et artistique » (« intérieur » s'opposant à « extérieur », « humain » à « divin » ou « angélique », « pratique » à « spéculatif » et « artistique » à « moral »^c). À ce point de notre développement, la question de la possibilité faite à l'artiste d'« extérioriser » le dessin

a. En italien dans le texte : « *Disegno interno* ».

b. En latin dans le texte : « *intellectus speculativus* », « *intellectus practicus* ».

c. En italien dans le texte.

qui est en lui reçoit une réponse qui est claire. Car dans la mesure où il participe à la faculté divine de créer les Idées et où il ressemble à l'esprit divin, l'intellect humain a la faculté de produire en lui les « formes spirituelles » de toutes les choses créées et de les transférer dans la matière. En vertu d'une sorte de prédétermination divine, il en résulte un accord nécessaire entre les procédés de l'homme, qui est le créateur des œuvres d'art, et les procédés de la nature, qui est créatrice de la réalité ; cet accord garantit à l'artiste la certitude qu'il existe une correspondance objective entre ses propres productions et celles de la nature. Ainsi peut-on dire, en plein accord avec Aristote et en se référant mot pour mot à Thomas d'Aquin, dont on reprend ici la théorie générale de l'art pour les besoins, plus particuliers et plus restreints, d'une théorie des arts du dessin : « La raison profonde qui fait que l'art imite la nature vient de ce que la représentation intérieure à l'artiste, et par conséquent l'art lui-même, procèdent, pour la production des œuvres d'art, de la même façon que la nature. Et si nous voulons prouver que la nature est susceptible d'être imitée, il faut admettre qu'un principe intelligent lui enseigne ses objectifs et ses procédés... ; or étant donné que l'art, essentiellement grâce à ce que l'on appelle la représentation intérieure, observe, dans ses façons de procéder, les mêmes consignes que la nature, la nature peut être imitée par l'art et l'art peut imiter la nature²¹⁰. »

Zuccari n'ignore assurément pas que l'homme est un être corporel, que par conséquent il est voué à une connaissance provenant des sens, donc qu'il ne peut former ses représentations intérieures que sur la base de

l'expérience sensible. Mais il s'est efforcé, pour prévenir les objections que risquait de soulever le problème des rapports entre la connaissance sensible et la connaissance intelligible, de garantir explicitement à l'« Idée » une priorité génétique et systématique sur les impressions des sens. Ce n'est pas la perception sensible qui est à l'origine de la formation des Idées ; c'est au contraire celle-ci qui (par l'intermédiaire de l'imagination) met en mouvement la perception sensible ; les sens ne sont en quelque sorte convoqués que pour éclairer et pour animer les représentations intérieures²¹¹ ; voici en tout cas ce qu'il répond à l'affirmation selon laquelle la représentation intellectuelle et idéale, qui pourtant communique à l'esprit la lumière initiale et le premier mouvement, ne peut pas opérer néanmoins par ses propres forces, l'intellect ne connaissant généralement que par l'intermédiaire des sens : « subtile objection, mais nulle et dépourvue de sens. Car, de même que les choses publiques sont la propriété de tous, chacun ayant la liberté d'en user... mais que personne, le prince excepté, ne peut s'en ériger maître absolu, de même nous pouvons dire que l'esprit et les sens sont assujettis à l'Idée (Dessin) et que celle-ci en use, à l'égal d'un prince, d'un chef ou d'un maître, comme de sa propriété et sans limitation²¹². »

Répetons-le : ce qui confère une signification caractéristique à toute cette spéculation néo-scholastique sur l'art et notamment à ces considérations de Zuccari, par ailleurs peu accessibles à la pensée contemporaine, ce n'est pas seulement le fait que l'on reprend dans la théorie de l'art — encore que, par elle-même, la chose soit déjà du plus haut intérêt — certains raisonnements de la scolastique médiévale²¹³ ; c'est surtout le

fait que se trouve posé, pour la première fois, le problème de la possibilité de la représentation artistique en tant que telle. Le recours à la scolastique n'est qu'un symptôme. Ce qui est proprement nouveau, c'est cette transformation qui affecte les dispositions d'esprit et rend précisément possible et nécessaire ce recours : l'abîme entre le sujet et l'objet est désormais clairement perçu et il sera franchi lorsqu'on aura tenté d'élucider au fond les rapports qui existent entre la production des idées et l'expérience des sens. Sans contester la nécessité de la perception sensible, on redonne pourtant à l'Idée son caractère d'*a priori* métaphysique, en faisant immédiatement découler de la connaissance divine le principe qui préside dans l'esprit humain à la production des Idées. Dans ces conditions, le « Dessin intérieur^a », qui a la propriété d'apporter à l'esprit la lumière, le mouvement et la vie, mais aussi de recevoir des perceptions sensibles sa clarté et sa perfection, se présente comme un don et même comme une émanation de la grâce divine : l'esprit souverain de l'homme, enfin parvenu à la conscience de sa propre spontanéité, pense ne pouvoir maintenir les droits de cette spontanéité face à la réalité sensible qu'en la légitimant du point de vue de la divinité^b. Le génie connaît et souligne explicitement désormais sa propre sublimité, mais il la justifie par référence à son origine divine.

À cette justification métaphysique, ou pour mieux dire théologico-métaphysique, de « la représentation artistique en général », correspond une tentative

a. En italien dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *sub specie divinitatis*. »

analogue pour justifier la production du beau. Mais nous ne pouvons pas espérer la rencontrer dans une œuvre comme celle de Zuccari. Car celui-ci, en dépit de sa « théorie des Idées », nourrissait des vues essentiellement péripatético-scolastiques et ne pouvait résoudre le problème du sujet et de l'objet qu'en instituant un parallèle entre la « création dans la nature » et la « création dans l'art ». Il avait donc toute liberté pour reconnaître à l'artiste le pouvoir de rivaliser avec le réel en se représentant la totalité des créatures, indépendamment de tout modèle²¹⁴, voire même en inventant librement toutes sortes de « fantaisies et choses diverses et fantastiques »^{a215}. Mais il ne pouvait pas lui accorder le pouvoir de triompher d'elle en « l'épurant » ou en l'« ennoblissant ». En accord en effet avec la nature humaine, ce composé de « corps », d'« esprit » et d'« âme »²¹⁶, le but essentiel de l'art est d'aspirer à des formes soigneusement délimitées, à des mouvements empreints de hardiesse et de vivacité, ainsi qu'à une sorte de grâce et de légèreté dans le dessin et la couleur. La destination essentielle de l'art représentatif est donc, pour Zuccari, de pousser le plus loin possible l'imitation de la nature. « Voici », s'écrie-t-il, après avoir retranscrit à propos du « trompe-l'œil »^b une foule d'anecdotes, « quelle est la destination véritable, authentique et universelle de la peinture : elle doit imiter la nature et tous les " artefacts ", elle doit faire illusion sur le regard des hommes, même sur celui de ceux qui savent. Elle possède en outre, dans le répertoire des gestes, des

a. En italien dans le texte : « *capricci e cose varie e fantastiche* ».

b. En français dans le texte.

mouvements, des regards et des visages, un jeu si vivant et si véridique d'expressions qu'elle parvient à dévoiler les passions les plus profondes, l'amour et la haine, le désir, la peur et la joie²¹⁷. »

Pour Zuccari, comme pour tout bon aristotélien, le problème spécifique de la beauté était et ne pouvait être qu'un problème annexe par rapport au problème plus général de l'« information »²¹⁸. Ce n'est donc pas chez lui, mais plutôt chez les auteurs plus ou moins fortement influencés par le Néoplatonisme²¹⁹; que nous pourrions trouver des « éclaircissements sur la façon dont le Maniérisme envisageait le problème de la beauté. En effet, le Néoplatonisme avait, dès l'Antiquité, accordé dans son système une place centrale au concept de la Beauté^a, où il voyait un dépassement de l'opposition métaphysique entre la forme et la matière^b; dans la forme nouvelle qu'il avait prise à la Renaissance, il avait aussi apporté à l'élaboration des théories du beau, un zèle particulier. Or, nous l'avons vu, la théorie renaissante de l'art a commencé par négliger les théories néoplatoniciennes qui n'y ont laissé presque aucune trace. Mais on met d'autant plus d'empressement, durant la deuxième moitié du Cinquecento, à les accueillir et ce sont elles qui imposent aux débats de la théorie de l'art sur le problème de la beauté un caractère si singulier. Tandis que l'esprit s'efforce, en s'appuyant sur d'autres fondements, de se resituer par rapport à la nature, le besoin se fait à nouveau sentir, en liaison avec les problèmes de la représentation en général et de la production du beau,

a. En grec dans le texte : καλόν.

b. En grec dans le texte : εἶδος, ὕλη.

de légitimer métaphysiquement le sens et la valeur de la beauté. On ne se contente plus de demander les critères extérieurs du beau à une « harmonie » qui, quantitativement et qualitativement, vaut encore comme son indice phénoménal²²⁰ ; ce que l'on veut au contraire, c'est saisir le principe dont cette harmonie n'est que l'expression sensible, et c'est en remontant jusqu'à Dieu, où Zuccari situait la faculté même de la représentation artistique, que l'on découvre le principe du beau. En un sens totalement néoplatonicien et médiéval, la beauté sensible fait donc l'objet d'une revalorisation, mais pour autant seulement qu'elle est l'expression visible du Bien²²¹. Ainsi la beauté physique est-elle nécessairement assortie chez l'homme de pureté et de spiritualité²²². Quant à la définition suivante, souvent reprise à l'époque, elle s'accorde parfaitement avec l'antique métaphysique de la lumière d'un Denys l'Aréopagite dont Ficin et, pour la période qui nous occupe, des hommes comme Giordano Bruno et Patrizzi, étaient les héritiers passionnés ; cette définition fait de la beauté un « éclat » ou un « rayon » de la lumière émanée de la face divine²²³. D'ailleurs, en étroit rapport avec cela, le phénomène négatif de la laideur est également compris en un sens nouveau. Tandis que la théorie renaissante de l'art (et aussi celle de Zuccari, on comprend maintenant pourquoi²²⁴), qu'on en considère les débuts ou le plein essor, se bornait à affirmer que la nature ne produit jamais, ou seulement en de rares circonstances, une chose parfaitement belle, ce fait trouve désormais, dans la « résistance de la matière », une explication et une caution métaphysiques. Et cette même matière, qui, pour un aristotélien comme Zuccari, constituait

par elle-même le support approprié et docile à l'Idée divine et humaine²²⁵, apparaît aux penseurs d'inspiration néoplatonicienne du temps comme un principe de laideur et de malignité. C'est la « disposition vicieuse de la matière »^a qui désormais explique en profondeur les défaillances et les erreurs des apparences naturelles²²⁶. À l'artiste, qui dans la conception précédente se contentait de choisir et d'extraire ce qu'il y a de beau dans les apparences données, incombe dès lors une fonction essentiellement métaphysique, celle de restaurer, contre les apparences, les principes dissimulés sous elles. Autrement dit, et pour reprendre l'expression d'un de ces auteurs, l'artiste doit, semblable à un « régisseur de la grâce divine », ramener les choses de la nature à leur état originel, tel qu'il a été conçu par leur Créateur éternel. Il doit pour sa part restituer aux choses la perfection et la beauté qu'elles ont perdues²²⁷, en recréant en esprit²²⁸ la « forme intentionnelle et parfaite de la nature »^b. La beauté d'une œuvre d'art nè résulte donc plus de la synthèse pure et simple d'une multiplicité dispersée mais néanmoins donnée ; elle dépend de la vision idéale d'une « forme^c » qui n'existe absolument pas dans la réalité.

On peut alors se demander comment et à quelles conditions il est possible à l'artiste de connaître et de voir cette beauté supra-terrestre et supra-réelle. La réponse la plus claire à cette question nous est donnée par le peintre milanais Giovanni Paolo Lomazzo. Si son *Trattato dell'arte della Pittura* paraît encore relever

a. En italien dans le texte : « *prava disposizione della materia* ».

b. En italien dans le texte : « *perfetta forma intenzionale della natura* ».

c. En grec dans le texte : εἶδος.

d'une inspiration essentiellement péripatético-scholastique, son ouvrage intitulé *Idea del Tempio della Pittura*, paru six ans plus tard, nous montre qu'il est devenu le porte-parole d'une métaphysique de l'art dont l'orientation est néoplatonicienne²²⁹. Dans cet ouvrage²³⁰, et sur un mode typiquement maniériste — car les notions d'astrologie et de cosmologie figurent parmi ces éléments spéculatifs qui commencent à s'introduire en théorie de l'art²³¹ —, l'auteur compare le temple de l'art avec l'édifice du ciel ; il le place sous l'autorité de sept peintres, dont il distribue la théorie conformément au principe du nombre sept. Il consacre aussi un chapitre entier à cette question : « Comment connaître et établir des proportions conformes à la beauté²³² ». On lit, dans ce chapitre, traversé d'innombrables allusions cosmologiques et astrologiques, que la beauté se donne sous de nombreuses formes et qu'elle doit recevoir de l'art l'expression de formes également nombreuses. Mais, par essence, la beauté est une : elle est la « grâce »^a vivante et spirituelle émanée de la face divine et se reflète en trois miroirs différents et de pureté décroissante. Les rayons divins irradiant d'abord la conscience des anges, où ils provoquent la vision des sphères célestes considérées comme de purs modèles ou de pures Idées. Ils se reflètent ensuite dans l'âme humaine, où ils font naître raison et pensées, et apparaissent enfin, sous les espèces de l'image et de la figure, dans le monde des corps. La beauté divine se manifeste donc également dans les réalités corporelles, et cela sous l'influence des Idées, mais seulement à la condition et pour autant que la matière se montre

a. En italien dans le texte : « grazia ».

docile et disposée à la recevoir. Docile et disposée à en recevoir l'influence, cela signifie que, sous le rapport de l'ordre, de la mesure et de l'aspect (« *ordine* », « *modo* » et « *specie* »^a, c'est-à-dire toutes choses qui dépendent de la « complexion » de l'individu concerné), la matière se conforme à l'être même de l'Idée qui doit s'exprimer en elle. Et comme les rayons issus de la face divine doivent, sur le parcours qui les conduit à la terre, traverser la conscience des anges et s'y différencier conformément à la nature des différentes sphères célestes, il existe donc trois types de beauté qui correspondent à Jupiter, à Saturne et à Mars²³³; les unes sont plus ou moins parfaites que les autres, mais elles reflètent toutes, dans l'ensemble, l'unique et absolue beauté. Or l'homme qui veut connaître ou exprimer dans des œuvres ces différentes formes et ces différents degrés de la beauté a besoin d'autres organes que les organes corporels. Car cette beauté, comme la lumière qui nous la fait voir, est d'une essence incorporelle et elle est tellement distante du monde matériel qu'elle ne peut s'y exprimer adéquatement qu'en vertu de conditions très favorables; elle ne peut donc être appréhendée que par un sens intérieur et spirituel; elle ne peut être créée qu'à partir d'une image elle-même intérieure et spirituelle. Ce sens intérieur, c'est la raison; cette image intérieure, c'est l'empreinte et le sceau que les formes premières, éternelles et divines ont imprimés dans notre raison et qui constituent en nous la « formule des idées »^{b 234}. Avec de pareils dons, le peintre peut alors reconnaître

a. En latin dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *formula idearum* ».

lui aussi la beauté des choses de la nature et, pour peu qu'il en observe les signes extérieurs et les conditions de possibilité, la manifester dans ses œuvres.

Les idées avancées dans ce chapitre (on a coutume d'ordinaire d'en extraire seulement une citation qui, ainsi privée de son contexte, est comprise de travers²³⁵) semblent étranges au premier abord et présupposent une singulière association du monde céleste et du monde terrestre ; mais celui qui est un peu familiarisé avec les textes philosophiques du début de la Renaissance aura le sentiment d'être en pays de connaissance. En effet, abstraction faite des nombreuses omissions, interpolations et variations d'écriture, ce chapitre reproduit presque littéralement la théorie du beau exposée par Marsile Ficin dans son commentaire au *Banquet* de Platon²³⁶. Cette théorie du beau, surtout retravaillée autour des catégories de « proportion »^a, de « mode », d'« ordre » et d'« aspect »^b, qui sont courantes en théorie de l'art, devait préfigurer de façon caractéristique la spéculation de la fin du Cinquecento.

Il est vrai que, dans ses ouvrages, Ficin s'était préoccupé de la beauté mais non point de l'art, et que la théorie de l'art ne s'était pas davantage souciée de Ficin jusqu'alors. Mais nous voici en présence d'un fait fort important pour l'histoire des idées : la doctrine mystico-pneumatologique de la beauté, soutenue par le Néoplatonisme florentin, réapparaît, plus d'un siècle plus tard, pour constituer la métaphysique maniériste de l'art. Cette réapparition était rendue

a. En italien dans le texte : « *proporzione* ».

b. En latin dans le texte : « *modo* », « *ordine* », « *specie* ».

possible parce que, à ce moment-là et à ce moment-là seulement, la théorie de l'art, obéissant à une sorte de nécessité intérieure, était devenue spéculation ; parce que, également, dans son rapport à la question générale de la représentation artistique, le problème du sujet et de l'objet pouvait sembler résolu par la théorie scolastico-péripatéticienne des Idées telle que l'interprétait Zuccari ; et finalement parce que, dans son rapport à la question du beau, ce problème attendait aussi de recevoir une solution analogue. D'ailleurs, si Zuccari et Lomazzo nous ont donné l'impression d'être les tenants de deux visions du monde complètement opposées, il ne faut pas oublier que, sur ce point comme en général sur d'autres points à cette époque, cette opposition ne signifiait pas exclusion ; en effet ces deux visions du monde, péripatético-scolastique ou néoplatonicienne, préfigurent toutes les deux la différence de sensibilité qui oppose le plus nettement la conception maniériste de l'art à celle de la Renaissance proprement dite. Pour cette sensibilité nouvelle en effet, le monde visible n'est que le symbole de significations invisibles et spirituelles, et l'opposition du sujet et de l'objet, dont la pensée théorique vient de prendre conscience, ne peut se résoudre que par référence à Dieu. Et de même que les œuvres d'art de cette époque entendent si souvent exprimer, par-delà leurs contenus simplement visibles, tout un ensemble de pensées dont le sens est allégoriquement ou symboliquement présenté (la science des emblèmes et des allégories n'a jamais été si florissante qu'en ce temps-là²³⁷) et que, par référence aux œuvres contemporaines dont les significations sont fréquemment allégoriques, les œuvres du passé font souvent l'objet

d'interprétations elles-mêmes allégoriques²³⁸ ; de même aussi que de nouveaux schémas viennent renverser l'art de composer d'après les modèles formels de la Renaissance au profit d'une « spiritualisation » de la représentation²³⁹ ; de la même façon, la faculté qu'a l'artiste de représenter les choses doit exprimer désormais un principe plus élevé, susceptible d'ennoblir l'homme qui présente des dons artistiques et par là même de le préserver des menaces que la dispersion et l'irrésolution lui font courir. Les théories de la Renaissance, en raison de leur admiration pour la nature et de leur confiance en elles-mêmes, avaient traité l'art en général et le beau en particulier comme des notions empiriques et données *a posteriori*. Or, grâce à l'esthétique du Maniérisme, ces deux notions retrouvent, pour peu de temps il est vrai, leur caractère d'*a priori* métaphysique, l'une par référence à la scolastique péripatéticienne, l'autre par référence à la philosophie néoplatonicienne. Toutes deux redeviennent en effet les pensées ou les représentations d'intelligences supraterrrestres, auxquelles l'homme ne participe que sur l'intervention directe de la grâce divine. Séparé de la nature, l'esprit humain se réfugie en Dieu, en un sentiment tout à la fois de triomphe et de dénuement, dont les visages et les attitudes des tableaux maniéristes reflètent la triste fierté et dont la Contre-Réforme n'est qu'une expression parmi d'autres.

V

LE NÉOCLASSICISME

Depuis le milieu du xvii^e siècle, le Néoclassicisme avait acquis, dans la pratique des beaux-arts, une importance sans cesse grandissante et exerçait sur la théorie de l'art un empire presque incontesté²⁴⁰. En effet les théories artistiques de ce temps, même lorsqu'elles étaient soutenues par un homme comme le Bernin, n'acceptaient que rarement, et comme à contrecœur, les tendances spécifiquement picturales qui caractérisaient en son essence même le Haut Baroque et qui devaient encore influencer, plus fortement qu'elles ne voulaient bien le dire, les courants anti-baroques. Or, chose assez caractéristique, le Néoclassicisme s'est défini par rapport au Maniérisme comme la Renaissance l'avait fait par rapport au Moyen Âge. Pour Villani, Ghiberti, Manetti et Vasari, un art décadent et, qu'il s'agisse de l'art gothique ou de l'art byzantin, étranger en tout cas à la nature et à la beauté, avait supplanté l'art parfaitement accompli de l'Antiquité ; celui-ci n'avait été « ranimé » selon eux, qu'au début de leur siècle, grâce à un retour à l'Antiquité et à un nouveau rapprochement avec la réalité²⁴¹. Il en allait de même pour l'historiographie du xvii^e siècle

qui, dans l'évolution précipitée par la mort des grands maîtres et surtout par celle de Raphaël, alors divinisé, apercevait les signes d'une décadence effrayante, dont seules les Carrache avaient su préserver l'art. C'est essentiellement le même reproche qui est adressé en effet à cette deuxième forme d'art décadent : l'absence d'une étude systématique de la nature. Cette absence s'explique — ou tout au moins se manifeste — par l'imitation des maîtres²⁴², qui détourne du contact direct avec l'objet, et par un art dont les productions, désormais étrangères au réel, ne reposent plus sur l'étude sérieuse ni sur la vision concrète, mais simplement sur la « pratique » et sur l'imagination.

En ce sens, la théorie néoclassique de l'art occupait une position très différente de la théorie renaissante. Comme ses présupposés historiques le font aisément comprendre, celle-ci avait dû combattre surtout une seule et unique forme de décadence artistique, à savoir l'absence d'étude et d'observation de la nature²⁴³ ; le Néoclassicisme en revanche n'avait pas seulement à se garder d'une « façon maniérée de peindre »^{a 244}, au sens précis que ce terme de « maniéré » possède encore couramment de nos jours ; il lui fallait s'élever, aussi rigoureusement, contre un autre courant artistique qui, sur le versant opposé, lui paraissait constituer un excès aussi dangereux, c'est-à-dire contre le « naturalisme » du Caravage. On s'efforçait assurément de comprendre, dans sa nécessité historique, l'art du Caravage, dont on négligeait fréquemment par ailleurs les aspects antinaturalistes²⁴⁵. Car « il est incontestable que le Caravage a pratiqué l'art à une époque où,

a. En italien dans le texte : « *dipingere di maniera* ».

sans grand égard pour la nature, l'on traitait les formes en se fondant seulement sur la pratique et sur la " manière " et où l'on sacrifiait plus au sens de la joliesse qu'à celui de la vérité »²⁴⁶. Mais l'homme qui jugeait ainsi de la valeur artistique de ses contemporains sur leur capacité à bien « rendre » les choses de la nature²⁴⁷, et qui estimait aussi difficile que méritoire d'exécuter une belle représentation florale qu'une belle composition historique²⁴⁸, paraît avoir commis par ailleurs une faute d'autant plus impardonnable : pauvre d'imagination et dépourvu d'esprit²⁴⁹, bref complètement assujetti aux modèles pris dans la nature, il se serait ainsi contenté de « rendre », sans pratiquer aucun choix, l'apparence sensible et pourtant si défectueuse des choses²⁵⁰ : « Un grandiose Sujet mais non un Idéal^{a 251}. »

La théorie de l'art des débuts de la Renaissance devait donc combattre au premier chef la désaffection de l'art pour la nature et pouvait ainsi s'accorder pleinement avec les aspirations artistiques du temps ; en revanche, la théorie néoclassique de l'art avait à livrer combat, pour ainsi dire, sur deux fronts, en s'opposant à l'art du passé mais aussi, sur bien des points, à l'art de son temps²⁵² et une double défensive s'imposait à elle : il lui fallait démontrer que ni les Maniéristes ni ceux qui « se glorifiaient » du titre de « Naturalistes »²⁵³ n'avaient raison et que l'art devait trouver son véritable salut en cherchant un juste milieu entre ces deux extrêmes également condamnés. C'est précisément ce juste milieu dont on avait appris à apprécier l'inaffable critère, cela va de soi, dans les

a. En italien dans le texte.

œuvres de l'art antique considéré non pas comme un art « naturaliste », mais plutôt comme un art qui était « naturel », justement parce qu'il se limitait à une réalité « épurée » ou « ennoblie »²⁵⁴.

L'homme qui, dans un discours académique prononcé en 1664 et utilisé plus tard comme introduction à son ouvrage intitulé *Les Vies*, s'efforce de donner à cette thèse un fondement systématique, est, en matière d'art, le chercheur et l'archéologue le plus réputé de son temps. Il ne s'agit plus ici d'un artiste écrivant sur les choses de l'art, mais selon l'expression caractéristique de notre époque, d'un « critique d'art » et d'un spécialiste. Cet homme, dont la notoriété était fort grande dans tous les milieux académiques de France et d'Italie²⁵⁵ n'est autre que Giovanni Pietro Bellori. Or c'est à nouveau la notion d'Idée qui sert de fondement et de support à ses conceptions et qui trouve chez lui une dernière et, en un sens, définitive formulation²⁵⁶. Son traité, intitulé *L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*²⁵⁷, commence par une introduction dont l'inspiration est véritablement néoplatonicienne : l'esprit éternel du créateur, en la pénétrante vision qu'il a de soi, produit les formes et les modèles qui sont à l'origine de toutes les créatures, c'est-à-dire les Idées. Mais alors que les constellations célestes, qui ne subissent aucun changement, expriment ces Idées en leur éternelle pureté et beauté, les réalités terrestres n'apparaissent en revanche, en raison de l'hétérogénéité de la matière, que comme les copies confuses et déformées des Idées ; ce qui fait que la beauté, et notamment la beauté humaine, se change bien souvent en laideur et difformité. Cette métaphysique néoplatonicienne doit imposer dès lors à l'artiste la mission

suiuante : lui aussi, « à l'imitation de l'artiste suprême », doit auoir en lui la représentation de la beauté sans mélange, sur le modèle de laquelle il peut « corriger » la nature.

Si l'on s'en tenait là, les arguments de Bellori pourraient se rencontrer tout aussi bien chez Lomazzo ou chez tout autre théoricien d'inspiration néoplatonicienne appartenant à l'époque maniériste. Mais une soudaine rupture se produit alors ; cette idée, qui se trouve à l'intérieur de l'esprit de l'artiste, n'a plus droit à la moindre origine ni à la moindre validité métaphysiques ; ou sinon, ce serait ouvrir la porte à une conception condamnée et admettre que l'artiste n'a aucun besoin de l'intuition sensible ou qu'il n'en a besoin que pour donner la lumière et la vie aux représentations qui sont en lui. Or c'est au contraire l'idée artistique qui provient elle-même de l'intuition sensible, à ceci près qu'elle semble bien lui conférer une forme plus pure et plus sublime : « Être supérieur à la nature en choisissant parmi les beautés naturelles », comme il est écrit en épigraphe de l'œuvre, cela signifie que l'idée est, sous une forme épurée, la réalité même — « *Originata dalla natura supera l'origine e fatti originale dell'arte* », « Son origine est dans la nature, mais elle opère le dépassement de son origine et constitue l'original de l'art ». On appelle même à contribution, mais en la détournant de son sens²⁵⁸, une formule de Platon, afin de prouver que l'idée n'est rien d'autre qu' « une représentation parfaite de la chose, qui a son origine dans l'intuition que nous auons de la nature ». On constate donc qu'après un départ néoplatonicien, la théorie des Idées de Bellori revient à affirmer que l'idée ne réside pas *a priori* dans l'homme

mais dérive *a posteriori* de l'intuition de la nature. « L'idée, c'est le résultat de l'expérience », selon une expression de Goethe. Or c'est seulement après avoir renversé fondamentalement le sens de l'Idée que Bellori peut entamer le combat sur l'autre front : les « Naturalistes » sont condamnables, car ils ne forment en eux-mêmes absolument aucune idée et, « ne jurant que par le modèle », recopient, sans les soumettre à critique, tous les défauts que présentent les objets de la nature²⁵⁹ ; sont condamnables également ceux qui, « sans rien connaître à la vérité » exercent leur art en vertu d'une simple pratique et, tout en méprisant l'étude de la nature, cherchent à travailler dans un style « maniéré^a », ou, comme on l'a dit, à partir d'une simple « idée de l'imagination ». Ce point de vue permet de comprendre comment Bellori, à l'appui de son interprétation de la notion d'Idée, invoque moins le témoignage des Platoniciens ou des Néoplatoniciens authentiques, que les déclarations de théoriciens de la Renaissance qui, comme Raphaël, Alberti et même Léonard de Vinci, donnent leur assentiment à la nature ; on comprend aussi que Bellori ait été contraint, au prix de quelques modifications très significatives, d'adapter à sa propre conception la formule célèbre de Cicéron, que Melanchton interprétait encore très rigoureusement. On lit en effet, dans la version de Victorius sur laquelle s'appuie Bellori, que, pour Cicéron, les œuvres d'art, en leur visibilité, doivent être rapportées à une image qui est intérieurement pensée (exactement, « à une idée de la pensée, à quoi sont rapportées les choses qui tombent sous la

a. En italien dans le texte : *di maniera*.

vue »). On lit en revanche, dans la traduction de Bellori, que les objets qui sont visibles dans la nature ressemblent à une image qui se trouve intérieurement imaginée (exactement, « à une forme de l'imagination à laquelle ressemblent par imitation les choses qui tombent sur la vue^a »). Chez Cicéron, l'idée met donc hors circuit toute espèce d'intuition sensible, tandis que, chez Bellori, elle lui est étroitement associée. Chez l'un, c'est l'œuvre d'art qui, en sa visibilité, se rapporte à l'idée comme à quelque chose qui lui est supérieur, tandis que, chez l'autre, c'est l'objet visible dans la nature qui peut ressembler à l'idée comme à quelque chose qui est à égalité avec lui.

S'il est vrai de définir l'art néoclassique comme un art classique qui a pris conscience de son être propre, à partir d'un passé et au sein d'un présent qui ne sont plus classiques, la chose est aussi vraie de la théorie néoclassique de l'art, telle qu'elle se présente par exemple chez Bellori. En effet, la recherche par celui-ci d'un équilibre et d'un juste milieu entre l'imitation de la nature et le triomphe sur la nature n'est pas étrangère à la théorie renaissante de l'art, encore qu'il soit le premier à faire de cette recherche l'objet d'un programme explicite ; de la même façon, sa théorie des Idées est pour ainsi dire identique, en son contenu, à celle de la Renaissance, avec cette différence cependant que, par opposition aux théories maniériste et naturaliste, et pour la première fois, elle se trouve expressément formulée et repose en outre sur une argumentation tout à la fois historique et philosophique. À la métaphysique de la fin du Cinquecento, qui cherchait

a. En latin dans le texte.

à résoudre en Dieu l'opposition du sujet et de l'objet, succède à nouveau une conception qui tente de concilier directement le sujet et l'objet, l'esprit et la nature, et qui entend, par opposition à la toute-puissance divine, revaloriser la faculté humaine de connaître. Mais le péché originel de la connaissance était déjà consommé : tout comme la théorie renaissante de l'art, la théorie néoclassique soutient que l'idée n'est rien d'autre qu'une intuition de la nature, « purifiée » par notre esprit. Mais, comme nous l'avons vu, la première avait trouvé, avant même qu'il n'ait été explicitement formulé, la réponse au problème du sujet et de l'objet ; l'autre en revanche, alors que le problème venait d'être posé avec acuité, devait essayer de ménager après coup à l'ancienne solution une formulation nouvelle et programmatique, de la fonder systématiquement (ce qui explique le long passage néoplatonicien et cosmologique de l'introduction !) et aussi de la défendre dans la polémique qui l'opposait à des conceptions passées et présentes qui étaient différentes des siennes.

Ainsi s'explique que la théorie des Idées, qui jusqu'ici ne s'était exprimée qu'occasionnellement et de façon somme toute non réfléchie au travers des propos d'Alberti, de Raphaël et de Vasari, se trouve érigée, à l'époque du néoclassicisme, en véritable « système ». Le traité de Bellori rassemble quant à lui les conceptions d'un cercle très vaste d'artistes et de théoriciens de l'art et, en raison de son étendue et de l'appareil philosophico-historique de ses preuves²⁶⁰, se présente comme la proclamation d'un programme, encore que, sur le fond, il n'annonce rien d'autre que la notion de l'Idée qui appartenait déjà à la Renaissance

classique. C'est pourtant Bellori qui confère à cette notion la forme sous laquelle elle s'introduira par la suite, en France et en Allemagne²⁶¹, dans la critique d'art et sous laquelle elle survivra presque jusqu'à notre époque, en dépit des protestations du « Sturm und Drang » et du Romantisme, et malgré les critiques foudroyantes de Rumohr. « Elle a son origine dans la nature, mais elle surpasse son origine et constitue l'original de l'art^a », telle est la formule qui scelle explicitement et pour la première fois la métamorphose de l'Idée en « Idéal »²⁶². « Combat contre les naturalistes » et « combat contre les maniéristes », tel est le programme qui définit, au sens où nous l'entendons couramment aujourd'hui, l'« esthétique idéaliste ».

Ce combat, qui se livre simultanément sur le double front de la métaphysique et de l'empirisme, explique le caractère proprement polémique et normatif des conceptions néoclassiques qui d'ailleurs ne prennent conscience d'elles-mêmes qu'en raison de cette double opposition²⁶³. Par là s'explique aussi une conception que la théorie maniériste de l'art n'avait jamais soulignée, selon laquelle l'art aurait absolument besoin de la nature comme d'un substrat ou d'un matériau qu'il lui faudrait purifier mais, de façon non moins absolue, se montrerait supérieur à la nature « ordinaire »²⁶⁴, encore soustraite au processus de purification, et d'où il résultait que la simple imitation de la nature n'aurait jamais qu'une moindre valeur. Pour ne rien dire de Zuccari ni même des théoriciens de la génération antérieure, même un Lomazzo, en dépit d'une passion toute néoplatonicienne pour la beauté,

a. En italien dans le texte.

conserve un respect inébranlable pour une imitation fidèle de la nature²⁶⁵. On se rend alors compte, mais alors seulement, que l'Idéalisme et le Naturalisme, l'étude d'après les anciens et l'étude d'après modèles, sont logiquement contradictoires, et la comparaison qui fait de l'art « le singe de la nature » prend alors, mais alors seulement, la signification exclusivement péjorative qu'elle aura par exemple aussi chez Winckelmann. Quant à Bellori, il ne se lasse pas d'accumuler des arguments visant à établir que l'homme peint ou sculpté est, ou tout au moins qu'il peut être et doit être, plus parfait que l'homme réel. Il cite aussi les paroles de tous les artistes qui déclarent personnellement ne pouvoir trouver dans la réalité aucun exemplaire de la beauté parfaite, ainsi que de nombreux extraits d'œuvres poétiques qui expriment la suprême beauté d'un être vivant en le comparant à une peinture ou à une sculpture. Il est d'ailleurs savoureux de voir comment on conteste le récit que fait Homère de l'origine de la guerre de Troie en faisant remarquer qu'en sa simple qualité de femme, Hélène ne pouvait pas avoir été assez belle pour constituer, dix années durant, l'enjeu d'un conflit international. C'est seulement pour rehausser le « sujet » de la guerre de Troie et aussi pour flatter les Grecs en leur prêtant le mérite d'avoir possédé une femme parfaitement belle, qu'Homère aurait fait de la véritable Hélène l'objet du combat. Mais en réalité, le motif de la guerre ne saurait être la beauté imparfaite d'une femme réellement existante, mais la parfaite beauté d'une statue que Pâris aurait enlevée et emportée à Troie. Il est bien connu que l'Antiquité elle aussi avait parfois mis en doute le récit de l'enlèvement d'Hélène qui aurait été,

selon Dion Chrysostome par exemple, donnée en justes noces à Pâris²⁶⁶. L'Antiquité n'aurait guère pu imaginer cependant qu'un jour viendrait où l'on contesterait ce récit parce que seule une œuvre d'art, et non point une femme réellement existante, pourrait paraître justifier dix années de combat.

On peut donc dire, en résumé, que seul le Néoclassicisme a modelé la théorie des Idées dans le sens d'une esthétique « légiférante » : parallèlement à l'âge classique, ce qui se développe en effet, c'est une théorie constructive, beaucoup plus qu'une philosophie normative de l'art ; parallèlement au Maniérisme, ce qui se développe, ce n'est ni l'une ni l'autre de ces tendances, mais une métaphysique spéculative de l'art. On peut d'ailleurs se sentir tenté de suivre ce parallélisme jusqu'à l'époque moderne ; très logiquement en effet, l'Impressionnisme moderne se double d'une théorie de l'art qui tente de pénétrer d'une part la physiologie de la « vision » que l'artiste a des choses et d'autre part la psychologie de la « conception » qu'il s'en fait. De son côté l'Expressionnisme, qui, sur plus d'un point, s'apparente au Maniérisme, s'accompagne d'une spéculation caractéristique qui, sans doute, se sert encore fréquemment des termes psychologiques d'« expression » ou d'« expérience vécue », mais qui reprend en fait les voies déjà suivies au xvi^e siècle par les théories de l'art. Ces voies, ce sont celles d'une métaphysique de l'art qui s'efforce de déduire la phénoménalité de la création artistique d'un principe suprasensible et absolu ou, selon l'expression que l'on utilise volontiers aujourd'hui, d'un principe « cosmique ».

VI

MICHEL-ANGE ET DÜRER

Il n'est besoin, après les recherches de Ludwig von Scheffler²⁶⁷, Borinski²⁶⁸, et Thode²⁶⁹, d'aucun débat supplémentaire, pour admettre que la vision du monde qui s'exprime dans les poésies de Michel-Ange est essentiellement commandée par la métaphysique néo-platonicienne ; celle-ci s'est en effet frayé le chemin de sa pensée, indirectement, par la fréquentation de Dante et de Pétrarque, et, directement, sous l'influence incontestable des cercles humanistes florentins et romains. Lorsque Condivi, avec la candeur qui le caractérise, soutient avoir entendu dire — car personnellement il ne connaît pas Platon — par plusieurs personnes compétentes que Michel-Ange ne dit rien d'autre, sur l'amour, que ce qui est écrit dans Platon²⁷⁰, et que Francesco Berni écrit :

« J'ai vu de lui quelques compositions,
Suis ignorant, et pourtant je dirai
Que tous ses dits se trouvent dans Platon^a »²⁷¹,

tous deux n'en disent pas assez long. De même que Pétrarque, dans une « *canzone* »²⁷², dont Michel-Ange

a. En italien dans le texte.

imitera d'ailleurs la forme, voit briller dans les yeux de Laure la lumière qui lui montre le chemin des cieux, de même Michel-Ange se sent transporté jusqu'à Dieu par le regard de l'objet aimé²⁷³ ; et sans cesse il proclame que la beauté terrestre n'est rien d'autre que le « voile mortel » au travers duquel nous reconnaissons la grâce divine, que nous ne l'aimons et ne devons l'aimer que parce qu'elle reflète le divin²⁷⁴ (inversement elle est l'unique voie par laquelle nous pouvons atteindre à la vision du divin²⁷⁵) et que la contemplation de la beauté des corps doit élever vers de célestes hauteurs « le regard qui est sain »²⁷⁶. La théorie de la « réminiscence^a »²⁷⁷ lui est aussi peu étrangère que les mythes relatifs aux âmes ailées²⁷⁸ et à leur migration²⁷⁹, et l'opposition de l'amour sensuel, qui tire l'âme vers le bas, et de l'*éros* véritablement platonicien trouve à s'exprimer chez lui en des tournures toujours nouvelles²⁸⁰. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Michel-Ange restitue justement le sens « symbolico-moralisant », qu'elle avait eu chez Plotin et dans le Néoplatonisme tardif, à une théorie qui, par elle-même, n'avait plus rien de spécifiquement néoplatonicien et qui était devenue, en son temps, un lieu commun de la théorie de l'art, stipulant que l'œuvre plastique résultait de la « suppression du superflu »²⁸¹. L'opération, qui consiste à dégager la forme pure de la masse de pierre brute, redevient en effet pour lui le symbole d'une « purification^b » ou d'une renaissance²⁸². Cette « purification^b » n'est plus, sans doute, comme elle l'était chez Plotin, une purification

a. En grec dans le texte : ἀνάμνησις.

b. En grec dans le texte : κάθαρσις.

de soi par soi ; elle ne peut au contraire s'accomplir (ce qui est un trait absolument opposé à l'Antiquité et spécifique de Michel-Ange) que grâce à la bienfaisante intervention de la « Dame »^a :

« De même qu'en enlevant, Dame, se dégage
 D'une pierre alpestre et dure
 Une vive figure,
 Qui plus s'accroît là où la pierre plus diminue
 Ainsi quelques œuvres bonnes,
 Pour l'âme qui tremble,
 Cachent la masse de la propre chair
 Avec sa grossière écorce, brute et dure ;
 Toi seule cependant de mes extrêmes
 Parts tu peux me délivrer,
 Car je n'ai en moi ni volonté ni force²⁸³. »

Dans un autre poème, Michel-Ange est encore revenu, de la même manière allégorique, sur cette conception d'une figure cachée dans la pierre (c'est ainsi qu'à propos de « *la Nuit* », il avait eu l'occasion de dire qu'il ne l'avait pas réellement créée, mais qu'elle avait été seulement libérée de sa masse) :

« L'artiste excellent n'a aucun concept
 Qu'un marbre seul en soi ne circonscrive
 De sa masse ; et seule l'atteint
 La main qui obéit à l'entendement.
 Le mal que je fuis, et le bien que je me promets,
 En toi, belle Dame, altière et divine,
 Ainsi se cache ; mais, c'est pourquoi je ne vis plus,
 J'ai l'art contraire à mon désir.
 Ce n'est donc pas l'Amour, ni ta beauté,
 Ni ta dureté, ni la fortune, ni ton grand dédain
 Qui sont fautifs de mon mal, ni même mon destin ou mon sort,

a. En italien dans le texte : *Donna* .

Si dans ton cœur, mort et pitié
 Ensemble tu enfermes, et si mon esprit vulgaire
 Ne sait, en brûlant, qu'en retirer la mort²⁸⁴. »

De même que le bloc de marbre, tel est en quelque sorte le thème directeur de ce sonnet, renferme dans sa masse, comme autant de possibilités, chacune des formes que l'artiste peut imaginer en son esprit et auxquelles sa faculté créatrice peut, en procédant de telle ou telle manière, conférer la réalité, de la même façon et à titre de possibilités, se trouvent cachés, dans l'être de l'amante ou de l'amant²⁸⁵, le mal autant que le bonheur suprême, la mort autant que la miséricorde ; et seule la médiocrité dans l'art d'aimer peut expliquer que, chez l'amant, le mal l'emporte sur le bien. Que la réalité empirique de l'objet aimé ne représente pour l'amant, en son sens le plus noble, qu'une sorte de matériau brut ou, à la rigueur, l'occasion d'accéder à une intuition intérieure où se révèle l'objet spécifique de l'amour, c'est-à-dire l'Idée érotique, c'est là une théorie qui, à nouveau, correspond étroitement avec les conceptions néoplatoniciennes²⁸⁶ et il est facile de comprendre que la façon de concevoir en son essence même l'Idée artistique, telle qu'elle s'exprime dans ces poèmes, doit s'interpréter en un sens purement platonicien. Mais la réalité est sensiblement plus complexe. On doit tout d'abord bien se demander si la notion de « concept »^a dont Michel-Ange se sert ici, comme en de nombreux autres passages, pour caractériser la représentation intérieure de l'artiste, détient effectivement le même sens que l'Idée, telle que nous la trouvons caractérisée ordinaire-

a. En italien dans le texte : « *concetto* ».

ment dans d'autres sources. À cette question préalable, il faut répondre affirmativement, d'abord parce que le langage de l'époque utilisait très couramment l'une pour l'autre ces deux expressions²⁸⁷, ensuite parce que Michel-Ange lui-même (qui, selon toute apparence, a complètement évité l'expression d' « *Idea* ») emploie dans le même sens le terme de « concept »^a et le distingue rigoureusement de la dénomination voisine d' « image »^{a288}. L' « image »^a, conformément à son sens propre, formulé déjà chez Augustin et chez Thomas d'Aquin, désigne cette représentation qui « procède d'autre chose »^{b289}, c'est-à-dire qui reproduit un objet préexistant²⁹⁰; le « concept »^a désigne en revanche (quand il n'équivaut pas simplement à la « pensée », à la « notion », ou au « projet »²⁹¹) une représentation qui crée librement son propre objet et peut ainsi constituer un modèle permettant de créer les formes extérieures; en termes scolastiques, il s'agit là de la « forme active » et non de la « forme passive »^c. C'est ainsi que le forgeron donne forme à son bel ouvrage, conformément au « bon concept »^{d292}, et que les pensées de Dieu, qui, sur le visage des beaux hommes, doivent être honorées et aimées comme ses œuvres d'art, sont définies comme les « divins concepts »²⁹³.

Il ne fait donc aucun doute que, dans le poème dont il est ici question, nous pouvons, sans hésitation, traduire le « concept » par l' « Idée ». Mais jusqu'à quel point la notion d'Idée, qui est ici, comme en

a. En italien dans le texte : « *immagine* », « *conchetto* ».

b. En latin dans le texte : « *ex alio procedit* ».

c. En latin dans le texte : « *forma agens* », « *forma acta* ».

d. En italien dans le texte : « *buon Conchetto* ».

d'autres passages, associée par Michel-Ange au terme de concept, correspond-elle à celle des Néoplatoniciens ? Nous avons la chance de posséder un commentaire pénétrant de ce sonnet : « Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto... » ; ce commentaire, expressément apprécié par Michel-Ange lui-même²⁹⁴ et dont l'auteur est l'académicien florentin Benedetto Varchi, déjà mentionné²⁹⁵, confirme d'abord les résultats de l'étude statistique du langage : « Dans ce passage, écrit Varchi, le poète entend par " Concept " ce que, comme nous le disions plus haut, les Grecs appelaient " *Idea* ", les Latins " *exempla* ", et que nous appelons " *modelo* ". C'est grâce à cette forme ou à cette image, auxquelles certains donnent la dénomination de " projet ", que nous possédons en imagination tout ce que nous avons le projet de vouloir, de faire ou de dire. Or ce projet, bien qu'il soit de nature spirituelle..., se présente néanmoins comme la cause efficiente de tout ce qui se dit et de tout ce qui se fait. C'est pourquoi, au septième livre de la Philosophie première, le Philosophe disait^a : la forme active, par opposition au lit réel, réside dans l'âme de l'artiste^{b296}. »

Mais, chose remarquable, Varchi, ce grand platonicien, interprète de façon purement aristotélicienne la conception que se fait Michel-Ange, dans son poème, de l'essence même du « Concept »^a artistique idéal et de ses rapports avec l'œuvre d'art effectivement réalisée. Et si, dans le passage qui vient d'être cité, Varchi fait déjà allusion au septième livre de la *Métaphysique* d'Aristote, il cite aussi un peu plus loin le commen-

a. En italien dans le texte.

b. En latin dans le texte.

taire d'Averroès à ce livre, et lui emprunte la formule suivante : « L'art, ce n'est rien d'autre que la forme de la chose qui est produite par l'art et cette forme réside dans l'âme de l'artiste ; c'est elle qui est le principe opératoire de la forme produite par l'art dans la matière ^a297. » De fait, le poème de Michel-Ange ne contient rien qui s'oppose à ce que l'on interprète en ce sens le terme de « Concept ». Et la théorie, selon laquelle l' « Idée » de l'œuvre d'art préexiste « en acte ^b » dans l'artiste, est en soi aussi aristotélicienne que la conception qui veut que l'œuvre d'art soit elle-même contenue « en puissance ^c » dans la pierre ou dans le bois. Car ce qui eût été « platonicien », c'est-à-dire plutôt néoplatonicien, c'eût été d'affirmer purement et simplement la suprématie absolue de cette « Idée » sur l'œuvre d'art concrètement réalisée. Mais ce n'est pas le cas. Car autant Michel-Ange admettait comme allant de soi que l'œuvre d'art ne consiste pas seulement à reproduire une chose extérieurement donnée mais à réaliser plutôt une Idée intérieure, autant se gardait-il de penser que cette réalisation matérielle dût être, constamment et nécessairement, en retrait par rapport à l' « Idée intérieure ^d » à l'âme. (Et pourtant, dans sa façon de considérer la beauté naturelle, il met continuellement l'accent sur la distance qui sépare la beauté céleste et la beauté terrestre, l'intuition interne et l'intuition externe.) Et autant il est convaincu, par opposition aux conceptions de l'art classique et néoclassique, qu'il ne faut pas faire

a. En latin dans le texte.

b. En grec dans le texte : ἐνεργεία.

c. En grec dans le texte : δύναμις.

d. En grec dans le texte : ἔνδον εἶδος.

dériver l'Idée artistique de l'expérience sensible²⁹⁸, autant lui paraît-il peu nécessaire d'assigner à l'Idée comme origine explicite, au sens où l'entend la métaphysique maniériste de l'art, une sphère de réalités supra-terrestres.

Dans la mesure où la ferveur religieuse de sa vieillesse ne le lui faisait pas désavouer, comme il désavouait toutes les choses terrestres, l'art, pour Michel-Ange, semblait bien signifier au fond qu'il était possible de combler l'abîme qui existait entre l'Idée et la réalité. C'est donc à dessein qu'il avait pu privilégier le terme de « Concept »^a sur l'expression d' « *Idea* »^b, dont la signification avait déjà passablement vieilli chez les autres auteurs de ce temps, mais que Michel-Ange, en réel connaisseur du Néoplatonisme, se sentait obligé de concevoir en un sens transcendant. En effet, les « théories » artistiques de Michel-Ange n'avaient pas besoin pour se justifier de se glorifier ni de se prévaloir de leur origine divine ni de leur beauté surnaturelle.

Tout différent, mais non moins exceptionnel, est le sens conféré par Dürer au concept d'Idée artistique. Il reprend passionnément à son compte les tendances héritées des théories italiennes de l'art, visant à régler celui-ci sur la raison ; mais ces tendances se mêlent dans son esprit à la conviction quasi romantique que le « Génie »^b artistique joue pour l'individu un rôle important et ne peut se comprendre que comme un don exceptionnel. Et cet homme qui, la moitié de sa vie durant, avait tenté d'assurer la création artistique

a. En italien dans le texte : « *concetto* ».

b. En latin dans le texte : « *Idea* », « *Ingenium* ».

sur des fondements « transsubjectifs » et qui s'était efforcé d'identifier les lois absolument et universellement contraignantes de l'exactitude et de la beauté, cet homme est aussi celui qui, d'un autre côté, formule un point de vue dont il dit lui-même qu'il « sort du commun » et qu'il est accessible seulement aux « artistes rigoureux ». Selon ce point de vue, un artiste peut signifier plus de choses dans un petit dessin sans apparence qu'un autre n'en signifie dans une vaste toile, et celui qui représente un ensemble de formes hideuses peut être plus grand artiste que tel autre qui en représente de belles. « Car cela relève du grand art que de pouvoir faire preuve, à propos de choses grossières et campagnardes, de justesse et de puissance artistiques... et c'est là un don étonnant. C'est Dieu en effet qui donne à tel individu l'intelligence qui lui permet d'accomplir quelque chose de bien, dont personne en son temps n'avait trouvé l'équivalent et à quoi personne n'était parvenu avant lui ni ne parviendra après lui. »

Ainsi déchiré intérieurement (car poursuivre en ses dernières conséquences cette ligne de pensée romantique et individualiste eût conduit « à l'absurde^a » les tentatives théorético-artistiques de la Renaissance), Dürer est parvenu, avant les Italiens, à ressentir que les rapports de la loi et de la réalité, de la règle et du génie, de l'objet et du sujet, faisaient problème. Il a reconnu en effet qu'il était également impossible d'ériger comme valable absolument une seule et unique norme de beauté et de s'en remettre à la pure et simple imitation des données sensibles. Il en arrive finalement à cette conclusion que la méthode mathé-

a. Dans le texte : *ad absurdum*.

matique, qui consiste à rechercher les proportions, et la méthode empirique, qui se caractérise par l'imitation d'un modèle, ne constituent pour l'artiste de talent qu'une étape — assurément nécessaire — en vue de parvenir à une production librement créatrice qui d'une part est « fondée en principes » et d'autre part garde le contact avec la nature. Celui qui a souvent mesuré se constitue un « coup d'œil »^a — celui qui a souvent reproduit (c'est-à-dire qui a représenté la nature d'après des modèles) et « s'est ainsi rendu maître de sa sensibilité » se constitue un « trésor caché dans son cœur », où il peut puiser ce qui « s'y trouve depuis longtemps et de l'extérieur rassemblé²⁹⁹ ».

Dürer est ainsi très proche de ce que la théorie italienne de l'art entendait, en son temps, par la notion d'*Idea*. Mais il utilise pour sa part le terme d'« Idée » — qui est employé dans certains fragments remontant déjà à l'année 1512 — en un sens tout différent et tout à fait original. « Le grand art que constitue la peinture, écrit-il, a suscité, depuis de nombreux siècles, beaucoup de considération de la part des rois souverains ; en effet ils ont fait la fortune des peintres qui étaient excellents et leur ont rendu hommage, car ils leur trouvaient tant d'ingéniosité qu'ils honoraient celle-ci à l'égal de la création divine. Un bon peintre en effet est, au-dedans de lui, tout rempli de figures et s'il lui était possible de vivre éternellement, il trouverait dans les Idées intérieures, dont Platon traite en ses écrits, de quoi puiser toujours quelque chose de neuf à faire passer dans ses œuvres³⁰⁰. »

a. Intraduisible jeu de mot allemand entre « viel gemessen » et « Augemass ».

L'Idée ne signifie donc pas ici, comme dans la conception de la Renaissance, le résultat final d'une expérience extérieure; elle signifie plutôt, comme pour le Moyen Âge et pour le Néoplatonisme, dont la théorie italienne de l'art devait hériter beaucoup plus tard seulement, une représentation entièrement intérieure et presque comparable à la définition que donnait Maître Eckhart de l'image de l'âme. Mais il y a plus important; si les Idées constituaient jadis ce qui garantissait aux œuvres d'art une validité et une beauté objectives, ce qui, pour Dürer, représente leur signe distinctif, c'est leur caractère originaire et inépuisable qui fait que l'artiste peut puiser « toujours quelque chose de neuf » dans son esprit. La théorie des « Idées », qui prend ici presque tous les caractères de l'inspiration, entre au service d'une conception romantique du Génie, qui reconnaît le signe du véritable génie artistique non pas dans la vérité ni dans la beauté de ses œuvres, mais dans la plénitude infinie d'une création qui propose toujours quelque chose d'unique et d'inédit.

Il est dès lors difficile de nier que la proposition de Dürer, selon laquelle « un bon peintre en effet est, au-dedans de lui, tout rempli de figures, et s'il lui était possible de vivre éternellement, il trouverait dans les Idées intérieures, dont Platon traite en ses écrits, de quoi puiser toujours quelque chose de neuf à faire passer dans ses œuvres », est doublement conditionnée, en sa textualité même, par d'autres formulations. D'un côté, elle évoque une remarque de Ficin, à laquelle fait penser une autre déclaration, souvent citée et appartenant à ce même fragment: « De là vient que, rempli d'influences et d'oracles divins venus d'en

haut, il tire toujours de lui des pensées nouvelles et inédites, et prédise l'avenir^{a 301}. » D'un autre côté, elle semble avoir été marquée par la formule célèbre de Sénèque : « Ces modèles de toutes choses, dieu les possède à l'intérieur de lui... rempli de ces figures que Platon appelle les idées^{a 302}. » Mais la fusion de deux propositions aussi différentes produit un sens totalement nouveau : alors que Sénèque dit de dieu que, selon l'expression qui sera reprise par Dürer, il est rempli de figures à l'intérieur de lui, Dürer en revanche le dit de l'homme. Et tandis que Ficin, étant donné son manque fondamental d'intérêt pour les arts plastiques, a seulement en vue, dans son texte sur les « influences divines », l'inspiration pour ainsi dire mantique des philosophes d'exception (qu'il met à égalité avec les théologiens et les visionnaires), Dürer, pour sa part, la transfère au peintre. Ce faisant, il relie le concept de l' « Idée » à celui de l'Inspiration artistique et il assigne un fondement d'une incomparable profondeur à cette formule, qui est presque blessante pour une sensibilité religieuse, et selon laquelle l'activité de l'artiste produirait une « Créature qui serait à égalité de formes avec celle de Dieu ». Mais, en elle-même, cette formule est spécifiquement humaniste, et, comme nous pourrions le montrer sur d'innombrables exemples, d'un usage parfaitement courant aussi dans la théorie italienne de l'art — bien qu'elle proclame toujours de nouveau que c'est « à l'imitation du Créateur suprême » que l'artiste « crée » proprement ses œuvres et qu'il est lui-même en quelque sorte un « autre Dieu »^{b 303}. Le Moyen

a. En latin dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *alter deus* ».

Âge avait accoutumé de comparer Dieu à l'artiste afin de faire comprendre la nature même de la création divine. Les temps modernes, en revanche, comparent l'artiste à Dieu, afin d'« héroïser » la création artistique. C'est l'époque où l'artiste s'égale au « Divin »^a.

L'opposition que la théorie de l'art établit entre « théorie des Idées » et « théorie de l'imitation » ressemble d'une certaine manière à l'opposition qui existe dans la théorie de la connaissance entre « théorie de l'image » et « conceptualisme » au sens large. Dans ces deux systèmes d'opposition, le rapport du sujet et de l'objet se comprend tantôt dans le sens d'une image purement reproductrice, tantôt dans le sens d'une construction qui crée à partir d'une « Idée innée », tantôt enfin dans le sens d'une opération d'abstraction qui choisit dans le donné et fait la synthèse de ce qu'elle a choisi. Dans les deux systèmes également, c'est l'hypothèse d'une « chose en soi » qui explique les hésitations continues entre ces différentes possibilités, ainsi que l'insoluble difficulté où l'on est, quand on refuse de faire appel à une instance divine, de démontrer l'existence d'un accord pourtant nécessaire entre le donné et la connaissance. La représentation intellectuelle, considérée comme un simple reflet ou au contraire comme une production indépendante, ne peut en effet et ne doit fondamentalement s'accorder avec la chose en soi, que si un principe, en un certain sens divin, garantit la nécessité de cet accord. Dans le domaine de la théorie de la connaissance, c'est Kant qui a ébranlé cette hypothèse de la « chose en soi ».

a. En italien dans le texte : « *Divino* ».

Dans le domaine de la théorie de l'art, c'est seulement l'efficace intervention d'Aloïs Riegl qui a permis d'instaurer un point de vue analogue. Nous pensons avoir ainsi montré que l'intuition artistique, pas plus que l'entendement connaissant, ne renvoie à une « chose en soi », mais qu'au contraire elle peut être assurée, comme l'entendement, de la validité de ses résultats, dans la mesure où précisément c'est elle-même qui détermine les lois de son univers, ce qui signifie en général qu'elle n'a pas d'autres objets que ceux qui tout d'abord ont été constitués par elle³⁰⁴. Nous devons dès lors considérer comme relevant d'une « antinomie dialectique » l'opposition de l' « Idéalisme » et du « Naturalisme », telle qu'elle a dominé toute la philosophie de l'art jusqu'à la fin du XIX^e siècle et telle qu'elle s'est prolongée sous divers déguisements (Expressionnisme et Impressionnisme, abstraction et inspiration) jusqu'en plein XX^e siècle. Mais nous pourrons aussi comprendre, à partir de là, le fait que cette opposition ait suscité une si longue agitation dans les théories de l'art et qu'elle ait contraint à chercher des solutions toujours nouvelles et plus ou moins contradictoires. L'approche historique ne devra donc pas non plus tenir pour dépourvue de valeur l'entreprise qui consiste à reconnaître les solutions dans toute leur diversité et à les comprendre par référence à leurs présupposés historiques, puisque la philosophie a reconnu que le problème qui est au fondement de ces solutions est un problème qui, par sa nature même, se refuse à toute solution.

Appendices

Appendice I

CHAPITRE DE G. P. LOMAZZO SUR LES BELLES PROPORTIONS ET COMMENTAIRE AU *BANQUET* DE MARSILE FICIN

MARSILE FICIN ³⁰⁵

La Beauté est chose spirituelle

(... Certains pensent que la beauté est une disposition particulière de tous les membres, c'est-à-dire une proportion avec quelque nuance de couleurs. Or nous n'admettons pas cette opinion...) Ils ajoutent que cette proportion inclut tous les membres du corps pris dans son ensemble (de telle sorte que celle-ci ne se trouve pas dans chaque membre pris séparément, mais dans leur assemblage. Aucun membre en soi donc ne sera beau), or la proportion de la totalité de l'ensemble naît cependant des parties : (d'où l'absurdité de cette opinion ³⁰⁶...)

CHAPITRE IV

La Beauté est la splendeur de la face de Dieu

La Puissance Divine immanente à l'Univers infuse par l'effet de sa grâce, dans les Anges et les âmes qu'elle a créés, comme en ses enfants, ce rayon dans lequel se trouve une vertu capable de créer n'importe quelle chose. Ce rayon divin exprime l'ordre de la totalité du monde de façon bien plus pure chez ceux-ci, en tant que plus proches de Dieu, que dans la matière mondaine : c'est pourquoi cette peinture du monde, que nous voyons toute,

s'exprime bien plus dans les Anges et dans les âmes que devant nos yeux. En eux se trouve la figure de n'importe quelle sphère, du Soleil, de la Lune et des Etoiles, des éléments, des pierres, des arbres et des animaux. Ces peintures s'appellent dans les anges exemplaires et idées, dans les âmes raisons et notions, dans la matière du monde images et formes. Ces peintures sont claires dans le monde, plus claires dans l'âme et très claires dans l'ange. C'est donc une même face de Dieu qui se réfléchit dans trois miroirs hiérarchiquement ordonnés, dans l'Ange, dans l'âme et dans le corps mondain : dans le premier qui est aussi le plus proche de Dieu de façon très claire : dans le second qui est plus éloigné de façon moins claire : et dans le troisième qui est le plus éloigné de façon très obscure. De plus le saint esprit de l'Ange, qui n'est entravé d'aucun corps, se reflète en lui-même, où il voit cette face de Dieu imprimée en son sein (et en le contemplant il s'émerveille et en s'émerveillant il s'unit à elle avec toujours plus d'avidité. Nous appelons beauté cette grâce de la face divine, et nous appelons Amour cette avidité de l'Ange avec laquelle il se confond avec toute la face divine. Plût au ciel, mes chers amis, que cela se passe ainsi pour nous). Mais notre âme, entourée d'un corps terrestre, doit subvenir au besoin corporel, et ainsi alourdie, finit par oublier le trésor qui est enfoui en son sein. Comme elle est enveloppée dans le corps terrestre, elle ne s'emploie longtemps qu'au soin du corps et pour ce faire recourt au sens et même à la raison plus qu'elle ne le devrait. D'où il résulte que l'âme ne contemple la lumière de la face divine qui en elle brûle toujours, que lorsque le corps est adulte et que la raison s'éveille par laquelle elle contemple la face de Dieu qui brille clairement devant nos yeux dans la machine du monde. (Et de cette contemplation elle s'élève à la vision de ce visage de Dieu qui resplendit à l'intérieur de l'âme. Et de même que le visage du père est agréable à ses enfants, de même il est nécessaire que le visage de Dieu le Père soit très agréable aux âmes. La splendeur et la grâce de cette face, qu'elle se trouve dans l'Ange, dans l'âme ou dans la matière mondaine, doit être appelée Beauté universelle, et l'appétit qui est tout tourné vers elle doit être appelé Amour universel.) Et nous ne doutons pas de ce que cette beauté soit incorporelle, parce qu'il est manifeste qu'il n'y a rien de corporel ni dans l'Ange ni dans l'âme, et qu'elle soit également incorporelle dans les corps, c'est ce que nous avons démontré ci-dessus ; ce que nous pouvons également ici compren-

dre en considérant que notre œil ne voit rien d'autre que la lumière du Soleil, dans la mesure où l'on ne découvre les formes et les couleurs des corps que lorsque ceux-ci sont éclairés de lumière : ils ne se portent pas avec leur matière dans l'œil. Et cependant il semble nécessaire qu'ils doivent se trouver dans les yeux, afin qu'ils soient vus de ces yeux. Il y a donc une lumière du soleil, peinte des couleurs et des formes de tous les corps qu'elle rencontre, qui se présente devant nos yeux ; et les yeux grâce à un certain rayon naturel qui leur est propre se saisissent de cette lumière du soleil ainsi peinte, et une fois qu'ils l'ont saisie ils voient dans cette lumière toutes les peintures qui s'y trouvent. Aussi tout cet ordre du monde visible est saisi par les yeux non pas tel qu'il se trouve dans la matière des corps mais tel qu'il se trouve dans la lumière qui est elle-même infuse dans les yeux. Et comme il se trouve dans cette lumière déjà séparé de la matière, il est nécessairement sans corps. (Et il est manifeste que cette lumière ne peut pas être un corps, car il lui suffit d'un instant pour occuper la quasi-totalité du monde d'orient à occident, et qu'elle pénètre de partout le corps de l'air et de l'eau sans aucune altération et qu'elle éclaire la pourriture sans pour autant se souiller elle-même ; toutes choses qui ne concordent pas avec la nature du corps, puisqu'un corps ne se déplace pas en un instant mais avec du temps, et qu'un corps n'en pénètre pas un autre sans altération de l'un ou l'autre ou des deux mêmes : et deux corps, mélangés ensemble, se troublent réciproquement. Ce que démontre le mélange d'eau et de vin, de feu et de terre.) Puisque la lumière du soleil est incorporelle, tout ce qu'elle reçoit elle le reçoit suivant son propre mode. Ainsi reçoit-elle spirituellement les couleurs et les figures des corps, et c'est spirituellement qu'elle est reçue par les yeux. D'où il s'ensuit que tout l'ornement de ce monde, qui est le troisième visage de Dieu, s'offre incorporellement aux yeux grâce à la lumière incorporelle du Soleil.

CHAPITRE V

*Comment naissent l'Amour et la Haine
et comment ce qui constitue la beauté
est d'essence spirituelle*

Il s'ensuit de tout ceci que chaque grâce de la divine Face, que l'on appelle la beauté universelle, est non seulement incorporelle

dans l'Ange et dans l'âme, mais également dans le regard des yeux. Emus d'admiration nous aimons non seulement la totalité de ce visage mais aussi ses parties, d'où naît l'Amour particulier d'une Beauté particulière. Ainsi ressentons-nous de l'affection pour un être humain, en tant qu'élément de l'ordre mondain, d'autant plus que l'étincelle de la beauté divine respandit manifestement en lui. Cette affection dépend de deux causes : soit parce que l'image du visage paternel nous plaît, soit aussi parce que l'apparence et la figure de l'homme convenablement proportionnée épouse intimement cette empreinte ou raison vraie de la forme humaine, que notre âme a pris à l'Auteur du Tout et retient en elle. Aussi quand l'image d'un homme extérieur saisie par les sens et introduite dans l'âme, ne s'accorde pas à la figure de l'homme originelle que l'âme possède en soi, aussitôt cette image nous déplaît et sa laideur engendre la haine : si au contraire elle s'accorde au modèle, elle nous plaît et sa beauté éveille l'amour. C'est pourquoi il arrive que certaines personnes que nous rencontrons nous déplaisent ou nous plaisent aussitôt, bien que nous ne comprenions pas pourquoi, parce que l'âme entravée par l'exercice du corps, ne regarde pas les formes, qui sont par nature en elle-même, et suivant que la forme de la chose extérieure en frappant de son image la forme de la chose elle-même qui est peinte dans l'âme, sonne juste ou faux, l'âme émue hait ou aime cette chose. Ce rayon de lumière divin, dont nous avons parlé ci-dessus, infuse dans l'Ange et dans l'âme la vraie figure de l'homme qui doit s'engendrer dans son intégralité ; mais l'homme étant composé de matière mondaine, qui est ce qu'il y a de plus éloigné de Dieu, sa forme est bien dégénérée par rapport à sa figure entière : elle sera plus semblable dans la matière mieux disposée, et moins semblable dans la matière qui l'est moins. Celle qui est le plus semblable, de même qu'elle est en harmonie avec la force de Dieu et avec l'idée de l'Ange, de même elle s'harmonise avec la raison et l'empreinte qui se trouve dans l'âme ; l'âme approuve la conformité de cette harmonie, et c'est en cette conformité que consiste la Beauté (et c'est en cette approbation de l'âme que consiste l'affection d'Amour, et parce que l'Idée et la raison ou empreinte sont étrangères à la matière du corps, il en résulte que la composition de l'homme est jugée semblable à celles-ci, non pas par la matière ou par la quantité, mais par quelque autre partie incorporelle. Et suivant son degré de ressemblance, elle est en harmonie avec l'idée ou raison, et suivant son harmonisation,

elle est plus ou moins belle, d'où il résulte que le corps et la Beauté sont différents). Si quelqu'un se demande comment la forme du corps peut être semblable à la forme et raison de l'Ange et de l'âme, je le prierai de considérer le bâtiment de l'architecte. Au début l'Architecte conçoit dans son âme la raison et quasiment ³⁰⁷ l'Idée du bâtiment : ensuite il fabrique la maison (dans la mesure du possible) telle qu'il se l'est représentée dans l'esprit. Qui nierait que la maison est un corps ? Et que celle-ci sera très semblable à l'Idée incorporelle de l'artisan, à la ressemblance de laquelle elle a été faite ? Et cette similitude est plus le fait d'un certain ordre incorporel que de la matière. Efforce-toi d'en extraire la matière, si tu le peux : tu peux l'en extraire par la pensée. Enlève donc de l'édifice la matière et laisse en l'ordre : il ne te restera rien de corps matériel, et au contraire ce sera un seul et même ordre celui qui provient de l'artisan et celui qui demeure dans l'artisan. Opère donc de même avec le corps de n'importe quel homme, et tu découvriras ainsi que la forme de celui-là qui s'harmonise avec l'empreinte de l'âme est simple et sans matière ³⁰⁸.

CHAPITRE VI

*Combien de parties concourent
pour faire une chose belle et que la beauté
est un don spirituel*

Car enfin qu'est-ce que la beauté du corps ? Elle est certainement un certain acte, vivacité et grâce, qui brille dans le corps sous l'influence de son idée. Cette splendeur ne descend pas dans la matière si celle-ci n'a pas été préalablement préparée. Et la préparation du corps vivant consiste en trois choses : l'ordre, le mode et l'espèce ou apparence. L'ordre signifie la distance des parties ; le mode signifie la quantité ; l'espèce signifie les lignes et les couleurs. Car il faut tout d'abord que chacun des membres du corps soit à sa place naturelle, c'est-à-dire que les oreilles, les yeux, le nez et les autres membres soient à leur place, et que les deux yeux soient également proches du nez, et que les deux oreilles soient également éloignées des yeux. Mais cette parité des distances, qui appartient à l'ordre, ne suffit pas et il faut ajouter le mode des parties qui attribue à chaque membre la grandeur voulue,

en tenant compte de la proportion de tout le corps. (Il faut pour cela que trois nez fassent la longueur d'un visage, que les deux demi-cercles des oreilles réunis fassent la circonférence de la bouche ouverte, et que celle-ci soit égale à celle des sourcils réunis. La longueur du nez doit égaler la longueur des lèvres et des oreilles, et les deux ronds des yeux sont égaux à l'ouverture de la bouche. Huit têtes font la longueur du corps, et de même les bras étendus latéralement et les jambes étendues font la hauteur du corps³⁰⁹.) En outre nous pensons que l'apparence est nécessaire afin que les traits des lignes et les splendeurs des yeux ornent l'ordre et le mode des parties. Bien que ces trois choses se trouvent dans la matière, elles ne peuvent aucunement être une partie du corps. L'ordre des membres n'est pas un autre membre, parce que l'ordre se trouve dans tous les membres, or aucun membre ne se retrouve dans tous les membres. Ajoutons que l'ordre n'est rien d'autre qu'une distance harmonieuse entre les parties, et cette distance est soit nulle, soit vide soit un trait de lignes. Mais qui soutiendra que les lignes sont un corps ? Car elles manquent de largeur et profondeur qui sont nécessaires au corps. En outre le mode n'est pas quantité, mais terme de quantité. Les termes sont des surfaces, des lignes et des points, toutes choses qui n'ayant pas de profondeur ne peuvent être dites des corps. Nous faisons de même consister l'apparence non pas dans la matière, mais dans l'heureuse concordance des lumières, ombres et lignes. La Beauté est donc si éloignée de la matière corporelle, qu'elle ne se communique à celle-ci que si celle-ci est convenablement disposée grâce à ses trois préparations incorporelles dont nous avons parlé. Le fondement de ces trois préparations se trouve dans la complexion tempérée des quatre éléments, de sorte que notre corps est très semblable au ciel, dont la substance est tempérée, tant qu'il ne se rebelle pas contre la forme de l'âme par le dérèglement de quelque humeur. Ainsi la splendeur céleste apparaîtra facilement dans le corps semblable au ciel. Et cette forme parfaite de l'homme que possède l'âme sera plus ressemblante dans une matière paisible et obéissante. C'est de la même façon que les voix se disposent pour recevoir leur Beauté. Leur ordre est de s'élever de la voix grave à l'octave et de redescendre de l'octave à la voix grave. Le mode consiste à passer convenablement par les tierces, quarts, quintes et sixtes voix, tons et demi-tons. L'espèce est la résonance d'une voix claire. C'est à travers ces trois choses comme à travers trois éléments que les corps

composés de nombreux membres, comme les arbres, les animaux et la réunion de plusieurs voix, se disposent à recevoir la Beauté ; et les corps plus simples, tels que les quatre éléments et les pierres et les métaux et les voix simples, sont suffisamment préparés à recevoir cette beauté par une certaine fécondité et clarté tempérées de leur nature. Mais l'âme est par sa nature préparée pour recevoir la beauté, essentiellement parce qu'elle est esprit et comme miroir de Dieu, dans lequel, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, brille l'image de la face divine.

De même qu'il ne faut rien ajouter à l'or pour qu'il paraisse beau, et qu'il suffit de l'épurer de ses parties terreuses, s'il en est qui le ternissent : de même l'âme n'a besoin de rien d'autre que d'elle-même pour apparaître belle. Il suffit de chasser le soin et la sollicitude du corps et les perturbations de la cupidité et de la crainte pour qu'aussitôt se montre la beauté naturelle de l'âme. (Mais afin que notre discours n'excède point notre propos), concluons brièvement en disant que la Beauté est une certaine grâce vivace et spirituelle, qui par le rayon divin s'infuse tout d'abord dans les Anges, puis dans les âmes des hommes, et enfin dans les figures (et les voix) corporelles ; et cette grâce au moyen de la raison et de la vue (et de l'ouïe) émeut et charme notre âme, et par son charme nous ravit et en nous ravissant nous enflamme d'amour ardent.

G. P. LOMAZZO ³¹⁰

*De la façon de connaître
et ³¹¹ de construire les proportions
suivant la beauté*

CHAP. XXVI

Il me reste à traiter des voies générales de l'exposition rationnelle de toutes les parties de l'art, et tout d'abord de la proportion, qui est communément considérée comme cette chose incorporelle, qui dans les corps inclut l'ensemble des membres et naît des parties. Si la proportion est en soi une seule et même chose, il y a plusieurs façons de la connaître et l'établir, au regard de la nature de la beauté qu'elle permet d'inclure dans les peintures, pour représenter le vrai que l'on voit dans les corps. (Ce à quoi l'on parvient de

nombreuses façons étant donné les différences que l'on trouve dans les corps, tant en ce qui concerne la beauté de l'âme qu'au regard de la tempérance du corps, pour reprendre ce que disent les Platoniciens.) Et nous devons tout d'abord savoir que la beauté n'est rien d'autre qu'une certaine grâce, vive et spirituelle, qui s'infuse tout d'abord au moyen de la lumière divine dans les Anges, dans lesquels on voit les figures de n'importe quelle sphère, que l'on appelle en eux modèles et idées : puis elle passe dans les âmes où les figures s'appellent raisons et notions, et enfin dans la matière où elles sont nommées images et formes (et là grâce à la raison et au sens de la vue elle charme tous les hommes, suivant des degrés divers comme nous l'expliquerons ci-dessous). Cette beauté resplendit dans la face de Dieu et dans les trois miroirs hiérarchiquement disposés de l'Ange, de l'âme et du corps, dans le premier de façon très claire parce que très proche de Dieu, dans le second moins clairement parce que plus éloigné et dans le troisième très obscurément parce que très éloigné. Mais l'Ange qui n'est entravé d'aucun corps, se reflète en soi-même et voit sa beauté en lui-même. L'âme qui a été créée entourée d'un corps terrestre déchoit dans le souci du corps. L'âme oublie donc cette beauté qui est cachée en elle et ne s'emploie qu'à l'usage de ce corps, pliant à ce soin, et les sens et parfois même la raison. C'est pourquoi l'âme ne contemple pas cette beauté qui resplendit cependant continûment en elle, tant que le corps n'a pas fini de grandir et que la raison ne s'est éveillée. La beauté du corps n'est donc rien d'autre qu'un acte plein de vivacité et de grâce qui brille en lui par l'influx de son idée lequel ne descend dans la matière que si celle-ci a été préalablement préparée. Et cette préparation du corps vivant s'opère suivant trois choses qui sont l'ordre, le mode et l'apparence. L'ordre est la différence des parties, le mode en est la quantité, et l'apparence les lignes et les couleurs. C'est pourquoi il faut tout d'abord que chacun des membres se situe à la place qui lui correspond, que les yeux par exemple soient également proches du nez, et que les oreilles soient également éloignées des yeux. Mais cette égalité des distances qui appartient à l'ordre, ne suffirait pas si l'on n'y ajoutait pas le mode des parties qui attribue à chaque membre la grandeur qui lui correspond compte tenu de la proportion de l'ensemble du corps, et en outre l'apparence aussi est nécessaire afin que les traits artificiels des lignes et la splendeur des yeux ou couleur ornent l'ordre et le mode des parties. Bien que ces trois

choses se trouvent dans la matière, elles ne peuvent cependant aucunement constituer une partie du corps (comme l'affirme Ficin dans son *Commentaire au Banquet* de Platon) : l'ordre des membres n'est point un autre membre, parce que l'ordre se trouve dans tous les membres, or aucun membre ne se retrouve dans tous les membres. Il faut ajouter que l'ordre n'est rien d'autre qu'une distance harmonieuse entre les parties, et cette distance est soit nulle, soit vide, soit un trait de lignes. Et les lignes ne peuvent être un corps, car elles manquent de largeur et de profondeur constituants nécessaires de tout corps. De plus le mode n'est pas quantité mais limite de quantité, et les limites sont des surfaces, des points et des lignes, toutes choses qui, dépourvues de profondeur, ne peuvent être appelées des corps. Et finalement l'apparence non plus ne se trouve pas dans la matière, mais dans la concordance heureuse des lumières, des ombres et des lignes. La beauté est donc tellement éloignée de la matière corporelle qu'elle ne peut descendre en celle-ci que si cette matière est disposée suivant ces trois préparations incorporelles. Et le fondement de celles-ci se trouve dans la réunion tempérée des quatre éléments, de sorte que notre corps est très semblable au Ciel, dont la substance est tempérée. Et s'il ne se rebelle pas au pouvoir informant de l'âme par quelque excès d'humeurs, les splendeurs célestes apparaîtront aisément dans le corps semblable au ciel et à cette forme parfaite de l'homme, que possède l'âme dans la matière paisible et obéissante. (Quant à la température des corps il faut savoir qu'elle provient de leurs qualités par lesquelles tous nos corps sont dissemblables entre eux, suivant le plus ou moins grand mélange de ces qualités comme nous l'apprennent les mathématiciens (les Astrologues) et comme nous pouvons en faire l'expérience.) Mais il ne peut y avoir que quatre modes de dissemblance suivant le nombre des éléments et la force de leurs qualités, dont les mathématiciens affirment qu'ils sont comme les fondements de toutes les formes ou manières des corps humains. Comme le feu réunit principalement les qualités du chaud et du sec, et que le chaud dilate et le sec fortifie, il s'ensuit que les corps martiens ont des membres grands, développés, forts et velus. Comme l'air est principalement humide et qu'il prend la chaleur du feu lequel dilate moins que l'humidité n'élargit et ramollit, il s'ensuit que les corps Jupitériens ont des membres moins grands que les corps Martiens, mais tempérés, délicats au toucher et saillants. Comme l'eau tient principalement du froid et

qu'elle participe dans l'air de l'humide, et que le froid est astringent et durcit, alors que l'humidité amollit, il s'ensuit que les corps lunaires sont moins grands que les Jupitériens, et disproportionnés, durs et faibles. Et enfin comme la terre est de nature principalement sèche sous l'influence du feu, et froide sous l'influence de l'eau, et comme le sec et le froid sont très rudes, il s'ensuit que les corps Saturniens sont beaucoup plus rudes que ne le sont les Martiens, et avec des membres étroits et concaves. C'est de ces quatre qualités que naissent toutes les autres figures, soit les Solaires, lesquelles, selon les Astrologues, le Soleil participant quelque peu des qualités de Saturne, n'ont point de membres aussi rêches que les corps Martiens bien qu'ils le soient plus que les membres des corps Jupitériens; les corps vénusiens, comme Vénus tend à la nature de Jupiter, sont grands et bien proportionnés, très délicats et pourvus de très beaux membres, parce que d'une nature trempée dans l'humide et le chaud. Et de même les Astrologues tirent la forme des corps Mercuriens des qualités de la planète Mercure. C'est ainsi que l'on comprend que la beauté dépend principalement de ces qualités actives et passives : et elle doit être exprimée dans l'œuvre avec les proportions et les membres qui sont ceux de l'image naturelle dans l'âme, dont la matière aurait été préalablement préparée par Saturne pour la gravité, par Jupiter pour la magnificence et l'allégresse, par Mars pour le courage et la force, par le Soleil pour la magnanimité et la noblesse, par Vénus pour l'agrément, par Mercure pour l'intelligence et la finesse, et par la Lune pour la clémence. Mais ces qualités peuvent être corrompues, par Saturne en misère, par Jupiter en avarice, par Mars en cruauté, par le Soleil en tyrannie, par Vénus en lascivité, par Mercure en scélératesse et sorcellerie, et par la Lune en instabilité et légèreté. Quand il se fera que cette beauté déplaira par un de ces termes, cela ne pourra venir que du fait que ces qualités sont contrariées. Car nous savons que dans leurs gestes, dans leurs actes, leurs corps, leurs voix, la disposition de leurs membres et leurs couleurs, les Saturniens sont différents des Martiens et des Vénusiens; les Jupitériens des Martiens; les Martiens des Saturniens, des Jupitériens, des Solaires, des Mercuriens et des Lunaires; les Solaires des Martiens, Mercuriens et Solaires. Les Vénusiens des Saturniens; les Mercuriens des Martiens et des Solaires, les Lunaires des Martiens, Solaires et Mercuriens. Et au contraire les Saturniens s'harmonisent avec ceux qui sont sous

l'influence de Mercure, de Jupiter, du Soleil et de la Lune ; les Jupitériens avec ceux qui sont influencés par Saturne, le Soleil, Vénus, Mercure et la Lune ; les Martiens avec les Vénusiens ; les Solaires avec les Jupitériens et les Vénusiens ; les Vénusiens avec les Jupitériens, les Martiens, les Solaires, les Mercuriens et les Lunaires ; les Mercuriens avec les Jupitériens, les Vénusiens et les Saturniens, et enfin les Lunaires s'accordent avec les Jupitériens, les Vénériens et les Saturniens. Et cette concordance ou discordance entre les créatures est d'autant plus manifeste que les dispositions des matières sont plus ou moins conformes ou contraires aux âmes, dont le développement est simultanément à celui des matières. Il s'ensuit que dans un groupe de quatre ou six hommes ou femmes, l'un ou l'une plaira plus à l'autre ou l'une, ou que l'un aimera celui ou celle qu'un ou une autre détestera. Et cela est encore plus évident dans les arts, car on peut haïr un art qu'un autre aimera, d'où cette vérité que toutes les natures recouvrent tous les arts. Et enfin rien n'illustre mieux ce propos que le jugement ou le goût que l'on a de la beauté, car même si une femme est vraiment belle, elle ne plaira pas de la même façon à tous les hommes. Car les uns l'aimeront pour ses yeux, les autres pour son nez, d'autres pour sa bouche, d'autres encore pour son front, ou ses cheveux, ou bien sa gorge, ou encore sa poitrine, ses mains, ou toute autre partie de son corps. Certains aimeront sa grâce, d'autres ses manières, ou sa vertu, ou sa démarche, ou bien son regard. Et c'est ce qui arrive pour tous les corps, dont une partie peut plaire et passer pour belle, comme les yeux par exemple, et une autre déplaire et être considérée comme horrible, le front ou la bouche par exemple. C'est pourquoi il faut considérer attentivement toutes ces choses pour pouvoir donner les justes proportions à la nature et attitudes des corps afin que ceux-ci soient parfaitement agréables ou désagréables. Ainsi, dans une histoire, la beauté d'un Roi solaire devra consister dans la majesté ou le geste du prince ou de celui qui commande, la beauté d'un soldat Martien ressortira mieux s'il est représenté dans des batailles ou des combats offensifs ou défensifs ; la beauté d'un Vénusien, dans la grâce ou la délicatesse de quelqu'un qui parle ou embrasse ou fait sa cour. Ainsi en donnant à chaque corps les propriétés correspondantes à sa nature et à son art on pourra faire naître le plaisir attaché à la beauté ; c'est ainsi donc que l'on représentera un gredin avec des lacets, des couteaux et des chaînes ; les enfants avec des oiseaux, des chiens, des fleurs et

autres bagatelles. Et le Peintre retrouvera tout ceci dans la concordance de l'art, le Philosophe dans les représentations d'après la matière, l'Historien dans les réflexions, et tous les autres artisans dans ce qui est du ressort de leur art. Ce que nous comprenons très clairement par expérience comme lorsque, sans parler des membres et de leur proportion, devant un portrait fait d'après nature confronté à son modèle vivant, nombreux sont ceux qui le jugeront de nombreuses façons, suivant la nature de leur regard. L'un jugera la couleur du portrait semblable à celle du modèle vivant, un autre au contraire la jugera plus blanche, un autre plus jaune, un autre plus rouge ou bien encore plus obscure. Ce qui est dû au fait que la lumière ne brille pas dans le portrait peint comme elle le fait dans le modèle vivant, aussi les rayons qui partent des yeux ne peuvent que suivre leur propre nature ou qualité ; mais la matière ne doit pas briller dans l'esprit, dont il faut se rapprocher le plus possible. Ainsi peut-on comprendre que l'imitation ne passe ni par les couleurs ni même par les surfaces qui paraîtront aux uns trop larges, aux autres trop étroites, ou trop longues ou bien trop courtes. Nous pouvons donc affirmer que l'artiste doit veiller plus à la raison qu'au plaisir particulier de chacun, parce que l'œuvre doit être universelle et parfaite, et si l'on procède autrement on travaille en vain. Et certains reconnaissent qu'il ne faut rien ajouter à l'âme pour qu'elle apparaisse belle dans l'œuvre et qu'il est seulement besoin de recourir au souci et au soin du corps et d'en repousser tout trouble dû à la cupidité et à la crainte, pour nous montrer dans leurs œuvres la beauté naturelle et raisonnable de leur âme et de celle de ceux qui sont dépourvus également de toute affection, qui sont aussi ceux qui les approuvent et les louent, sans se soucier des quolibets de ceux qui tiennent plus compte du plaisir sensuel du corps que de la raison de l'esprit et vivent ainsi dans la boue, privés de la moindre lueur de jugement. Car il n'y a de vraie beauté que celle que l'on apprécie par la raison et non par ces deux fenêtres corporelles. Ce qui est facilement démontrable parce que personne ne peut douter qu'elle ne se trouve pas dans les Anges, les âmes et les corps, et que l'œil ne peut pas voir sans lumière... Car les figures et les couleurs des corps ne se voient pas, sinon illuminés par la lumière, et ceux-ci ne parviennent pas à l'œil avec leur matière, bien qu'il apparaisse nécessaire qu'ils doivent se trouver dans les yeux afin qu'ils soient vus par ceux-ci. Ainsi la lumière du Soleil peinte des couleurs et des figures de tous les corps qu'elle

rencontre est représentée devant nos yeux grâce à leur espèce de rayonnement naturel. Et c'est en la saisissant ainsi peinte que nous parvenons à voir cette lumière et toutes les peintures qu'elle contient. Parce que tout cet ordre du monde que nous voyons est saisi par nos yeux, non que cet ordre se trouve dans la matière des corps, mais parce qu'il se trouve dans cette lumière qui est elle-même infuse dans nos yeux. Et c'est parce qu'il se trouve dans cette lumière, sans corps et déjà séparé de la matière nécessaire, que tout l'ornement du monde s'offre à nous à travers la lumière. Si l'ordre du monde est incorporé dans nos yeux et non pas dans nos corps, la beauté sera d'autant plus manifeste qu'elle sera plus semblable, dans la matière bien disposée, à la vraie figure infusée dans l'Ange et dans l'âme par le rayonnement Divin. Et quand la matière est en harmonie avec la force de Dieu et l'Idée de l'Ange, elle s'harmonise aussi avec la raison et l'empreinte qui se trouve dans l'âme ; et c'est en cette convenance harmonieuse que consiste la beauté, laquelle, suivant que la matière est plus ou moins disposée, respandit à des degrés divers. Quant à cette beauté infuse dans les corps et plus ou moins apparente en ceux-ci, le peintre consciencieux doit en retirer les proportions et les accommoder à son œuvre suivant les diverses natures ou qualités énumérées ci-dessus.

Appendice II

GIO PIETRO BELLORI

L'IDÉE DU PEINTRE, DU SCULPTEUR
ET DE L'ARCHITECTE,
TIRÉE DES BEAUTÉS NATURELLES
ET SUPÉRIEURE À LA NATURE³¹²

Cette suprême et éternelle intelligence auteur de la nature dont elle fabrique les œuvres merveilleuses, en regardant profondément en soi-même, a créé les premières formes appelées Idées, de telle sorte que chaque espèce a été exprimée à partir de cette Idée première, et ainsi se forma tout l'admirable tissu des choses créées. Mais les corps célestes qui sont au-dessus de la lune, ne sont point sujets au changement, et ils demeureront éternellement beaux et ordonnés, tels que nous pouvons toujours les découvrir dans l'harmonie de leurs sphères et la splendeur de leur apparence. Il arrive au contraire que les corps sublunaires sont soumis au changement et à la laideur : et même si la Nature tend toujours à produire des effets excellents, à cause de l'inégalité de la matière, les formes s'altèrent, et particulièrement la beauté humaine, comme nous pouvons le voir dans les multiples difformités et disproportions qui sont en nous. C'est pourquoi les nobles Peintres et Sculpteurs, imitant le Premier Ouvrier, forment eux aussi dans leur esprit un modèle de beauté supérieure, et sans le quitter des yeux amendent³¹³ la nature en en corrigeant les couleurs et les lignes. Cette Idée, ou Déesse de la Peinture et de la Sculpture, une fois le voile sacré déchiré par les grands esprits, les Dédales et les Apelles, se révèle à nos yeux et descend sur les marbres et les toiles : tirant son origine de la nature elle dépasse son origine et devient elle-même origine de l'art ; mesurée par le compas de l'entendement elle devient mesure de la main œuvrante, et animée par l'imagination elle donne vie aux images. Les plus grands philosophes ont démontré que les causes exemplaires se trouvent dans les âmes des Artisans, où elles demeurent perpétuellement

très belles et très parfaites. L'Idée du Peintre et du Sculpteur est 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 ; Cicéron formule cette définition dans le livre de l'Orateur : « Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cujus ad excogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. »³¹⁴ Ainsi l'Idée constitue la perfection de la beauté naturelle et unit la vérité à la vraisemblance des choses qui sont sous nos yeux, et elle aspire toujours au mieux et au merveilleux, rivalisant et dépassant même la nature, car ses œuvres sont belles et accomplies à un point que la nature n'atteint jamais. C'est cette supériorité qu'affirme Proclus dans le *Timée* en disant : si l'on compare un homme naturel à un homme produit par l'art de la statuaire, l'homme naturel aura moins de prestance, parce que l'art œuvre avec plus de précision³¹⁵. Mais Zeuxis, qui avec cinq vierges forma cette image d'Hélène tellement célèbre³¹⁶ et que Cicéron donne en exemple dans l'*Orateur*, apprend au Peintre et au Sculpteur à contempler l'Idée des plus belles formes naturelles, et à choisir parmi les divers corps, les plus beaux.

Il ne crut pas en effet trouver dans un seul corps toutes ces perfections qu'il cherchait pour représenter la beauté d'Hélène, car la nature ne fait rien de parfait dans toutes les parties : « Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expoliuit. »³¹⁷ C'est pourquoi Maxime de Tyr affirme que l'image des Peintres ainsi tirée de corps différents produit une beauté, qui ne se trouve dans aucun corps naturel et qui s'approche des belles statues³¹⁸. C'est aussi ce que concédait Parrasius à Socrate quand il disait que le Peintre, qui se propose dans chaque forme la beauté naturelle, devait prendre dans différents corps ce que chacun avait de plus parfait, car il était difficile d'en trouver un seul qui réunît toutes les perfections³¹⁹. Mais au contraire la nature est ainsi tellement inférieure à l'art que les Artistes imitateurs aveugles des corps, dédaigneux de l'Idée, ont été blâmés : On a reproché à Démétrius d'être trop naturel³²⁰, on a blâmé Dionisius d'avoir peint les hommes à notre ressemblance et c'est pourquoi on l'a surnommé *ἀνθρωπόγραφος*, c'est-à-dire le peintre d'hommes³²¹. Pauson³²² et Pirrécus³²³ ont été

condamnés pour avoir imité les plus vils et les plus horribles hommes naturels, de même que de nos jours l'on reproche à Caravage d'avoir été trop naturel et à Bamboccio d'avoir reproduit les plus horribles créatures. Lysippe également reprochait au commun des Sculpteurs de prendre pour modèle les hommes tels qu'ils se trouvaient dans la nature, alors que, lui, se vantait de les représenter tels qu'ils devaient être³²⁴ : ce qui est le seul précepte que donnait Aristote aussi bien aux Poètes qu'aux Peintres³²⁵. Phidias n'est jamais tombé dans cette erreur, lui qui étonnait les mortels avec ses sculptures de Héros et de Dieux pour lesquelles il avait plus imité l'Idée que la Nature, et Cicéron, en parlant de lui, affirmait que quand il sculptait une figure de Zeus ou de Minerve il ne contemplait aucun objet d'où il aurait tiré la ressemblance, mais qu'il fixait dans son esprit une forme d'une beauté supérieure dont sa main s'efforçait de rendre la ressemblance. « *Nec vero ille artifex cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* »³²⁶ Et Sénèque, bien que stoïcien et critique sévère de nos arts, s'émerveilla de ce que ce sculpteur, n'ayant vu ni Jupiter ni Minerve, réussit cependant à concevoir dans son âme leurs formes divines. « *Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eius Minerva, dignus tamen illa arte animus et concepit Deos et exhibuit.* »³²⁷ Apollonius Tianeus nous dit la même chose, à savoir que la fantaisie plus que l'imitation rend sage le peintre, parce que celle-ci ne permet de reproduire que les choses visibles, alors que celle-là permet aussi de représenter les choses invisibles. Suivant l'exemple des anciens, les meilleurs de nos modernes³²⁸, tels Leon Battista Alberti, nous apprennent qu'il faut aimer dans toutes les choses non seulement la ressemblance, mais surtout la beauté, et que celle-ci doit être tirée des plus belles parties des corps les plus beaux³²⁹. Leonardo da Vinci aussi conseille au Peintre de se former cette Idée, de bien regarder ce qu'il voit et d'en débattre intérieurement, afin de choisir les parties les plus excellentes de toute chose³³⁰. Raphaël d'Urbino, le grand maître de ceux qui savent, écrit à Castiglione dans la Galatée : « Pour peindre une belle il me faudrait en voir plusieurs, mais comme il n'y a pas beaucoup de belles femmes, je me suis servi d'une certaine idée que j'avais dans l'esprit. »³³¹ Guido Reni qui,

pour la vénusté est le plus grand artiste de notre siècle, écrivit à Monseigneur Massanin, chef de la maison d'Urbain VII, lors de l'envoi à Rome de son Saint-Michel Archange pour l'Eglise des Capucins : « J'aurais aimé avoir eu un pinceau angélique ou des modèles édéniques, pour former l'Archange, et le voir dans le ciel, mais je n'ai pu monter si haut, et je l'ai cherché en vain sur terre. Aussi ai-je regardé cette forme que j'avais fixée dans l'Idée. Il existe aussi l'idée de la laideur, mais je ne l'ai même pas exprimée dans le Démon, car je la fuis même en pensée. » Et Guido se vantait de peindre la beauté non pas telle qu'elle se présentait à ses yeux, mais telle qu'il la voyait dans l'Idée : c'est ainsi que sa belle Hélène enlevée fut aussi célébrée que celle de Zeuxis. Mais cette Hélène ne fut pas aussi belle que ces deux artistes l'imaginèrent, car l'on sait que certains lui trouvèrent des défauts ; on pense même qu'elle ne vogua jamais vers Troie, mais qu'à sa place on transporta une statue, pour la beauté de laquelle on guerroya pendant dix ans. Et l'on pense que si Homère rendit un culte à cette femme dans ses poèmes, bien qu'elle ne fût pas divine, c'était pour gratifier les Grecs et annoblir le sujet de la guerre de Troie, de même qu'il exagéra le courage d'Achille et la prudence d'Ulysse. Hélène donc avec sa beauté naturelle n'égala pas les formes de Zeuxis et d'Homère : et il n'exista pas de femme qui fût aussi belle que la Vénus Gnidiennne, ou la Minerve Athénienne que l'on surnomma « la belle forme », de même qu'il n'existe pas d'homme aujourd'hui dont la force puisse se comparer à celle de l'Hercule Farnésien de Glicon, ni de femme dont la vénusté approche celle de la Vénus Médicée de Cléomène. C'est pourquoi les meilleurs poètes et prosateurs, quand ils veulent célébrer quelque beauté surhumaine, la comparent à une statue ou à une peinture. Quand Ovide décrit le très beau Centaure Cillare il rapproche sa beauté de celle des statues les plus célèbres :

Gratus in ore vigor, cervix, humerique, manusque
Pectoraque Artificum laudatis proxima signis.³³²

Et dans un autre passage il nous dit que si Apelle n'avait pas peint Vénus, celle-ci serait toujours immergée au fond de la mer d'où elle naquit :

Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles
Mersa sub aequoris illa lateret aquis.³³³

Philostrate exalte la beauté d'Euphorbe en nous disant qu'elle était semblable à celle des statues d'Apolline³³⁴, et il nous dit que la beauté d'Achille dépassait celle de son neveu Néoptolème autant que les statues dépassent en beauté les humains³³⁵. L'Arioste pour représenter la beauté d'Angélique la compare liée à son rocher à l'œuvre d'un habile Sculpteur.

J'aurais cru qu'elle était feinte
 dans l'albâtre ou quelque autre noble marbre,
 Roger, ou ainsi enchaînée à son rocher
 par l'artifice d'un habile sculpteur.³³⁶

Et dans ces vers L'Arioste imita Ovide dans sa description d'Andromède :

Quam simul ad duras religatam brachia cautes
 Vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos
 Moverat, et tepido manabant lumina fletu ;
 Marmoreum ratus esset opus.³³⁷

Le Marin, célébrant la Madeleine peinte par le Titien, adresse les mêmes louanges à la peinture elle-même et élève l'Idée de l'Artiste au-dessus des choses naturelles :

Mais la Nature cède et le vrai cède
 devant ce qu'a feint le savant Artiste
 Qui telle qu'il la possédait dans l'âme et la pensée
 Aussi belle et vivante l'a peinte ici.³³⁸

C'est pourquoi il nous semble que Castelvetro n'a pas eu raison de contredire Aristote dans sa Tragédie en affirmant que l'essence de la peinture n'est pas de former une image belle et parfaite, mais de former une image semblable au modèle naturel, que celui-ci soit beau ou difforme, sous prétexte que l'excès de beauté nuisait à la ressemblance³³⁹. Ces propos de Castelvetro ne peuvent s'appliquer qu'aux seuls peintres d'images³⁴⁰ et de portraits, lesquels ne suivent aucune Idée et sont soumis à la laideur du visage et du corps, ne pouvant y ajouter de beauté ni corriger les difformités naturelles sans du même coup perdre la ressemblance, car sinon le portrait serait peut-être plus beau mais moins ressemblant. Mais le Philosophe ne parlait pas de cette imitation plastique, et il

conseillait au poète tragique d'imiter les mœurs des hommes les meilleurs, et il leur donnait en exemple les bons Peintres et Sculpteurs d'images parfaites qui recourent à l'Idée : voici ses propres paroles : « Comme la tragédie est imitation des meilleurs, il faut que nous imitions les bons peintres : ceux-ci, en effet pour rendre la forme particulière de l'original, peignent, tout en composant des portraits ressemblants, en plus beau, restituant la forme propre... les produisant semblables [à ce qu'ils sont]... ils les peignent plus beaux [qu'ils ne sont].^a »³⁴¹

Représenter les hommes plus beaux qu'ils ne le sont communément et choisir le plus parfait, voilà ce qui incombe à l'Idée. Mais il n'existe pas qu'une seule Idée de cette beauté : diverses sont ses formes, puissantes et magnanimes, joyeuses, et délicates et de tout âge, et de tout sexe. Sur le Mont Ida plein de délices nous ne louons pas avec Pâris la seule douce Vénus, ou dans les jardins de Nisé nous ne fêtons pas seulement le tendre Bacchus ; mais dans les jeux fatigants de Menalos et de Délos nous admirons Apollon au carquois et Diane l'archère. Tout autre certainement fut la beauté de Zeus dans l'Olympe et celle de Junon à Samos, tout autre encore celle d'Hercule à Lindos et de Cupidon à Thespie : ainsi diverses formes conviennent à diverses beautés, car il n'est d'autre beauté que celle qui fait les choses telles qu'elles sont dans leur propre et parfaite nature ; cette beauté que les meilleurs Peintres choisissent, en contemplant la forme de tout être. Il nous faut de plus considérer que comme la peinture est représentation d'action humaine, le Peintre doit retenir dans son esprit les modèles des affections, qui dépendent de ces actions, de même que le Poète retient l'Idée du coléreux, du pusillanime, du triste, du joyeux, du rire et du pleur, de la crainte et du courage. Et ces mouvements doivent demeurer empreints dans l'âme de l'Artiste par une contemplation continue de la nature, car il est impossible qu'il les reproduise de sa main à partir du naturel s'il ne les a pas tout d'abord forgés dans l'imagination ; et pour ce faire il lui est nécessaire d'être très attentif, car les mouvements de l'âme ne sont manifestes que de très courts instants. Aussi le Peintre ou le Sculpteur, quand il doit imiter les poses du modèle qui se trouve devant lui, comme celui-ci ne manifeste aucune affection, mais bien au contraire est vide de toute émotion aussi bien dans son âme

a. En grec dans le texte.

que dans les gestes qui lui sont imposés, doit donc s'en former une image d'après le naturel, en observant les émotions humaines afin de faire coïncider les mouvements du corps avec ceux de l'âme de telle sorte que ceux-ci renvoient à ceux-là et vice versa. L'Architecture elle-même recourt à sa très parfaite Idée : Philon³⁴² nous dit que Dieu, comme tout bon Architecte, en contemplant l'Idée et le modèle qu'il s'était proposé, a créé le monde sensible à partir du monde idéal et intelligible. De telle sorte que l'Architecture dépendant d'une cause exemplaire, se fait elle aussi supérieure à la nature : ainsi Ovide, dans sa description de la grotte de Diane, nous dit que la Nature a voulu imiter l'art pour la créer :

Arte laboratum nulla, simulaverat artem
Ingenio Natura suo.³⁴³

Ce dont s'est peut-être souvenu Torquato Tasso en décrivant le jardin d'Armide :

On dirait un objet d'art de la nature, qui par plaisir
son imitateur imiterait par plaisanterie.³⁴⁴

Cela rappelle également cette argumentation d'Aristote : si la construction d'un splendide édifice était une chose naturelle, elle serait de toute façon exécutée par la nature suivant les mêmes règles que l'Architecture, afin de la porter à son point de perfection³⁴⁵, de même que les demeures des Dieux furent imaginées par les Poètes, suivant l'art des Architectes, avec toute une ordonnance d'arcades et de colonnes, ainsi qu'ils décrivent les cours royales du Soleil et de l'Amour, transportant l'Architecture au ciel. Les sages de l'Antiquité formèrent dans leur esprit cette Idée et déesse de la Beauté, en regardant toujours les plus belles parties des choses naturelles, car horrible et très vile est cette autre Idée qui se fonde essentiellement sur la pratique, alors que Platon veut que l'Idée soit une connaissance parfaite de la chose, à partir de la Nature³⁴⁶. Quintilien nous apprend comment toutes les choses perfectionnées par l'art et l'esprit humain ont leur principe dans la Nature elle-même³⁴⁷, d'où dérive l'Idée vraie. Il s'ensuit que ceux qui, sans connaître la vérité, se fondent entièrement sur la pratique, représentent dans leurs œuvres des larves et non pas des figures : de même ceux qui empruntent l'esprit d'autrui et copient les idées des autres réalisent des œuvres qui ne sont pas les filles mais les

bâtardes de la Nature, et on dirait qu'ils ne jurent que par les pinceaux de leurs maîtres. Et leur échec est d'autant plus grand que, ne sachant choisir les meilleures parties à cause de la pauvreté de leur esprit, ils ne retiennent que les seuls défauts de leurs précepteurs et se forment l'idée du pire. Au contraire ceux qui se glorifient de l'appellation de Naturalistes ne se forment dans l'esprit aucune Idée : ils copient les défauts des corps, et s'accoutument à la laideur et aux erreurs, ne jurant eux aussi que par le modèle, comme si celui-ci était leur précepteur ; il suffit de leur enlever de devant les yeux leur modèle et tout leur art s'évanouit. Platon assimile la première catégorie de Peintres aux Sophistes, qui ne se fondent pas sur la vérité mais sur les fantasmes de l'opinion³⁴⁸ : les peintres de la seconde catégorie ressemblent aux Leucippe et autres Démocrite qui, à partir de très vains atomes, composent les corps au hasard. Pour tous ces peintres l'Art de la Peinture est relégué au domaine de l'opinion et de l'usage, de même que Kritolaos voulait que l'éloquence consistât en une certaine habitude de la parole et habileté à provoquer le plaisir, τριβή et κακοτεχνία ou même plutôt ἀτεχνία,³⁴⁹ une simple habitude dépourvue de tout art et raison, et il ôtait ainsi tout rôle à l'esprit pour faire dépendre chaque chose des sens. Ce qui est suprême entendement et Idée chez les meilleurs Peintres, ceux-là veulent que ce ne soit qu'une façon de faire propre à chacun et ils confondent ainsi sagesse et ignorance. Mais les esprits élevés qui subliment leur pensée dans l'Idée du beau, ne sont ravis d'extase que par celle-ci qu'ils contemplant à l'égal d'une chose divine. Comme le vulgaire ne se fonde que sur le sens de la vue, il applaudit aux choses peintes d'après le naturel, parce qu'il est habitué à ne voir que des choses naturelles, il apprécie les belles couleurs, non pas les belles formes, qu'il ne comprend pas, l'élégance l'ennuie, il approuve la nouveauté, méprise la raison, suit l'opinion et s'écarte de la vérité de l'art, à laquelle est tout dédié le très noble simulacre de l'Idée. Il nous reste encore à dire que, puisque les Sculpteurs de l'Antiquité ont recouru à l'Idée merveilleuse, il est donc nécessaire d'étudier les sculptures antiques les plus parfaites, pour qu'elles nous guident vers la connaissance des beautés corrigées de la nature et c'est pour cette même raison qu'il nous faut contempler les œuvres des autres très excellents maîtres : mais nous traiterons plus complètement cette question à propos de l'imitation en général, ce qui ne laissera pas de satisfaire

tous ceux qui blâment les statues antiques. Quant à l'Architecture, nous disons que l'Architecte doit concevoir et établir dans sa pensée une très noble Idée qui lui serve de loi et de raison, et ses inventions doivent porter sur l'ordre, la disposition, la mesure et l'eurythmie du tout et des parties. Mais en ce qui concerne la décoration et l'ornement des ordres, il faut que son Idée soit confirmée par les exemples des Anciens qui parachevèrent avec succès de longues études pour trouver une mesure à cet art ; les Grecs établirent les limites et les proportions les meilleures, et celles-ci, confirmées au cours des siècles les plus savants et approuvées par toute la famille des Sages, devinrent les lois d'une merveilleuse Idée et de la beauté suprême, laquelle demeurant toujours une dans chaque espèce, ne peut être même légèrement altérée sans être complètement détruite. Mais nombreux sont ceux qui la déforment, voulant la changer par désir de nouveauté, car la beauté est très proche de la laideur, de même que les vices touchent à la vertu. C'est le malheur qui arriva avec la chute de l'Empire Romain, quand dépérirent tous les beaux-arts, et plus que tout autre l'Architecture ; car les bâtisseurs barbares, méprisant les modèles et les Idées Grecques et Romaines et les plus beaux monuments de l'Antiquité, développèrent frénétiquement durant de nombreux siècles de nombreux et très divers bâtiments d'ordres fantasques, dont le chaos monstrueux défigura l'Art et l'architecture. Bramante, Raphaël, Baldassarre, Giulio Romano et récemment Michelange s'efforçèrent de rendre l'Architecture à sa première idée et apparence, en choisissant les formes les plus élégantes des édifices de l'Antiquité. Mais aujourd'hui, au lieu de rendre hommage à ces hommes si savants, ils sont ingratement vilipendés de même que les Anciens, et on leur reproche de s'être copiés les uns les autres sans faire preuve d'esprit ni d'invention. Et n'importe qui s'invente une nouvelle Idée et larve d'Architecture à sa façon, et l'expose en public et sur les façades : hommes dépourvus de toute science propre à l'Architecte dont ils usurpent le nom. Ils déforment les édifices et les villes et les monuments, ils abusent avec frénésie d'angles, de cassures et de distorsions de lignes et ils déforment bases, chapiteaux et colonnes avec des plaisanteries de stuc, des bagatelles et des disproportions : et pourtant Vitruve condamne ce genre de nouveautés³⁵⁰ et nous propose les meilleurs exemples. Mais les bons Architectes conservent les formes les plus excellentes des ordres : les Peintres et les

Sculpteurs, en choisissant les plus élégantes des beautés naturelles, perfectionnent l'Idée, et leurs ouvrages finissent par dépasser la nature, ce qui est le plus grand titre de gloire ³⁵¹ de ces arts comme nous l'avons démontré. Ainsi naissent l'admiration et les hommages des hommes envers les statues et les images, ainsi les Artistes sont honorés et gratifiés : telle fut la gloire de Timante, d'Apelle, de Phidias, de Lysippe et de tant d'autres que la renommée célèbre, lesquels, s'élevant au-dessus des formes humaines, offrirent leurs Idées et leurs œuvres à l'admiration générale. C'est à juste titre donc que nous pouvons qualifier cette Idée de perfection de la Nature, miracle de l'Art, providence de l'entendement, modèle de la pensée, lumière de l'imagination, Soleil, qui d'Orient inspire la statue de Memnon, feu qui donne vie au simulacre de Prométhée. C'est cette Idée qui fait que les Vénus, les Grâces et les Amours délaissent les jardins de l'Ida et les plages de Cythère, pour venir habiter la dureté des marbres et le vide des ombres. Grâce à elle, sur les rives de l'Hélicon, les Muses mélangent les couleurs pour l'immortalité ; et pour sa gloire Pallas méprise les toiles de Babylone et vante grandement des lins Dédaléens. Mais comme l'Idée de l'éloquence est tellement dépassée par l'Idée de la Peinture, autant que la vue est plus efficace que les paroles, les mots me manquent et je me tais

ANNIBAL CARRACHE

La Peinture suscita la très grande admiration des hommes et parut être descendue du ciel quand le divin Raphaël à partir des principes fondamentaux de l'art accrut sa beauté au point le plus haut, lui restituant son ancienne majesté enrichie de toutes ces grâces et qualités qui jadis la couvrirent de gloire auprès des Grecs et des Romains. Mais comme les choses d'ici-bas ne demeurent pas toujours en un même état, et que celles qui ont atteint le sommet doivent par force décliner, l'art qui depuis Cimabue et Giotto avait peu à peu progressé pendant deux cent cinquante ans commença son déclin et passa d'une condition royale à une condition humble et vulgaire. Ainsi après ce siècle heureux, rapidement chacune de ses formes s'évanouit : et les Artistes, abandonnant l'étude de la Nature, vicièrent l'art par la manière, c'est-à-dire par l'Idée

fantasque qui se fonde sur la pratique et non sur l'imitation. Ce vice destructeur de la peinture se déclara tout d'abord chez des maîtres honorablement connus et il s'enracina dans les écoles qui naquirent par la suite : et il est à peine croyable de voir comment ces écoles dégénérèrent non pas seulement à partir de Raphaël mais aussi à partir de tous les autres maîtres qui donnèrent naissance au maniérisme. Florence, qui se vante d'être la mère de la peinture, et toute la Toscane si célèbre par ses professeurs, gisait dans le silence sans gloire d'aucun peintre ; et les autres artistes de l'école Romaine, ne levant plus les yeux sur tant d'exemples anciens et modernes, avaient oublié tous leurs résultats dignes de louange ; et même si en Vénétie la Peinture résista plus que partout ailleurs, ni là ni en Lombardie l'on n'entendait plus ce clair cri des couleurs qui s'éteignit dans le Tintoret, dernier jusqu'à aujourd'hui des peintres Vénitiens. J'affirmerai même cette chose incroyable : ni dans ni hors d'Italie on ne trouvait de peintre, alors qu'il n'y avait pas si longtemps que Pierre Paul Rubens avait le premier emporté hors d'Italie les couleurs ; et Federico Barocci, qui aurait pu restaurer et secourir l'art languissait inutilement à Urbino. L'art était alors combattu par deux extrêmes contraires : l'un entièrement soumis au naturel, l'autre entièrement soumis à la fantaisie : à Rome les auteurs furent Michelange de Caravaggio et Joseph d'Arpino : le premier copiait simplement les corps, tels qu'ils apparaissent devant nos yeux, sans aucune sorte d'élection, et le second se détournait complètement du naturel pour ne suivre que la liberté de son instinct : favorisés d'une grande renommée, l'un et l'autre furent donnés au monde en admiration et en exemple. Aussi quand la Peinture vivait ses derniers instants, les astres les plus favorables se tournèrent vers l'Italie et il plut à Dieu que dans la ville de Bologne, reine des sciences et des études, surgisse un très grand esprit et qu'avec lui renaisse l'Art déchu et presque mort. Ce fut Annibal Carrache...

*Appendices traduits de l'italien
par Frédéric Magne*

Notes

INTRODUCTION

1. Sur la doctrine platonicienne du Beau dans l'art, cf. récemment Ernst Cassirer in *Vorträge der Bibl. Warburg*, II, 1923.

2. Platon, *Rép.*, VI, 501.

3. Cf. par exemple le passage cité plus loin à la note 33.

4. Platon, *Lois*, II, 656 *de*.

5. Platon, *Lettre VII*, 342/3.

6. On voit que le concept platonicien de l'*εὕρεσις* renverse précisément le sens de ce que nous avons l'habitude d'entendre par « invention » : l'*εὕρεσις* platonicienne ne se présente donc pas comme une invention (*Erfindung*) de formes nouvelles et individuelles, mais bien plutôt comme une découverte (*Entdeckung*) de principes éternels et universels, analogue à celle que la science mathématique surtout peut avoir à entreprendre. En conséquence, dans une hiérarchie platonicienne des arts, le premier rang devait revenir à l'architecture et à la musique. E. Wind prépare un travail sur ces questions.

7. Cf. sur ce point les commentaires de Proclus cités à la note 63.

8. Platon, *Soph.* 233 sq., à quoi il faut principalement comparer J. A. Jolles, *L'Esthétique de Vitruve*, Dissert. Fribourg 1906, p. 51 et sq. Sur le malentendu dont fit l'objet, au XVI^e et au XVII^e siècle, la distinction platonicienne entre *μίμησις εἰκαστική* et *μίμησις φανταστική*, cf. ci-dessous les notes 144 et 259.

9. Platon, *Rép.*, X, 602.

10. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen z. Gesch. der bild. Künste bei den Griechen*, 1868, Nr. 772.

11. Platon, *Soph.*, 235 e-236 a.

12. Cf. E. Cassirer, *passim*.

13. Melancthon, *Ennaratio libri I, Ethicor. Arist.*, cap. VI (Corp. Réf. XVI, col. 290).

14. Melancthon refuse, tout à fait consciemment, la conception selon laquelle les Idées sont des essences métaphysiques (*οὐσίαι*), afin de pouvoir

— sous couleur d'interpréter plus rigoureusement la pensée propre de Platon — les identifier aux définitions (« *definitiones* ») ou indications (« *denotationes* ») d'Aristote; c'est à ce propos que, non sans raison (cf. ci-dessus p. 23), il se réfère à l'*Orator* de Cicéron : « Cette définition absolue et parfaite de la chose, Platon lui donne le nom d'Ide... et d'après ce passage de Cicéron l'on peut juger que les idées de Platon ne doivent pas être comprises comme des âmes ou comme des formes tombées du ciel, mais comme les notions parfaites qui sont conformes à la dialectique^a » (*Scholia in Ciceronis oratorem*, Corp. Réf. XVI, col. 771 sq.).

Il est significatif que Melanchton applique d'abord aux arts plastiques le concept d'« art » que (tout naturellement et comme Dürer, entre autres) il prend entièrement dans le sens de raison (*ratio*), cependant que Thomas d'Aquin, dans une définition qui par ailleurs s'accorde presque mot pour mot avec celle-là, prend l'exemple du géomètre.

Thomas (*Summa Theol.* II, 1, qu. 57, art. 3 dans l'édition de Fretté et Maré, t. II, p. 362).

« Je réponds qu'il faut dire de l'art qu'il n'est rien d'autre que la droite raison qui permet d'exécuter certaines œuvres^a. »

Melanchton (*Initia doctr. phys.*, Corp. Réf. XIII, col. 305).

« Or ce qu'est l'art, c'est une droite raison qui permet d'exécuter les œuvres : c'est ainsi qu'un sculpteur possède en lui une notion déterminée qui conduit sa main, sculpte en la statue l'image, c'est-à-dire qui organise les éléments de la statue, au point d'obtenir la ressemblance avec le modèle (l'archétype) qu'il imite^a. »

15. C'est seulement en second lieu que sera cité Archimède, à qui l'on doit « la représentation des mouvements célestes "automoteurs" » (« *imago motuum αὐτομάτων caelestium* »).

16. Sur la question générale des rapports entre Melanchton et Cicéron, cf. W. Dilthey, *Gesamm. Schriften*, 1914, II, pp. 172 sq.

L'ANTIQUITÉ

17. Cf. W. Kroll, *M. Tulli Ciceronis Orator*, 1913, Introduction.

18. Ce sont en fait (II, 5) : le portrait de Jalyos par Protogénès (à Rhodes, où Cicéron l'avait vu personnellement), le portrait d'Aphrodite par

^a. En latin dans le texte.

Apelle (à Cos), le Zeus de Phidias et le *Doryphore* de Polyclète, donc deux peintures et deux statues.

19. Si, devant le « *cadunt* », on conserve le « *non* » attesté par les manuscrits, l'interprétation, citée plus haut et que nous devons à l'amabilité de monsieur le professeur Plasberg-Hamburg, du « *ea, quae sub oculos ipsa non cadunt* » semble bien renvoyer aux « êtres divins que l'on doit représenter » ; récemment, H. Spögren (*Eranos*, XIX, p. 163 sq.) a lui aussi interprété ce passage dans ce sens.

Si, en revanche, avec Vettori (*Victorius, Var. lectiones XI, 14*) le « *non* » est supprimé (pour le sens, la conjecture proposée par W. Friedrich, dans le *Jahrb. f. Klass. Philol.*, CXXIII, 1881, p. 180 sq., revient au même), ce qu'il faudrait entendre par « les choses qui se présentent aux regards », ce serait l'œuvre d'art effectivement visible, qui correspondrait ensuite au discours entendu ; c'est ce qu'explique Vettori en d'autres passages. Or, il est complètement exclu, cela va de soi, qu'à propos du passage « *ea, quae...* » on pense à un modèle naturel et visible : l'orateur donne précisément l'exemple d'une création artistique qui opère indépendamment de cette vision extérieure. Sur le renversement caractéristique de signification que notre passage, sur ce point précis, a subi de la part de Giov. Pietro Bellori, cf. ci-dessus, p. 130 sq.

20. Cicéron, *Orator ad Brutum II, 7 sq.* (éd. Kroll, p. 24 sq., partiellement reproduit par Overbeck en d'autres passages, Nr. 717) : « *Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an numquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud, ut ex ore aliquo quasi imago, exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur, itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora, nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea, quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat ἰδέας ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri: cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. Quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.* »

21. Cf. sur ce point la conférence de Burckhardt, *Die Griechen und ihre Künstler* (Jak. Burckhardt, *Vorträge*, éd. Dürr, 1918², p. 202 sq.). Que l'on ait compris la signification créatrice de la production artistique (de

bonne heure déjà et par référence à la peinture). c'est ce que montre, entre autres, un vers d'Empédocle qui — anticipant sur le « lieu commun » (τόπος) du « Dieu peintre », du « Dieu sculpteur », du « Dieu artiste » (« *Deus pictor* », « *Deus statuarius* », « *Deus artifex* ») — compare la production du *Cosmos* à celle de la peinture (H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1922¹, I, p. 234, Nr. 23) : « De la même façon que les vents, lorsqu'ils décorent les tableaux votifs, instruits d'un art plein de sagesse, et prennent en leurs mains leurs nombreuses couleurs tantôt plus, tantôt moins, harmonieux mélange, en composent des formes semblables à toutes choses, créant ainsi des arbres, des hommes ou des femmes, des bêtes, des oiseaux, les poissons rejettent des eaux et puis les dieux à longue vie et riches en honneurs, de la même façon, ne laisse pas ton esprit s'égarer et croire que les mortels, que l'on voit innombrables, ont une autre origine mais sache-le en clair, car tu as entendu la parole d'un dieu^d. »

22. Les mêmes arguments que, dans le « songe » de Lucien, la *Παιδεία*, c'est-à-dire la culture littéraire, oppose à la *Τέχνη*, c'est-à-dire à l'art de la sculpture, seront plus tard, dans les polémiques de la Renaissance relatives à la préséance des arts, repris par la peinture contre la sculpture ; cf. surtout le célèbre « *Paragone* » qui figure en tête du livre sur la peinture de Léonard.

23. Sont significatives, par exemple, les anecdotes bien connues sur les rapports d'Alexandre le Grand et d'Apelle (Overbeck, Nr. 1834, 1836).

24. Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 77. Le passage, avec quelques modifications qui en renforcent l'importance, est cité par Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, 1585, p. 18.

25. Platon, *Rép.*, 605 sq.

26. M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, 1911, p. 157 (Ms. Asch., fol. 20 r) : « ... de même que celui qui méprise la peinture n'aime ni la philosophie, ni la nature. »

27. Philostrate, éd. G. L. Kayser, 1853², p. 379. De façon significative pour l'époque, Cicéron nomme, mais sans citer les noms des artistes, les quatre œuvres d'art qu'il prend comme exemple dans son *Orator* : il parle du *Jalysos*, comme nous parlons de la *Ronde de nuit* — avec la certitude que le nom de l'artiste est, sans autre mention, familier à tous les lecteurs.

28. Overbeck, Nr. 1649, Nr. 550 sq.

29. Overbeck, Nr. 968 (= Quintilien, *Inst. orat.*, XII, 10,7).

30. Overbeck, Nr. 903 (= Quintilien, *Inst. orat.*, XII, 10,9).

31. Overbeck, Nr. 1701 (Xénophon, *Ἀπομνημ.*, III, 10, 1 : « N'est-ce pas en imitant les formes qui sont belles — car il n'est pas facile de rencontrer un homme irréprochable en tout — et en rassemblant, à partir d'une multitude, ce que chaque individu a de plus beau que vous donnez ainsi à tous les corps de belles apparences ? C'est bien ainsi, dit-il, que nous les leur donnons^d. »

a. En grec dans le texte.

32. Overbeck, Nr. 1667-1669 (= Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 64; Cicéron, *De Inventione*, II, 1, 1; Denys d'Halicarnasse, *De priscis script. cens.*, I).

33. Platon, *Rép.*, 472 : « Crois-tu que ce serait un moins bon peintre celui qui, après avoir dessiné un modèle, celui de l'homme parfaitement beau, et en avoir rendu tous les détails par le dessin, serait incapable de démontrer qu'un tel homme peut exister ? Non, par Zeus, je ne le crois pas, dit-il^a. »

34. Aristote, *Polit.*, III, 11 (1281, 5) ; sous le rapport d'un élément isolé, la réalité peut l'emporter sur l'image idéale créée par la peinture, tout comme un homme ordinaire peut l'emporter sur un grand homme sous le rapport d'une aptitude bien définie. Sur ce sujet, cf. aussi *Poétique*, XXV : « Il faut qu'ils surpassent le modèle et soient tels que Zeuxis les a dessinés^a. »

35. Si l'on confronte les déclarations de Dion et de Philostrate avec celles de Cicéron, de Plotin, de Proclus et de Sénèque l'Ancien (pour Dion et Philostrate, cf. les notes suivantes, pour Cicéron cf. ci-dessus, p. 27, pour Plotin, p. 39, pour Proclus cf. la note 63, pour Sénèque, p. 37), on se range alors au parti de Kroll (*op. cit.*, p. 25, note) ; pour lui, la thèse selon laquelle les statues phidiennes des dieux, et surtout celle de Zeus, sont indépendantes de tout modèle, a pour fondement une tradition répandue depuis longtemps. Il faut en rapprocher encore une épigramme extraite de l'anthologie grecque (Overbeck, Nr. 716) et notamment cette anecdote bien connue qui constitue peut-être le point de départ de toute cette spéculation : questionné sur le « Paradigme » (*Paradeigma*) qu'il pensait imiter pour sculpter son Zeus, Phidias aurait répondu : « en imitant les paroles d'Homère, c'est-à-dire " le Cronide dont la tête fait signe en haut des sommets bleus " » (Overbeck, Nr. 698).

36. Dion de Prusa, éd. Joh. de Arnim, 1893, II, p. 167. Cette expression s'accorde avec la haute opinion que Dion se fait du métier d'artiste : « C'est un imitateur de la nature divine. »

37. Philostrate, *Apollon. Tyan.*, VI, 19 (éd. Kayser, p. 118) : « C'est l'imagination qui a créé cela, et elle est plus artiste que l'imitation car l'imitation reproduira ce qu'elle voit, l'imagination ce qu'elle ne voit pas, mais qu'elle suppose par comparaison avec ce qui est ; par ailleurs, l'effroi que cause l'objet en interdit souvent l'imitation mais ce n'est pas le cas de l'imagination qui s'avance sans effroi vers l'objet qu'elle a par elle-même supposé. ^a » L'interprétation de Jul. Walter (*Gesch. d. Asthetik im Aetertum*, 1893, p. 794) ne s'appuie pas du tout sur le sens du texte.

38. Cf. Joh. von Arnim, *Stoicor. vet. fragmenta*, I, 1905, p. 19 et II, 1903, p. 28. Cf. aussi Plutarque, *De placit. philos.*, II, 10, et Stobée, *Eclog.*, II, 12, 332 (éd. Meinecke, 1860, p. 89).

39. Aristote, *Métaph.*, VII, 8 (1034 a).

a. En grec dans le texte.

40. Aristote, *Métaph.*, VII, 7 (1032 a). Outre les deux catégories fondamentales de la « matière » (ύλη) et de la « forme » (μορφή) (είδος, ιδέα), on sait qu'Aristote en reconnaît encore trois autres (la « cause », la « fin », le « moteur ») (αίτία, τέλος, τὸ κινούν) qui paraissent bien s'appliquer également à la création artistique et que Sénèque (cf. p. 37 sq. et note 41) prendra plus tard en ce sens. Mais Scaliger déjà avait très judicieusement reconnu que seules les deux premières peuvent être considérées comme les catégories véritablement « substantielles » : la « matière » (ύλη) et la « forme » (μορφή) sont les conditions (*a priori*) de l'existence même de l'œuvre d'art ; la « fin » (τέλος) et le « moteur » (κινούν) ne sont que les conditions (empiriques) de son apparition.

41. Sénèque, *Lettres*, LXV, 2 sq. « Nos Stoïciens affirment, comme tu sais, que dans la nature des choses, il en existe deux, dont toutes sont constituées : la cause et la matière. La matière est inerte ; c'est une chose prête à recevoir toutes les formes et qui n'agirait pas si personne ne la mettait en mouvement. La cause, en revanche, c'est-à-dire la raison, informe la matière et lui donne le tour qui lui plaît ; à partir de celle-ci, elle produit des œuvres diverses. Doivent donc nécessairement exister ce dont la chose est faite et celui qui la fait. Dans le second cas, il s'agit de la cause, dans le premier de la matière.

Tout art est une imitation de la nature. C'est pourquoi, ce que j'affirmais de l'univers, il faut le transposer aux œuvres de l'homme. La statue renvoie à la matière qui attend l'artiste, et à l'artiste qui donne à la matière ces contours. Donc, dans la statue, la matière, c'est l'airain, la cause l'artisan. Cette même condition vaut pour toutes les choses : elles sont constituées de ce qui est fait et de celui qui fait. Or, les Stoïciens sont d'avis qu'il existe une seule cause : celui qui fait.

Aristote pense en revanche que la cause peut être dite en trois sens : " La cause première, dit-il, c'est la matière, elle-même, sans laquelle rien ne peut être produit ; la cause seconde, c'est l'artisan ; en troisième lieu, vient la forme imposée à chaque œuvre, par exemple à la statue " ; cette dernière, Aristote l'appelle *idos*. " Il s'y ajoute aussi, dit-il, une quatrième cause : c'est le but auquel tend l'œuvre tout entière. " Je vais expliquer ce qu'il faut entendre par là. L'airain est la cause première de la statue qui n'aurait pas été produite, s'il n'y avait pas eu un matériau dont on puisse la couler ou la tirer ; la cause seconde, c'est l'artiste. Cet airain en effet n'aurait pas pu prendre la forme ni l'aspect d'une statue si des mains expertes ne s'étaient point mises à l'œuvre. La troisième cause est la forme. Cette statue en effet ne porterait pas le nom de *Doryphore* ou de *Diadumène* si elle n'avait été dotée de contours. La quatrième cause est le but de l'action. Sans lui, l'œuvre n'aurait pas été produite. Or, que faut-il entendre par le but ? C'est ce qui a poussé l'artiste à œuvrer, ce qu'il a recherché en faisant son œuvre ; c'est ou bien l'argent s'il l'a produite pour la vendre, ou bien la gloire s'il a travaillé pour se faire un nom, ou la piété s'il a voulu en faire l'offrande à un temple. Ainsi donc cette cause est ce en vue de quoi l'œuvre est produite

or, ne penses-tu pas qu'il faille compter, parmi les causes de l'œuvre, ce sans quoi elle n'aurait pas été produite ?

À celles-ci, Platon en ajoute une cinquième, le modèle, qu'il appelle lui-même l'idée : c'est ce vers quoi l'artiste regarde pour exécuter l'œuvre projetée. Il n'importe d'ailleurs en rien que le modèle lui soit extérieur et qu'il y porte ses regards, ou qu'il soit intérieur à lui et qu'il l'ait conçu et disposé en lui-même. Ces modèles de toutes choses, Dieu les possède en lui ; il saisit aussi en son esprit les nombres et les modes de tout ce qui doit être réalisé ; il est rempli de ces formes, que Platon appelle les Idées, immortelles, immuables, incorruptibles. C'est ainsi que les hommes disparaissent ; mais l'humanité, qui sert de modèle à l'homme, demeure, et, pendant que les hommes souffrent et meurent, elle n'éprouve rien. Il existe donc cinq causes, ainsi que le dit Platon : ce dont, ce par quoi, ce en quoi, ce d'après quoi, ce en vue de quoi la chose est produite et finalement il y a ce qui en est le produit. Reprenons l'exemple de la statue, puisque nous avons commencé d'en parler : ce dont elle est faite, c'est l'airain, ce par quoi c'est l'artiste, ce en quoi c'est la forme qui lui est donnée, ce d'après quoi c'est le modèle, imité par l'artiste, ce en vue de quoi, c'est la fin qu'il s'est proposée, et ce qui est le produit de tout cela, c'est la statue elle-même. Or, toutes ces causes, nous dit Platon, se retrouvent aussi dans l'univers : celui qui le fait c'est Dieu ; ce dont il est fait, c'est la matière. La forme, ce sont l'aspect et l'ordre de l'univers, que nous avons sous les yeux. Le modèle c'est assurément ce d'après quoi Dieu a conféré à son œuvre tant d'ampleur et de beauté. La fin c'est ce en vue de quoi il l'a produite. Quelle peut bien être la fin que Dieu s'est proposée ? demandes-tu. C'est la bonté. Platon s'exprime ainsi : " Quelle raison Dieu a-t-il eue de produire le monde ? c'est qu'il est bon ; or celui qui est bon n'est jaloux d'aucun bien. C'est pourquoi Dieu a produit le monde aussi bon que possible ^a. " Rends donc ta sentence, juge, et dis-nous qui te paraît donner la réponse la plus vraisemblable, sinon la plus vraie. Car tout cela nous surpasse autant que la vérité même ^b. »

Il sera montré, par la suite, que toutes ces « causes fondamentales » de l'œuvre d'art n'en sont en vérité que des causes secondaires, y compris l'« Idée » au sens de « modèle » : « Le modèle, lui non plus, n'est pas une cause mais seulement un instrument nécessaire à la cause. Le modèle est nécessaire à l'artiste tout comme le burin, tout comme la lime ^b. »

42. Sénèque, *Lettres*, LXVIII, 16 sq. : « J'en reviens maintenant à ce que je t'ai promis : comment Platon répartit-il tout ce qui existe en six genres. Le premier, à savoir " ce qui est ", n'est saisi ni par la vue, ni par le toucher ni par aucun sens ; il est seulement concevable. Ce qui existe en général, par

a. Il s'agit ici d'une « transposition » assez libre d'un texte de Platon (*Timée*, 29e), où celui-ci caractérise ainsi la bonté et la *démiurgie* divines : Ἀγαθὸς ἦν, ἀγαθῷ δὲ οὐδεὶς περὶ οὐδενός οὐδέποτε ἐγγίνεται φθόνος (« Il était bon et, chez celui qui est bon, nulle jalousie sur nul sujet ne se produit jamais... »). (*N.d.T.*)

b. En latin dans le texte.

exemple l'homme en général, ne tombe pas sous le regard, mais c'est seulement l'homme individuel, comme Cicéron et Caton. L'animal n'est point vu ; il est conçu. Mais ce qui est vu, ce sont ses espèces, le cheval et le chien.

Au second rang, Platon situe ce qui domine et surpasse toutes choses. C'est ce qui, dit-il, existe par excellence. Poète se dit collectivement : c'est le nom de tous ceux qui composent en vers ; mais déjà chez les Grecs, il se mit à désigner un seul poète : on comprend Homère lorsqu'on a entendu poète. Mais qu'est-ce donc que cette réalité ? C'est Dieu assurément, car il l'emporte sur tout le reste en grandeur et en puissance.

Le troisième genre comprend les choses particulières ; elles sont innombrables, mais situées hors de notre regard. Quelles sont-elles ? demandes-tu. Les choses particulières, selon Platon, sont de l'ordre de l'ustensile ; il appelle idées ce dont est fait tout ce que nous voyons et d'après quoi tout est formé. Ces idées sont immortelles, invulnérables. Voici ce que peut être l'idée ^a, c'est-à-dire ce qu'elle peut être pour Platon : *" l'idée c'est, pour les choses qui se produisent dans la nature, un modèle éternel "*. *J'ajouterai à la définition une explication, afin que la chose te soit plus claire : je désire faire ton portrait. Je te considère comme un modèle pictural sur lequel mon esprit saisit une certaine manière d'être qu'il impose ensuite à son œuvre. Ainsi, cette physionomie qui m'instruit et m'enseigne et que je cherche à imiter, c'est l'idée. Or, la nature renferme à l'infini de semblables modèles des choses, hommes, poissons, arbres, conformément auxquels se trouve représenté tout ce qui reproduit la nature.*

Le quatrième rang, c'est la forme ^b, qui l'occupera. Pour savoir ce qu'est cette forme, il convient d'être attentif et de prêter à Platon, non pas à moi, la difficulté de la chose. Mais il n'est point de subtilité sans difficulté. Peu avant, j'utilisais l'image du peintre. *Celui-ci, désireux de faire le portrait de Virgile, le considérait d'abord au vif. L'idée ^a était la physionomie de Virgile, c'est-à-dire le modèle de l'œuvre future. Ce que l'artiste en extrait pour l'imposer à son œuvre, c'est la forme ^b.* Où est la différence ? demandes-tu ; autre chose est le modèle, autre chose la forme que l'on emprunte au modèle et que l'on impose à l'œuvre. Le premier, l'artiste l'imite ; la seconde, il la produit. La statue possède une certaine physionomie : c'est la forme (*idos*). Le modèle possède lui aussi une certaine physionomie et c'est en la contemplant que l'artiste a donné ses contours à la statue : c'est l'idée (*idea*). Si maintenant tu désires une nouvelle distinction, sache que la forme existe dans l'œuvre et l'idée hors de l'œuvre, non point tant d'ailleurs hors de l'œuvre qu'avant l'œuvre^c. »

43. Cette expression, au premier abord si singulière : « l'idée, c'était la

a. *Idea* dans le texte latin.

b. *Idos* dans le texte latin.

c. En latin dans le texte.

physionomie de Virgile^a », a fait, à la Renaissance (ce qui est caractéristique), grosse impression sur Jul. Caes. Scaliger, dont le troisième livre de *La Poétique* porte le titre d'« *Idea* ». Il a, selon son exposé, traité d'abord de la fin de l'art poétique (*pourquoi* nous imitons), puis de ses moyens (*par quoi* nous imitons); il a voulu, dans le livre suivant, parler de sa forme (*comment* nous imitons), et dans le livre en question, c'est-à-dire dans le livre intitulé « *Idea* », de ses objets (*ce qui doit être imité*). « Ce livre, nous l'avons intitulé " *Idea* ",... parce que notre discours dit les choses telles qu'elles sont, en qualité et en quantité. *Par exemple, de même que Socrate est le modèle (Idea) de la peinture, de même Troie est le modèle de l'Iliade d'Homère* ». » H. Brinkschulte, in « Jul. Caes. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen » (= *Renaissance und Philosophie, Beitr. z. Gesch. d. Phil.*, éd. A. Dyroff, t. X), 1914, p. 9, reconnaît très justement que Scaliger n'emploie pas ici le terme d'« *Idee* » dans le sens platonicien, mais au sens de « *sujet* »; cependant, il laisse de côté le rapport avec Sénèque et va jusqu'à affirmer que Scaliger anticipe ici sur le concept cartésien de l'Idée. D'ailleurs, Scaliger suit tout à fait Aristote, « *empereur* »^b et « *dictateur perpétuel* »^c de la philosophie : il identifie l'« *idea* » avec la « *forme* »^d aristotélicienne, s'approprie la doctrine selon laquelle l'œuvre d'art résulte de l'introduction d'une forme dans une matière (la matière du sculpteur est le bronze, celle du joueur de flûte est l'air) et cherche même à accorder ensemble Platon et Aristote : « L'accord avec la démonstration d'Aristote vient de ce que nous comprenons que la forme d'une piscine réside dans l'esprit de l'architecte, avant qu'il ne construise la piscine ». » (cf. sur ce point Brinkschulte, p. 34).

44. Plotin, *Ennéades*, V, 8, 1.

45. Pour l'interprétation du concept plotinien d'« *eidōs* »^d, qui, sans nul doute, ne désigne pas quelque chose de purement conceptuel, mais, pour parler comme Schelling, désigne l'objet d'une « *intuition intellectuelle* », c'est-à-dire une « *vision* » artistique, et qui, par là même, peut valoir d'une part comme synonyme d'« *idea* »^e, d'autre part comme synonyme de « *morphè* »^f, cf. récemment O. Walzel, *Plotins Begriff der ästhetischen Form* (« Vom Geistesleben alter und neuer Zeit », 1922, p. 1 sq.). D'un point de vue purement terminologique, il se vérifie donc également que l'esthétique de Plotin ne peut être comprise que comme la convergence des courants de pensée platonicien et aristotélicien.

a. En latin dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *imperator* ».

c. En latin dans le texte : « *dictator perpetuus* ».

d. En grec dans le texte : εἶδος.

e. En grec dans le texte : ἰδέα.

f. En grec dans le texte : μορφή.

46. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 2 : « car la matière n'admet pas d'être complètement informée par l'Idée^a ».

47. Plotin, *Ennéades*, V, 8, 1.

48. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 3 : la beauté est une « idée qui relie et domine la nature qui, elle-même, lui est opposée parce qu'elle est informée^a ».

49. Cf. ci-dessus, p. 35 et notes 39 et 40.

50. Aristote, *Mét.*, VII, 7-8 (1032 b sq.). L'exemple de la « statue » se trouve en 1033 a. L'exemple de la « maison », également repris par Philon et d'autres auteurs de la Basse Antiquité, sera constamment reproduit durant tout le Moyen Âge (Thomas, Bonaventure, Maître Eckhardt, et d'autres) et sera parfois invoqué dans les temps modernes (par Scaliger par exemple). Cf. note 43, ainsi que notes 86, 87, 91, 116, 146.

51. Aristote, *Mét.*, VII, 8 (1035 a) : « Tout ce qui est constitué de forme et de matière... se décompose en éléments matériels ; mais ce qui n'est pas rattaché à la matière, ne se décompose pas. C'est ainsi que la statue d'argile se décompose en argile... et le cercle (c'est-à-dire le cercle d'airain) en fragments de cercle. »

52. Cf. sur ce point Cl. Baeumker, *Das Problem der Materie in der griechischen Philosophie*, 1890, p. 263 ; la comparaison du rapport entre la forme et la matière avec le rapport du mâle et de la femelle se trouve chez Aristote in *Phys. Ausc.*, I, 9, 192.

53. Cf. note 46.

54. Cf. Baeumker, *op. cit.*, p. 405 sq.

55. Aristote, *Mét.*, XII, 3, 1070 a : « Pour certains êtres, l' " Individu " (" τὸ τὸδε τι ") n'existe pas en dehors de la substance composée, par exemple la forme de la maison, à moins que l'on n'entende par forme l'art de construire^a. »

56. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 3. « Mais comment l'architecte, après avoir accordé la maison extérieure avec la forme intérieure de la maison, énonce-t-il qu'elle est belle ? sinon parce que la maison extérieure, si l'on excepte les pierres, n'est autre que la forme intérieure, divisée selon la masse extérieure de matière et dont l'être indivisible apparaît dans une multiplicité^a. »

57. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 1 : « Qu'est-ce donc qui meut les regards des spectateurs, les oriente et les tourne dans cette direction, et les fait se réjouir du spectacle ?... Tout le monde, pour ainsi dire, affirme que c'est la symétrie des parties entre elles et par rapport au tout, jointe à la beauté du coloris, qui constitue la beauté visible... Pour ces gens-là, sera nécessairement beau non pas ce qui est simple, mais seulement ce qui est composé, et c'est l'ensemble qui sera beau. Les parties, en revanche, prises séparément ne pourront pas être belles par elles-mêmes, mais seulement en conspirant à

a. En grec dans le texte.

la beauté de l'ensemble. Pourtant, si l'on veut que l'ensemble soit beau, il faut que les parties soient belles elles aussi ; une belle chose, en effet, n'est pas faite d'éléments laids, mais tout ce qu'elle contient est beau. En outre, les couleurs, qui sont belles par elles-mêmes, comme la lumière du soleil, étant donné qu'elles sont simples et ne tirent pas leur beauté de la symétrie des parties, seront, pour ces mêmes gens, exclues de ce qui est beau... Et lorsque le même visage, dont les proportions demeurent pourtant identiques, paraît tantôt beau, tantôt laid, comment ne pas dire que ce qui est beau est dû à autre chose qui se surajoute aux proportions et que le visage bien proportionné est beau par autre chose^a ? » La formule citée et réfutée par Plotin semble bien avoir hérité du stoïcisme la définition de la beauté comme « symétrie »^b et c'est le stoïcisme que sa critique concerne vraisemblablement au premier chef ; Creuzer cite dans son édition du *Liber de pulchritudine* (1814, p. 146 sq.) le passage suivant des *Tusculanes* de Cicéron (IV, 13) : « C'est ainsi qu'il existe une certaine harmonie des membres du corps qui, jointe à un certain agrément de la couleur, s'appelle la beauté^c. » Toutefois, l'équation : beauté = symétrie, ou bien selon l'expression utilisée une fois par Lucien : beauté = égalité et harmonie des parties par rapport au tout^d, n'est pas une définition parmi d'autres, mais bien la définition de la beauté selon le Classicisme grec ; cette définition a dominé presque entièrement la pensée esthétique depuis Xénophon jusqu'à la Basse Antiquité et orienté les recherches des artistes théoriciens (cf. Aug. Kalkmann, *Die Proportionen d. Gesichts i.d. griech. Kunst.*, Berliner Winkelmannsprogramm 53, 1893, p. 4 sq.).

58. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 2.

59. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 9 : « Reviens en toi et observe ; et si tu ne vois pas encore en toi la beauté, fais comme l'artiste qui doit rendre belle sa statue : tantôt il retire, tantôt il gratte ; tantôt il polit, tantôt il épure, jusqu'à donner bel aspect à la statue ; comme lui, enlève ce qui est de trop, rectifie ce qui n'est pas droit, purifie ce qui est obscur et fais-le briller, et ne cesse pas d'édifier ta propre statue jusqu'à ce que resplendisse pour toi l'éclat divin de la vertu, jusqu'à ce que tu contemples la tempérance siégeant sur son trône de pureté^a. » Ainsi trouvons-nous déjà chez Plotin une interprétation moralisante des procédés de la statuaria dans le sens d'une libération et d'une purification de soi par soi ; cette conception sera reprise plus tard, par exemple par Denys l'Aréopagite (sur ce point, cf. K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1914, pp. 169-170) ; prise

a. En grec dans le texte.

b. En grec dans le texte : « συμμετρία ». Il va de soi que ce terme que nous avons, à plusieurs reprises déjà, traduit par « symétrie » doit s'entendre au plus près de sa signification hellénique et qu'il désigne, étymologiquement et linguistiquement, l'accord mesuré des parties ou « l'équilibre des proportions » (cf. ci-dessus, p. 44).

c. En latin dans le texte.

d. En grec dans le texte : τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότης καὶ ἁρμονία.

en elle-même, la conception selon laquelle l'œuvre de la statuaire résulte d'une opération de « soustraction^a », tandis que la peinture procède par « addition » de touches, est une conception encore plus ancienne (cf. Dion Chrysostome, *op. cit.*, p. 167, qui dit de la sculpture : « elle soustrait ce qui est en trop, jusqu'à ce qu'il ne subsiste plus que la forme en son apparence^b ») et prend probablement racine dans la doctrine aristotélienne de la « puissance » et de l'« acte »^c : « Nous disons par exemple que l'Hermès est en puissance dans le bois^b », est-il dit in *Mét.*, IX, 6, 1048^a ; nous trouvons une réminiscence de ce texte chez Thomas, *Phys.*, I, II (Fretté-Maré XXII, p. 327) ; « Il y a certaines choses qui s'obtiennent par " abstraction " (littéralement par soustraction^d) ; c'est ainsi que, grâce au sculpteur, on obtient un Mercure à partir d'une pierre. » La Renaissance s'est beaucoup plu à reprendre cette conception de l'essence de la statuaire, conception qui, comme telle, n'est absolument pas enracinée dans le Néoplatonisme et moins encore dans le Néoplatonisme chrétien, mais que l'on s'est empressé de lui « emprunter » pour en donner une interprétation morale ; en fait, la conception selon laquelle la « forme^e » se dégage peu à peu du quartier de marbre devait agréer particulièrement au projet métaphysique fondamental de Plotin et de ses successeurs (c'est ainsi que l'on s'y réfère toujours à l'exemple du sculpteur, bien que le peintre bénéficie d'une plus grande considération sociale). Il est par ailleurs significatif que la Renaissance — exception faite de Michel-Ange (cf. p. 140 sq. et note 283) ! — ait complètement négligé l'interprétation morale du procédé de « soustraction^a », tout en continuant de se référer à la statuaire chaque fois qu'il est exigé de l'homme de « triompher de la matière » (Léonard, *Trattato della pittura*, H. Ludwig, 1881, Nr. 119).

60. Le « procédé de l'élection » a pour Plotin une signification autre et sans doute plus limitée que celle qui lui était conférée dans les anecdotes citées plus haut à propos de Zeuxis et de Parrhasios (et par voie de correspondance dans les innombrables déclarations des théoriciens de la Renaissance) ; ce procédé ne désigne pas du tout pour lui l'unique façon possible de faire apparaître une belle forme mais seulement une des deux façons (et certainement celle qui, de loin, est la moins distinguée) qui s'offrent à l'homme ; une statue de dieu est créée à partir d'une pure vision intérieure et le procédé de l'élection ne se justifie que lorsque cette vision intérieure ne peut avoir lieu, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de donner une « représentation de l'homme ». Mais lorsque le procédé de l'élection n'est pas pratiqué, lorsque l'important est d'obtenir la reproduction « iconologique » d'un individu déterminé, alors Plotin se refuse à employer encore le

a. En grec dans le texte : ἀφαίρεσις.

b. En grec dans le texte.

c. En grec dans le texte : δύναμις, ἐνέργεια.

d. En grec dans le texte : ἀφαίρεσις, que traduit le terme latin d'« abstractio ».

e. En grec dans le texte : εἶδος.

terme d' « art » : la « représentation d'un être cher » est soigneusement exclue de ce dont on prend ici la défense et pour lui le portrait n'est pas autre chose que « l'image d'une image^a » (cf. l'information bien connue donnée par Porphyre, selon laquelle Plotin n'aurait jamais voulu, pour cette raison, que l'on fit son portrait, et reproduite par Borinski, *op. cit.*, p. 272, note de la page 92). L'artiste susceptible d'avoir son agrément est ou bien celui qui produit l'image d'un dieu à partir d'une pure Idée ou bien celui qui produit l'image d'un homme mais de telle façon qu'elle rassemble en elle les traits appartenant à des individus différents. Cf. aussi la note 63.

61. L'expression : « celui qui a contemplé^b » est très significative de la conception « heuristique » que Plotin se fait de l'art.

62. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 1.

63. La conception selon laquelle l'œuvre en sa réalité matérielle est nécessairement inadéquate par rapport à l'idéal projeté ne doit naturellement pas se confondre avec une expression comme celle d'*Ennéades* IV, 3, 10 (« Car l'art est second par rapport à elle, c'est-à-dire par rapport à la nature et il la redouble en en donnant des imitations brouillées et affaiblies, sortes de jouets sans valeur et cela bien qu'il utilise, pour faire exister ces images, une multitude de procédés^c ») ; car ici, tout comme à la note 60 où nous rapportions le refus opposé par Plotin à laisser faire son portrait, l'art ne signifie pas « invention » mais « imitation »^d. Le Néoplatonisme aussi a entièrement conservé la distinction introduite par Platon entre l'art « heuristique » et l'art « mimétique », avec ce résultat que l'accent s'est trouvé déplacé dans la mesure où le domaine de l'« heuristique » s'est considérablement élargi et parce que — c'est justement là l'apport impérissable de Plotin — le critère de l'œuvre d'art ne consiste plus dans la vérité théorique, mais dans la beauté (encore que du point de vue métaphysique celle-ci soit identique à celle-là). Cet état de la question se trouve consigné, avec une clarté exemplaire, dans un exposé de Proclus (*Comment. in Tim.*, II, 81 c) que l'on peut tenir pour un condensé et un résumé de l'esthétique néoplatonicienne : « Si le produit (c'est-à-dire l'œuvre d'art) est beau, c'est qu'il a été produit d'après le modèle éternellement existant, mais s'il n'est pas beau, c'est d'après ce qui devient... ce qui est produit d'après l'intelligible est beau, ce qui est produit d'après ce qui devient ne l'est pas... Car celui qui réalise d'après l'intelligible donne à ce qui imite ressemblance ou dissemblance. S'il y a ressemblance, son imitation sera belle ; car c'est en ce modèle que résidait la beauté originaire. Mais s'il n'y a pas ressemblance, c'est qu'il ne réalisait pas d'après l'intelligible. Quant à celui qui réalise d'après ce qui devient, s'il est vrai qu'il prenne là son modèle, il est évident que son œuvre ne sera pas

a. En grec dans le texte : *εἰδώλων εἰδωλον*.

b. En grec dans le texte : *ὁ ἐννοήσας*.

c. En grec dans le texte.

d. En grec dans le texte : *εὑρεσις, μίμησις*.

belle; car ce qui devient est lui-même plein de dissemblance et ne représente pas la beauté originare... Car Phidias, le créateur de Zeus, n'a pas pris pour modèle ce qui devient, mais il est parvenu à se représenter Zeus comme Homère le décrivait...^a » La représentation d'art se donne donc comme objet, pour autant qu'elle est « mimétique », une chose « en devenir », une réalité empirique, et dans ce cas-là elle ne peut absolument rien produire qui soit beau, parce que son objet souffre déjà d'innombrables défauts; ou bien elle se donne comme objet, en tant qu'elle est « heuristique », une chose « qui n'est pas en devenir », c'est-à-dire un « intelligible^b » (le Zeus de Phidias en apporte une fois de plus l'exemple) et dans ce cas ce qu'elle produit est nécessairement beau s'il est adéquat à cet « intelligible^b »; mais s'il ne lui est pas adéquat, elle cesse d'avoir pour objet l'intelligible.

De ce point de vue, Plotin est donc parfaitement conséquent lorsqu'il tient en haute estime l'art qui se règle sur l'« intelligible^b » mais rejette absolument l'art du portrait qui se contente de reproduire un « être soumis au devenir^c », c'est-à-dire un art nécessairement « mimétique ». Sur ce point, il a été suivi par la patristique, avec naturellement les revirements propres à la pensée chrétienne; c'est de façon tout aussi conséquente que, par un retour à un conceptualisme il est vrai modifié, et sans rejeter directement l'art du portrait, l'esthétique du Maniérisme et du Classicisme l'a pourtant jugé très défavorablement. « Jamais un grand peintre, un peintre de valeur exceptionnelle, n'a été un portraitiste », est-il dit dans le *Dialogos de la Pintura* de Vicente Carducho, mort en 1638 (d'après Karl Justi, *Michelangelo, Neue Beiträge*, 1909, p. 407. Cf. aussi ci-dessous la note 259). Sur la position prise par la patristique, cf. récemment Max Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur und Malerei*, 1920, p. 70 : Paulinus de Nola refuse que l'on fasse un portrait de lui et de son épouse, car on ne peut pas faire le portrait de « l'homme céleste »^d (qui vient désormais occuper la place de « l'intelligible^b » néoplatonicien) — quant à « l'homme terrestre »^e, on ne doit pas en faire le portrait. On peut d'ailleurs vérifier aussi sur d'autres points comment les Pères de l'Église ont cherché à utiliser les arguments platoniciens et néoplatoniciens contre les apparences sensibles de l'« imitation^f » pour combattre l'idolâtrie, conformément à l'Ancien Testament et par haine de la magie. On trouvera un recensement des propos se rapportant à ce sujet dans l'ouvrage, par ailleurs franchement partial en ses conclusions, de Hugo Koch, *Die altchristl. Bilderfrage nach d. lit. Quellen*, 1917.

a. En grec dans le texte.

b. En grec dans le texte : νοητόν.

c. En grec dans le texte : γεγονός.

d. En latin dans le texte : « homo coelestis ».

e. En latin dans le texte : « homo terrenus ».

f. En grec dans le texte : μίμησις.

64. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 8.

65. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 9.

66. Plotin, *Ennéades*, I, 6, 8. (Sur le rapport prétendu de ce texte avec un passage du *De pictura* de L. B. Alberti, cf. ci-dessous la note 125, qui reproduit la même citation.) La jolie parabole qui fait suite, en comparant l'épisode d'Ulysse et de Circé à une évasion hors du sensible vers la beauté intelligible, a tout à fait le même sens.

II

LE MOYEN ÂGE

67. Augustin, *Confessions*, X, 34 (éd. Knöll, p. 227). Ce texte^b, longuement traduit par Panofsky, s'achève, dans la citation qu'il en fait, par ce court passage qu'il n'a pas reproduit dans sa traduction : « mais ceux qui produisent et recherchent les beautés extérieures tirent de celles-ci leur façon d'approuver mais non celle d'en user » (*N.d.T.*).

68. Sur l'esthétique des Pères de l'Église (nous regrettons de n'avoir pas pu consulter le travail d'Aug. Berthaud *Sancti Augustini doctrina de pulchro ingeniusque artibus...*, Poitiers, 1891) et ses développements durant le haut Moyen Âge, cf. notamment M. de Wulf in *Revue néo-scholastique*, II, III, 1895-1896, *passim*, et *ibidem* XVI, 1909, p. 237 sq.; cf. en outre K. Eschweiler, *Die ästhet. Elemente in d. Religionsphilos. d. Hl. Augustin*, Diss. München, 1909, où se trouvent aussi des remarques concernant Origène, Grégoire de Nysse, etc.

La beauté (car les ouvrages cités ne répondent qu'à peine à la question de l'art qui, dans le cadre de la philosophie médiévale, ne se posait assurément pas comme problème autonome) se remarque partout, d'une part, ce qui correspond à « l'illumination plotinienne de la matière par l'Idée », grâce à un « éclat » particulier qui, notamment dans la métaphysique de la lumière de Denys l'Aréopagite prendra la signification d'une émanation directe de la divinité, et d'autre part, conformément à la théorie de la « symétrie » propre à l'Antiquité classique, grâce à l'équilibre proportionné des parties et à l'agrément de la couleur : « Ce qui est beau super-essentielllement est appelé beauté en raison de cette beauté même qu'il confère à chaque chose selon sa manière propre. Et on la voit, de même qu'on voit la lumière *en raison de l'harmonie et de l'éclat*^d (εὐαρμοσίας καὶ ἀγλαΐας) de toutes choses : elle étincelle partout, les rayons issus de sa source rendant belles toutes choses indifféremment, et elle appelle en

a. En grec dans le texte : *συμμετρία*.

b. Cité en latin dans la note.

c. En latin : « *concinmitas* ».

d. En latin : « *mitor* ».

quelque sorte à elle toutes choses ; c'est en raison de cet " appel " (*καλεῖν*) que la beauté est appelée " *kallos* " en grec^a » (Denys l'Aréopag., *De divin. nom.*, IV, 7 ; cité par Marsile Ficin, *Opera*, Basel, 1576, II, p. 1060). Mais cette dualité propre à la beauté ne renferme pas de véritable contradiction (car « l'harmonie des parties^b » est la forme que prend la beauté au sens métaphysique pour apparaître au-dehors, et Plotin lui-même la tient pour nécessaire dans la mesure où une chose belle est constituée de parties), si bien qu'il ne faut pas nous étonner si le même Augustin qui, dans le passage cité plus haut à la note 67, définit la beauté comme une émanation divine, en donne à un autre endroit (*De civ. Dei*, XXI, 19), de façon tout à fait cicéronienne et partant visiblement antiplotinienne, la définition suivante : « Toute beauté *corporelle* est un accord des parties entre elles joint à un certain agrément de la couleur » ; dans ce passage, où il ne s'agit que de la beauté corporelle, le repérage phénoménal s'est substitué au fondement métaphysique et c'est peut-être la célèbre catégorie du « nombre » (= rythme)^c qui assure la médiation entre l'un et l'autre, car le concept de nombre pour Augustin désigne d'une part le principe intuitif de la beauté propre à la forme ou au mouvement, mais d'autre part la « détermination ontologique dotée de la plus grande universalité métaphysique » (Eschweiler, *op. cit.*, p. 12). La conception, selon laquelle la beauté se caractérise phénoménalement par une « harmonie »^b, et métaphysiquement par un « éclat » ou par une « clarté »^d, s'est étendue sur la presque totalité du Moyen Âge ; le traité intitulé « *De Pulchro et bono* », que l'on a attribué pendant longtemps à Thomas d'Aquin, et qui est en réalité un extrait du Commentaire de Denys par Albert le Grand (cf. de Wulf, *op. cit.*, XVI) dit tout à fait clairement : « Le beau contient en sa notion plusieurs éléments, à savoir l'éclat d'une forme substantielle ou accidentelle qui s'ajoute à des parties matérielles bien proportionnées et bien délimitées^e », et Thomas lui-même, pour peu qu'il ait été, en ce qui le concernait, un « métaphysicien de la lumière » — en opposition surtout avec saint Bonaventure, sur lequel il faut se référer à E. Lutz, *Die Aesthetik Bonaventuras, Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters*, 1913, n° supplém. p. 200 sq. — n'a guère renoncé à voir dans la beauté l'accomplissement de ces deux postulats dont l'un porte le nom de « proportion obligée », l'autre celui de « clarté »^e.

Sur la « Métaphysique de la lumière » du Néoplatonisme chrétien et son influence durant le Moyen Âge et la Renaissance italienne, cf. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, p. 27 sq., ainsi que Cl. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter*, Festsrede gehalten i. d. öffentl. Sitz. d. K. Bayz.

a. En latin dans le texte.

b. En grec dans le texte : *εὐαρμοσία*.

c. En latin dans le texte : « *numerus* », « *rhythmus* ».

d. En latin dans le texte : « *splendor* », « *claritas* ».

e. En latin dans le texte : « *debita proportio* », « *claritas* ».

Akad. d. wiss. am 18. März 1916, p. 18 sq. ; cf. dans notre propre étude note 93 (Dante), note 122 (Ficin) et p. 115 sq. (« Maniérisme »).

69. Cf. ci-dessous, note 75.

70. Dionysos ne crée pas la vigne, mais il la découvre et en enseigne l'usage aux hommes ; la même remarque vaut pour Athéna et l'olivier.

71. Selon Philon, Dieu crée les Idées puisqu'il voit parfaitement que, sans modèle de beauté, rien de beau ne pouvait être créé (*De opificio mundi*, IV), mais elles sont cependant immanentes à son esprit et sont dotées, pour pouvoir servir en outre à l'accomplissement des intentions divines, de la fonction propre aux « forces incorporelles » (*ἀσώματοι δυνάμεις*). Cf. Zeller, *Philos. d. Griech.*, 4. Aufl., III, 2, p. 409 ; cf. en outre le passage, cité plus haut dans la note 41, de la lettre LXV de Sénèque : « Dieu possède en lui-même ces modèles de toutes les choses. ^a »

72. Sur le conflit qui s'est élevé à ce sujet entre Plotin et Longin, cf. Zeller, *op. cit.*, p. 418, note 4. Il est significatif que le Néoplatonisme florentin ait eu passionnément recours à Platon lui-même pour fonder sa conception de l'immanence ; cf. Marsile Ficin, *Comment. in Tim.*, XV (*op. II*, p. 1444). « Il dit (c'est-à-dire Platon) aussi fréquemment que les formes sont dans le modèle... tout comme celui qui comprend les idées des choses ne pense pas qu'elles existent dans les nuées, selon la calomnie de certains médisants, mais dans l'esprit de l'architecte du monde ^a. »

73. Augustin, *Liber octoginta trium quaestionum*, qu. 46 (cité d'après l'édition de Bâle de 1569, III, col. 548) ; cf. Cicéron, *Topiques*, VII, et *Orator*, II, 9.

Augustin

« Nous pouvons donc désigner les Idées par le terme latin de formes ou de types, pour avoir l'air de traduire mot à mot. Mais si nous leur donnons le nom de principes¹ ce sera en usant du droit d'interpréter... , d'ailleurs celui qui aura voulu utiliser ce terme ne se trompera pas sur la chose. Il existe en effet certaines formes originaires ou certains principes des choses, invariables et immuables, qui n'ont pas été formés et sont, pour cette raison éternels et identiques et qui sont enfermés dans l'intelligence divine. Et étant donné que ces principes ne naissent

Cicéron

Topiques, VII : « ... les formes... que les Grecs désignent par le terme d'Idées^b, nos auteurs, quand il leur arrive d'en traiter, les appellent des types... Je voudrais quant à moi, si la chose ne pouvait être dite même en latin, ne pas parler de types... je voudrais, au contraire, pouvoir parler de formes. Mais comme les deux termes possèdent le même sens, j'estime qu'il faut tenir compte de la commodité du langage ^a. »

Orator, II, 9 : « Les formes des choses, Platon les appelle les idées... il dit qu'elles sont inengendrées

a. En latin dans le texte.

b. En grec dans le texte : *εἰδαιῶς* (sic).

c. En ce qui concerne « *idea* », il faut donc distinguer la traduction (littérale) comme « *forma* » ou « *species* » et l'interprétation (philosophique) comme « *ratio* ». [N.d.T.]

ni ne meurent c'est pourtant à partir d'eux que se forme, disons-nous, tout ce qui peut naître et mourir, tout ce qui naît et meurt^a. »

et affirme qu'elles sont éternelles et enfermées dans la raison et dans l'intelligence : tout le reste des êtres naît et meurt, passe et disparaît et ne conserve pas longtemps le même état^a. »

Augustin n'a donc eu qu'à ajouter à l'« intelligence » de Cicéron le qualificatif de « divine »^b pour obtenir une définition « chrétienne » de l'Idée, addition que la Renaissance (cf. Melanchton et Dürer) a supprimée par la suite.

Avec d'autres, Kroll (*op. cit.*, p. 26, note) a souligné que le même passage de l'*Orateur* de Cicéron commandait une autre déclaration d'Augustin (*De vera religione*, 3, Basler, Aug. I, col. 701) : « ... il faut guérir l'esprit pour qu'il puisse contempler la forme immuable des choses, ainsi que la beauté toujours identique et semblable à elle-même, qui ne diffère pas selon les lieux ni ne change selon le temps mais conserve totalement le même état, et à l'existence de laquelle les hommes risqueraient de ne pas ajouter foi, bien que son existence soit véritablement suprême ; tout le reste des êtres naît et meurt, passe et disparaît, mais, pour autant qu'ils existent, ils subsistent en ce Dieu éternel qui les a produits grâce à sa propre vérité ; et, chez ces êtres, c'est seulement à l'âme rationnelle et intellectuelle qu'il a été donné de s'approcher et de jouir de la contemplation de son éternité, de s'en trouver embellie et de pouvoir mériter une vie éternelle^a. »

74. Augustin, *op. cit.*, qu. 46 : « Qui oserait soutenir que Dieu a créé le monde de façon irrationnelle ? Or puisqu'il n'est pas possible de le soutenir et de le croire à bon droit, il reste que le monde a été créé rationnellement et que l'homme n'a pas le même principe rationnel que le cheval ; il serait absurde en effet de le penser. Ainsi donc, tous les êtres singuliers sont créés selon des principes rationnels qui leur sont propres. Mais ces principes, où doit-on penser qu'ils existent, sinon dans l'esprit même du créateur ? Il n'y avait rien qu'il pût contempler hors de lui et d'après quoi il pût édifier ce qu'il voulait édifier : penser le contraire serait en effet sacrilège. Mais si ces principes de toutes les choses à créer, ou déjà créées, sont contenus dans l'esprit divin, rien ne peut exister en lui qui ne soit éternel et immuable et Platon appelle ces principes originaires des choses les Idées : ces principes ne sont pas seulement des Idées mais ils sont vrais parce qu'ils sont éternels et demeurent immuables et semblables à eux-mêmes ; c'est en participant à eux que tout ce qui est, existe, quel qu'il soit. Mais l'âme rationnelle, parmi les choses que Dieu a créées, l'emporte sur toutes et est très proche de Dieu lorsqu'elle est pure ; et plus elle est attachée à la charité, plus elle est

a. En latin dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *intelligentia* », « *divina* ».

inondée en un certain sens et illuminée par la lumière intelligible qui vient de Dieu, et plus elle voit, non par les yeux du corps mais par ce qu'il y a en elle d'originare et qui fait sa supériorité c'est-à-dire par son intelligence, ces principes rationnels dont la vision fait sa béatitude. Ces principes, nous l'avons dit, peuvent recevoir le nom d'idées ou de formes ou de types ou de principes et il est permis de les désigner sous une pluralité de termes mais c'est à très peu de gens qu'il revient de contempler ce qui est vrai^a. »

75. Si G. von Hertling (*Augustinus-Zitate bei Thom. v. Aquin*, Sitz.-Ber. d. K. Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl., 1904, p. 542) définit la transformation des Idées, qui fait que l'on passe des « essences platoniciennes existant en soi et par soi » aux « pensées de Dieu », comme une sorte de « gauchissement de la théorie des Idées dans le sens du christianisme », il faut aussi considérer que cette transformation avait déjà été accomplie, pour l'essentiel, chez Philon et chez Plotin.

76. Denys l'Aréopagite, *De divin. nomin.*, chap. VII ; cf. à ce sujet Bonaventure, *Liber Sententiar.*, I, dist. 35, qu. 1 (*Opera*, Mayence, 1609, t. IV, p. 277 sq.).

77. Thomas d'Aquin, *De veritate*, Qu. 3 (Fretté-Maré XIV, p. 386 sq.).

78. Cf. Thomas d'Aquin, *Summa Theol.*, I, 1, qu. 15 (Fretté-Maré, I, p. 122 sq.). Aristote peut, ici encore, apporter à la conception chrétienne un témoignage capital : « et c'est ainsi qu'Aristote condamne l'opinion de Platon selon laquelle les idées existaient par soi et non pas dans l'intellect^a ». La conception médiévale des Idées est, pourrait-on dire, une conception subjectiviste, à ceci près que le « sujet » c'est l'intellect divin.

79. Cf. de Wulf, *op. cit.*, II/III. Thomas a donné des rapports entre le « beau » et le « bien »^b la définition suivante : « du point de vue de l'objet » (nous dirions : « ontologiquement »), « ils sont *identiques* car ils constituent quelque chose qui est au-delà de l'éloge, c'est-à-dire de la forme, et c'est la raison pour laquelle on loue le bien comme le beau. Mais du point de vue de la connaissance » (nous dirions : « méthodologiquement »), « ils sont *différents*, car le bien est proprement en rapport avec le *désir* : est un bien en effet ce que tous les êtres désirent, et c'est à ce titre que l'on prend connaissance de lui comme d'un but... Tandis que le beau est en rapport avec la faculté *cognitive* car on dit que les choses sont belles quand on les regarde avec plaisir^a » (*Summa Theol.*, I, 1, qu. 5, art. 4 ; Fretté-Maré, I, p. 38).

80. Cf. la conclusion du passage d'Augustin cité ci-dessus dans la note 74 ainsi que le texte qui précède : « On soutient que l'âme ne peut pas les contempler (les idées), si elle n'est pas rationnelle, c'est-à-dire si ce n'est par cette partie d'elle-même qui fait sa supériorité, par l'intelligence et la raison elles-mêmes, qui sont en quelque sorte son visage ou son regard

a. En latin dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *pulchrum* », « *bonum* ».

intérieurs et intelligibles. Et même, ce n'est pas toute âme rationnelle quelle qu'elle soit, mais seulement celle qui s'est sanctifiée et purifiée qui, affirme-t-on, est apte à cette vision^d. » Pour le Moyen Âge plus tardif, cf. la mystique franciscaine (voir sur ce sujet Cl. Baeumker in *Beitr. z. Gesch. der Renaissance u. Reformation, Festgabe für J. Schlecht*, 1917, p. 9; cf. en outre Jos. Eberle, *Die Ideenlehre Bonaventuras*, Diss. Strassb., 1911) ou encore, chez Nicolas de Cuse, la doctrine de la « contemplation des idées »^b. Naturellement toutes ces conceptions reviennent pour le fond au Néoplatonisme et finalement à Platon lui-même. — Et les Idées se changent en une connaissance purement conceptuelle (comme nous le verrons plus loin chez Marsile Ficin et chez Zuccari, cf. note 132 et note 211) dans la mesure seulement où ces « modèles intelligibles »^c contenus dans la pensée divine naissent, « comme des traces imprimées par elles en notre esprit, les ressemblances des réalités intelligibles »^d. Voir par exemple Guillaume d'Auvergne (*De univ.*, II, 1. *Guilielmi Parisiensis Opera*, 1674, I, p. 821).

81. Cf. par exemple Fr. v. Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterl. Humanismus*, 1922, p. 53.

82. L'« art » (il faut naturellement comprendre par là les différents « arts »^e) se voit refuser expressément la faculté de « créer » au sens propre du mot : la forme engagée dans la matière, quand on la considère sous l'angle de l'acte créateur, n'est pas une forme existant par soi mais seulement une forme inhérente, c'est-à-dire qu'elle disparaît lorsque la matière est détruite ; c'est pourquoi l'activité de l'art — aussi bien, à vrai dire, que celle de la nature, pour autant qu'on la comprend comme une « nature naturée »^f — ne se présente point tant comme une activité de création que comme une activité de simple transformation (ainsi peut-être Thomas, *Summa Theol.*, I, 1, qu. 45, art. 8, Fretté-Maré, I, p. 306).

83. Par exemple, lorsqu'il s'agit de résoudre la question de savoir si l'âme, au moment de la résurrection de la chair, reçoit le même corps ou un autre corps (Thomas, *Comment. in Sent.*, lib. IV, dist. 44, art. 1, vol. 2, Fretté-Maré, XI, p. 209) ; c'est ici que la distinction établie entre l'homme et la statue sert à élucider la question ; l'homme qui ressuscite ne doit pas être comparé avec la statue que l'on refond et que l'on coule à nouveau, car celle-ci n'est identique à la première que dans sa matérialité, mais quant à sa forme elle en est totalement différente, car la première forme a disparu avec la destruction de la statue (cf. la note précédente). Mais la forme de l'homme, c'est l'âme en tant qu'elle ne peut absolument pas disparaître. On en trouve un autre exemple chez Anselme de Canterbury (reproduit par

a. En latin dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *contemplatio idearum* ».

c. En latin dans le texte : « *exemplaria intelligibilia* ».

d. En latin : « *similitudines intelligibilium impressas ab eisdem intellectui nostro* ».

e. En latin dans le texte : « *artes* ».

f. En latin dans le texte : « *natura naturata* ».

P. Deussen, *D. Philos. d. Mittelalt.*, 1915, p. 384) lorsque doit être élucidée la distinction, si importante pour l'analyse de la preuve ontologique, entre « l'existence d'une chose dans la connaissance » et la « connaissance de l'existence d'une chose ».

84. *De opif. mundi*, chap. 5.

85. Cf. par exemple Bonaventure, *Liber sententiarum* I, dist. 35, qu. 1, cité à la note 76 ou encore la citation de Maître Eckhart reproduite à la p. 55. Zuccari se réfère lui aussi à l'exposé de Thomas d'Aquin (cf. p. 108 et note 203).

86. *Summa Theol.*, I, qu. 15 (Fretté-Maré, I, p. 122 sq.).

87. Par exemple Thomas, *Quodlibeta*, IV, 1, 1 (Fretté-Maré XV, p. 431) : « Le terme d'idée signifie qu'une certaine forme a, bien sûr, été comprise par l'agent, à la ressemblance de laquelle il cherche à produire l'œuvre extérieure, comme par exemple l'architecte a conçu dans son esprit, atant de la construire, la forme de la maison, qui est en quelque sorte l'idée de la maison^a à édifier matériellement^b. » Sur le même sujet, cf. en outre *Summa Theol.* I, I, qu. 47, art. 7 (Fretté-Maré I, p. 305) : « ... conformément à ce qu'est la forme artificielle dans la conception qu'en a l'artiste^b... » *Summa Theol.* II, I, qu. 93, art. 1 (Fretté-Maré II, p. 570 sq.) : « Je^b réponds que l'on doit dire que, de même qu'en chaque artiste préexiste la raison des choses qui sont constituées par l'art, de même il convient qu'en chaque gouvernant préexiste la raison de l'ordre des choses qui sont soumises à son gouvernement... Or Dieu, en raison de sa sagesse, est le créateur de la totalité des choses à quoi il doit être comparé comme l'artiste aux œuvres d'art^c. » Thomas traite des différentes significations du concept de « forme »^d, avec une clarté exemplaire, dans *De veritate* III (Fretté-Maré XIV, p. 386 sq.), où il distingue la « forme à partir de laquelle quelque chose est formé^e », la « forme selon laquelle quelque chose est formé^e » et enfin la « forme à la ressemblance de laquelle^e quelque chose est formé^b ». C'est à cette dernière signification seulement que correspond le concept de l'« Idée ».

88. En ce qui concerne la comparaison entre les œuvres d'art et la réalité, on doit se prononcer différemment, selon qu'on applique le critère de la « beauté » ou celui de la « vérité » (qui est fondamentalement platonicien et complètement étranger à l'art) ou encore celui de l'« authenticité ». Dans le premier cas — précisément parce que la conception que l'on se fait de l'art n'est aucunement de type « réaliste » — on se prononce normalement en faveur de l'œuvre d'art, à tel point que, dans la poésie médiévale également, la beauté humaine s'indique très souvent dans des formules toutes faites, du type : « aucun peintre n'a jamais rien fait de

a. En latin : « ... *praeconcepit formam domus, quae est quasi idea domus...* ».

b. En latin dans le texte.

c. En latin : « ... *sicut artifex ad artificata* ».

d. En latin : « *forma* ».

e. En latin : « *a qua* », « *secundum quam* », « *ad cuius similitudinem* ».

tel » (d'autres exemples se trouvent chez Borinski, *op. cit.*, p. 92 et von Bezold, *op. cit.*, pp. 47-54 ; bien entendu on doit chercher l'origine de ces tournures dans la poésie antique). Mais dans l'autre cas (les beaux-arts paraissent alors placés à nouveau sur le même plan que les autres « arts »^a), on se prononce nécessairement en faveur de l'objet et de la nature, car l'œuvre d'art est justement dépourvue des différentes qualités propres à la chose qui, dans la nature, lui correspond et dans la mesure où — de la même façon que nous parlons, aujourd'hui encore, de pierres précieuses ou de fleurs « artificielles » — elle n'est qu'un produit « inauthentique », voire « faux » (d'où la remarquable étymologie des « arts mécaniques »^b à partir de « *moechus* », débauché). On en trouve encore un exemple chez Geiler von Kaisersperg (reproduit par Borinski, *op. cit.*, p. 91 ; autres exemples, *ibid.*, p. 89) : « Encore que l'art imite la nature, la nature n'en surpasse pas moins chacun des arts ; c'est ce que dit Aristote. Et il n'a jamais existé de maître assez exquis et assez ingénieux pour pouvoir égaler la nature sous le rapport des couleurs ou de la vivacité et faire des verts, des violets ou des rouges aussi beaux que l'herbe ou les fleurs telles que la nature en son art les lui donne... Celui-là n'est pas né qui pourrait ainsi faire. » On retrouve cette idée de l'impuissance propre à l'habileté artistique^c de l'homme, mais remaniée selon l'esprit de la Renaissance (sur l'expression : « l'art singe la nature^d », cf. ci-dessous la note 95) chez Dürer ; car lorsqu'il dit : « Or ton pouvoir est sans force, confronté à la Création de Dieu » (Lange et Fuhse, *Dürers schriftl. Nachlass*, 1893, p. 227, 3), cela signifie, replacé dans son contexte, que l'on renonce, non plus à l'ambition d'égaliser la nature (au contraire on présuppose que c'est possible, sans plus) mais à celle de vouloir arbitrairement faire mieux qu'elle.

Ce qui vient d'être donné à entendre vaut seulement pour les déclarations relatives à l'essence de l'art en général ; ce que l'on rencontre, fréquemment il va de soi, dans les indications et descriptions portant sur des œuvres précises, surtout lorsqu'elles sont dues à un auteur de grande culture humaniste comme cet étonnant « Maître Grégoire »^e (cf. von Bezold, *op. cit.*, p. 50 sq.) ce sont en revanche les éloges, repris de l'Antiquité, sur cette « illusion de la vie »^f que donne la reproduction du réel, sur ces lèvres où l'on voit en quelque sorte circuler le sang, etc. Mais il est significatif qu'une « imitation si parfaite de la vie »^g, surtout lorsqu'il s'agit des œuvres de l'Antiquité païenne, donne facilement l'impression de quelque

a En latin dans le texte : « *artes* ».

b En latin dans le texte : « *artes mechanicae* ».

c En allemand : *Kunstfertigkeit*.

d En latin dans le texte : « *ars simia naturae* », exactement l'art singe de la nature.

e En latin dans le texte : « *magister Gregorius* ».

f En allemand : « *tauschende Lebendigkeit* ».

g En allemand : *so vollkommene Lebendigkeit*.

chose de magiquement démoniaque; le raffiné et cultivé Grégoire explique, par exemple, qu'une Vénus antique, objet de son admiration, ne l'a pas tellement séduit, à chaque reprise, à cause de sa beauté, mais à cause, dit-il, de « je ne sais quelle magique persuasion »^a.

89. Cf. la note précédente ainsi que la note 95. Lorsque, à la fin du XIII^e siècle, on crut percevoir les premières annonces d'un « Réalisme » caractérisé par la fidélité au modèle, une contradiction se fit aussi sentir. Cf. la célèbre ironie (remarquablement prise au sérieux par Borinski, *op. cit.*, p. 90) d'Ottokar von Steier (*Österr. Reimchronik*, V, 39 125-39 170) pour le réalisateur du tombeau de Rudolf de Habsbourg. Il est significatif que, même un artiste du XIII^e siècle comme Villard de Honnecourt, lorsqu'il ne travaille pas d'après une « copie »^b, mais d'après un original pris dans la nature^c (encore que celui-ci ne soit pas entièrement conçu « à la façon d'un modèle^d »), éprouve le besoin de souligner particulièrement cet événement par l'inscription suivante : « et scies bien, qu'il fu contrefais al vif^e ».

90. Cf. Dvořák, *op. cit.*, *passim*. Nous reviendrons peut-être dans un autre contexte sur le parallélisme qui existe entre les transformations subies par le « vouloir artistique »^f et celles qui concernent les théories psychologiques des rapports de l'âme et du corps.

91. Cf. A. Dyroff, *Zur allg. Kunstlehre des Hl. Thomas* i dans Beitr. z. Gesch. d. Phil. d. Mittelalters, Suppl.-Bd, II. (Festgabe z. 70. Geburtstage Clemens Bäumkers), 1923, p. 200, avec la citation des passages correspondants à la question. Sur la reprise de cette théorie à la fin du Cinquecento, cf. ci-dessous la note 210. Sur Augustin, cf. Eschweiler, *op. cit.*, p. 15.

92. Maître Eckhart, *Predigten*, Nr. 101 (in *Dtsch. Mystiker d. XIV. Jahrh.*, éd. F. Pfeiffer, II, 1857, p. 324). L'auteur discute, en étroite correspondance avec le « Maître Thomas », les célèbres questions relatives aux « images préexistantes » en Dieu et le passage cité dans le texte est destiné à éclairer la différence qui existe entre le sens « spéculatif » et le sens « pratique » de ces « images ». L'exemple de l'architecte, qui sert d'abord à élucider la fonction spéculative de l'esprit, sert ensuite à l'élucidation de sa fonction pratique : « D'une certaine manière, une image de l'œuvre préexiste aussi dans la faculté créatrice (= « acte^g ») non pas comme elle existe dans la nature mais plutôt comme dans la raison que comme dans la pierre ou le bois : ainsi de la maison, dont les images

a. En latin dans le texte : « nescio quae magica persuasio ».

b. En latin dans le texte : « Exemplum ».

c. En allemand : *Naturvorbild*.

d. En allemand : « modellmässig ».

e. En vieux français dans le texte.

f. En allemand : *Kunstwollen*.

g. En grec dans le texte : ἐπέγεια.

préexistent dans la raison créatrice de l'architecte, qui construit la maison extérieure conformément à l'image qu'il en a et comme il l'entend. Ainsi en va-t-il de Dieu... »

Le texte de Thomas (*Summa Theol.*, I, 1, qu. 35, art. 1, Fretté-Maré I, p. 238) utilisé par Dvořák, *op. cit.*, p. 75, où se trouve défini, en étroite correspondance avec Augustin, le concept de l'« image »^a n'a rien à voir avec la question des rapports de l'art et de la nature; ce texte veut seulement établir en clair qu'outre la « ressemblance » formelle entre l'image et le modèle appartient encore au concept d'image une « relation d'être » entre l'une et l'autre, c'est-à-dire une relation qui fait de l'image un « être dérivé »^b (ce qui ferait par exemple qu'un œuf est une « image » de l'autre). « Je réponds qu'il faut dire que c'est la *ressemblance*^c qui fait la nature de l'image. Pourtant, ce n'est pas n'importe quelle ressemblance qui suffit à définir la nature de l'image, mais la ressemblance qui concerne la forme de la chose ou tout au moins un certain indice formel (c'est-à-dire, comme la suite du texte le montre, une ressemblance concernant les contours et non point seulement la couleur par exemple). Mais la ressemblance formelle elle-même non plus que celle des contours ne suffisent; ce qui est requis, pour la définition de l'image, c'est l'*origine*^d, parce que, comme le dit Augustin au livre LXXXIII des *Questions*, qu. 74 : « un œuf n'est pas l'image d'un autre, parce que précisément il n'en est pas tiré^e. Ce qui est donc requis, pour que quelque chose soit véritablement une image, c'est qu'elle procède d'autre chose et lui soit ressemblante quant à la forme ou tout au moins quant à un indice formel^f. » Cette expression : « procéder d'autre chose »^g, doit être entendue au sens purement ontologique d'un « être dérivé »^b, mais non pas au sens esthétique d'un « être qui serait peint d'après nature »^h, et l'on peut affirmer que Thomas a dû justement reléguer tout à fait cette dernière interprétation, car il définit même (comme Dvořák le souligne lui aussi dans un autre passage, p. 43) ce qui fait la valeur de vérité d'une œuvre d'art non point par son accord avec un objet de la nature mais par son accord avec une représentation immanente à l'esprit : « Et de là vient que les produits de l'art sont appelés vrais, à raison du rang qu'ils occupent par rapport à notre intellect : une maison est appelée en effet une vraie maison lorsqu'elle parvient à

a. En latin dans le texte : « *imago* ».

b. En allemand : « *Abgeleitet-Sein* ».

c. En latin : « *similitudo* ».

d. En latin : « *origo* ».

e. En latin : « *expressum* ».

f. En latin dans le texte.

g. En latin dans le texte : « *ex alio procedere* ».

h. En allemand : « *Abgeleitetsein* ».

i. En allemand : « *nach-der-Natur-Gemalt-sein* ».

ressembler à la forme immanente à l'esprit de l'artiste^a » (*Summ. Theol.*, I, 1, qu. 16, art. 1, Fretté-Maré, I, p. 127). Il va de soi que ce « déplacement de l'objectivité de l'objet vers le sujet » (ou mieux encore peut-être : de l'intuitif vers le cognitif), qui trouve ici son expression, a reçu déjà chez Aristote son accomplissement théorique : « est un produit de l'art tout ce dont la forme réside dans l'âme^b ». (Cf. ci-dessus, p. 35 et note 40. *N.d.T.*).

Lorsque la scolastique considère d'une façon générale la dépendance de l'art par rapport à un modèle immédiatement visible, elle pense moins, chose significative, à l'imitation d'un objet déterminé de la nature qu'à l'imitation d'une œuvre d'art semblable à celle qu'il faut créer de nouveau (traduit du langage savant en langage d'atelier, cela signifie qu'elle pense moins à l'utilisation d'un « modèle »^c qu'à celle d'une « copie »^d) : « ... ainsi lorsqu'un artiste, à la vue d'une œuvre d'art, conçoit une forme selon laquelle il cherche à créer la sienne^a. » (*De veritate* III, 3, Fretté-Maré, XIV, p. 394).

93. Cette parole de Dante (*De monarchia*, II, 2) n'a pas d'autre sens que d'établir, à l'intérieur d'un système plus vaste de rapports, une comparaison : « Voici donc ce qu'il faut savoir : de même que l'art se rencontre à trois niveaux, c'est-à-dire dans l'esprit de l'artiste, dans l'outil et dans la matière informée par l'art, de même nous pouvons contempler la nature à trois degrés différents^a » (à savoir, en Dieu comme en son créateur, dans le ciel comme en son instrument, ainsi que dans la matière).

Le terme d'« *idea* », comme on peut le remarquer expressément, sera pris, par Dante lui-même, en un sens exclusivement métaphysico-théologique : l'Idée est pour lui le modèle créé par Dieu, à la ressemblance duquel tout ce qu'il y a de mortel et d'immortel (c'est-à-dire d'un côté le monde corporel, de l'autre les âmes et les anges) se trouve conçu ; ses rayons, « comme par un jeu de reflets », pénètrent les différents étages du monde et — selon la plus ou moins grande « réceptivité de la matière » — illuminent plus ou moins ce qui est matériel.

« Ce qui ne meurt pas et ce qui peut mourir
N'est que la splendeur de cette Idée
Que fait naître en aimant notre Seigneur ;
Car cette vive lumière qui jaillit
De sa flamme, qui ne se désunit pas
De lui, ni de l'amour, leur troisième terme,
Par sa bonté rassemble son rayonnement
En de nouveaux êtres, comme en miroirs,

a. En latin dans le texte.

b. En grec dans le texte.

c. En allemand : « *Modell* ».

d. En latin : « *Exemplum* » (cf. ci-dessus note 89 et note a).

Eternellement demeurant une.
 Elle descend alors jusqu'aux dernières puissances,
 D'acte en acte, suivant un devenir tel
 Qu'elle ne fait plus que de brèves contingences ;
 Et ces contingences sont, ainsi je les comprends,
 Les choses créées que produit
 Avec et sans semence le ciel en mouvement.
 La cire de celles-ci, et qui les façonne,
 Ne demeurent pas constants ; mais le signe
 Idéal ils laissent ensuite plus ou moins transparaître^a. »

Si Dante prête à saint Thomas d'Aquin une théorie entièrement néoplatonicienne (cf. ci-dessus note 68), c'est que le système thomiste conserve en fait et met en œuvre tant d'éléments néoplatoniciens que, dans son ensemble, il peut se définir comme une grandiose synthèse d'Aristotélisme et de Néoplatonisme (cf. Cl. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter*, loc. cit., p. 26 sq. ; *ibid.*, p. 19, cf. le renvoi aux passages du *Paradis* qui concernent justement ce même rapport, XXX, 27 sq. et XXXIII, 115 sq.).

Quant au concept d' « Idea » en tant que tel, Dante en a traité plus en détail dans un autre passage (*Convito*, II, 5) et il a défini les Idées (en un sens voisin des « facultés incorporelles »^b de Philon) comme des « intelligences » ; ce sont les « moteurs du troisième ciel^a », c'est-à-dire des « substances séparées de la matière et les intelligences que le vulgaire appelle les anges^a. » De nombreux philosophes admettent, du même coup, seulement autant d'Idées qu'il existe de mouvements célestes ; mais d'autres, comme Platon (« homme excellentissime^a » !) « en admettent » autant « qu'il y a d'espèces de choses... l'une regroupant par exemple tous les hommes et une autre tout ce qui est de l'or... ; et de même que les intelligences célestes engendrent celles d'ici-bas, chacune selon son espèce propre, de même celles-ci seront, pour le reste des choses, génératrices et exemplaires, chacune selon son espèce. Et Platon appelle " idée " tout ce que l'on peut définir comme " forme " et comme " nature universelle ". Les gentils les appelaient dieux ou dieu parce qu'ils ne s'intéressaient pas comme Platon à la philosophie^a. » C'est ainsi que l'on commence déjà, par une sorte de rétrospective historique, à rattacher étymologiquement *idea* à *deus* ou à *dea* (idée = dieu ou déesse), rattachement que l'on complètera plus tard de façon toujours plus fréquente et plus ludique. Cf. par exemple, Bellori : « cette Idée ou plutôt cette déesse de la peinture et de la sculpture^a » et : « cette Idée et déité des beautés^a » (cit. p. 79 et p. 76), ou ce commentaire de Landino au XIII^e livre du *Paradis*, qui ne manque pas d'intérêt, étant donné

a. En italien dans le texte.

b. En grec dans le texte : ἀνώματοι δυνάμεις.

le tour passionné avec lequel il rejette les objections d'Aristote contre la théorie des Idées : « L'idée est un nom proposé par Platon et rejeté par Aristote, non point selon de vrais arguments, car le vrai ne peut être contredit par le vrai, mais par de sophistiques chicanes (!). Mais Platon a pour lui l'accord de Cicéron, de Sénèque, d'Eustrate, d'Augustin, de Boèce, d'Altiividius, de Calcidius et de beaucoup d'autres. Il existe donc, *dans l'esprit divin, un modèle et une forme*, à la ressemblance desquels la sagesse divine produit toutes les choses, visibles et invisibles. Platon et Mercure trimégiste écrivent que chaque chose connaît l'Idée de toute éternité. Par conséquent résident dans l'intelligence et la sagesse divines les connaissances de toutes les choses et Platon appelle ces connaissances les Idées ; mais je ne m'étendrai pas sur ce chapitre car ce serait plus difficile qu'il ne conviendrait pour notre propos... Il (c'est-à-dire Dante) dit donc fort bien l' " Idea ", c'est-à-dire l' " Iddio ", *car ce qui est en Dieu (in Dio) est " Iddio ", et l'Idée est en Dieu.* »

111

LA RENAISSANCE

94. Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, éd. H Ilg, 1871, cap. 88, p. 59 : « Si tu veux faire une bonne ébauche de montagnes, qui ressemblent à la nature, prends de grosses pierres, rugueuses et brutes, et, en leur ménageant ombre et lumière, tu en auras aussitôt le spectacle » (cf. en outre le chap. 28, où l'étude de la nature est vantée comme « le meilleur guide », comme « le gouvernail et la porte triomphale du dessin. »

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que la méthode préconisée par Cennini se rencontre encore au XVIII^e siècle chez Pahlmann ou Salomon Gessner (cf. sur ce point le travail, non encore publié, de Ludwig Münz, *Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst d. XVIII. Jahrh.*); mais si Gessner, dans sa « Lettre sur la peinture de paysage » (*Schriften*, V. Teil, 1772, p. 245 sq.), raconte comment, lui qui d'abord ne pouvait voir de la nature que le détail, n'est parvenu à « la contempler comme un tableau » que par l'étude des différents maîtres, il poursuit ensuite : « lorsque mon œil est accoutumé à découvrir, je découvre toujours, dans un arbre par ailleurs médiocre, un élément isolé, un couple de branches de belle venue, une belle masse de frondaison, un détail du tronc qui, reproduits intelligemment, confèrent à mes œuvres beauté et vérité. Une simple pierre peut toujours représenter pour moi la plus belle des masses rocheuses ; il est en mon pouvoir de la placer en pleine lumière, ce qui me permet d'observer sur elle les plus beaux effets d'ombre et de lumière, de

a. En italien dans le texte.

clair-obscur et de réverbération. » Ainsi s'annonce une conception entièrement nouvelle par rapport aux anciennes recettes d'atelier, une conception qui se retrouvera plus tard avec plus de clarté chez Schiller et chez Goethe ; le caillou se change en un rocher, voire en un « splendide » rocher ; et cela ne vient pas de ce que, machinalement, le crayon de l'artiste l'agrandit mais de ce que le regard spirituel du peintre, par le jeu des sentiments esthétiques et des connaissances théoriques, contemple les lois de la nature qui sont réalisées en miniature et sont également déterminantes pour ce qui apparaît en grand (« Dans l'observation de la nature, regarde toujours chaque chose comme une totalité »). Et si Gessner s'est acquis, par l'étude de Waterloo et de Berchem l'éducation esthétique qui lui permettait non point d'agrandir les détails mais bien plutôt de voir en grand, il en va de même de Schiller pour l'étude des anciens ; lorsque Goethe vante le caractère naturel et vrai des remous de la mer qui sont dépeints dans le poème du « *Taucher* », Schiller lui répond qu'il a simplement contemplé un spectacle semblable aux abords d'un moulin (dont les tourbillons étaient tout à fait l'analogie des remous de la mer, comme les cailloux de Gessner étaient l'analogie des rochers) ; « mais, ajoute-t-il, c'est parce que j'avais étudié attentivement la description de *Charybde* chez Homère, que ce spectacle m'a peut-être été donné par la nature » (lettre v. 6-10, 1797 ; cf. sur ce point H. Tietze in *Repert. f. Kunstwiss.*, XXXIX, 1916, p. 190 sq.).

95. Ainsi dans la *Chronique* de Filippo Villani. (Sur ce sujet cf. principalement J. van Schlosser, *Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis*, 1912, introd. ; cf. aussi du même auteur, *Kunstgesch. Jahrb. d. ZentralKomm.*, IX, 1910, p. 5 sq., et *Materialen zur QuellenKunde der Kunstgeschichte*, 1914, II, p. 60 sq. Dans la bouche d'un Villani, l'expression stéréotypée : « *l'art singe de la nature* » est devenue un éloge. D'ailleurs il faut reconnaître absolument (cf. Borinski, *op. cit.*, pp. 89 et 271) que la comparaison établie au Moyen Âge entre l'art et le singe, chez Clément d'Alexandrie par exemple, et de façon particulièrement significative chez Alanus des Iles (qui, en raison de son orientation platonicienne, définit justement l'art comme le produit d'une « sophistique ») n'a encore rien à voir avec la conception d'une fidélité à la nature ; au contraire, elle signifie seulement que les productions des beaux-arts ne sont pas les « véritables » images de la nature et que, « singeant » seulement la nature, elles lui sont inférieures sous de nombreux rapports (cf. note 88). c'est ainsi que Dante (*Inferno*, XXIX, 139) peut parler d'un faux monnayeur comme de quelqu'un « qui singe bien la nature » (un élément de cette conception médiévale figure aussi dans le récit que fait Boccace de la métamorphose du « statuaire » Épiméthée en singe : sur l'illustration de ce récit par un caisson munichois que l'on doit à l'atelier de Piero di Cosimo, cf. G. Habich, in *Sitz. Ber. d. Bayr. Akad. d. Wiss., phil. hist. Kl.*, 1920, Nr. 1 et K. Borinski, *ibid.* Nr. 12). Mais en revanche Borinski se trompe complètement lorsque, au niveau d'une interprétation ingénieuse mais détournée du vrai sens, il s'efforce d'aligner sur le refus médiéval de la

« vérité » la remarque célèbre de Villani concernant Stéphanus, l'élève de Giotto. Si Villani écrit en effet : « *Stéphanus fut le singe de la nature et il l'a si bien imitée* que, sur les corps humains qu'il a représentés, les naturalistes eux-mêmes dénombrent les artères et les veines, les nerfs et les ligaments même les plus ténus, et que seules l'inspiration et l'expiration de l'air semblent manquer à ses personnages^a », ce n'est assurément plus pour souligner qu'en dépit de son application l'artiste a manqué (sous prétexte que le souffle fait défaut !) l'effet même de la vie, mais inversement — et ce renversement est véritablement éclairant — pour vanter la fidélité à la nature d'une reproduction qui, à parler comme Dürer, fait apparaître dans toutes leurs particularités « les moindres rides et les moindres veinules » et peut servir de leçon même aux médecins. C'est ainsi que la Renaissance (sur la survivance de la conception chez Landino, Vasari et Shakespeare, cf. Schlosser, *Jahrb. d. ZentralKomm.*, loc. cit., p. 132) a changé le sens de la comparaison avec le singe qui, après avoir signifié et critiqué la non-réalité (effective !) des productions de l'art, fait l'éloge de leur vérité (artistique !). Le Néoclassicisme également conçoit d'ailleurs cette comparaison dans le sens d'une imitation parfaitement vraie de la nature avec cette différence que, refusant désormais cette sorte de vérité que constitue la conformité à la nature, il parle bien plutôt de « choisir » en idéalisant et de « survoler » à grands traits les infimes détails ; il réemploie donc la comparaison dans le sens d'une critique très sévère. Dans les *Vies d'artistes* de Bellori, figure une gravure (cf. notre en-tête de la page 124) sur laquelle la « Sage Imitation »^b foule aux pieds le singe, considéré comme l'imitation insensée et dénuée d'esprit, qui ne fait que « copier » le modèle ; et la sensibilité artistique de Winkelmann, qui est celle d'un idéaliste, n'a jamais été aussi profondément choquée que par cette expression : « les singes de la commune nature » (C. Justi, *Winkelmann u.s. Zeitgenossen*, 1898², I, p. 357). C'est pourquoi l'histoire des renversements de sens de l'expression : « l'art, singe de la nature » contient en germe toute l'histoire de la conception de l'art et revient en un certain sens à son point de départ. Car — et cela nous paraît ne faire aucun doute — la comparaison avec le singe fut forgée initialement, c'est-à-dire dans l'Antiquité, à partir de l'art mimétique « par excellence^c », c'est-à-dire à partir de l'art de l'acteur, et, dans cette première acception, elle désigne le naturalisme excessif et esthétiquement répréhensible dans la manière de ce Kallipidès qui fut moqué comme « le singe^d » (cf. Aristote, *Poétique*, chap. 26, ainsi que d'autres écrivains). Le Moyen Âge, en transposant cette tournure de l'art du mime à celui des autres arts, en a renversé le sens au point de lui faire désigner la représentation inadéquate parce que ne correspondant pas à la

a. En latin dans le texte.

b. En latin dans le texte : « *Imitatio Sapiens* ».

c. En grec dans le texte : κατ' ἐξοχήν.

d. En grec dans le texte : ὁ πιθηκος.

réalité de la nature (par exemple, en un sens pour ainsi dire encore plus « transposé », pour désigner le diable comme « singe de Dieu »). L'époque moderne en revanche en a fait la caractéristique d'une représentation parfaitement adéquate parce que absolument conforme à la vérité de la nature. Dans un cas, la catégorie esthétique du « naturalisme » était complètement recouverte par la catégorie théorique de la « singerie, c'est-à-dire de l'inauthenticité et de l'irréalité ». Dans l'autre, les considérations esthétiques sont remises à l'honneur par rapport aux considérations théoriques, avec cette seule différence que le naturalisme accompli paraissait représenter pour la Renaissance et surtout pour la première Renaissance, une sorte de « supplément » esthétique alors qu'il devait représenter pour le Néoclassicisme une sorte de « manque » esthétique, impossible à compenser.

96. Cf. par exemple Vasari, éd. Milanese, I, p. 250 : « Cette manière raboteuse, maladroite et ordinaire, de nombreux peintres de ce temps se l'étaient enseignée les uns aux autres pendant des années et des années, non par l'étude mais par une sorte d'usage^a. »

97. Léonard, *Trattato*, *op. cit.* Nr. 411.

98. Cf. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verb., z. Kunsttheorie d. Italiener*, 1915, p. 6 sq.

99. Alberti, *Della pittura* (L. B. Albertis kleinere Kunsttheoret. Schriften, éd. Janitschek, 1877), p. 151 ; cité, entre autres, par Panofsky, *op. cit.*, pp. 157-158. Cf. dans le même ouvrage des passages semblables de Dolce, Biondo et Armenini.

100. Léonard, *Trattato*, Nr. 270 (cité, entre autres, par Panofsky, *op. cit.*, p. 143) et Nr. 137.

101. Alberti, p. 151 : « Ce qui plaisait, ce n'était pas seulement de rendre avec ressemblance tous les éléments, mais plutôt de leur ajouter la beauté ; car en peinture la grâce est agréable aussi bien que requise. Et Démétrius, peintre de l'Antiquité, a manqué la gloire suprême parce qu'il fut soucieux de produire des choses en tout semblables à la nature beaucoup plus que gracieuses.

C'est pourquoi il était utile d'emprunter à tous les beaux corps chaque élément digne d'éloge, et suffisant toujours d'étudier et de s'exercer pour apprendre beaucoup de grâce ; bien que ce soit chose difficile, du fait que la beauté ne se trouve pas réalisée dans un seul corps, mais est rare et dispersée en un grand nombre, on doit cependant consacrer tous ses efforts à découvrir et à apprendre cette grâce. C'est comme pour celui qui veut aborder et entreprendre de grandes choses : combien il lui est facile d'avoir les petites en son pouvoir. Aucune chose n'est si difficile que l'étude et l'assiduité n'en triomphe^a. »

102. B. Scheurl affirme par exemple (*Libellus de laudib. Germaniae*, édité

a. En italien dans le texte.

par Schlosser, *Mat. Z. QuellenKunde d. Kunstgesch.*, III, p. 71) que le petit chien de Dürer avait reniflé un autoportrait de son maître, « croyant flatter son maître^a ». Cette petite histoire voit son authenticité confirmée par le fait qu'elle réapparaît telle quelle, mais sans qu'aucun nom soit mentionné, dans le *Trattato* de Léonard (Nr 14), d'où Scheurl a bien pu l'extraire; cf. d'autres exemples de ce genre chez Federico Zuccari, *L'Idée de' pittori, Scultori e Architetti*, 1608 (cité par nous d'après l'édition de Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura Scultura ed Architettura*, VI, 1768), p. 131.

103. Arioste, *Orlando furioso*, XI, st. 71.

104. Déjà la lettre de Giov. Dondi, écrite en 1375 (Schlosser, *Jahrb. d. Kunstslg. d. Allerh. Kaiserh.*, XXIV, 1903, p. 157), parle d'un sculpteur, entiché de statues antiques, qui déclarait que « si la vie n'avait pas fait défaut à ses œuvres, elles auraient été plus que vivantes »; il voulait dire par là que la nature n'était pas seulement imitée, mais encore surpassée par le génie des grands artistes. De la même façon, mais inversement, Boccace (*Decamerone*, VI, 5) assure, à propos de Giotto, que le visage humain faisait tellement illusion dans ses œuvres qu'on le tenait pour vrai, bien qu'il fût simplement peint.

105. Au Moyen Âge, le concept d'« original » ne joue aucun rôle dans le domaine scientifique; tout au contraire, on s'efforce de mettre en évidence l'accord de ses propres opinions avec celles des autorités plus anciennes. Sur ce point, cf. tout récemment l'intéressante étude de J. Hessen, *Thomistische und Augustinische Erkenntnistheorie*, 1920.

106. Cf. par exemple Bellori, qui — prenant tout à la fois le parti de l'idéalité et de la naturalité — reproche aux imitateurs de faire des œuvres qui « ne sont pas les filles mais les bâtardes » de la nature et « d'avoir enseveli en eux le génie en copiant les idées des autres » (Citat. dans l'Appendice II, pp. 174 sq.

107. Léonard, *Trattato*, Nr. 81 (on pense en même temps à la formule célèbre de Lysippe; comme on lui demandait avec quel artiste il rivalisait, il dut répondre : « J'imité la nature, je n'imité aucun artiste »); et déjà Alberti, p. 155, qui ajoute de façon caractéristique : si l'on voulait copier les œuvres des autres, il faudrait choisir une sculpture massive de préférence à une bonne peinture, car alors (la sculpture constituant en un sens, en tant que figure à trois dimensions, un objet de la nature) on apprendrait au moins à découvrir et à reproduire le véritable éclairage. L'avertissement de Léonard ne vaut naturellement que pour ce qui est d'« imiter la manière d'autrui^b », c'est-à-dire qu'il concerne l'absence fondamentale d'indépendance qui caractérise la création artistique. Mais, comme moyen d'étude, le dessin d'après modèle est entièrement autorisé, voire même conseillé : *Trattato*, Nr. 63, 82.

a. En latin dans le texte : *putatus hero applaudere*.

b. En italien dans le texte.

La dévalorisation qui frappe ainsi l'imitation peut donc être fondée sur une vision naturaliste aussi bien que sur une vision conceptualiste de l'art (chez Bellori, ainsi que nous l'avons vu dans la note 106, les deux conceptions se rejoignent). Néanmoins l'imitation n'est d'abord, et pour longtemps, rien de déshonorant : elle témoigne assurément de la pauvreté de l'artiste, mais elle ne fait pas encore de lui un « voleur ». Car ce qu'il emprunte à d'autres n'est pas d'abord considéré comme leur propriété : la nature appartient à tout le monde et l'Idée est considérée à l'origine comme une représentation dont la valeur est transcendante et normative par rapport au sujet, même si elle apparaît à l'intérieur du sujet. C'est seulement le XIX^e siècle qui devait s'arroger le droit de créer la notion de « plagiat », car il voyait dans l'œuvre d'art la manifestation d'une expérience entièrement personnelle et vécue de la nature ou du sentiment.

108. Cf. Vasari, I, p. 250.

109. La conception de l'art de la Renaissance se caractérise donc, par rapport à celle du Moyen Âge, par une « objectivation » d'un nouveau type de cet objet artistique^a que constitue l'œuvre et, conséquemment, par une « personnalisation » d'un nouveau type de la subjectivité de l'artiste^a. Cela concerne aussi, *mutatis mutandis*, la conscience culturelle de cette époque dans sa totalité, et plus particulièrement dans ses rapports à « l'Antiquité classique » : la littérature et l'art de l'Antiquité avaient bien survécu durant le Moyen Âge, mais loin de se présenter comme des « objets », ils n'étaient que les éléments et les instruments de l'activité spirituelle ; c'est seulement avec la Renaissance qu'apparaissent la philologie et l'archéologie, et c'est seulement la Renaissance qui redécouvre la poétique et la rhétorique antiques, avec la même nécessité qui lui fait restaurer l'antique théorie des arts plastiques et de l'architecture.

110. Il est significatif que cette « belle intention » (c'est-à-dire celle d'une fable pleine d'intérêt et de charme) est moins attribuée au talent qu'à la culture du peintre (Alberti, p. 145). Or même cette déclaration sans équivoque, qui souligne expressément la signification proprement esthétique du sujet pris en sa matérialité — signification qui ne sera jamais contestée avant le Caravage — (« la belle invention a tant de pouvoir que déjà par elle-même, et même sans être peinte, elle provoque le ravissement »), cette déclaration a contribué à faire d'Alberti, qui n'était pas fondamentalement philosophe, le partisan « tout à fait conscient d'un point de vue critico-idéaliste », et une sorte de néo-Kantien avant la lettre ; alors que, comme esthéticien du « pur sentiment » il avait conseillé d'emprunter cette fable aux rhéteurs et aux poètes parce qu'elle constituait pour lui un « simple matériau ». Cf. sur ce point W. Flemming, *Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwiss. durch L. B. Alberti*, 1916, p. 52 sq.

a. En allemand : *eine neuartige Vergegenständlichung des künstlerischen Objekts... eine neuartige Verpersönlichung des künstlerischen Subjekts.*

111. Cf. p. ex. Alberti, p. 139.

112. Cf. sur ce point, et pour ce qui suit, Panofsky, *op. cit.*, p. 78 sq. ainsi que, du même auteur, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, XV, 1921, p. 188 sq.

113. Sur la position particulière à Dürer, cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, passim*.

114. Léonard, *Trattato*, Nr. 137.

115. Alberti, pp. 199-201 (*De statua*).

116. Cf. pp. 59-60 et notes 43, 50, 86, 87, 91, 116, 146.

117. On ne saurait davantage méconnaître en son essence le Platonisme de la Renaissance qu'en affirmant (comme le fait Flemming, *op. cit.*, p. 91) qu'à la Renaissance, Platon « revêcut comme philosophe critique » et, par voie de conséquence, en exigeant que cette période de l'histoire de la philosophie soit historiquement considérée comme marquant une « séparation radicale entre le Néoplatonisme mystique et Platon ». C'est à juste titre que récemment M. Meier (« *Gott und Geist bei Marsiglio Ficino* », dans l'hommage à Jos. Schlecht qui vient d'être mentionné, p. 236 sq.) déclare : « Platon est pour Ficin le véritable théologien, lui qui, par opposition à Aristote le naturaliste, veut nous ramener à Dieu, véritable patrie de notre âme. »

118. Ficin, *Opera*, II, p. 1576. Citation note 133.

119. Alberti, p. 125. « Quelle que soit la chose qui se meuve de son lieu, elle peut le faire selon sept directions : premièrement en haut ; deuxièmement en bas ; troisièmement à droite ; quatrièmement à gauche ; dans le sens de la longueur, elle se meut ici ou là en prenant telle ou telle direction ; septièmement selon le mouvement circulaire^a. » Cette subdivision des mouvements se rencontre aussi bien dans le *Timée* que chez Quintilien (cf. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, p. 179) ; mais il est significatif de voir qu'Alberti s'abstient de toute interprétation symbolique ou du moins de toute paraphrase esthétique consacrée aux différentes possibilités du mouvement et qu'il s'en tient plutôt à une pure et simple subdivision. La tripartition du « mouvement en général » en mouvement quantitatif, qualitatif et local, qui recouvre la subdivision du mouvement « selon le lieu » en sept mouvements différents est, comme Janitschek l'a déjà montré (p. 242) aristotélicienne (cf. *Méta.*, XI, 12, 1068 a).

120. Ainsi Ficin, *Opera*, II, p. 1115 et, plus en détail, p. 1063, sur quoi il faut se référer à Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, p. 177 sq.

121. Ficin *Opera*, II, p. 1576 : « La beauté dans les corps est une ressemblance plus expressive de l'idée^b » ; du même auteur, *ibid.*, p. 1575, citation note 133.

a. En italien dans le texte.

b. En latin dans le texte.

122. Ficini, II, p. 1336 sq. (*Commentaire au Banquet*), d'après le tirage à part publié en 1544 et cité en détail dans l'Appendice I, p. 155 sq. Sur les parallèles plus anciens avec cette doctrine néoplatonico-chrétienne de la beauté, cf. notes 68 et 93; sur sa renaissance dans le Maniérisme, cf. p. 115 sq. Il est significatif que Ficini se soit entièrement approprié l'étymologie proposée et développée par Denys l'Aréopagite, qui fait dériver « κάλλος de καλέω » : « Le propre de la beauté, c'est donc tout à la fois d'attirer et de ravir. De là vient qu'en grec le beau soit désigné comme provocant^a » (*Opera*, II, p. 1574).

123. Alberti, *De re aedif.*, IX, 5 : « ... Nous pouvons donc poser que la beauté est un accord et une conspiration des parties qui composent la chose, conformément à un nombre, à une délimitation et à une disposition définis et requis par l'harmonie, c'est-à-dire par la raison absolument première de la nature^a. » De même, la définition encore plus célèbre du *De re aedif.*, VI, 2 : « Voici, brièvement, la définition que nous proposerons : la beauté est une harmonie rationnellement déterminée de toutes les parties qui composent la chose, si bien qu'elle rend fort improbable que rien puisse être ajouté, retranché, ou changé^a. » J. Behn (*L. B. Alberti als Kunstphilosoph*, 1911, p. 25) a déjà identifié la deuxième définition comme étant aristotélicienne.

124. Alberti, p. 111, cité entre autres par Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 143.

125. On trouve chez Alberti, repris du Platonisme et du Plotinisme :

a) l'expression du *De re aedif.*, IX, 5 : « Je pense avoir montré que la beauté est répandue dans tout le corps qui est beau et qu'elle lui appartient de façon en quelque sorte innée^a » car, comme l'écrit Behn, *op. cit.*, p. 24, « Ce qui est dans le corps, sans être localisé quelque part, mais qui existe " en soi ", c'est ce que, avec Plotin et les idéalistes postérieurs, nous appelons " idéal ". » Mais la suite de la phrase : « ... savoir en revanche que la *parure* appartient davantage à la nature de l'artifice et du surajouté qu'à ce qui est inné », montre qu'ici Alberti doit purement et simplement élucider la différence existant entre la « beauté » considérée comme valeur inhérente à la chose et la « parure » tenue pour accessoire ; c'est ainsi que, se référant à Cicéron (*De natura deorum*, I, 79), il recommande aux jeunes gens, qui ne sont pas beaux par eux-mêmes, d'user de « parures » pour cacher leurs défauts et relever leurs attraits.

b) La prétendue exigence selon laquelle, dans le domaine de l'art, « forme » et « matière » devraient être en harmonie (Behn, *op. cit.*, p. 22 ; Flemming, *op. cit.*, p. 21). Mais une grossière confusion apparaît ici. Voici ce que dit Alberti (*De re aedif.*, *Proem.*) : « Un édifice est, remarquons-le, une sorte de corps qui, comme tous les corps, est composé de lignes et de matériaux ; les premières sont produites par l'esprit, les autres sont empruntés à la nature. Nous comprenons que le premier cas nécessite

a. En latin dans le texte.

l'esprit et la pensée, l'autre des préparatifs et un choix, mais qu'aucune de ces opérations considérées séparément n'a pouvoir sur la chose, si ne vient s'ajouter la main exercée de l'artiste capable, grâce aux lignes, de donner aux matériaux leurs contours^a. » Or ces propos ne renferment aucune exigence esthétique, qui soit conforme pour le sens à la thèse (platonicienne ou plotinienne) selon laquelle une harmonie doit exister entre la forme et le contenu ; ils renferment plutôt une définition ontologique essentielle qui s'accorde, pour le sens, avec la conception (aristotélicienne !) selon laquelle chaque objet corporel, qu'il s'agisse d'une œuvre d'art ou d'un produit de la nature, ne peut provenir que de l'insertion d'une matière définie dans une forme elle-même définie. Alberti conclut explicitement que cette façon de définir l'œuvre d'art ne tire pas sa valeur de ce qu'elle est une œuvre d'art, mais de ce qu'elle est corporelle ; elle ne requiert donc pas qu'il y ait une harmonie entre la forme et la matière (le contraire, c'est-à-dire l'opposition de la forme et de la matière, eût été complètement impensable pour lui) ; il constate simplement l'existence de cette harmonie en affirmant que l'œuvre d'art ne peut provenir que d'une « information »^b de la matière par le moyen des « lignes »^b, qui sont identifiées à la forme. Si Alberti a négligé, comme J. Behn le déplore justement, de définir la beauté comme une « parfaite union de la forme et de la matière », il n'y a là rien d'étonnant mais tout au contraire rien que d'absolument nécessaire : entre ces déclarations sur les conditions d'existence de l'œuvre d'art considérée comme un objet corporel et une définition de la beauté comme valeur esthétique, la distance n'est pas seulement immense, elle est absolument impossible à franchir.

c) L'évocation du mythe de Narcisse, que Flemming, *op. cit.*, p. 103 sq., caractérise comme une « citation directe » de Plotin. En réalité, la présentation des deux passages, quand on les confronte, est la suivante :

Alberti (p. 91 sq.)

« Je déclarerai, soit dit entre amis, selon le mot des poètes, que Narcisse, métamorphosé en fleur, fut l'inventeur de la peinture. Que la peinture soit vraiment et partout la fleur de tous les arts c'est là ce que toute la légende de Narcisse donne à entendre. Et peindre diras-tu, est-ce faire autre chose que d'embrasser par l'art chose semblable à celle qui est à la surface de l'eau ? »

Plotin (*Ennéad.*, I, 6, 8) :

« Si l'on courait à elles (les beautés corporelles) avec le désir de s'en saisir, comme si elles étaient réelles, on serait identique à celui qui désire saisir le reflet sur les eaux de sa propre beauté ; c'est, me semble-t-il, ce que laisse entendre la légende de celui qui, pour s'être penché sur les profondeurs du courant, disparut aux regards. Ainsi en ira-t-il de celui qui s'est attaché aux beautés corporelles et n'y renonce

a. En latin dans le texte.

b. En latin : « *conformatio* », « *lineamenta* ».

c. En italien dans le texte.

pas : ce n'est pas son corps, mais c'est son âme qui s'abîmera dans des gouffres obscurs et désolants pour l'esprit ; c'est là que, comme un aveugle habitant l'Hadès, il sera, dès ici-bas, une ombre parmi les ombres^a. »

S'il est donc vrai que Plotin évoque le mythe de Narcisse pour nous avertir de ne pas nous perdre dans la beauté simplement visible, Alberti, en revanche (en accord avec Ovide, cf. la remarque de Janitschek, p. 233) s'y réfère pour expliquer l'origine de la peinture par l'amour du beau et pour comparer l'activité picturale avec le désir d'embrasser un reflet analogue (mais qui n'est pas seulement apparent !); on peut donc difficilement affirmer que, dans les deux cas, la comparaison possède « tout à fait le même sens ».

126. Alberti, p. 95, cf. Overbeck, *Schriftquellen*, Nr. 1951, 1952. D'une façon générale, il ne faut pas exagérer l'importance des connaissances grecques d'Alberti ; R. Förster a démontré (*Jahrd. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml.*, VIII, 1887, p. 34) qu'il n'utilisait Lucien, par exemple, que dans une traduction latine.

127. Sur ce passage de Léonard (*Trattato*, 108, 2, et semblablement 109, 499) dont les présupposés sont platoniciens, mais qui est totalement non platonicien dans ses conclusions, cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 192 sq.

128. Ficin, *In Parmenidem (Opera*, II, p. 1142) : « Platon, dans le *Timée* et dans le septième *Livre* de la *République* affirme manifestement qu'il existe de vraies substances mais que nos réalités sont les images de ces réalités vraies, c'est-à-dire des idées^b. » Ces références, avec celles qui sont citées dans les notes suivantes, dispensent d'en évoquer une infinité d'autres, qui ont plus ou moins le même sens.

129. Ficin, *Argum. in VII Epistul. (Opera*, II, p. 1535) : « Platon enseigne en même temps que l'idée diffère complètement du reste des choses de quatre manières principales, à savoir que l'idée est substantielle, simple, immobile et pure de toute contradiction^b. »

130. Cf. p. 108.

131. Ficin, *Comment. in Phaedr.*, surtout *Opera*, II, p. 1177 sq.

132. Ficin, *Comment. in Phaedr.*, *loc. cit.* ; cf. toute une série de preuves à l'appui chez Meier, *op. cit.* Particulièrement significatif est ce passage de la *Theologia platonica* (XI, 3, *Opera*, I, p. 241) : « De la même façon qu'une partie du corps, fécondée par l'introduction de semences se modifie, engendre, nourrit et grandit, de même le sens intérieur et l'esprit, grâce aux

a. En grec dans le texte.

b. En latin dans le texte.

“ *formules* ” qui leur sont *innées* et lorsqu'ils sont *stimulés* par les choses extérieures, jugent de toutes choses^a » les impressions des sens extérieurs n'ont pas d'autre fonction que de donner à la connaissance son « *impulsion* ».

133. Ficin, *Comment. in Plotin, Ennéad.*, I, 6 (*Opera*, p. 1574) : « La beauté, partout où nous la rencontrons... nous plaît et suscite notre approbation, parce qu'elle correspond à l'idée de la beauté qui nous est innée et qu'elle lui convient en tous points^a. » (Cf. à ce sujet la phrase citée à la note 121.) Cf. également, du même auteur, *ibid.* p. 1575 : « En outre, l'âme rationnelle dépend très étroitement de l'esprit divin et elle conserve en elle l'idée de la beauté que celui-ci lui a imprimée^a... » ou encore, p. 1576 : « Quel homme est-il beau ? ou quel lion ? ou quel cheval ? C'est d'abord, assurément, celui qui est formé et qui est né tel que *l'esprit divin* l'a constitué, conformément à sa propre *idée* et tel que la *nature* universelle l'a conçu en fonction de son *pouvoir séminal*. Notre âme détient *donc* désormais, *innée* en notre esprit, la “ *formule* ” de cette *idée* ; elle détient aussi, de par sa nature propre, une raison identiquement séminale ; c'est donc par une sorte de jugement naturel que l'on a coutume de juger, à propos de l'homme, du lion, du cheval ou de tout autre chose, que l'un est beau et que l'autre ne l'est pas, selon que la chose est *en accord* ou *en désaccord* avec la “ *formule* ” et la *raison* ; de plus, parmi les êtres qui sont beaux, l'un est plus beau que l'autre, selon qu'il s'accorde davantage avec la formule et la raison... Ainsi, lorsque nous jugeons de la beauté d'une réalité, nous la trouvons belle de préférence aux autres parce qu'elle est dotée d'une âme, d'une raison et d'une forme telles que, par *l'esprit*, elle satisfait à la formule de la beauté qui réside en notre *esprit* et que, par le *corps*, elle correspond à la maison séminale de la beauté que nous possédons de par notre nature et notre âme seconde. La *forme* est en effet, dans un corps bien formé, *semblable à l'idée* de ce corps, de même que la configuration matérielle d'un édifice est semblable au modèle qui se trouve dans l'esprit de l'architecte... ; de même, si l'on faisait abstraction de ce qu'il y a de matériel dans l'homme, il en subsisterait la forme, et celle-ci constitue l'idée même, conformément à laquelle l'homme a été formé^a... »

Naturellement la beauté sensible demeure fort inférieure à la beauté intelligible (Ficin ne serait pas le « père d'une famille platonicienne^a » s'il n'avait constamment repris et souligné cette idée avec la dernière énergie, et déjà surtout dans le commentaire aux *Ennéades*, I, 6, 4 (*Opera*, II, p. 1576). « Souviens-toi, si tu prends goût^a... » et *ibid.*, *in fine* (p. 1578) : « Pour finir, la conclusion de tout ce livre, c'est que^a... » ; mais la beauté sensible n'en signifie pas moins « la souveraineté de la forme sur le substrat^a » (*Comment. in Ennéad.*, I, 6, 3, *Opera*, II, p. 1576) et ce qui demeure c'est « quelque chose de divin et de souverain, qui signifie la

a. En latin dans le texte.

souveraineté et le règne de la forme, qui comporte la victoire de la raison et de l'art divin sur la matière et qui représente clairement l'idée elle-même^a ». (*Comment. in Ennéad.*, I, 6, 2, *Opera* II, p. 1575).

134. Alberti, p. 151 (passage suivant immédiatement le passage cité à la note 101). [Suit une citation d'Alberti, traduite presque intégralement par Panofsky; cf. ci-dessus pp. 75-76; la citation se poursuit ainsi (*N.d.T.*) : « Zeuxis, peintre excellent, ayant à confectionner un tableau qui devait être exposé dans le temple de Lucine au voisinage de Crotona, ne s'était pas follement fié, comme chaque peintre le fait aujourd'hui, à son génie, car il savait ne pas pouvoir trouver en un seul corps toute la beauté qu'il cherchait^b... »

135. Pétrarque, *Sonn.* LVII :

« Assurément mon cher Simon s'en fut en Paradis

Là où cette gente Dame est partie ;

C'est là qu'il la revit et qu'il fit son portrait

Pour témoigner ici d'un aussi beau visage. »

136. Cennini, *Tratt. della pittura*, chap. I, édit., par J. von Schlosser, *Jahrb. d. Zentr.-Komm.*, loc. cit., p. 131.

137. Léonard, *Trattato* 28 : « Et [l'œil] est supérieur à la nature, en ceci que les simples choses de la nature sont finies, tandis que les œuvres que l'œil commande à la main d'exécuter sont infinies comme le démontre le peintre quand il procède à la finition d'une infinité de formes d'animaux, d'herbes, de plantes et de lieux^b. »

138. Baldass. Castiglione, *Il Cortigiano*, IV, 50 sq. La conception néoplatonicienne et métaphysique de la beauté parvient sur ce point à s'accorder, de façon particulièrement remarquable, avec la conception classique et phénoménale ; ce qui permet fondamentalement à la beauté d'apparaître, c'est une « influence venue de la bonté divine^b » (si bien que la beauté externe est nécessairement l'expression d'une bonté intérieure), mais pour que cette beauté devienne visible, il faut que l'influence divine qui, par elle-même, est répandue « dans toutes les créatures », se réalise dans un corps qui, en bonne terminologie cicéronienne et albertienne, doit être « bien proportionné, et bien composé en vertu d'une heureuse harmonie entre les couleurs c'est-à-dire en vertu de [" l'équilibre des proportions... joint à la beauté du coloris^c " !], à quoi s'ajoutent le jeu de la lumière et de l'ombre, l'ordre des distances et le contour des lignes^d. » Cf. *ibid.*, I, 50, au travers d'une de ces « comparaisons » alors en usage, entre la peinture et la sculpture, une appréciation de l'art plastique comme pure imitation.

139. Reproduit, entre autres, par Passavant, *Raphaël von Urbino*, 1839,

a. En latin dans le texte.

b. En italien dans le texte.

c. En grec dans le texte : [συμμετρία... τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν !]

d. En italien dans le texte.

I, p. 533. Tout à fait superficielle est la conception de Mario Equicola, qui, par une référence pleine de malentendus à Cicéron, entend seulement par « *Idea* » la « forme » qui unifie une pluralité d'individus et que nous appelons « ressemblance ». « Les platoniciens, écrit-il, affirment que la connaissance et l'accord de l'Idée, du Génie et de la chance est nécessairement au principe de l'amour. Par *Idea*, nous entendons la forme, au sens de Tullius, et celle-ci (c'est-à-dire l'accord avec l'Idée) n'est rien d'autre que la ressemblance. Je ne voudrais pas disputer ici des Idées de Platon ; il les a consignées dans plusieurs de ses écrits, principalement dans le *Parménide* ; Aristote les a critiquées dans l'*Éthique* et dans la *Métaphysique* et Augustin, qui les loue en tant que telles, les appelle les raisons éternelles des choses. Il suffit seulement de dire ici que la ressemblance des formes et de l'aspect des membres et des traits peut causer chez les êtres une bienveillance réciproque... » (*Di natura d'amore*, IV, dans l'édition de Venise à laquelle nous avons eu accès, 1583, p. 180 sq.).

140. Lange et Fuhse, p. 227, 4.

141. Cf. sur ce point p. 131 sq.

142. « Le dessin » (*il disegno*) est en effet masculin en italien. La « mère » des arts est l'« invention » (Vasari, II, p. 11) et occasionnellement aussi la « nature » (Vasari, VII, p. 183), cf. sur ce point W. v. Obernitz, *Vasaris allgemeine Kunstanschauung auf dem Gebiet der Malerei*, 1897, p. 9.

143. Vasari, I, p. 168 : « Étant donné que le dessin, père de nos trois arts... extrait d'une multiplicité de choses un jugement universel analogue à une forme ou mieux à une idée des choses de la nature, laquelle est tout à fait singulière (le texte devrait dire : « régulière » !) en ses proportions, on connaît par là même les proportions caractéristiques non seulement des corps humains et animaux, mais encore des plantes, des objets fabriqués, des sculptures et des peintures, proportions qui définissent les rapports du tout avec les parties ainsi que des parties entre elles et avec le tout. Et comme cette connaissance forme dans l'esprit cette réalité qui, lorsqu'elle est exprimée par la main, s'appelle le dessin, on peut en conclure que le dessin lui-même n'est rien d'autre que l'expression et la manifestation évidentes du concept qui est dans notre esprit et que les autres ont imaginé et produit dans le leur, grâce à l'idée... »

Le passage n'apparaît en entier que dans la deuxième édition de 1568. Le brouillon (reproduit dans l'édition commentée de Vasari par Karl Frey, 1911, p. 104) permet de corriger le « tout à fait singulière » de la première édition en « tout fait régulière », ce qui correspond beaucoup mieux à la citation du proverbe : « *ex ungue leonem* », qui vient après (la régularité inflexible de la nature permet en effet, à partir de la moindre partie, d'en inférer le tout).

144. Le seul théoricien de l'art qui cherche à se mesurer avec la doctrine

a. En italien dans le texte.

des Idées, telle qu'elle existe dans le Platonisme original, n'est manifestement pas dépourvu d'esprit mais il est tout à fait en dehors de l'évolution des idées : il s'agit de Gregorio Comanini qui n'est pas, en fait, un artiste, mais un homme du haut-clergé possédant une grande culture ; dans son dialogue « *Il Figino* » (Mantoue, 1591) il aborde de façon particulièrement intéressante toute une variété de problèmes qui ne seront partiellement repris que beaucoup plus tard (par exemple les problèmes de l'art et du jeu, de l'imagination plastique et de l'imagination poétique, etc.). C'est ainsi (p. 14 sq.) que les arts sont d'abord répartis conformément aux catégories célèbres du Platonisme : ce sont les « *arts d'utilisation* »^a qui, tels les arts de la guerre, de la navigation et du luth, ne font qu'utiliser les instruments ; les « *arts de la fabrication* »^a qui, comme l'art de construire, de forger, etc. produisent les instruments et les objets habituellement utilisés par les autres arts ; enfin les « *arts d'imitation* »^a qui se contentent d'imiter les produits des arts de la fabrication. Voici, totalement platonicienne et correspondant au point de vue développé dans le dixième livre de la *République*, l'exposé concernant ces « arts d'imitation » :

« *Guazzo* : ... L'art d'imitation est donc celui qui imite les choses fabriquées par l'art de fabrication : telle est la peinture qui, par ses couleurs, imite les armes fabriquées par le forgeron, les navires construits par le charpentier et les violes réalisées par le maître en instruments de musique. C'est aussi le cas de l'art poétique qui imite et exprime avec des mots cela même qui est fabriqué par l'art de fabrication : c'est pourquoi Platon a dit de cet art d'imitation qu'il produit des choses éloignées de la vérité de trois degrés, et que tout imitateur se situe trois rangs après la vérité.

Figino : Je ne comprends pas cela parfaitement. J'aimerais que vous m'éclairciez là-dessus.

Guazzo : Volontiers. Considérons trois mors de cheval. Le premier suivant l'art d'utilisation dans l'esprit du cavalier ; le second produit par l'art de fabrication, et ce sera le mors en lui-même ; et le troisième reproduit par l'art d'imitation, soit la peinture. Le mors dans l'esprit du cavalier se situe au premier degré de vérité ; parce que le cavalier saura mieux rendre compte du mors et de sa forme que le forgeron qui l'a fabriqué : il convient donc à l'art d'utilisation de commander et à l'art de fabrication d'obéir. Le mors du forgeron, produit par l'art de fabrication et dépendant de l'architectonique, occupera le second degré de vérité, juste en dessous du mors qui est dans l'esprit de l'artisan ordonnateur. Le mors dessiné en peinture, soit l'art d'imitation, se retrouve au troisième degré de vérité, en tant que tiers du mors imaginaire de l'art d'utilisation. *Je n'ai pas voulu vous citer l'exemple des trois lits, donné par Platon dans le dixième livre de la*

a. Toutes ces expressions figurent en italien dans le texte : « *arti usanti* », « *arti operanti* », « *arti imitanti* ».

République, l'un dans l'esprit de Dieu, l'autre formé par l'art de fabrication, et le dernier figuré par l'art d'imitation, pour que vous n'alliez pas croire, Martinengo, que je prends au pied de la lettre la théorie platonicienne sur les idées des choses créées artificiellement. Car je sais très bien que le grand maître de l'Académie ne disait tout cela *qu'à titre d'exemple et non autrement*. Ce Philosophe conclut alors que l'imitateur se situe trois rangs après la vérité, et qu'il est donc plus éloigné de la vérité que tout autre artisan. Mais ne m'entraînez pas plus avant en ce discours, Figino, car vous n'en retireriez que bien peu de plaisir^a. »

Il est désormais significatif que tous les dialoguants n'admettent pas l'infériorité des arts d'imitation qui en résulte; leur réfutation est cependant remise à plus tard.

« *Martinengo* : Cela revient à dire en somme que Platon, en posant que l'imitateur produit une chose éloignée de la vérité de trois degrés, rabaisse par là même et la peinture et la poésie, comme étant des arts dont les œuvres ne sont pas des imitations de la vérité mais d'images apparentes : il va même jusqu'à attaquer Homère qu'il maltraite de rude façon : voilà pourquoi, Figino, vous qui êtes si savant en poésie et éprouvez un tel amour pour la peinture, vous ne pourriez pas souffrir patiemment de telles médisances. Ne voyez là que délicatesse d'étranger qui ne désire pas vous offenser sous votre toit. Mais je ne sais comment il se comporterait s'il se trouvait dehors.

Guazzo : Je fournirais armes et chevaux pour défendre ces deux très nobles arts, et je m'en ferai toujours le champion.

Martinengo : Nobles paroles dans la maison d'autrui.

Guazzo : J'agirai encore mieux quand je serai sorti d'ici.

Figino : Il me plaît de croire qu'il en sera ainsi : sinon pour d'autre raison, au moins pour défendre votre réputation, car vous avez souvent poétisé avec tant de douceur et de pureté que j'ai entendu dire par plusieurs honnêtes hommes que si l'on vous appelait l'Horace Toscan l'on ne se tromperait pas^a. »

Pour résumer, « *le mors intelligible* »^b, c'est-à-dire l'Idée du mors, se trouve opposée, une fois de plus et de façon authentiquement platonicienne, au « *mors fabricable* »^b considéré comme mors réel, ainsi qu'au « *mors imitable* »^b considéré comme mors imité. (Cf. aussi p. 192:

« Je veux encore ajouter deux mots, Guazzo, avant de finir mon propos. Toutes les choses que nous voyons dans ce vaste théâtre du monde ne sont, suivant la doctrine de Socrate dans le *Phédon*, que des images et des ombres. Le ciel est un simulacre de son idée. Les choses sublunaires sont des ombres, en tant que fugaces et non permanentes dans leur être. De plus si nous considérons l'homme suivant ses parties, qui sont innombrables, nous

a. En italien dans le texte.

b. En italien dans le texte : « *freno intelligibile* », « *freno fattibile* », « *freno imitabile* ».

pouvons dire un nombre de fois infini cette partie-ci n'est pas homme, ni celle-là non plus : ce n'est qu'une seule fois que nous pouvons dire du tout : ceci constitue l'homme. Il en est de même pour le cheval, les autres animaux et tout ce qui est composé. Le *Timée* affirme que tous les éléments sont formés de deux parties, et que nous nommons le feu, l'eau, l'air et la terre non pas suivant leur matière mais suivant leur forme et que si nous nommons telle chose feu, telle autre eau, telles autres encore air et terre, ce n'est pas d'après le tout mais d'après une partie seulement : d'où il s'ensuit que le tout n'est pas vraiment feu, mais igné, ni eau, mais aqueux, ni air, mais aérien, ni terre, mais terrien. Or, conclut Le *Timée*, au-dessus de ces formes confuses et incomplètes de la matière, celle-ci en possède d'autres, pures, séparées et entières : et ce sont les idées ; et c'est de celles-ci que Socrate dit dans le *Phédon* que les choses naturelles ne sont que les images et les simulacres^a. »)

Le plus intéressant peut-être est la discussion consacrée à la distinction, établie dans le *Sophiste*, entre l'imitation « eikastique » et l'imitation « phantastique ». Cette opposition n'est pas comprise par Comanini, conformément à l'acception proprement platonicienne (cf. ci-dessus, p. 20), comme l'opposition entre l'imitation de l'objet et l'imitation de l'apparence (par exemple dans le cas des statues placées en hauteur) ; mais elle est comprise, conformément à la signification « moderne » de l'expression *φαντασία*, utilisée déjà par l'Antiquité tardive (cf. par exemple le mot de Philostrate cité à la note 37), comme l'opposition entre la représentation d'une chose effectivement existante et celle d'une chose qui ne l'est pas ; c'est-à-dire que cette opposition n'est comprise que par référence à une imagination^b qui crée les choses (p. 25 sq.) : « l'une est appelée par Platon, dans le *Sophiste*, représentation ressemblante, ou mieux encore, eikastique ; l'autre, par le même auteur et dans le même dialogue, est dite phantastique. La première imite les choses, telles qu'elles existent ; la seconde " imagine " des choses inexistantes^a ». Ainsi, l'exemple privilégié de l'imitation « eikastique » est-il donné par l'art du portrait, celui de l'imitation « phantastique », par les œuvres d'Arcimboldo (cf. note 238), qui, à partir de fruits, de plantes et d'animaux, compose des figures humaines. De difficiles problèmes se posent alors (par exemple celui de savoir si la représentation des anges ou de Dieu est « eikastique » ou « phantastique », p. 60 sq.) et Comanini, non sans finesse, aperçoit que la principale différence entre le peintre et le poète tient au fait que, chez le poète, c'est la représentation « phantastique » qui a le dessus, tandis que chez le peintre, c'est la représentation « eikastique » : « l'imitation " phantastique " est plus appréciée du poète que " l'eikastique ". Mais chez le peintre, c'est tout le contraire qui se produit, car l'imitation eikastique est plus appréciée de lui que la phantastique^a » (p. 81).

a. En italien dans le texte.

b. En allemand : *Phantasie*.

145. « C'est dans son esprit que *résidait* la forme^a » (cité note 20).

146. « De même que la maison *préexiste* dans l'esprit de l'architecte^a » ou : « En tout architecte *préexiste* la raison des choses que son art construit^a » (cité notes 86 et 87). En ce qui concerne le « *praeconcepit* » du passage cité précisément dans la note 87, le parallélisme complet, qui existe entre cette phrase et les autres passages, montre déjà que le verbe *praeconcepere* ne doit pas être entendu ici dans le sens d'une psychologie des fonctions, mais dans le sens d'une théorie de la connaissance. Dire que « l'architecte a une préconception^a » cela signifie que quelque chose « préexiste dans l'esprit de l'architecte^a ». Pour une pensée qui s'est formée à l'école d'Aristote, la chose va de soi car, pour Aristote, l'artiste ne « crée » pas plus la forme que la matière, et sa tâche consiste seulement à introduire l'une dans l'autre (ou inversement) (cf. Aristote, *Méta.*, VII, 8).

147. Ficini (cit., ci-dessus, note 133) : « *innata* », « *ingenita* ».

148. Raphaël (cit., ci-dessus, p. 78) : « il me vient à l'esprit^b ».

149. G. B. Armenini, *De' veri Precetti della Pittura*, Ravenne, 1587 (cité en détail, note 200) : « il vient à naître^b ».

150. Vasari (cit., ci-dessus, note 143) : « il extrait^b ».

151. Fil. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno*, 1681, p. 72 : « *L'idée* est une connaissance parfaite de l'objet intelligible ; elle est acquise et se trouve confirmée par la théorie et par l'usage. Nos artistes se servent de ce terme pour désigner les œuvres qui sont issues d'un beau caprice et d'une belle invention^b » (cf. aussi Fr. Pacheco, *Arte de la pintura*, 1648, p. 164 : « Les belles idées qui ont été acquises par l'artiste de valeur^c »).

152. Armenini (cit., note 200) : « se forme et se sculpte^b ».

153. Dans le poème didactique de Karel van Mander (éd. R. Hoecker, 1905, pp. 252-253), au vers : « *Ons Ide' hier toonen most haer ghewelden* » (X, 30 ; il ne faut d'ailleurs pas traduire ce vers : « Il faut ici que l'Idée nous montre sa force » mais « Notre Idée doit ici montrer sa force »), l'Idée reçoit, au passage, la définition suivante : « *imaginary oft ghedacht* » c'est-à-dire que « l'Idée est l'équivalent de l'imagination^d ou de la pensée ». Cf. aussi *ibid.*, XII, 4 (pp. 266-267) : van Mander n'entend d'ailleurs pas critiquer les bons peintres qui, sans aucun préparatif, peignent de tête ce qui « *in hun Ide is gheschildert te wooren* » (cf. le passage de Vasari cité note 157).

154. Vasari (cit., note 143). Dans ce passage, les expressions « contenu de la représentation » et « faculté de la représentation » coexistent dans la même phrase. C'est en accord étroit avec Vasari que

a. En latin dans le texte.

b. En italien dans le texte.

c. En espagnol dans le texte.

d. En allemand : *Einbildungskraft*.

Raph. Borghini donne ces définitions, *Il Riposo*, Florence, 1534, pp. 136-137.

155. Cf. p. ex. S. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, 1584 (publ. en 1585), II, 14, p. 158 : « ... les choses qui sont imaginées... dans l'Idée^a ».

156. Guido Reni, citat., p. 171.

157. Vasari I, p. 148 : « La sculpture est un art qui, en enlevant ce qui est superflu dans la matière proposée, la réduit à la forme qui se trouve en quelque sorte dessinée dans l'idée de l'artiste^a. »

158. Cf. p. 131 sq.

159. Citat., p. 171.

160. Pacheco, *op cit.*, p. 164 sq. « Car on ne doit jamais perdre de vue ce modèle. Et, nous voici parvenus à l'endroit où nous avions promis de traiter de ce point. Or toute l'importance de l'étude ne saurait exclure cet original... car il est bon d'ajouter aux préceptes et à la bonne et belle manière de peindre l'art de jugement (= le discernement) et de choisir les œuvres splendides qui sont celles de Dieu et de la Nature. Et c'est par rapport à ces œuvres que doivent s'ajuster et se corriger les bonnes pensées du Peintre. *Et si ce modèle faisait défaut, on ne pourrait rencontrer la beauté convenable, ni, en raison d'une impossibilité de lieu ou de temps, exploiter bien admirablement les belles idées acquises par l'artiste de valeur.* Comme l'a donné à entendre Raphaël d'Urbino... [suit la citation de la lettre de Castiglione]. De sorte que la perfection consiste à *passer* (ce qui est naturel) *des Idées à la nature et de la nature aux Idées*, en recherchant toujours ce qu'il y a de meilleur, de plus sûr et de plus parfait. C'est ainsi que procédait aussi le maître de Raphaël, Léonard de Vinci ; cet homme, d'un génie très subtil et attentif à suivre les anciens, recherchait, avant de se mettre à inventer un quelconque " sujet ", tous les effets propres et naturels qu'il pouvait tirer d'une quelconque figure conformément à son Idée^b. » (Suit, chantée en un magnifique poème, l'anecdote de Zeuxis et des cinq vierges.)

161. En fait, Pacheco, comme Bellori (cf. note précédente), illustre la théorie des Idées grâce à l'histoire des vierges de Crotona ; et il est particulièrement significatif que Junius (*De pictura veterum*, Catalogus, au nom de Zeuxis) traduise justement par « *idea* » l'expression de « Beauté parfaite »^c utilisée par Denys d'Halicarnasse : « l'art, en rassemblant une pluralité d'éléments, constitue à partir de là une beauté parfaite^d » devient chez lui : « l'art constitue une œuvre d'une beauté parfaite en représentant une idée^e ». Cf. aussi Fil. Baldinucci dans son discours académique du 5 janvier 1691 (1692), reproduit dans l'édition de sa « *Notizie de' professori*

a. En italien dans le texte.

b. En espagnol dans le texte.

c. En grec dans le texte : « *τέλειον καλόν* ».

d. En grec dans le texte.

e. En latin dans le texte.

del disegno » de 1724, t. XXI, p. 124 sq. : « Je lis... que Zeuxis, désireux de donner aux Crotoniates une peinture d'Hélène représentant l'idée la plus parfaite de la beauté féminine..., choisit dans les corps de cinq vierges ce qu'elles pouvaient avoir de plus parfait et de plus beau... Mais cela ne doit pas s'entendre comme la synthèse de quelques éléments simples et publiquement reconnus, comme si Zeuxis, en voyant chez une des vierges une partie de la perfection l'avait recopiée sur sa toile telle qu'il la voyait dans l'original, pour passer par après à une autre perfection en passant à une autre vierge, et ainsi de suite ; or il faut bien savoir qu'un bel œil ne révèle sa beauté que s'il est rapporté au visage qui est le sien et qu'une belle bouche, lorsqu'elle est appliquée à un visage qui lui est étranger, perd tout le prix de sa beauté ; celle-ci ne peut en effet réapparaître chez un être différent, qui révèle pour sa part un ensemble de parties proportionnées à la totalité à laquelle elles appartiennent... C'est pourquoi il faut dire qu'après avoir emprunté aux différents corps la proportion qui était universellement la plus belle et après avoir discerné le rapport de chaque partie avec la beauté qu'il imaginait en sa pensée, Zeuxis est parvenu, à force d'ajouter, de retrancher et d'additionner les proportions, à intégrer ces éléments dans cette belle totalité qu'il imaginait en pensée^a. » Baldinucci critique ici les objections du Bernin qui, éprouvant le sentiment très vif de l'unité vitale et indivisible qui caractérise tout organisme naturel, avait interprété comme une « légende » toute l'anecdote de Zeuxis (cf. de même, en accord littéral, par bien des côtés, avec le passage précédemment cité, Fil. Baldinucci dans sa *Vita del Cav. Gio. Lor. Bernini*, éd. Burda et Pollak, 1912, p. 237) : il sauvegarde la théorie de « l'élection » en substituant à une synthèse opérant mécaniquement une synthèse qui est pensée par l'esprit — mais le résultat, c'est que l'« Idée de la beauté féminine^a », ainsi obtenue, se définit surtout comme une représentation d'ensemble existant *a posteriori*.

Par ailleurs, Bacon de Verulam a, lui aussi, et pour des motifs semblables à ceux du Bernin, pris parti contre la théorie de l'élection (à laquelle naturellement, et de façon très déclarée, s'opposait aussi la conception que Heinse se faisait du génie) : si un artiste de l'Antiquité avait opéré réellement comme on le rapporte de Zeuxis, le résultat n'aurait pu satisfaire personne d'autre que lui-même ; cf. contre cette conception la polémique de S. van Hoogstraaten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678, VIII, 1, p. 279 sq.

162. Cf. p. 131 sq.

163. Cf. la lettre de Guido Reni, citée p. 171.

164. Cf. par exemple Pétrarque, *Sonnet LVIII*.

« Pour autant que Simon atteint l'antique Idée
qui, en mon nom, met en sa main le style... »

165. Ainsi, sous un projet d'architecture, figure par exemple, dans

a. En italien dans le texte.

l'édition de Vitruve par Cesarianus (Côme, 1520) l'inscription suivante : « *idée* de tour octogonale et pyramidale^a ». Cf. aussi, particulièrement appréciés depuis le milieu du siècle dans les pays latins, des titres d'ouvrage comme « L'idée du théâtre^b » (de Giulio Camillo, 1550), « L'idée du temple de la peinture^b » (de G. P. Lomazzo, 1590), « L'idée du peintre parfait^c » (de Roger de Piles, 1699).

166. Cf. note 43. Cela permet de comprendre que la théorie du Maniérisme, d'orientation scolastique, pour laquelle « *Idea* » équivalait d'un côté au « sujet » mais de l'autre à la « forme », aboutissait dans bien des cas à donner à la notion de « forme » le sens où nous employons aujourd'hui celle de contenu. Cf. sur ce point le travail de F. Saxl qui doit paraître prochainement et qui porte sur un *Discours*^d inconnu du peintre Jacopo Zucchi.

167. Pacheco, *op. cit.*, citat. note 160 ; chez Pacheco, l'ambivalence du terme « *Idea* » devient particulièrement claire. Dans un cas (c'est le cas du passage indiqué ci-dessus), et sous l'éclairage que lui confère l'histoire de Zeuxis et des vierges de Crotonne, le terme vaut comme représentation spécifique de la beauté. Dans l'autre (c'est le cas du débat relatif à l'« invention », cité note 197), il vaut comme « le concept ou l'image de ce qui doit être réalisé^e » ; ce qui permet — en accord, avec la nouvelle orientation spéculative de la théorie de l'art, et d'abord avec Zuccari — d'en discuter le sens à la lumière de la théorie scolastico-périparatéticienne de la connaissance et, par exemple chez Zuccari même, de considérer et de déchiffrer ce terme comme un concept « théologique ».

168. Baldinucci, *Vocabolario...*, citat., note 151.

169. Giordano Bruno, *Eroici Furori*, I, 1 (*Opere*, éd. A. Wagner, 1830, II, p. 315, mentionné par Schlosser, *Materialien z. Quellenk.*, VI, p. 110, et Walzel, *op. cit.*, p. 75 sq.). « La conclusion, c'est que la poésie ne découle pas des règles poétiques, sinon très accidentellement ; en revanche, ce sont les règles poétiques qui dérivent de la poésie : c'est pourquoi il existe autant de genres et d'espèces de véritables règles qu'il y a de genres et d'espèces de véritables poètes^b. »

IV

LE « MANIÉRISME »

170. Pour cette tripartition, nous suivons l'exposé de Walter Friedländer, à paraître prochainement (*Burger-Brinckmannschen Handbuch der Kuns-*

a. En latin dans le texte.

b. En italien dans le texte.

c. En français dans le texte.

d. En italien dans le texte : *Discorso*.

e. En espagnol dans le texte.

twissenschaft) et nous tenons ici à remercier cordialement l'auteur de nous l'avoir communiqué.

171. Le « Naturalisme » strictement inductif a trouvé, en Bernard Palissy au moins, un défenseur remarquable; un travail du Dr E. Kris donnera de prochains éclaircissements sur ce Français, industriel et artiste, chercheur et théoricien de la nature qui, par bien des aspects, se rattache à Léonard et qui même, à l'occasion, le plagie.

172. Cf. E. Panofsky, in *Zeitschr. f. Asth. u. allg. Kunstwiss.*, XIV, 1920, p. 321 sq.

173. Lomazzo, *Trattato*, VI, 34, p. 363 :

Dans une crucifixion, un des personnages doit être représenté « en train de regarder le spectateur en pleurant, comme s'il voulait lui confier la cause de sa douleur et le faire participer émotionnellement à son deuil^a ».

Alberti, p. 123 :

« Ce que nous aimons dans une histoire peinte, c'est ce qui nous annonce et nous indique ce qui s'y déroule; ou bien c'est une main qui nous appelle à regarder; ou bien c'est un visage affligé et des regards troubles et menaçants, que... personne ne peut soutenir... ou bien encore, nous sommes invités à pleurer ou à rire avec les personnages^a. »

On peut démontrer, à partir d'innombrables « concordances » de ce genre — et également chez d'autres théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles — combien la théorie de l'art, sous de multiples rapports, est et doit être l'une des disciplines les plus conservatrices.

174. Cf. Schlosser, *Materialien z. Quellenk. d. Kunstgesch.*, IV, p. 17 sq.; VI, p. 45 sq.; VI, p. 57 sq.

175. Il est significatif qu'à cette époque on ait pu précisément s'enthousiasmer pour un tableau aussi « surchargé » que le *Supplice des dix mille* de Dürer, tableau « si bien composé que le spectateur ne souffre nullement de la multitude des personnages mais au contraire apprécie toutes choses » (Comanini, *op. cit.*, p. 250).

176. Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 1553, c. 52; dans la nouvelle édition de Karl Frey (*Samml. ausgew. Biographien Vasaris II*), 1887, p. 192.

177. Léonard, *Trattato*, Nr. 267 sq.

178. Lomazzo, *Trattato*, I, 1, p. 23; cf. *ibid.*, VI, 4, p. 296.

179. Borghini, *op. cit.*, p. 150. « Les mesures... leur connaissance est nécessaire; mais il faut noter qu'il ne convient pas toujours de les respecter. Il arrive souvent en effet qu'ayant à représenter des figures en train de se pencher, de se lever, ou de se retourner, comme ces gestes obligent à étendre ou replier les bras, si l'on veut rendre ces figures avec quelque

a. En italien dans le texte.

grâce, il faut ici rallonger les mesures, là les raccourcir. Chose qui ne peut pas s'enseigner » (cf. là-dessus les tentatives de Dürer, Lénoard, Piero della Francesca !); « mais il faut que l'artiste s'y applique, doué de son jugement naturel^a ».

180. Zuccari, *Idea*, II, 6 p. 133 sq. : « J'affirme, et c'est la vérité, que l'art de la peinture ne tire pas ses principes des sciences mathématiques et que l'on n'a aucun besoin de recourir à celles-ci pour apprendre les règles et les normes de cet art, ni même pour pouvoir en raisonner spéculativement ; la Peinture n'est pas fille des Mathématiques, mais de la Nature et du Dessin. L'une lui montre la forme, l'autre lui apprend à œuvrer. Aussi le peintre, après avoir reçu de ses prédécesseurs l'intelligence des premiers principes et notions, peut-il, par son jugement naturel et une observation attentive du bon et du beau, devenir un parfait ouvrier sans aucun besoin ou secours des Mathématiques. Je dirai également, comme l'affirme le Sage, qu'il y a proportion et mesure dans tous les corps produits par la Nature : cependant si l'on voulait considérer et connaître toutes les choses par la spéculation de la théorie mathématique et œuvrer conformément à celle-ci, outre l'ennui insupportable qui s'ensuivrait, ce serait une grande et inutile perte de temps. C'est ce qu'il ressort de la tentative réalisée par un de nos professeurs, fort honnête homme, qui céda au caprice de vouloir représenter des corps humains suivant une règle mathématique ; il céda à son propre caprice, dis-je, non pas qu'il crût pouvoir apprendre aux professeurs à œuvrer suivant cette règle, ce qui eût été vanité et folie déclarée, car il n'eût jamais pu en retirer quelque bonne substance, mais bien plutôt une nuisible : parce que en dehors des raccourcis et des formes du corps toujours sphérique, de telles règles ne servent ni ne conviennent à notre travail : notre entendement doit être non seulement clair, mais libre et notre esprit délié, et non pas esclave de ces règles mécaniques, étant donné que notre très noble profession réclame un jugement sain et une bonne pratique qui lui soient normes et règles pour bien œuvrer. Ainsi mon très cher frère et prédécesseur m'avait tout de suite appris, dès l'étude des premières règles et mesures du corps humain, qu'il devait y avoir tant de têtes, et pas une de plus, dans les proportions parfaites et pleines de grâce. Mais il convient, me disait-il, que tu te familiarises avec ces règles et mesures dans ton travail, que tu aies dans les yeux le compas et l'équerre et le jugement et la pratique dans les mains. C'est pourquoi ces règles et termes mathématiques ne sont ni ne peuvent être bons ou utiles pour notre travail. Bien au contraire, au lieu d'enrichir notre pratique d'esprit et de vivacité, ils la lui enlèveraient, puisque notre entendement se dégraderait, notre jugement se relâcherait, ce qui ôterait à l'art toute grâce, tout esprit, toute saveur. C'est pourquoi je crois que si Dürer endura tant de fatigue ce fut surtout pour amuser, distraire et divertir tous ces esprits plus attirés par la contemplation que par l'action et pour démontrer que le Dessin et l'esprit

a. En italien dans le texte.

du peintre connaissent et peuvent réaliser tout ce qu'ils se proposent. Aussi vaine et peu utile fut la tentative de cet autre honnête homme de notre profession [c. à d. Léonard de Vinci] qui laissa des écrits rédigés à l'envers, et quelle complication aussi fut la sienne à vouloir établir des préceptes mathématiques qui permettent de mouvoir et tordre les figures suivant les lignes perpendiculaires, avec une équerre et des compas : toutes choses d'esprit, certes, mais d'un esprit fantasque et sans aucun profit pour nous ; quel que soit l'avis des autres, chacun peut travailler suivant son propre goût. Je pense que ces règles mathématiques devraient être réservées aux sciences spéculatives de la géométrie, astronomie, arithmétique et autres semblables qui, par leurs preuves, tranquilisent l'entendement. Mais nous autres, professeurs de Dessin, n'avons besoin d'autres règles que celles que la Nature nous fournit afin de l'imiter. Aussi, si nous tenons à ce que notre profession ait une mère comme en ont toutes les autres sciences spéculatives et pratiques, il faut dire qu'elle n'a point d'autre mère, nourrice et tutrice, sinon la Nature elle-même, et qu'elle imite celle-ci avec beaucoup de diligence et d'observation afin qu'on la considère comme sa fille légitime, chère et vertueuse ; et de même elle n'a point d'autre père qui soit digne d'elle, si ce n'est le Dessin interne et pratique, artificiel, qui lui est propre et particulier et qu'elle engendre et produit^a. »

Naturellement, semblable polémique fait grand tort à Dürer, dans la mesure où il s'est élevé lui-même avec sévérité contre les tentatives visant à « inventer » un système de proportions (Lange-Fuhse, p. 351, 4 sq.) et où il a expressément souligné qu'« il était absolument inutile » de « mesurer chaque chose absolument » et entendait au contraire considérer au fond la mesure exacte des choses comme le simple moyen de trouver le « bon point de vue » (Lange-Fuhse, p. 230, 16 sq.) — Quoi qu'il en soit, ce violent procès est la marque caractéristique des conceptions artistiques du Maniérisme, telles qu'elles se rencontrent, mais sous une forme parfois plus mesurée, chez de nombreux autres écrivains de la même époque ; au passage de Borghini, cité dans la note 179, et au passage de Vincenzo Danti, cité dans la note 182, il faut encore ajouter par exemple la remarque de Comanini qui, après avoir rappelé les proportions de Vitruve, fait la réserve suivante : « il est vrai que le peintre, dans la pratique de son art, doit bien souvent avoir, comme disait Michel-Ange, le compas dans l'œil ; mais il est impossible, avec le compas, de respecter facilement la mesure en faisant les raccourcis ; et ceci, bien que Albrecht Dürer ait enseigné le procédé du raccourci par les lignes... Mais outre que la règle est peu utilisée, j'estime que pour celui qui pratique l'art de peindre, elle présente peu ou pas d'utilité^a » (*op. cit.*, p. 231) ; dans le cercle des théoriciens néerlandais de l'art, il faut, comme critique de Dürer, mentionner par exemple Willem Goeree, *Natuurlijk en schilderkonstig ontwerp der Menschkunde*, 1682, p. 45).

Il est malgré tout remarquable que Zuccari fut manifestement le seul à

a. En italien dans le texte.

s'efforcer de légitimer le procès qu'il intente à la méthode mathématique, non pas seulement en fonction de l'objet (c'est-à-dire de la mobilité des corps à représenter) mais en fonction du sujet (c'est-à-dire du besoin de liberté éprouvé par l'esprit de l'artiste).

181. Cf. B. Schweitzer in *Mitt. d. dtsh. archael. Inst., röm. Abtlg.*, XXXIII, 1918, p. 45 sq.

182. Vinc. Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, 1567 (Tiré de Schlosser, dans le *Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh.*, XXXI, 1913, p. 14 sq.) cap. XI ; dans la nouvelle édition (Florence, 1830) à laquelle nous avons eu accès, p. 47 sq. : « La pratique des arts du dessin est imparfaite, quand on la subordonne comme le veulent certains, à une quelconque mesure quantitative^a. » Pour l'architecture, l'auteur concède qu'il est possible de déterminer des proportions normatives, mais il trouve que la chose est irréalisable pour la peinture et pour la sculpture : « il est bien vrai que certains auteurs, anciens et modernes, ont traité avec soin de l'art de peindre le corps humain ; mais leur projet paraît manifestement inutile ; ils ont en effet voulu fonder leurs règles, sur la mesure quantitative, alors que cette mesure n'est jamais parfaitement applicable au corps humain, pour la raison que celui-ci est essentiellement mobile en son principe et en fait^a. »

183. Danti, *op. cit.*, préface et chap. xvi (dans la nouvelle édit., p. 12 sq. et p. 95).

184. Cf. Zuccari, *Idea* II, 2, p. 110, où se trouvent exposées des considérations encore plus détaillées sur « les règles de symétrie du corps humain^a » ; « Ainsi voyons-nous que les corps humains offrent une grande variété de formes et de proportions ; certains sont élancés, d'autres sont trapus ; certains sont secs, d'autres sont empâtés et mous ; certains ont des proportions de sept têtes, d'autres de huit, d'autres de neuf et demie et d'autres enfin de dix, comme l'Apollon du Belvédère à Rome, les Nymphes et les Virginales Vestales. Les anciens représentaient, avec des proportions de huit têtes et demie et de neuf têtes, Jupiter, Junon, Platon, Neptune et d'autres dieux semblables ; avec neuf et neuf têtes et demie, Mars, Hercule, Saturne et Mercure. Avec sept têtes et sept têtes et demie, Bacchus, Silène, Pan, les Faunes et les Sylvains. Mais la proportion qui, pour le corps humain, est la plus répandue et la plus belle est celle de neuf à dix têtes, considérée comme plus expressive de ces règles et de cette symétrie du corps humain, dont nous traiterons à part dans le cours de Dessin que nous projetons de faire figurer à la suite de ce deuxième livre^a. »

185. Lomazzo, *Trattato*, I, chap. 5-18, cf. sur ce point Panofsky, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, XV, *loc. cit.* Les chapitres 20 et 21 proposent encore les proportions du cheval, les chapitres 22 à 28 celles de l'architecture. La théorie des mouvements liés aux expressions est traitée dans le II^e livre, chap. 7 et sq., tandis qu'aux chapitres 22 et 23 se trouvent

a. En italien dans le texte.

décrits différents mouvements possibles des plantes et des vêtements.

186. Danti, *op. cit.*, chap. XVI (dans la nouvelle édition, p. 20 sq.) et surtout p. 73 p. ex. : « ... on doit remarquer que dans toutes les choses qu'il met en œuvre, le dessin cherche toujours à représenter les choses comme elles devraient être et non point telles qu'elles sont^a. »

187. Danti, *op. cit.*, chap. XVI, p. 93 sq. : « Ainsi l'artiste qui, pour progresser en art, empruntera les deux voies (celle du « portrait » et celle de l'« imitation ») c'est-à-dire qui utilisera l'imitation pour les choses qui sont imparfaites et qui aspirent à la perfection, le portrait pour celles qui sont parfaites, cet artiste se trouvera sur la vraie et bonne voie du dessin^a. » Cependant, il n'est pas entièrement exact, comme l'écrit Schlosser, que, selon l'opinion de Danti, il faille n'utiliser que le « portrait^a » pour représenter les « corps inanimés^a » des plantes et des animaux dépourvus de raison. Danti reconnaît sans doute qu'il est d'autant plus aisé de représenter l'objet que celui-ci est situé plus bas dans la hiérarchie des êtres ; du même coup, il reconnaît aussi que l'artiste qui sait ne reproduire que les choses inanimées ne saurait compter parmi les « véritables » artistes (p. 92). Mais il demande, insistant même particulièrement sur la question des plantes (chap. XIII, surtout p. 72 sq.), qu'en cas de besoin, c'est-à-dire en présence d'une imperfection réelle dans l'objet naturel à représenter, l'artiste fasse toujours place au procédé de l'imitation (c'est-à-dire, selon sa terminologie, au procédé de l'idéalisation).

188. Armenini, *op. cit.*, II, 3, p. 88. Cité par K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, 1912, p. 107. Cf. sur ce point une déclaration comme celle de Junius, qui est précisément empruntée à Jul. Caes. Scaliger, *Esotericæ Exercitationes... ad Cardanum*, CCCVII, II (dans l'édit. de Francfort, 1576, que nous avons consultée, p. 937) : « (le sage) préfère un portrait qui est beau à un portrait qui est ressemblant et qui représente la nature. L'art surpasse en effet la nature ; en raison des nombreuses péripéties qui sont advenues depuis le premier homme, la nature a perdu sa belle harmonie. En revanche, rien n'empêche l'artiste de rehausser ou de rabaisser la nature, d'y ajouter ou d'y retrancher, de la courber ou de la redresser. Au reste voici mon sentiment : la nature n'a jamais (à deux exceptions près, bien entendu : l'une qui concerne le premier homme, l'autre l'homme vrai c'est-à-dire le Dieu vrai) produit si artistement aucun corps qu'il puisse être comparé à ceux que façonnent aujourd'hui avec perfection les mains averties de nos artistes^b. »

189. Lomazzo, *Trattato*, VI, 50, p. 434 (cité par Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 92) écrit à propos du portrait de femme : « C'est surtout chez la femme qu'avec un goût exquis se révèle la beauté ; pour peu que l'on en retranche, comme l'art peut le faire, les imperfections de la nature^a. » Le portrait d'homme doit également, selon lui, atténuer les défauts suscepi-

a. En italien dans le texte.

b. En latin dans le texte.

bles d'altérer les proportions et le coloris ; il ajoute cependant cette restriction : « mais de telle manière et en vertu d'un tel " accommodement " que le portrait ne perde pas de sa ressemblance » (Lomazzo, *Trattato*, I, 2, cité par Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 90 ; quant à Vasari, il hésite encore à prescrire la fidélité absolue à la nature (IV, p. 462 sq.) ou à reconnaître le principe d'une idéalisation de la nature — VIII, p. 24 — car pour lui l'objectif le plus digne d'être recherché consiste à concilier les deux partis en présence — IV, 463).

Il n'est pas inintéressant de comparer ces sortes de préceptes avec les déclarations d'Alberti qui, en elles-mêmes, leur sont apparentées et qui serviront ultérieurement de modèles (Lomazzo se réclame aussi, p. 434, des mêmes exemples tirés de l'Antiquité et invoque les modèles d'Antigone et de Périclès) : « Les parties du corps qui sont d'aspect grossier et qui sont peu gracieuses sont cachées par une draperie, par un feuillage ou par un geste de la main. Les anciens peignaient le portrait d'Antigone mais en prenant sur elle un point de vue sans défaut ; ils disaient aussi que Périclès avait une tête allongée et disgracieuse, et que c'est pourquoi les peintres et les sculpteurs le représentaient autrement, c'est-à-dire avec la tête casquée. Et Plutarque dit que les peintres anciens, qui faisaient le portrait des rois, ne voulaient pas, s'ils présentaient quelque défaut, que celui-ci fût représenté, mais que, dans la mesure du possible, ils retouchaient le portrait, tout en en préservant la ressemblance. Je souhaite donc que l'on respecte, pour chaque " sujet ", la bienséance et la pudeur^a... » Car Alberti trouve qu'il est moins important de retoucher les « défauts » que de les déguiser, ce qui du reste ne nuit pas au principe de la fidélité à la nature ; et il traite toute cette question, qui est en rapport très étroit avec notre propos, en adoptant le point de vue non de la « beauté », mais de la « convenance » (comme en témoigne aussi le fait d'avoir inséré le passage considéré dans le II^e et non dans le III^e livre de son traité). Exiger que les défauts physiques soient soustraits aux regards équivaut en effet pour lui à exiger que soient recouvertes les parties choquantes du corps, eu égard aux catégories universelles de « l'honnêteté^b », de la bienséance et de la pudeur ; de même, ce qu'il entend par « défauts », ce sont moins les « imperfections » de la beauté que les infirmités et les difformités du corps.

190. L. Dolce, *l'Aretino, Dialogo della pittura*, 1557 ; nouvelle édition, par Ciampoli, Lanciano, 1913, p. 43 : « Le peintre doit chercher d'abord, non point tant à imiter la nature, qu'à la surpasser — la surpasser pour une part, veux-je dire, car pour le reste c'est déjà miraculeux, non d'y parvenir, mais d'y parvenir parfois. Cela revient à révéler, dans un seul et même corps, toutes les perfections et beautés qui, dans la nature, se révèlent à peine sur un millier de corps^a. » Notre traduction suit celle de C. Cerri, Vienne, 1871.

a. En italien dans le texte.

b. En latin dans le texte : *decorum*.

191. C'est en accord presque littéral avec la définition de Vasari (cité note 143) que le « dessin^a » se trouve encore défini chez Borghini (*op. cit.*, II, p. 106) et chez Baldinucci (*Vocabolario*, p. 51). C'est de façon encore plus accentuée que l'interprétation « conceptualisante » du « dessin^a » réapparaît chez Armenini, qui laisse de côté l'impression naturelle héritée de Vasari (I, 4, p. 37) ; reproduisant, dit-on, l'opinion de certains autres, il définit le dessin comme « l'activité artistique de l'intelligence qui consiste à actualiser ses propres pouvoirs conformément à l'Idée belle^a », et il résume ainsi son point de vue : « le dessin est la vive lumière émanée d'une belle intelligence et cette lumière est si forte et si communément nécessaire que celui qui en est impérieusement privé est une sorte d'aveugle ; et cela bien que ce soit notre œil et sa vision qui fassent connaître à notre esprit tout ce que le monde offre de gracieux et de beau^a. » Cette interprétation se retrouvera plus tard, d'abord chez Zuccari (cité notes 199 et 200) puis chez Francesco Bisagno (*Trattato della pittura*, Venise, 1642, p. 14) qui, après avoir rapporté d'autres conceptions, se range à celles de Zuccari.

Le Maniérisme connaît en outre une définition qui a plus de rapports avec le sens intuitif qu'avec le sens cognitif de l'acte de « dessiner » et qui, du même coup, met l'accent sur la spontanéité plus que sur la réceptivité du sujet ; cette définition se trouve chez Armenini et chez Bisagno : « D'autres auteurs soutiennent plutôt que le dessin doit être une science des proportions rigoureuses et belles s'appliquant à tout le visible, qu'il doit faire l'objet d'une composition bien ordonnée, et que l'on reconnaît sa beauté aux proportions convenables qui sont les siennes^a. » Toutefois, ces deux auteurs reproduisent cette définition comme une « simple référence », et non sur le modèle de l'« affirmation » ; tandis que Lomazzo (*Trattato*, I, 1, p. 24, source présumée d'Armenini) défend, comme étant la sienne, une conception très semblable, dont les fondements profonds sont certainement métaphysiques et cosmologiques : « l'auteur veut dire que seul le dessin peut établir des proportions entre les quantités^a ».

192. Il est significatif, pour cette interprétation conceptualisante de l'art qui commence à prendre forme au milieu du siècle, que Francesco Doni (*Il disegno*, 1549, p. 8 sq.) donne une description personnifiée de la « Sculpture », en se référant à la *Mélancolie* de Dürer (cf. Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde*, II, p. 26).

193. Armenini, *op. cit.*, citation note 191.

194. Cf. sur ce point Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde*, VI, p. 118. Le rapport du « Dessin^a », qui surgit spontanément, et de la « Peinture^a », qui se borne à le parachever, a trouvé son expression picturale dans une toile du Guerchin (Galerie de Dresde Nr. 369) déjà mentionnée par Birsch-Hirschfeld (*op. cit.*, p. 31) : la « Peinture^a », sous les traits d'une belle jeune femme, peint un Cupidon d'après une gravure que lui propose le « Dessin^a », représenté comme un vieux et savant penseur. Or le rapport

a. En italien dans le texte.

qui existe entre le « Dessin^a » et la « Peinture^a » se retrouve naturellement aussi entre le « Dessin^a » et les autres arts « du dessin » que sont la sculpture et l'architecture ; c'est ainsi que Vasari avait déjà défini le dessin comme le « père de nos trois arts^a ». Il faut remarquer que cette conception influencera par la suite un point de vue répandu jusque dans la plus récente esthétique et selon lequel le « dessin » doit avoir le primat sur le « coloris », car, par rapport à la couleur, il doit être considéré, selon l'expression utilisée une fois par Lomazzo (*Trattato*, I, 1, p. 24), comme l'élément « substantiel » de la peinture.

195. Lomazzo, *Trattato*, Proemio, p. 8 : « Car si nous supposons qu'un Roi confie à un peintre et à un sculpteur le soin de faire chacun son portrait, il est hors de doute qu'ils auront l'un et l'autre dans l'esprit la même idée et la même forme correspondant à ce Roi^a. » Si l'« idée »^b de ce dont il faut faire le portrait est ici, conformément à la théorie scolastique de la connaissance soutenue par Zuccari comme par Lomazzo, une représentation qui transcende le réel mais qui transcende aussi le sujet^c (d'où il résulte qu'elle est théoriquement identique pour tous les artistes), elle prend avec le Bernin un caractère tout à fait personnel : « Bernin a dit que jusqu'ici il avait presque toujours travaillé d'imagination... ; qu'il ne regardait principalement que là-dedans, montrant son front, où il a dit qu'était l'idée de sa Majesté (Louis XIV) ; que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original... » (Chantelou, *Journal de voyage du Cav. Bernin en France*, Gaz. d. Beaux-Arts, 1885, p. 73).

196. Cf. v. Obernitz, *op. cit.*, 9.

197. Sous bien des rapports, et abstraction faite de Lomazzo (*Trattato* !), l'Espagnol Fr. Pacheco, dont nous avons déjà fait mention, s'apparente à Zuccari (dans le même contexte, ci-dessus, note 167). Nous reproduisons ci-dessous sa théorie des Idées, telle qu'elle figure au début de son chapitre sur l'invention, théorie entièrement scolastique (*op. cit.*, p. 170 sq.) : « Car la peinture ne résulte pas du hasard, mais du choix et de l'art du Maître. En effet, pour passer à l'exécution, celui-ci a besoin d'un modèle, ou idée intérieure, qui réside dans son imagination et dans son entendement conformément au modèle extérieur et objectif qui s'offre aux yeux... Pour une explication plus détaillée : les *théologiens* appellent Idée ce que les philosophes appellent modèle. (L'auteur de cette dénomination fut Platon, à en croire *Tullius* et *Sénèque*.) Ce modèle, ou Idée, est soit extérieur, soit intérieur ou, en d'autres termes, soit objectif, soit formel. Ce qui est extérieur, c'est l'image, le signe ou l'écrit, qui se donnent à la vue. C'est ce dont parlait Dieu, lorsqu'il dit à Moïse : regarde et " agis selon le modèle qui est visible sur la montagne ". Ce qui est intérieur, c'est l'image que crée l'imagination et le concept que forme l'entendement. Ces deux notions

a. En italien dans le texte.

b. Dans le texte : « *idea* ».

c. Dans le texte : « *überwirkliche* », « *übersubjektive* » (*Vorstellung*).

conduisent l'artiste à imiter par son crayon ou par son pinceau ou bien ce qui est dans son imagination ou bien la figure extérieure. C'est en ce sens que les théologiens disent que l'Idée de Dieu en son entendement constitue la vivante représentation des choses qui sont possibles. C'est elle qui, à notre avis, a dirigé la main du Seigneur pour qu'il leur donne la lumière, en les faisant passer de l'être possible à l'être actuel, tâche merveilleuse chantée par Boèce (*Livr. de la consol.*)^a :

" Tu diriges toutes choses
 À partir du modèle suprême
 Et tu présides à la beauté du monde
 Toi qui es le plus beau^b. "

Toi qui, suivant le modèle de l'Idée sainte qui est en
 toi,
 Donnes lumière à tout ce que les yeux contemplant,
 Et qui, dans la vivacité de ton concept, te représentes
 La beauté du monde, toi qui es plus beau encore

Par voie de conséquence, saint Thomas définit l'Idée intérieure ou exemplaire, en disant : " L'Idée c'est la forme intérieure que forme l'entendement. Et on en imite les effets par la volonté de l'artiste " (*quest. 2, De veritate*). D'où l'on induit que seuls les agents intellectuels, comme les Anges et les hommes, ont des idées et qu'ils n'en tirent profit que lorsqu'ils œuvrent librement.

L'idée est donc, d'après ce qui a été dit, un concept ou une image de ce que l'on doit créer et c'est en imitant et se référant comme à un modèle à l'image qu'il a dans l'entendement que l'artiste fait autre chose de semblable. De sorte que, lorsque l'artiste regarde l'Architecture ou la matérialité d'un Temple, il comprend le Temple ; mais quand il comprend l'image que son jugement en a formée, alors il comprend ce qu'est l'idée de l'art, sinon celle du Souverain Artiste du moins celle de son substitut humain.

Dieu a donné la lumière à tout ce que nous voyons, en imitant son idée ; peintre il a été, dans la mesure où, guidé par la vivacité de son image, il donnait l'existence au monde extérieur conformément à son modèle intérieur, favorisant ainsi le monde des images, qui constitue l'objet et la fin de la peinture^a. »

198. Cf. W. Fränger, *Die Bildanalysen des Roland Fréart de Chambray*, Diss. Heidelberg, 1917, p. 23 ; Birsch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 19, 27 ; H. Voss, *Die Spätrenaissance in Florenz und Rom*, 1920, p. 464 sq.

199. Zuccari, *Idea*, I, 3 (p. 38 sq.) : « Mais avant de traiter n'importe

a. En espagnol dans le texte.

b. En latin dans le texte.

quel sujet, il faut définir son nom, ainsi que l'enseigne le prince des philosophes, Aristote, dans le livre de la *Logique*, sinon ce serait comme s'aventurer sans guide dans un chemin inconnu, ou entrer dans le labyrinthe de Dédale sans s'être muni d'un fil. Pour commencer je dirai donc ce que j'entends par ce nom de *Dessin interne*, et suivant le bon sens des savants comme celui du vulgaire, je dirai que, par *Dessin interne*, j'entends le concept formé dans notre esprit pour pouvoir connaître toute chose, et œuvrer extérieurement suivant la chose même comprise ; c'est ainsi que nous autres, les peintres, quand nous voulons dessiner ou peindre quelque noble histoire, comme par exemple l'*Annonciation à Marie*, quand 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 penser à ce sujet, de ce qui a pu se produire dans le ciel comme sur terre, aussi bien par rapport à l'Ange Annonciateur que par rapport à la Vierge Marie à qui le Message était transmis, tout comme par rapport à Dieu qui fut le Messager. Ensuite, suivant ce concept interne, nous figurons et dessinons sur le papier avec le crayon, et puis avec le pinceau et les couleurs sur la toile ou les murs. Il est certain que par ce nom de *Dessin interne* je n'entends pas seulement le concept interne formé dans l'esprit du peintre, mais aussi ce concept que forme n'importe quel entendement ; c'est par souci de clarté et pour venir en aide à mes collègues que j'ai dès l'abord défini ainsi ce nom de *Dessin intérieur* ; mais si l'on veut plus parfaitement définir le nom de ce *Dessin interne*, nous dirons qu'il est le concept ou l'idée que forme quiconque en vue de connaître et d'œuvrer. Or si, dans ce *Traité*, je recours à ce concept interne que quiconque peut former pour soi sous le nom particulier de *Dessin*, et si je n'utilise pas le nom d'*intention*, comme le font les logiciens et les philosophes, ou celui de *modèle ou idée*, comme le font les théologiens, c'est parce que je parle en tant que peintre et que je m'adresse principalement à des peintres, à des sculpteurs et à des architectes, pour lesquels, afin de bien réaliser leur travail, la connaissance et l'aide de ce *Dessin* sont nécessaires. Tous ceux qui sont quelque peu cultivés savent qu'il faut utiliser les noms suivant l'usage que l'on en fait dans les activités dont on parle. Que personne donc ne s'étonne si je laisse les autres noms aux logiciens, philosophes et théologiens et si je recours à celui de *Dessin* puisque je m'adresse à des collègues^a. » Cf. II, 15, p. 192 : « Dix attributs du *Dessin interne* et externe.

- 1) Objet commun interne de toutes les intelligences humaines.
- 2) Terme ultime de toute connaissance humaine achevée.
- 3) Forme expressive de toutes les formes intellectives et sensibles.
- 4) Modèle interne de tous les concepts que l'on peut produire artificiellement.
- 5) Tel qu'un autre *Numen*, une autre Nature naturante, où vivent les choses artificielles.

a. En italien dans le texte.

6) Une étincelle ardente de la Divinité en nous.

7) Lumière interne et externe de l'intellect.

8) Premier moteur interne et principe et fin de nos opérations.

9) Aliment et vie de toute théorie et pratique.

10) Accroissement de toute vertu et stimulant de gloire, qui permettent finalement à l'art et à l'industrie d'apporter à l'homme tous les bienfaits⁴. »

A propos du langage utilisé par Zuccari, il est à remarquer que, malgré les sévères critiques qu'il adresse à Vasari, p. 96, lui reprochant d'avoir employé le terme d' « *Idea* » au sens de « faculté de se représenter » et non pas au sens de contenu de la représentation, il utilise lui-même le terme de « *Disegno* » (= *Idea*) en lui donnant les deux sens et en désignant par là le procès tout autant que l'objet correspondant à l'acte de « dessiner ». Pour employer une expression qui reproduit cette ambivalence, nous avons fréquemment traduit « dessin » par « représentation ».

200. Zuccari, *Idea*, 1, 3, p. 40 : « Et j'affirme principalement que le Dessin n'est ni matière, ni corps, ni accident d'aucune substance, mais qu'il est forme, idée, ordre, règle, ou objet de l'entendement, et qu'en lui sont exprimées les choses comprises ; et celui-ci se trouve dans toutes les choses extérieures aussi bien divines qu'humaines, comme nous l'expliquerons ci-après. Suivant donc la leçon des philosophes, j'affirme que le Dessin interne en général est *une idée et forme dans l'entendement qui représente expressément et distinctement la chose qu'il comprend*, soit aussi qu'il est le terme et l'objet de l'entendement. Pour comprendre encore mieux cette définition il faut remarquer que, puisqu'il y a deux sortes d'opérations, les unes externes, comme celles de dessiner, de tracer et de former des lignes, de peindre, de sculpter, de fabriquer, les autres internes, comme celles de comprendre et de vouloir, et puisqu'il est nécessaire que toutes les opérations externes aient un but, de même il est nécessaire que toute les opérations internes aient un terme afin qu'elles soient accomplies et parfaites ; et ce but n'est rien d'autre que la chose comprise ; ainsi par exemple, si je veux comprendre ce qu'est un lion, il faut que le lion connu par moi soit le terme de mon intellection ; je ne parle pas du lion qui court dans la forêt et chasse les autres animaux pour se nourrir, car ce lion-là se situe en dehors de moi ; mais je parle d'une forme spirituelle formée dans mon intellect, qui représente explicitement la nature et la forme du lion mais qui demeure toutefois distincte de mon intellect ; et c'est par cette forme ou idole présente dans mon esprit que mon intellect peut voir et connaître clairement non seulement le *lion simple* dans sa forme et sa nature, mais également *tous les autres lions*. Et l'on voit ici, non seulement ce qui rapproche les opérations externes et internes, soit que toutes deux ont un terme éloigné, afin qu'elles soient accomplies et parfaites, mais également leur différence (et c'est là ce qui intéresse notre propos) ; car là où le terme

4. En italien dans le texte.

de l'opération externe est une chose matérielle, comme l'est une figure peinte ou dessinée, une statue, un temple ou un théâtre, le terme de l'opération interne de l'intellect est une forme spirituelle qui représente la chose comprise^a. »

Cf. sur ce point Armenini, *op. cit.*, p. 137 : « Le Peintre doit d'abord avoir dans l'esprit une très belle Idée pour les choses qu'il veut représenter, afin qu'il ne réalise rien sans considération ni réflexion. Quant à ce qu'est l'Idée, je dirai brièvement que, pour les Peintres, elle ne doit pas être autre chose que la *forme apparente des choses créées, conçues dans l'âme* du Peintre, d'où il s'ensuit que l'Idée de l'homme est cet *homme universel*, à l'image duquel tous les autres hommes ont été créés par la suite. D'autres ont avancé que les Idées étaient les images des choses figurées par Dieu, parce qu'avant de les créer, il sculpta et peignit dans son esprit les choses qu'il voulait créer. On peut donc dire que l'Idée du Peintre est *cette image, que dès l'abord il forme et sculpte* dans son esprit, de cette chose qu'il veut dessiner ou peindre, et qui lui naît à peine il a trouvé son sujet^a. »

201. Zuccari, *Idea*, II, 1, p. 101 : « J'affirme donc que le Dessin externe n'est rien d'autre que le dessin circonscrit quant à sa forme et dénué de toute substance corporelle : simple trait, circonscription, mesure et figure de n'importe quelle chose imaginée et réelle ; ce dessin ainsi formé et circonscrit par une ligne est l'exemple et la forme de l'image idéale. La ligne est donc le corps propre et la substance visuelle du Dessin extérieur, de quelque façon que celui-ci soit formé ; et je n'ai pas ici à définir ce qu'est une ligne, ni à démontrer comment elle naît d'un point, qu'elle soit droite ou courbe, comme le veulent les mathématiciens. Bien au contraire, ceux-ci commettent une grave erreur quand ils veulent soumettre le Dessin ou la peinture à cette ligne où à ces traits ; car la ligne n'est qu'une simple opération qui permet de former n'importe quelle chose et qui est soumise au concept et au Dessin universel, de même que les couleurs sont soumises à la peinture, et la matière solide à la sculpture. Mais cette ligne, en tant que chose morte, n'est la science ni du Dessin ni de la peinture ; elle n'est qu'une opération de celui-ci. Mais pour revenir à notre propos, cette image idéale formée dans notre esprit et exprimée et déclarée ensuite par une ligne, est appelée Dessin par le vulgaire, parce qu'elle désigne et montre aux sens et à l'entendement la forme de cette chose conçue dans l'esprit et empreinte dans l'idée^a. »

202. Zuccari, *Idea*, I, 7, p. 51 (« Étincelle de la Divinité »), ou II, 14, p. 183 (« Étincelle divine imprimée en notre âme »). Cf. aussi II, 1, p. 102 : « L'âme est une force intérieure et une étincelle divine ; nous dirons, pour plus de clarté, que le filet de lumière qui pénètre dans notre âme est en quelque sorte l'image du Créateur en nous et que cette force qui est créature de formes et que nous appelons l'âme du Dessin, est le concept et l'Idée. Or, ce concept et cette idée, en s'unissant à l'âme qui, comme les

a. En italien dans le texte.

formes et les images divines, est immortelle, ravivent dans l'intelligence la totalité des sensations et des conceptions^a. »

203. Zuccari, *Idea*, I, 5, p. 44 : « Platon donc a situé les idées en Dieu, dans son esprit et entendement divin [renversement, de type néoplatonicien-patristicien des significations de Platon] ; et il comprenait sous ce nom d'idées toutes les formes représentant n'importe quel objet du monde. Mais il faut comprendre ce point si l'on ne veut pas retomber dans cette même erreur ou une autre pire encore : Platon n'a pas posé que les idées ou formes représentant toutes les choses de Dieu étaient distinctes en lui comme le sont celles qui se trouvent dans l'entendement créé, humain ou angélique ; bien au contraire il comprenait par ces idées la nature divine elle-même, laquelle, comme un miroir, représente d'elle-même, en tant qu'acte très pur, toutes les choses plus clairement et parfaitement que nos sens ne nous les représentent ; et c'est cette interprétation qui est la plus vraie et la plus sage. Aussi puisque les idées se trouvent en Dieu, c'est également dans sa divine majesté que se trouve le dessin interne. Outre les autorités philosophiques, je citerai ce passage que les théologiens m'ont signalé chez le Docteur saint Thomas dans la première partie, question 15, article premier, suivant lequel il est nécessaire de supposer les idées, car sinon il n'y aurait pas de possibilité de science ; de plus comme la langue grecque emploie pour désigner l'idée le mot que les Latins emploient pour nommer la forme, il est clair que l'on entend par idées les formes réellement distinctes de ces choses qui existent en elles-mêmes. Et ces formes sont nécessaires, puisque pour toutes les choses qui ne sont pas créées au hasard, il est nécessaire que la forme soit le but de la création ; parce que l'agent n'opère pas suivant la forme, sinon dans la mesure où la ressemblance de la forme est en lui-même ; ce qui se produit de deux façons¹... »

204. Zuccari, *Idea*, I, 6, p. 46 sq.

205. Zuccari, *Idea*, I, 7, p. 50 : « J'affirme donc que, puisque Dieu, cause suprême, maximale et meilleure de toutes choses, pour œuvrer extérieurement, regarde et contemple nécessairement le Dessin intérieur dans lequel il connaît toutes les choses qu'il a accomplies, qu'il accomplit, qu'il accomplira ou qu'il pourra accomplir d'un seul regard, et puisque ce concept, dans et par lequel il comprend toutes choses, lui est consubstantiel, étant donné qu'en lui il ne peut pas y avoir et il n'y a pas d'accident, car il est acte pur ; puisqu'en outre, par effet de sa bonté et pour montrer une image en miniature de l'excellence de son art divin, il a créé l'homme à son image et ressemblance, tout en donnant à l'âme une substance immatérielle, incorruptible et les facultés de l'entendement et de la volonté afin que l'homme surpasse et domine toutes les autres créatures du monde excepté l'Ange, et qu'il soit comme un deuxième Dieu, il a voulu également lui donner la faculté de former en soi-même un Dessin interne intellectif afin qu'il puisse connaître ainsi toutes les créatures et qu'il forme

a. En italien dans le texte.

un nouveau Monde en lui-même et qu'intérieurement, dans son être spirituel, il puisse disposer et jouir de ce dont il jouit et qu'il domine extérieurement en tant qu'être naturel ; afin également que par ce dessin, comme à l'imitation de Dieu et rivalisant avec la Nature, il puisse produire infiniment de choses artificielles semblables aux naturelles ; et que, par le moyen de la sculpture et de la peinture, il nous fasse voir de nouveaux Paradis sur Terre. Mais l'homme, quand il forme ce Dessin interne, est très différent de Dieu, parce que là où Dieu n'a qu'un seul Dessin, très complet quant à sa substance, comprenant toutes les choses et qui n'est pas différent de Dieu, parce que tout ce qui est en Dieu est Dieu, l'homme, lui, forme en soi-même différents dessins suivant que sont différentes les choses qu'il comprend, et de plus son dessin est accident ; sans compter que l'origine de celui-ci est vulgaire, car il naît à partir des sens, comme nous l'exposerons par la suite^a. »

206. Zuccari, *Idea*, II, 16, p. 196.

207. Zuccari, *Idea*, II, 15, p. 185.

208. Sur les débuts de l'extension illimitée du terme de « *Disegno* », que consacre en quelque sorte son alliance avec le concept d'*Idea*, cf. note 191.

209. Zuccari, *Idea*, I, 8 et 9, p. 52 sq.

210. Zuccari, *Idea*, I, 10, p. 59 sq. Thomas, *Phys.*, II, 4, (Fretté-Maré, XXII, p. 348).

« De plus, la raison pour laquelle l'art imite la nature, c'est que le dessin intérieur qui préside à l'art, ainsi que l'art lui-même, procèdent dans la production des choses de l'art de la même façon que procède la Nature. Et si nous voulons savoir en outre pourquoi la Nature est imitable, c'est parce que la Nature est ordonnée, quant à ses fins et à ses œuvres, par un principe intelligent ; c'est ce qui fait que ses œuvres sont l'œuvre d'une intelligence non errante, selon l'expression des philosophes ; car c'est à la fois par des moyens ordinaires et déterminés qu'elle poursuit ses fins ; c'est là ce que l'art observe en œuvrant, surtout par ce que l'on appelle le Dessin, et qui fait que la

« L'art imite la nature... Mais la raison qui fait que l'art imite la nature, c'est que le principe de l'activité artistique réside dans la connaissance... *Les choses de la nature sont donc imitables par l'art, pour cette raison que la nature tout entière est ordonnée, quant à ses fins par un principe intelligent ; il en résulte que les œuvres de la nature donnent l'impression d'être les œuvres de l'intelligence étant donné que c'est par des moyens déterminés qu'elle poursuit des fins définies ; or c'est là ce que l'art imite en œuvrant*^b. »

a. En italien dans le texte.

b. En latin dans le texte.

nature peut être imitée par l'art et l'art imiter la nature^a. »

Prise en ce sens, l'« imitation^a » peut naturellement comprendre aussi la représentation « idéalisante », tout comme l'expression peut être prise, non point partout, et surtout pas chez Aristote ni chez Thomas, dans le sens de ce que l'on appelle le « Réalisme^a » : chez Danti (cf. p. 101 et note 187) l'« imitation^a » (par l'opposition au simple « portrait^a ») désigne la manière « idéalisante » de reproduire la nature. Cf. aussi, sur la solution aristotélico-scholastique donnée par Zuccari au problème de l'imitation, Lomazzo, *Trattato*, I, 1 : « le peintre doit en outre user de ces lignes proportionnées selon un ordre déterminé^a » et p. 22 : « règle qui n'est autre que celle dont use la Nature elle-même et selon laquelle elle procède en composant à sa façon; c'est pourquoi elle présuppose d'abord la matière qui est une réalité sans forme ni beauté ni détermination, puis elle introduit dans la matière la forme qui est une réalité belle et déterminée^a. » Ce qui distingue Lomazzo de Zuccari, c'est que Lomazzo, bien que ses intérêts spéculatifs se soient développés envers et contre les auteurs anciens, use cependant, dans le *Trattato*, d'une théorie de l'art encore fortement orientée vers la pratique, au sens des anciens : il continue à vouloir instruire immédiatement l'artiste et sa spéculation représente plutôt une introduction ou un supplément à des préceptes concrets qui sont empruntés pour la plupart à des sources anciennes. Seul Zuccari s'est attaqué au problème purement spéculatif comme tel, si bien que, renonçant presque complètement à toute utilité immédiate et à tout ce qui se rapporte à la pratique, il a consacré tout un livre important à la discussion systématique de ce problème.

211. Zuccari, *Idea*, I, II, p. 63 sq. : « Voilà ce que notre âme se voit imposer par les sens afin de comprendre et surtout afin de former son Dessin interne. Et puisque les exemples facilitent la compréhension des choses, voici un exemple de la manière dont le Dessin se forme dans notre esprit.

De même que, pour obtenir du feu, le fusil bat la pierre, que de la pierre jaillissent des étincelles, que ces étincelles allument l'amadou, et qu'en approchant les mèches de l'amadou la lampe finit par s'éclairer, de même la vertu intellectuelle bat la pierre des concepts dans l'esprit humain ; et le premier concept qui jaillit, tel une étincelle, allume l'amadou de l'imagination et remue les fantasmes et les imaginations idéales ; ce premier concept est indéterminé et confus, et il n'est pas compris par la faculté de l'âme ou intellect agent et puissant. Mais cette étincelle devient peu à peu forme, idée et fantôme réel et esprit produit par cette âme spéculative et formative ; puis les sens s'enflamment et allument la lampe de l'intellect agent et puissant ; et celle-ci une fois allumée, diffuse alors sa lumière en vue de spéculer et voir toutes choses ; et de là naissent ensuite des idées plus claires et des jugements plus assurés qui accroissent d'autant l'intelligence

a. En italien dans le texte.

intellective en vue de la connaissance ou formation des choses ; ainsi des formes naissent l'ordre et la règle, et de l'ordre et de la règle naissent l'expérience et la pratique ; et c'est ainsi que cette lampe devient claire et lumineuse^a. »

Il est très significatif que Zuccari, dans son portrait de Thomas, cité à la note 210, ait laissé de côté la phrase : « Mais toute connaissance vient de nos sens et a pour origine les choses sensibles et naturelles^a. » Cf. en outre notes 80 et 132.

212. Zuccari, *Idea*, II, 11, p. 164 : « Quelque bel esprit pourra objecter ici que ce concept idéal ou ce Dessin intellectif, bien que premier moteur et première lumière de l'entendement, n'œuvre pas cependant par lui-même, puisque c'est l'entendement recourant aux sens qui œuvre le tout.

Opposition subtile, mais vaine et dénuée de tout fondement : en effet de même que les choses communes appartiennent à tous, et que chacun peut librement s'en servir, parce qu'en tant que biens de la république chacun y a droit, et de même que personne ne peut cependant s'en rendre le maître absolu sinon le Prince lui-même ; de même, puisque l'entendement et les sens sont soumis au Dessin et au concept, pouvons-nous dire que ce Dessin, en tant que Prince, Régent et Gouverneur de ceux-ci, s'en sert comme étant des choses de sa propriété^a. »

213. Cf. sur ce point Schlosser, *Materialien zur Quellen-Kunde*, VI, p. 117.

214. Cf. la distinction déjà soulignée par Schlosser (*Materialien*, VI, p. 118) entre les bons et les mauvais artistes ; ces derniers ont besoin d'un modèle, les autres n'en ont pas besoin (mais les pires sont ceux à qui il faut comme modèle une autre œuvre d'art). Zuccari, *Idea*, II, 3, p. 115 : « Bien que ce modèle soit absolument nécessaire pour perfectionner nos opérations de peinture, de sculpture et d'architecture, ce qui n'est pas moins nécessaire, outre ce Dessin extérieur naturel, c'est principalement le Dessin intérieur, intellectuel et sensitif ; mais le premier fonctionne comme un modèle moins approprié et moins parfait. C'est aussi en quoi consiste la différence entre les peintres, sculpteurs et architectes excellents et les autres qui, dans notre profession, sont de peu d'excellence, à savoir que là où ceux-ci ne savent pas dessiner, sculpter ni édifier sans le guide que constitue le modèle du Dessin extérieur, ceux-là font ces mêmes choses sans autre guide intérieur que cette autre intelligence, ainsi que nous le voyons par l'expérience^a. »

215. Zuccari, *Idea*, II, 4, p. 118 sq. Même des « Caprices^a » de ce genre doivent avoir leurs règles et leurs proportions (p. 121). Cf. les développements intéressants de Pacheco (note 197), selon lequel même des créations, aussi étrangères à la nature que le sont par exemple les chimères, ne sont en réalité qu'une façon nouvelle de rassembler des formes par elles-mêmes naturelles.

a. En italien dans le texte.

216. Zuccari, *Idea*, II, 1, p. 101 sq. ; II, 3, p. 114. L' « Esprit »^a, conformément à la conception répandue durant toute la Renaissance, constitue un intermédiaire entre le « Corps »^a et « l'Âme »^a.

217. Zuccari, *Idea*, II, 6, p. 132 : « Le but véritable, propre et universel de la peinture, c'est d'être l'imitatrice de la Nature et de toutes les choses artificielles qui illusionnent et trompent les yeux des vivants et des plus savants. Elle exprime en outre dans les gestes, les mouvements et les agitations de la vie, dans les yeux, la bouche, les mains aussi bien la vie que la vérité. Elle découvre aussi les passions intérieures, la douleur, l'espoir, le désespoir, la crainte, l'audace, la colère, la spéculation, l'enseignement, la dispute, le vouloir, le commandement, l'obéissance et en somme toutes les opérations et tous les effets propres à l'homme^b. »

218. Cela n'empêche naturellement pas Zuccari (*Idea*, II, 2, p. 109 sq.) de rapporter l'inévitable anecdote des vierges de Crotona, sans toutefois que l'exhortation qui l'accompagne à pratiquer un « choix » soit rattachée systématiquement à sa conception d'ensemble et avec l'expresse réserve que cette « éléction » ne puisse être confondue avec « l'imitation de la nature » : « Étant donné que tous les individus de la nature souffrent de quelque imperfection et que très rare est la perfection, principalement dans le corps humain, qui présente de fréquents défauts quant aux proportions et aux dispositions de ses parties, il est nécessaire que le peintre et le sculpteur aient une bonne connaissance des parties et des proportions du corps humain et choisisse les parties les plus belles et les plus gracieuses du corps humain afin de constituer à partir d'elles un personnage qui soit de toute beauté, en imitant néanmoins les œuvres les plus belles et les plus parfaites de la nature^b. »

219. Nous ne pouvons pas, dans l'« *Idea* » de Zuccari, reconnaître plus d'éléments platoniciens ou néoplatoniciens que le thomisme n'en avait lui-même hérités : la conception de Zuccari est dans son ensemble entièrement aristotélic-scolastique.

220. L'aristotélisme — et c'est encore le cas de Lomazzo dans son *Trattato* — s'est contenté de tout temps de donner de la beauté une définition purement phénoménale, qui va dans le sens de « l'équilibre des proportions » et de la « beauté du coloris »^c. C'est ainsi que Jul. Caes. Scaliger donne par exemple de la « beauté »^d la définition suivante : « une forme qui provient de l'équilibre des parties, de leurs contours, de leur emplacement, de leur nombre et de leur couleur. J'appelle équilibre des parties la quantité convenable^e » (cité par Brinkschulte, *op. cit.*, p. 46). Aux côtés de l'« harmonie », on propose souvent comme critère de la

a. En italien dans le texte : « spirito », « corpo », « anima ».

b. En italien dans le texte.

c. En grec dans le texte : *συμμετρία, εὐχροία*.

d. En latin dans le texte : « pulchritudo ».

e. En latin dans le texte

beauté la « proportion moyenne », mais ces deux exigences reviennent fondamentalement au même (Cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 140 sq.)

221. Cf. par exemple Vincenzo Danti, *op. cit.*, chap. VII, VIII, p. 37 sq. (sur ce point, cf. Schlosser, *Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserb.*, *loc. cit.*, et *Materialien zur Quellenkunde*, VI, 119 sq.) : à côté de la beauté externe, qui résulte de proportions parfaites dans ce qui est corporel et visible, il en existe une autre que l'on définit comme ce qui a de la « grâce »^a, et consiste « ... à pouvoir bien découvrir, bien connaître et bien juger des choses^b », ce qui suppose l'existence de proportions parfaites, à l'intérieur de ce qui est corporel mais invisible, c'est-à-dire dans les parties du cerveau ; mais ces deux types de beauté s'accordent en ceci qu'elles plaisent pour autant seulement qu'elles sont l'expression du Bien, qui pour sa part « dépend du bien suprême^b ». C'est ainsi que, chez Danti, l'esprit de la métaphysique platonicienne (cet esprit se remarque non pas seulement au fait que l'on fait dériver le beau du bien, et que l'on explique la laideur par la résistance de la matière, mais au fait également que l'on reconnaît dans la laideur extérieure, le principe même d'une beauté intérieure « qu'on a relevée bien souvent chez des hommes grossiers^b » et dont le Socrate de Platon fournit fréquemment le prototype) se mêle de façon particulièrement signifiante à l'esprit de la philosophie péripatéticienne de la nature et du rationalisme socratique et s'exprime en réduisant la beauté intérieure à un jeu de rapports entre les parties du cerveau et en identifiant la « parfaite proportionnalité » et la « parfaite finalité » : « la proportionnalité n'est pas autre chose que la perfection que l'on apporte à assembler des choses, dans l'attente que, si elles conviennent entre elles, elles atteignent leur fin propre^b » (V, 31). Est donc beau, pour Danti, ce qui remplit parfaitement son but, son « *telos* » naturel : par exemple, l'arbre le plus beau est celui dont les frondaisons remplissent au mieux leur mission, qui consiste à protéger les racines d'un soleil trop ardent et de trop fortes pluies afin de donner à toute la plante le plus de fécondité possible.

On peut remarquer que cette théorie téléologique de la beauté, qui pouvait se ramener finalement à l'identification socratique du « beau » et de « l'utile^d », peut se retrouver dans la scolastique (Thomas, *Somme théologique*, I, 2, *qu.* 54, *art.* 1 c) aussi bien que dans la philosophie arabe du XI^e siècle (Al Ghasâli, *das Elixir der Glückseligkeit*, éd. H. Ritter, 1923, p. 147 sq). Mais le philosophe arabe et le philosophe scolastique sont fort éloignés de penser que la vocation de l'art soit de réaliser « l'homme parfait » ou le « cheval parfait^e ».

222. Ainsi R. Borghini, *op. cit.*, p. 122, où la beauté se trouve aussi

a. En italien dans le texte : « *grazia* ».

b. En italien dans le texte.

c. En grec dans le texte : *τέλος*.

d. En grec dans le texte : *καλον, χρησιμιον*.

e. En grec dans le texte : *ἄνθρωπος τέλειος, ἕπτος τέλειος*.

rapportée aux bonnes dispositions humorales. Nous avons vu déjà ci-dessus, note 136, qu'un auteur comme Castiglione considérait la beauté comme une irradiation de la grâce divine et, partant, comme l'expression d'une bonté intérieure ; mais il est caractéristique que cette conception ne devait parvenir que cinquante ans plus tard à élaborer les concepts relatifs à une théorie de l'art.

223. Outre Lomazzo (cit., p. 161 sq.), nous pouvons citer Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1603, à l'article « *Bellezza* » : « On représente la Beauté avec la tête cachée dans les nuages, car il n'y a rien dont il soit plus difficile de parler en utilisant le langage des mortels et qui soit moins accessible à l'entendement humain ; quant à la Beauté qui caractérise les créatures, ce n'est rien d'autre (pour s'exprimer métaphoriquement) qu'une *splendeur qui découle de la lumière émanée de la face de Dieu*, selon la définition des platoniciens ; car la première beauté est ce par quoi l'Idée, en vertu de la bonté de Dieu, se communique à ses créatures et ce qui fait que celles-ci se tournent en un certain sens vers la Beauté intelligible^a. » Or le personnage qui incarne la beauté doit d'une main tenir un lis et de l'autre une sphère et un cercle car, phénoménalement considérée, cette beauté « consiste en mesures et en proportions^a ».

Se référant à Ripa et à Lomazzo, Francesco Scannelli, dans son *Microcosmo della Pittura*, Cesena, 1657, I, 17, p. 107, donne la définition suivante : « ... la beauté si désirée n'est qu'un reflet de la suprême lumière et comme un rayon de la divinité et elle me paraît constituée d'un équilibre harmonieux des parties joint à la douceur des couleurs qui représentent sur terre les reliques et les arrhes de la vie céleste et immortelle^a ». Le rapport entre les définitions néoplatonico-métaphysiques et les définitions classico-phénoménales de la beauté apparaît très clairement ici.

224. Cf. Zuccari, cité note 218 ; cf. en outre Alberti, cit., note 134 ; Dolce, cit., note 190.

225. Zuccari, *Idea*, I, 10, p. 59 : « ... matière extérieure apte à produire ces effets^a... » « matières, vastes sujets de la peinture^a » etc. Lorsqu'il s'agit de déterminer les insuffisances de certains phénomènes naturels ou artistiques, ce qui en est la cause profonde, ce n'est pas la résistance opposée par la matière à l'artiste, mais c'est l'imperfection de « l'agent » c'est-à-dire de la puissance agissante et informante ; cf. par exemple I, 10 p. 60, où se trouve éucidée l'infériorité des œuvres d'art par rapport aux choses de la nature : « Encore semble-t-il que l'imitation par la peinture ou par la sculpture d'un animal s'obtienne moins à proprement parler en imitant qu'en peignant ou en sculptant ; la cause en est dans la différence entre l'art divin qui produit les choses naturelles, et notre art qui produit les choses artificielles, car celui-là a plus de perfection, de généralité et d'infinie vertu, toutes caractéristiques qui font défaut à notre art ; la cause en est aussi dans la différence entre le dessin divin et le dessin

a. En italien dans le texte.

humain car le premier est entièrement parfait et infiniment puissant tandis que le nôtre est imparfait (cf. en contradiction avec cela les paroles de Léonard de Vinci citées à la note 303) ; et là où notre dessin engendre des effets qui sont moindres et de peu d'importance, celui-là est la cause d'effets qui sont très importants et très grands^a. » Cf. aussi plus loin, II, 6, p. 132 sq. où (pour éviter de conclure sur l'art comme tel à partir de quelques œuvres artistiques médiocres) on renvoie au fait que la nature elle-même produit quelquefois des monstruosité : « Chacun doit donc louer et estimer la peinture, et non la rabaisser, comme ceux qui en font noble profession, au nom de tel ou tel accident malheureux survenu pour elle ou pour eux : ou bien alors, étant donné que l'on voit de grossières peintures déshonorer une si noble profession, nous devrions en même façon blâmer aussi les œuvres de la Nature et la Nature elle-même puisque nous voyons bien souvent de la monstruosité dans ses œuvres ; et pourtant nous savons que, malgré les défauts que présentent certaines choses de la nature, et qui sont dus aux défaillances de certains agents, la nature par elle-même est cependant parfaite, quand elle est l'œuvre d'agents eux-mêmes parfaits ; et on peut en dire autant de l'art pictural^a » (cf. sur ce point Aristote, *Phys. Ausc.*, I, 8, 199 ainsi que le commentaire de Thomas, Fretté-Maré XXII, p. 375).

226. Cf. par exemple Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte*, 1648, I, p. 3 (cité par Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 107). « Et comme il arrive que pendant leur formation les corps naturels demeurent souvent entachés de nombreux défauts qui sont dus aux mauvaises dispositions de la matière, la peinture reçoit pour seule tâche et dignité de les ramener à leur premier état, tels qu'ils ont été créés par l'éternel Artisan, et de leur redonner les degrés de perfection et de beauté que la grâce divine leur avait dispensés^a. » Cf. en outre Vinc. Danti (cf. Schlosser, *loc. cit.*) Bellori (cit., p. 168 et déjà Vasari (*Proemio delle Vite* = I, p. 216) : « C'est pourquoi le divin architecte du temps et de la nature, dans la mesure où il est toute perfection, a voulu montrer comment ajouter et comment retrancher aux imperfections de la matière, conformément au rêve des bons sculpteurs et des bons peintres^a... »

227. Ridolfi, cit. à la note précédente.

228. Vinc. Danti, *op. cit.*, XVI, p. 91.

229. Il n'est pas nécessaire de mettre particulièrement en relief le fait que, ni chez Lomazzo ni chez d'autres écrivains, la dévotion au Néoplatonisme n'exclut une influence de l'aristotélisme, philosophie que même les membres de l'« Academia platonica » de Florence ne rejettent pas mais qu'ils s'approprient au contraire. Mais on peut observer chez Lomazzo comment les éléments aristotélico-scolastiques, qui prédominaient dans le *Trattato*, sont en un sens recouverts, dans l'*Idea del Tempio della Pittura*, par des éléments néoplatoniciens.

^a. En italien dans le texte.

230. Mailand, 1590.

231. Cf. par exemple Lomazzo lui-même, *Trattato*, VI, 9, p. 310 sq. (Théorie des tempéraments); II, 7, p. 110 sq. (Planches). Cf. en outre p. ex. Zuccari, *Idea*, II, 15, p. 187 sq.

232. Lomazzo, *Idea*, chap. 26, p. 72 sq. : « Sur la manière de connaître et de construire les proportions qui sont conformes à la beauté^a. »

233. Cf., sur cette conception, l'indication de la note 93 ; ses racines remontent à l'hellénisme tardif ; cf. par exemple H. Ritter in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1922, p. 94 sq.

234. Les « *Formulae idearum* » sont en quelque sorte les empreintes laissées par les Idées proprement dites, qui, prises dans la stricte acception de leur concept, ne peuvent en dernière instance résider que dans des intelligences surhumaines. La conception, selon laquelle seule la participation des phénomènes terrestres aux Idées rend possible la connaissance du Beau, apparaît aussi dans les propos de Cesare Ripa cités à la note 223.

235. En particulier la phrase : « Nous devons savoir d'abord que la beauté n'est rien d'autre qu'une certaine grâce empreinte de vivacité et de spiritualité^a. » Lomazzo aurait, dit-on, par cette phrase défini la beauté comme une « grâce animée » ; cette définition devrait être rapprochée du penchant maniériste pour la puissance et la liberté du mouvement, et opposée à la conception « florentine » de la beauté, considérée comme une « convenance »^b résultant d'une correspondance des proportions entre elles. (Cf. Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 40 ; W. Weisbach in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N.F. XXX, 1919, p. 161 sq.). Mais la proposition relative qui fait suite : « beauté qui tout d'abord pénètre les anges^a » aurait déjà dû rendre sceptique à l'endroit de cette interprétation ; cette phrase est en réalité une citation littérale empruntée au chapitre de Ficin qui traite de ce sujet et dont la définition finale a été tout simplement reprise par Lomazzo et placée en tête de son exposé.

Même Lionello Venturi, dans un ouvrage par ailleurs fort instructif, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919, p. 111 sq.) va jusqu'à expliquer la métaphysique de la lumière, qui est empruntée par Lomazzo à Ficin et qui, en dernière analyse, a sa source dans le Néoplatonisme chrétien, comme une interprétation particulièrement pénétrante du « clair-obscur » de Léonard.

236. Le chapitre 26 de Lomazzo se trouve réuni, avec les passages en question du commentaire de Ficin au *Banquet*, dans un appendice spécial (p. 155 et sq.). Nous remarquons d'autre part que les rapports entre Lomazzo et Ficin avaient été déjà soulignés dans un petit traité d'orientation théosophique. Paul Vuilliard, *De la conception idéologique et esthétique des dieux à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1907. p. 30.

237. Déjà l'*Iconologia* de Cesare Ripa, qui mériterait peut-être une étude plus minutieuse (cf. note 223), est une œuvre qui illustre de façon

a. En italien dans le texte.

b. En italien dans le texte : « *Convenienza* ».

particulièrement claire les relations profondes du Maniérisme avec le Moyen Âge et qui suffit à caractériser la tendance de cette époque. Notre reproduction figurant p. 92 montre comment le concept même de l'Idée peut devenir l'objet d'une telle représentation allégorico-symbolique (Ces. Ripa, *Iconologia*, Venise, 1645 [passage qui manque dans l'édition romaine de 1603], p. 362 sp.). « Une femme très belle, emportée dans les airs, sera nue, mais pourtant recouverte d'un très léger voile blanc ; elle tiendra au-dessus de sa tête une flamme d'un vif éclat, son front sera ceint d'un bandeau d'or splendide entrelacé de pierreries ; elle aura dans ses bras la Nature personnifiée, qu'elle allaite comme un enfant ; sa main droite montre de l'index un magnifique paysage qui s'étend tout en bas, et où se trouvent peints une cité, des montagnes et des plaines, des cours d'eau et des plantes, des lueurs et des oiseaux parcourant les airs ainsi que d'autres réalités terrestres^a. » Le texte qui suit, et qui se réclame avant tout de saint Thomas mais invoque aussi de nombreux autres philosophes de l'Antiquité et du Moyen Âge, met ensuite en lumière, comme c'est toujours le cas dans des ouvrages de ce genre, et conformément aux habitudes médiévales, les différents éléments qui sont constitutifs de la représentation figurative : l'Idée doit flotter dans les airs parce qu'elle est immatérielle et immuable ; elle doit être nue parce que (selon Ficin !) elle représente une « substance extrêmement simple »^b ; le voile blanc symbolise sa pureté et sa véricité, le feu signifie le « Bien », le diadème d'or la « perfection spirituelle » ; elle nourrit la nature, ce qui signifie « l'âme du monde » rayonnant de l'esprit divin, comme rayonne l'éclat de la lumière ; elle montre enfin le paysage parce que la totalité du monde d'ici-bas dépend du monde des Idées.

238. De ces deux faits, le « *Figino* » de Comanini propose de remarquables exemples : d'une part (p. 45 et sq.) il propose les « *Capricci* » d'Arcimboldo, déjà mentionnés ci-dessus, note 144, dont les recherches obéissent rigoureusement aux principes de l'Allégorie (« *L'Automne* » par exemple ne peut être représentée que par des fruits, le « *Printemps* »^c que par des fleurs et lorsqu'il s'agit de composer un visage humain à partir d'éléments animaliers, c'est l'éléphant, par exemple, qui doit constituer la joue, parce que celle-ci, en raison de son pouvoir de rougir, est valorisée comme le siège de la pudeur et que, dans le *Physiologus* déjà, l'éléphant est caractérisé comme animal « pudique ».) D'autre part, l'ouvrage propose une interprétation, véritablement divertissante et déjà récusée par Loz. Pignoria, d'un bas-relief de Mithra considéré comme « l'allégorie de la parfaite agriculture » ; Mithra, avec sa coiffure phrygienne est un « jeune campagnard »^d, le taureau immolé signifie la terre labourée, le serpent représente la sagesse dont l'agriculteur doit faire preuve pour mener à bien

a. En italien dans le texte.

b. En italien dans le texte : « *sostanza semplicissima* ».

c. En italien dans le texte : « *Flora* ».

d. En italien dans le texte : « *contadino giovane* ».

et au bon moment toutes ses occupations ; Cautes et Cautopates représentent le jour et la nuit (on voit combien cette interprétation, dépourvue par ailleurs de tout fondement, rejoint occasionnellement ce qui peut apparaître comme historiquement « juste ») ; quant au scorpion, on se demande si, en raison de son sommeil hivernal, il symbolise la puissance créatrice de la terre ou si, du fait qu'il vit dans l'humidité de la nuit, il symbolise la rosée.

Les *Capricci* d'Arcimboldo sont d'ailleurs mentionnés déjà par Lomazzo (*Idea del Tempio*, chap. 37, p. 137 sq.) et semblent avoir été préfigurés par les caricatures du genre de celles qui, dans les célèbres médaillons phalliques, tournent en dérision Paolo Giovio.

239. Cf. M. Dvořák, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1 (xv), 1922, p. 22 sq.

v

LE NÉOCLASSICISME

240. Sur l'opposition occasionnelle au culte de Raphaël, inséparable du néoclassicisme, cf. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde*, VIII, p. 6 sq. et surtout la dissertation intéressante de O. Kutschera-Woborski in *Mittlg. d. Ges. f. vervielfält. Kunst*, 1919, p. 9 sq.

241. Cf. p. 63 sq. et note 95.

242. Cf. note 96.

243. Les théories de la Renaissance sont fondamentalement opposées, elles aussi, à un « Réalisme » purement imitatif, mais de telle façon — c'est particulièrement évident chez Alberti (cf. note 101 et note 134) — que le postulat de la beauté se présente surtout comme un amendement ou comme une restriction par rapport à l'exigence de la vérité. On met originairement l'accent fort, ce qui est naturel, sur le combat mené contre l'« anti-nature » médiévale : c'est ainsi qu'Alberti exploite l'anecdote des vierges de Crotona non point contre les « Réalistes », mais contre ceux qui « s'imaginent pouvoir faire œuvre belle par la seule vertu de leur libre inventivité ».

244. Pour le terme de « *maniera* » cf. par exemple, outre les déclarations de Bellori (citées dans le 2^e appendice, p. 168 sq.), Fil. Baldinucci, *op. cit.*, XXI, p. 122 : « chez tous les peintres (c'est-à-dire excepté chez Michel-Ange, Raphaël et A. del Sarto), on peut entrevoir parfois quelque chose de ce défaut que l'on appelle " *manière* " ou façon " *maniérée* " de peindre, et qui constitue une sorte de faiblesse de l'intelligence et plus encore de la main, qui devraient " *obéir au vrai* " » ; cf. aussi la lettre du marquis Giustiniani, mentionnée à la note 245

a. En italien dans le texte.

(Bottari, *Raccolta*, VI, p. 250) : « La dixième façon de *peindre est dite peindre "di maniera"*, c'est-à-dire que le peintre, grâce à sa longue pratique du dessin et de la couleur, représente dans sa peinture *ce qu'il a* dans son imagination, en se réglant sur *cette imagination même et sans utiliser aucun modèle...*; cette façon de peindre est pratiquée à notre époque par Barocco, Romanelli, Passignano et Giuseppe d'Arpino...; beaucoup d'autres peintres, ont également utilisé cette façon pour peindre à l'huile des œuvres fort belles et fort dignes d'éloge^a. » Cette définition spécifique de l'expression « *maniera*^a », dans le sens d'une pratique artistique étrangère ou extérieure à la nature, n'est cependant pas la définition première; « *maniera* » (*di fare*)^a ne signifie d'abord rien d'autre qu'une « façon de travailler », ce qui fait que l'on peut parler aussi bien d'une « bonne manière » de faire que d'une « manière mauvaise^a » ou « maladroite^a »; l'expression finit par être utilisée, en général, lorsqu'il convient de définir le caractère artistique propre d'une nation, d'une époque ou d'un grand maître; on parle ainsi de « manière antique^a », « manière moderne^a », « manière grecque^a », « manière allemande^a », « manière de Donatello^a » (l'étude de John Grace Freeman, *The maniera of Vasari*, London, 1867, ne nous a malheureusement pas été accessible). Les déclarations de Bellori, de Baldinucci et de Giustiniani nous révèlent que, dès le XVII^e siècle, on avait commencé à conférer un sens propre et prégnant au terme de « *maniera* », resté parfaitement insignifiant jusque-là; à tel point qu'après avoir été longtemps utilisé, accompagné seulement d'un adjectif ou d'un génitif, il peut désormais être employé absolument; « *dipignere di maniera*^a » dit-on dès lors pour dire peindre de tête ou, pour respecter l'équivalence linguistique, peindre à main levée; et c'est seulement cette profonde émancipation par rapport au modèle naturel, plus qu'une quelconque référence à d'autres maîtres, qui caractérise selon les « Maniéristes » le sens originaire du mot (ainsi Goethe dit-il encore du maniériste qu'« il s'invente à lui-même une manière, et se constitue un langage, afin d'exprimer à sa façon ce qu'il a ressenti en son âme, et afin de conférer à l'objet qu'il a souvent reproduit la forme particulière qui le caractérise, mais sans avoir devant lui, au moment où il le reproduit, le modèle de la nature et sans en avoir non plus un souvenir très vif »).

C'est donc au cœur même de la théorie du Néoclassicisme (qui bannissait tout ce qu'il y avait de « subjectif » et d'« imaginaire » dans l'art et qui, en dépit de ses exhortations à l'« Idéalisme », exigeait absolument de celui-là qu'il fit preuve d'un « naturel » et d'une « exactitude » fondée sur une expérience concrète) que l'expression « *maniera* », porteuse désormais d'une signification spécifique et chargée de désigner toute création étrangère à la nature, pouvait recevoir le sens péjoratif qu'elle a conservé presque jusqu'à nos jours. Et le renversement en un sens négatif du concept de « *maniera* », qui paraît s'être accompli dans l'entourage de Bellori (chez

a. En italien dans le texte.

Giustiniani la nuance péjorative est encore complètement absente, tandis que Bellori et Baldinucci parlent déjà expressément de quelque chose de « vicieux^a », de « défectueux^a », d'« affecté^a », bref de « maniéré^a ») explique peut-être le besoin que les théoriciens de l'art éprouvent désormais de trouver un autre terme, qui soit axiologiquement neutre et qui, conformément au sens détenu par le terme de « *maniera* », avant qu'il ne fonctionne comme un qualificatif de péjoration, puisse ne désigner rien d'autre que la manière artistique particulière aux époques, aux nations et aux individus; c'est aussi dans l'entourage de Bellori, qui justement avait donné à l'expression de « *maniera* » un sens injurieux, que l'on a commencé (ce qui paraît aller de soi aujourd'hui mais en était à peine à ses débuts au milieu du XVII^e siècle) à emprunter à la poétique et à la rhétorique le terme de « style » et à l'appliquer aux œuvres de l'art plastique; cf. les maximes riches en théorie de l'art de Poussin rassemblées par Bellori, *op. cit.*, p. 460 sq : « Sur le matériau, le concept, la structure et le *style*... Le style constitue une manière et une habileté particulières de peindre et de dessiner, qui vient du génie propre que chacun met à réaliser et à utiliser ses idées; ce style, cette manière, ou ce goût relèvent de la nature et du talent^a. » Le terme de « style » est utilisé ici, et c'est manifestement la première fois, pour désigner la manière propre à un individu de créer des formes plastiques, propriété que l'on désigna longtemps sous le terme de « *maniera* » (le style ne peut d'ailleurs être défini que comme une « *manière particulière*^a »). Et ce terme, alors nouveau pour la théorie des arts plastiques, a mis fort longtemps, sauf en France, avant d'être généralement reçu; en Allemagne, par exemple, Joh. Fr. Christ utilise encore à sa place l'expression de « goût^b » (cf. le « goût^a » selon Poussin); en définitive, c'est seulement à Winckelmann que le terme de « style » doit d'avoir remporté chez nous une victoire décisive.

245. Intéressant est le point de vue opposé, développé dans la lettre du marquis Vinc. Giustiniani (*Bottari, Raccolta*, VI, p. 247 sq.), qui voit dans l'art du Caravage une réconciliation entre « l'art de peindre "di maniera"^a » et « l'art de peindre en ayant devant soi les objets de la nature^a ». Ce document, si important pour la connaissance de la pratique et de l'éducation artistiques de ce temps, distingue douze « degrés » ou « modes^a » de la peinture

1) La copie mécanique, c'est-à-dire faite « à la poudre^a ».

2) La libre copie, dressée d'après une simple observation ou à l'aide d'appareils optiques comme la « grille^a », c'est-à-dire le « quadrillage optique^a » (dû à Alberti).

3) Le dessin d'après tout ce qui se présente à l'œil; principalement d'après les statues et les toiles antiques ou modernes.

4) Les études particulières de têtes, de mains, etc

a. En italien dans le texte.

b. En français dans le texte.

5) La représentation picturale de fleurs ou d'autres petits objets (« le Caravage soutenait qu'une bonne toile représentant des fleurs demandait autant de travail qu'une toile représentant des personnages^a »).

6) Le dessin d'architecture et la peinture de perspective.

7) L'invention de grands sujets, notamment la peinture de paysage, que ce soit à la manière grandiose des Titien, Raphaël, Carrache et Reni ou à la manière minutieuse des Civetta, Brueghel et Bril.

8) Les Grotesques.

9) La peinture ou la gravure, « accompagnées d'une fureur de dessiner et de raconter due à la nature^a » (Polidore da Caravaggio et Tempesta).

10) « Peindre " *di maniera* " » (cf. note précédente).

11) La peinture d'après modèle.

12) La réconciliation du dixième et du onzième degrés, réalisée seulement chez les très grands maîtres, tels que présentement le Caravage, les Carrache, Guido Reni et quelques autres.

246. Bellori, *op. cit.*, p. 212.

247. Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, 1881, II, p. 59.

248. Lettre du marquis Giustiniani, citée note 245.

249. Ainsi du verdict du Bernin, Chantelou, *op. cit.*, p. 190.

250. Bellori, *cit.*, p. 174.

251. Luigi Scaramuccia, *Le finezze de' Pennelli Italiani*, 1674, p. 76
 « Pour en finir, cet Homme constitue un grand Sujet, mais non un Idéal ; ce qui veut dire qu'il ne faut rien faire sans avoir la nature devant soi^a. »
 Cf. encore Giov. Baglione, *Le vite de Pittori, Scultori ed Architetti*, 1642, p. 139 : Le Caravage possède une bonne « maniera », « qu'il s'est acquise en peignant d'après nature, encore que, dans la représentation des choses, il n'ait pas eu beaucoup de jugement pour choisir ce qui était bien et laisser le mauvais^a », ou bien encore Scannelli, *op. cit.*, I, 7, p. 52 sq. : « Dotée d'un génie particulier, qui permet de découvrir dans l'œuvre une imitation extraordinaire et véritablement singulière du vrai, la peinture n'est pas inférieure aux autres arts ; peut-être même leur est-elle supérieure pour communiquer puissance et relief ; mais lorsqu'elle est privée de cette base nécessaire que constitue le dessin, elle manifeste alors à plein l'absence d'invention qui la caractérise et se trouve manquer totalement de beauté et d'idée, de grâce et de dignité, d'architecture et de perspective ainsi que d'autres semblables et convenables fondements^a. »

252. Bellori est l'homme qui a dit : « notre âge est corrompu^a » ; en effet, ce que la Renaissance croyait avoir acquis pour toujours, il fallait selon lui le conquérir à nouveau.

253. Bellori, *cité* p. 174.

254. Cf. par exemple Bellori, *cité* p. 175 sq. : les peintres et les sculpteurs sont renvoyés à l'Antiquité comme à un guide conduisant à la nature et les architectes également comme à un contre-exemple opposé au Baroque

a. En italien dans le texte

moderne « à la Boromini^a ». Sur la formule goethéenne selon laquelle « l'Antiquité appartient à la nature et, lorsqu'elle la prend en considération, à la nature naturelle », cf. Panofsky, *Dières Stellung zur Antike*, Jahrb. f. Kunstgeschichte, I (xv), 1922, p. 43 sq. (édité également en tirage séparé).

255. Cf. sur ce point Schlosser, *Materialien*, VII, p. 11 sq. et récemment Kutschera-Woborsky, *op. cit.*, p. 22 sq.

256. La formule de Walzel (*op. cit.*, p. 5) selon laquelle : « chaque fois que se présente le mot de Raphaël (c'est-à-dire l'expression concernant la fameuse " certa idea "), on l'oppose à l'art naturaliste » mérite d'être sensiblement complétée; Bellori et, avec lui, l'ensemble des théoriciens néoclassiques ont en effet exploité cette expression non seulement contre le « Naturalisme », mais aussi contre le « Maniérisme ».

257. L'« Idea » de Bellori se trouve reproduit *in extenso* dans le II^e Appendice (p. 168 sq.), en tant qu'il constitue le document fondamental des conceptions artistiques du Néoclassicisme.

258. Cf. p. 264, n. 346.

259. Sur ce point et sur le suivant, cf. les preuves du II^e Appendice. Sur le couple conceptuel « pittori icastici »^b et « pittori fantastici »^b, cf. ci-dessus note 144. Bellori se range (comme du reste Junius) à la conception erronée d'un Comanini (cf. note 144); mais il s'en sépare fondamentalement, ce qui se comprend parfaitement si l'on tient compte de ses opinions profondes en renvoyant dos à dos les « pittori fantastici »^b et les « pittori icastici »^b, et parfois même les « facitori di ritratti »^c, pour reprendre sa méprisante expression; Comanini en revanche peut encore donner son accord aux partisans de l'imitation « eikastique ».

260. Les extraits des anciens, pour autant qu'ils n'appartenaient pas encore au patrimoine commun de la théorie de l'art, ont été, pour leur plus grande part, empruntés par Bellori à la compilation de Franciscus Junius intitulée *Dei pictura Veterum* (cf. surtout chap. I, § 3, et chap. II § 2) dont la première parution date de 1637 et que Hoogstraaten aussi (*op. cit.*, VIII, 3, p. 286 sq.) utilise abondamment.

261. Bellori fut le « précurseur de Winckelmann », non seulement comme spécialiste de l'Antiquité, mais comme théoricien de l'art; la doctrine de Winckelmann sur le « Beau idéal », telle qu'il l'expose dans la *Geschichte der Kunst des Albertums*, IV, 2 § 33 sq., présente — jusque et y compris une peinture assez fortement néoplatonicienne, peut-être plus explicable par l'influence de Shaftesbury que par celle de Raphaël Mengs — les mêmes contenus que cette *Idea* de Bellori, qu'il doit de connaître à la correspondance de Raphaël et de Guido Reni et où il puise expressément et

a. En français dans le texte.

b. En italien dans le texte : « peintres eikastiques », « peintres phantastiques »

c. En italien dans le texte : « fabricants de portraits ».

nommément dans ses *Anmerkungen z. Gesch. d. Kunst. d. Altertums*, 1767, p. 36.

C'est une chose d'autant plus remarquable que, inversement, la théorie du Beau de Poussin se présente comme fort différente de celle de Bellori, c'est-à-dire comme purement néoplatonicienne; tandis que le célèbre archéologue allemand reprend à son compte et prolonge les pensées de Bellori, après qu'il fut mort, le célèbre peintre français, qui durant sa vie fut en contact personnel étroit avec lui, a repris presque littéralement sa théorie du Beau dans le commentaire au *Banquet* de Ficin, c'est-à-dire dans l'*Idea del Tempio della pittura* de Lomazzo (ouvrage sur lequel le traducteur de Lomazzo, Hilaire Pader, fort connu de lui, avait attiré son attention); d'ailleurs le charme de la métaphysique néoplatonicienne était si difficile à rompre que, malgré toute sa clarté d'esprit, le célèbre représentant français du Néoclassicisme n'a jamais pu s'y soustraire. Nous reproduisons ci-après (Bellori, *op. cit.*, p. 461 sq.) les affirmations de Poussin (auxquelles doit être comparé le passage de Ficin, c'est-à-dire aussi de Lomazzo, reproduit p 155 sq.) « De l'idée de la beauté. L'idée de la beauté ne peut descendre dans la matière si celle-ci n'y est pas, autant que possible, préparée; cette préparation suppose trois choses : l'ordre, le mode, l'aspect ou la forme. L'ordre consiste dans l'intervalle qui sépare les parties, le mode a rapport à la quantité, la forme est constituée des lignes et des couleurs. Il ne suffit pas qu'il y ait de l'ordre et de l'intervalle entre les parties, ni que tous les éléments du corps possèdent leur lieu naturel, s'il ne s'y ajoute encore le mode, qui confère à chaque élément la grandeur convenable proportionnellement au reste du corps, et si l'aspect ne vient y concourir, faisant en sorte que les lignes soient pénétrées de beauté et d'une douce harmonie d'ombre et de lumière. Or toutes ces choses manifestent que la beauté est très éloignée de la matière corporelle et qu'elle ne s'en rapprochera jamais, tant que celle-ci, en vertu de cette préparation incorporelle, n'est pas disposée à la recevoir^a. » Vient ensuite la conclusion : « Et l'on doit conclure ici que la Peinture n'est rien d'autre que l'idée des choses incorporelles, encore que ce soient les corps qu'elle révèle en se contentant de représenter l'ordre, le mode et l'aspect des choses; et cette même peinture est plus particulièrement orientée vers l'idée du beau que vers toute autre idée »; or cette conclusion va de soi, pour peu que l'on prête à l'art la vocation de réaliser la beauté, telle qu'elle a été définie précédemment — ce qui, du moins chez Ficin, et pour autant que nous le sachions, n'était pas encore le cas. On voit ici aussi avec quelle prudence il faut considérer les déclarations des artistes théoriciens : assurément le fait d'une telle entreprise est déjà par lui-même d'une signification essentielle — et plus encore, bien sûr, si les individus réalisent l'achèvement de leur entreprise théorique — mais il faut toujours examiner scrupuleusement des déclarations comme celles de Poussin qui sont reproduites ici, avant de les expliquer comme des « conceptions

a. En italien dans le texte.

révélatrices de l'indépendance de l'artiste en matière de théorie de l'art » et avant d'en interpréter, sans plus chercher, le « vouloir artistique^a » (cf. par exemple Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei*, 1923, p. 108; inversement, Fränger, *op. cit.*, p. 33, va trop loin lorsque — méconnaissant les rapports particuliers entre les théories de Poussin et la métaphysique de Ficin ou si l'on veut de Lomazzo — il n'y voit que le reflet d'un platonisme « universellement répandu »; du même coup, il donne une interprétation inexacte de la notion de « préparation »^b qui ne peut plus se comprendre que par référence à la théorie des influences du monde supra-lunaire sur le monde sublunaire).

262. Sur le concept d'« *Idéal* », cf. dernièrement Cassirer, *op. cit.*; cf., en outre Schlosser, *Materialien...*, *passim* et *Jahrb. d. Kunstslgn. d. Allerh. Kaiserh.*, XXXIX, 1910-1911, p. 249. Naturellement, Bellori n'a pas la vue courte au point de se représenter l'Idéal comme quelque chose qui serait simplement doté d'une validité universelle, c'est-à-dire comme quelque chose d'indifférencié; au contraire, c'est une chose qui, pour lui, est d'autant plus individualisée que l'« *Idée* » fournit la représentation d'un genre qui, tout en revendiquant de par sa généralité une validité universelle, exprime pourtant sur un mode très particulièrement « exemplaire » certains types relevant de l'apparence ordinaire (comme la force, la grâce, l'ardeur) ou de l'état présent (comme la colère, la tristesse, l'amour).

263. Encore plus fortement peut-être que chez Bellori, cette même intolérance se manifeste chez les théoriciens français comme Félibien, Du Fresnoy, Fréart de Chambray (cf. sur ce point Fränger, *op. cit.*), et tout particulièrement A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, 1909). Inversement, c'est ici qu'apparaît pour la première fois le conflit qui opposera entre eux les « Modernistes », comme Charles Perrault, ceux qui ont une sensibilité « picturale », comme Philippe de Champaigne et plus spécialement ceux qui sont des « Amateurs », comme Roger de Piles (cf. à ce sujet Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde*, IX, p. 28 sq.).

264. Cf. aussi l'important Discours Académique du Bernin, en date du 5 sept. 1665 (Chantelou, *op. cit.*, p. 134).

265. Lomazzo, *Trattato*, I, 1, p. 19; cit. par Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, p. 22. On y retrouve aussi l'expression selon laquelle l'art est « singe de la nature^c » (mais naturellement avec un sens laudatif).

266. Dion Chrysostome, *ὑπὲρ τοῦ Ἰλιον μὴ ἀλῶναι*, éd. J. de Arnim, *op. cit.*, I, p. 115 sq.

a. En allemand : *Kunstwollen*.

b. En italien dans le texte : « *preparazione* ».

c. En italien dans le texte.

VI

MICHEL-ANGE ET DÜRER

267. *Michelangelo, eine Renaissancestudie*, 1892.
 268. *Die Rätsel Michelangelos*, 1908.
 269. *Michelangelo*, II, 1903, surtout p. 191 sq.
 270. Condivi, *op. cit.*, chap. 56, p. 204.
 271. Karl Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, 1897, Nr. CLXXII (= Ces. Guasti, *Le rime di Michelangelo Buonarroti*, 1863, p. 291).
 272. Pétrarque, I, *Canzone IX* :

« Ma gente Dame je contemple
 dans le mouvement de vos yeux une douce lumière
 qui me montre la voie qui conduit jusqu'au Ciel^a » ;

cf. Michelangelo, Frey, CIX, 19 :

« Je contemple en vos yeux une douce lumière. »

273. Frey, LXIV.

274. Frey CIX, 105 ; cf. aussi, entre autres, XXXIV, XCII, LXXV. Sur la « Métaphysique de la lumière » dont on retrouve partout l'expression, cf., à nouveau les notes 68, 93, 122 ainsi que p. 116 et sq.

275. Frey, CIX, 99.

276. Frey, XCIV. Occasionnellement, l'amour passionné de la « beauté empirique » se donne carrière et renverse sans scrupule toutes les contraintes imposées par l'éducation platonicienne : Frey, CIX, 104.

277. Frey, LXXXV.

278. Frey, XCI.

279. Frey, CIX, 24 ; cf. Frey, CXLVI.

280. Frey, XCI ; cf. aussi Frey, XLIII, Guasti, p. 27.

281. Cf. ci-dessus note 59. Pour ne citer que le fondateur de la théorie de l'art voici ce qu'on trouve déjà chez Alberti : « Certains ne font que retrancher : c'est le cas de ceux qui, tout en rejetant ce qui est superflu, produisent au jour la forme humaine qui est recherchée et qui se trouve enfouie et cachée dans le bloc de marbre » (*op. cit.*, p. 171). Le passage correspondant de Vasari a déjà été cité dans un autre contexte (cf. note 157).

282. Cf. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, p. 169 sq.

283. Frey, LXXXIV (cf. aussi Fr., CXXXIV et Guasti, p. 171) :

« Semblable à moi, modèle de peu de prix
 Fut ma création, mais chose haute et parfaite
 Elle peut *par vous renaître*, Dame noble et digne,

a. En italien dans le texte.

Si accroît ce dont je manque et *ce que j'ai en trop* lime
Votre Grâce... »

Un pareil renversement des idées reçues (cf. note 59) peut être rapproché du sens subjectivo-érotique qui, chez Michel-Ange et dans son entourage, caractérise l'interprétation allégorique des anciens mythes (cf. Panofsky, *Jahrb. f. Kunstgeschichte*, I (xv), 1922, Heft 3). Mais chez Schiller, qui de temps à autre reprend à son compte la symbolique du bloc de marbre, l'inspiration subjectivo-érotique s'efface à nouveau devant une inspiration éthico-objective : « Un bloc de marbre, bien qu'il soit et demeure privé de vie, peut cependant, grâce à l'architecte et au sculpteur se métamorphoser en une forme vivante ; en revanche, bien qu'il soit vivant et possède une forme, un homme n'est pas encore pour autant une forme vivante » (*Über die ästh. Erziehung d. Menschen*, 15. Brief); et chez un théologien comme Geiler von Kaisersberg, l'antique conception de l'*ἀφαιρέσις* (enlèvement) ne symbolise plus ce qui permet à chaque être de se perfectionner mais ce qui permet à la « vision de Dieu » de se purifier : « Le sculpteur qui projette une statue, prend du bois de tilleul ou de tout autre essence et il ne fait qu'enlever en sculptant ; ce qui en résulte, c'est une statue réellement belle et précieusement ornée. Le peintre, en revanche, s'il projette une toile, doit ajouter... » De même l'homme pieux, « tel un sculpteur », doit enlever de Dieu tout ce qui est sensible, concret et par-là même imparfait, c'est-à-dire les anges et les saints, le ciel et la terre, pour atteindre à l'intuition parfaitement pure de Dieu (*Brosamlein*, Strassbourg, 1517, fol. XLIII v.).

284. Frey, LXXXIII.

285. Cf. Frey, LXV.

286. Dans un autre sonnet, où le même problème est abordé sous forme d'un dialogue entre le poète et l'amour (Frey XXXII), on peut relever un remarquable parallèle avec Giordano Bruno : « Je sais que ni la forme ni l'aspect, sensible ou intelligible, ne sont *par eux-mêmes* émouvants ; car tandis qu'on admire la forme visible, on est encore fort éloigné d'aimer ; mais dès l'instant que *l'esprit conçoit* en lui-même une forme qui n'est plus visible mais intelligible, qui n'est plus divisible mais indivisible et qui ne se donne plus sous l'apparence des choses mais sous les espèces du bien et du beau, alors l'amour apparaît soudain ^a » (*Eroici Furori*, I, 4, *op. cit.*, p. 345 sq.).

287. Voir note 143.

288. Le troisième terme, celui de « *Forma* » que l'on utilise souvent à la place de celui d'« *Idea* », n'est pas pris ici en considération : chez Michel-Ange, ce terme signifie simplement la « forme » (par exemple Frey, CIX, 61) ou « l'âme » conformément à la signification et à la terminologie

a. En italien dans le texte

scolastico-péripatéticiennes (« l'âme est la forme du corps »); cf. par exemple chez Frey, CIX, 105 :

« Afin de retourner au lieu depuis lequel
cette immortelle forme est venue s'enfermer
en sa prison terrestre^a... »

Cette interprétation (cf. sur ce point Scheffler, *op. cit.*, p. 92, note 2) se confirmera par le fait que, dans un contexte exactement identique, l'expression de « forme immortelle » peut être remplacée par celle d' « âme divine ». (Frey, CXXIII; cf. aussi Frey, CIX, 103, lignes 4-6).

289. Cf. sur ce point note 92.

290. Ainsi Frey, XXXIV, ligne 3; XXXVI, Stance 10, ligne 4; LXII, ligne 3; CIX, 1, ligne 12; CIX, 25, ligne 7, CIX, 103, ligne 2. Naturellement, on trouve aussi les termes d' « *imagine* » et d' « *imago* »^b pris au sens concret de forme réelle, peinte ou sculptée, par exemple Frey, LXV, ligne 3; CIX, 53, ligne 2; CIX, 92, ligne 3.

291. Ainsi Frey, CIX, 59, ligne 2; CXLIV, ligne 2.

292. Frey, CIX, 87, ligne 1 sq.

293. Frey CXLI, ligne 7. Les termes d' « *imagine* » et de « *conchetto* »^a s'opposent de façon particulièrement frappante (cf. Frey, CIX, 50) :

« Après des années de recherches et d'épreuves,
Et tout près de mourir, le sage en vient enfin
À posséder le bon *concept* de cette vivante *image*
Qui réside en la pierre alpestre et dure. »

Le « *concept*^a », c'est ainsi l'Idée de l' « *image*^a » qui, conformément à celle-là, sera réalisée dans la pierre. Cf. aussi Frey, CXLI : « Ainsi, en entendant son nom, j'ai conçu quelque *image*^a. »

294. G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, 1875, Nr. 464, 465.

295. *Due lezioni di messer Benedetto Varchi*, 1549. La première leçon du commentaire de ce sonnet est reproduite par Guasti, *op. cit.*, p. LXXXV sq., d'après lequel nous la citons.

296. Varchi, *op. cit.*, p. XCIV.

297. Varchi, *ibid.* Il faut mentionner que Varchi, par une référence explicite aux vers de Francesco Berni cités ci-dessus, p. 139, met expressément en relief un élément aristotélicien de la pensée de Michel-Ange que la littérature récente a peut-être trop peu souligné : « Que ce soit un nouvel Apollon et un nouvel Apelle, et il ne dit pas là des mots mais des choses, c'est ce qui est traité non seulement dans Platon, mais dans Aristote » (Varchi, *op. cit.*, p. CXI).

298. Dans un poème d'amour écrit en sa jeunesse (Frey, IV), Michel-

a. En italien dans le texte.

b. Respectivement en italien et en latin dans le texte.

Ange a réinterprété en un sens métaphysique et même théologique les thèses de la « théorie de l'élection » ; le « choix du meilleur » n'est pas accompli par l'homme mais (en vue de la création de l'aimée) par Dieu, qui, lui, ne fait aucune différence entre ce qui est créé et ce qui doit être créé :

« Le créateur universel a produit chaque partie des choses
Puis, entre toutes, a choisi la plus belle
Afin de témoigner par là de quelles choses sublimes
Son art divin peut être créateur. »

299. Lange und Fuhse, *op. cit.*, p. 227. On peut rapprocher l'expression de celle de Ficino, *Commentaire au Banquet* (*Opera*, II, p. 1336).

Dürer

Ficino

« C'est là ce que révèle le trésor
accumulé au fond du cœur. »

« Sous l'empire de ce penchant,
il néglige le trésor caché au fond de
lui^a. »

Mais le raisonnement est, dans les deux cas, si différent que l'on peut se demander s'il existe entre les deux textes un rapport de dépendance immédiate.

300. Lange und Fuhse, *op. cit.*, p. 297, 27 sq. ; cf. en même temps et semblablement *ibid.*, p. 295, 8 sq.

301. Ficino, *Libri de vita triplici*, I, 6 (*Opera*, I, p. 498) ; la phrase de Dürer en question : « puis il veut se soucier des influences d'en haut » (Lange und Fuhse, p. 297, 20) a été rapprochée déjà par Karl Giehlow, *Mitt. d. Ges. f. vervielfält. Kunst*, 1904, p. 68, de la formule de Ficino citée dans le texte.

302.

Dürer

Sénèque

(L.-F. 298, 1 — 295, 13)

(*Epist.* LXV, 7, cit.
compl. note 41)

« Car un bon peintre est plein de formes au-dedans de lui et, à supposer qu'il puisse vivre éternellement, il trouverait dans les Idées intérieures, dont Platon parle en ses écrits, de quoi puiser toujours quelque chose de neuf à mettre dans ses œuvres. »

« Ces modèles de toutes choses, Dieu les possède en Lui... ; Il est rempli de ces formes, que Platon appelle les idées^a... »

303. Aux citations de Vasari, de Zuccari, de Pacheco et de Bellori, que l'on peut multiplier à l'infini (cf. par exemple Lomazzo, *Trattato*, II, 14, p. 159 : « J'estime que, par un simple exercice, le faible jugement qui est le mien deviendra le plus excellent et le plus divin qui soit au monde ; ce qui fait que l'artiste finit par apparaître comme un autre Dieu^b ») ajoutons seulement deux jolies formules de Léonard (*Trattato* Nr. 13 et 68) :

a. En latin dans le texte.

b. En italien dans le texte.

« Combien le peintre est le Seigneur et Maître de chaque sorte de gens et de toutes les choses ! Si le peintre entend voir les beautés dont nous sommes amoureux, il en est le seigneur et peut les engendrer ; s'il entend voir des choses monstrueuses qui sont épouvantables ou bouffonnes ou risibles, ou vraiment pitoyables, *il en est le Seigneur et le Dieu* (une autre version propose : le Créateur)... et en effet tout ce qui se présente dans l'univers comme essence, comme existence ou comme image, tout cela il l'a d'abord en son esprit, puis en ses mains. Et celles-ci sont tellement excellentes que, dans l'instant et sur un seul regard, elles engendrent une harmonie de proportions qui fait exister les choses^a » ; voici l'autre formule — qui s'accorde presque mot pour mot avec celle de Dürer : « *Le caractère de divinité que possède la science de la peinture, fait que l'esprit du peintre se métamorphose au point d'avoir une ressemblance avec l'esprit divin* et c'est pourquoi il a libre pouvoir pour discourir sur la « génération » des diverses espèces et de toutes les variétés d'animaux, de végétaux, de fruits, de paysages et de campagnes... , etc. ^a »

304. De même que l'entendement « fait que le monde des sens n'est ni un objet de l'expérience ni non plus une nature » (Kant, *Prolegomènes*, § 38), de même, pourrions-nous dire, la conscience de l'artiste fait que le monde des sens n'est ni l'objet de la représentation artistique ni un « monde des formes »^b ; il n'en demeure pas moins remarquable que cette légalité^c qui est « prescrite » au monde des sens par l'entendement et par le remplissement^d de laquelle ce même monde devient « nature », est une légalité universelle ; en revanche, cette autre légalité, qui est « prescrite » au monde des sens par la conscience de l'artiste et par le remplissement de laquelle ce même monde devient un « monde des formes », cette légalité doit être considérée comme individuelle ou, pour employer une expression récemment proposée (H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Diss. Hamburg, 1923), comme une légalité « idiomatique ».

APPENDICES

305. Marsilio Ficino, *sopra lo amore o ver Convito di Platone*, Florence, 1544, Or. V, chap. 3 à 6, p. 94 sq. (cf. le texte original en latin, *Opera*, II p. 1366 sq.). Lomazzo, en retravaillant les chapitres en question, a fait de fréquentes coupures (en particulier sur tout ce qui se rapporte à la beauté acoustique), il a beaucoup rajouté au texte et a présenté ce qu'il en avait conservé selon un ordre en partie différent. Il est donc impossible de

a. En italien dans le texte.

b. En allemand : *Gestaltung*.

c. En allemand : *Gesetzlichkeit*.

d. En allemand : *Erfüllung*.

confronter entre eux les passages parallèles, comme on le fait d'ordinaire pour les textes ; on devrait plutôt se livrer à l'expérience suivante : placer entre crochets les passages de Ficin coupés par Lomazzo ainsi que les passages qui ne figuraient pas au préalable chez Ficin. Quant aux passages restant, c'est-à-dire ceux où Lomazzo est redevable à Ficin, les présenter par ailleurs en écriture cursive.

306. Extrait de Ficin, *op. cit.*, chap. 3, p. 94. On voit que Ficin, dans ce passage, ne propose une définition de la beauté comme proportion que pour mieux réduire à l'absurde, au sens de Plotin, l'équivalence : Beauté = Proportion^a.

307. Sur cette expression, cf. p. 57 sq. et note 87.

308. Sur cette présentation d'ensemble, cf. le passage de Plotin (*Ennéad*, I, 6, 3), qui concorde presque mot pour mot et cité en partie à la note 56.

309. Les volumes prêtés aux corps par Ficin proviennent, pour une part, du célèbre canon de Vitruve (par exemple, la détermination de la hauteur totale du corps par huit hauteurs de la tête, la répartition du visage en trois longueurs du nez et l'obligation d'égaliser les deux bras, placés bout à bout, à la hauteur totale du corps), pour une autre part, c'est apparent, à la tradition qui plonge dans le Moyen Âge et telle qu'on peut la suivre, d'un côté dans les écrits des artistes, de l'autre dans la littérature cosmologique. De cette tradition provient notamment la tendance à égaliser des volumes particuliers pourtant différents et en soi disparates, tendance qui se retrouve aussi chez Pomponius Gauricus et (en un autre sens) chez Léonard. Cf. à ce sujet, Panofsky, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, XV, 1921, *loc. cit.*

310. G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, chap. 26 (et dans la seconde édition, d'après laquelle nous citons, p. 72 sq.).

311. Dans le titre du chapitre, figure, au lieu du « e », une simple virgule ; l'index matières, p. XI, a en revanche rétabli le « e ».

312. Gio. Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rome, 1672, I, p. 3-13. S'y trouve ajoutée l'*Introduction à la vie d'Annibal Carrache* (*op. cit.*, p. 19-21) qui, par le contenu, est en étroite relation avec le texte sur *Idée-Discours*. Nous pensons avoir rendu service au lecteur et avoir, pour une part, travaillé à la préparation d'une nouvelle édition de Bellori, en ayant vérifié autant que possible les passages du texte qui ont été sollicités.

313. L'expression « corriger »^b (selon Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde*, IX p. 88, il s'agit d'une « expression d'école à coloration philologique ») se rencontre dans le même sens chez L. B. Alberti (p. 121, cité note 189).

314. Cicéron, *Orator*, II, 7 sq., cité note 20 ; cf. ci-dessus p. 27 sq. et p. 131 sq.

315. Proclus, *Comm. in Tim.*, II, 122 B. : « Même si l'on prenait

a. En italien dans le texte : *Bellezza = Proporzione*.

b. En latin dans le texte : « *emendare* ».

ensemble l'homme démiurgiquement produit par la nature et celui qui est façonné par l'art de la statuaire, ce ne serait absolument pas l'homme de la nature qui serait le plus vénérable quant à la forme ; sur bien des points en effet l'art a plus d'exactitude. » Bellori, vraisemblablement fourvoyé par Junius, a interprété le passage en allant beaucoup trop loin : Proclus soutient seulement que l'homme naturel ne serait pas absolument plus beau que celui qui est l'objet d'une représentation artistique car, sur bien des points, c'est l'art qui serait plus exact.

316. Overbeek, *Schriftquellen*, 1667-1669. Écrit souvent utilisé pendant la Renaissance et qui fait référence à tout sujet, quel qu'il soit, aussi bien qu'aux sujets esthétiques.

317. Cicéron, *De Inventione*, II, 1, 1.

318. Maxime de Tyr, *Φιλοσοφοῦμενα*, XVII, 3 (éd. Hobein, p. 211) : « Opérant de la même manière que ceux qui façonnent les statues, ceux qui, grâce à leur art, font, en vue d'une imitation unique, une synthèse de différents corps, ceux-là ont produit une beauté qui est unique, solide, bien proportionnée et en harmonie avec elle-même. Aussi ne pourrait-on pas découvrir un corps qui rivalise en précision, quant à la vérité, avec une statue. Ce que les arts recherchent en effet c'est la beauté parfaite. »^a

319. Xénophon, *Mémoires*, III, 10, 1. Cf. ci-dessus note 31.

320. Lucien, *Φιλοπευδ*, 18 et 20 (« Créateur d'homme »^a) ; Quintilien, *Inst. Or.*, XII, 10, 9 (ici se retrouve le blâme formulé, parmi d'autres, par Alberti et selon lequel il aurait plus aspiré à la ressemblance qu'à la beauté) ; Pline, *Lettres*, III, 6.

321. Aristote, *Poétique*, 2 : « Polygnote a peint les hommes meilleurs, Pauson pires, Dionysos semblables à eux-mêmes. » Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 113, désigne l'artiste sous le nom de « peintre d'hommes » (*ἀνθρωπογράφος*), parce qu'« il n'a peint rien d'autre que des hommes ».

322. Aristote, *Poétique*, 2 et *Politiques*, VIII, 5, 7.

323. Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 112.

324. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 65. Bellori, de façon caractéristique, a compris le passage à l'inverse du sens où il a été pensé : Lysippe, tel est le sens véritable selon ses dires, aurait représenté les hommes non point tels qu'ils existeraient, mais tels qu'ils paraîtraient exister (« *quales viderentur esse* »). Il doit donc être caractérisé précisément comme « illusionniste ».

325. Aristote, *Poétique*, 2.

326. Cicéron, *Orator*, II, 9.

327. Sénèque (l'Ancien), *Rhét. Controv.*, X, 34.

328. Philostrate, *Apollonius de Tyane*, VI, 19 (éd. Kayser, *τὰ Σωζόμενα*, 1853², p. 118). Cf. note 37.

329. Alberti, *op. cit.*, p. 151 et 153 (cf. note 101).

330. Léonard, *Tratt. della pittura*, 88 et 98 (choix de textes), *ibid.*, 53 (les « discours » intérieurs du peintre avec lui-même).

a. En grec dans le texte : « ἀνθρωποποιός ».

331. Cf. p. 32. La phrase : « Le grand maître... » est, c'est bien connu, une citation de Dante.

332. Ovide, *Métam.*, XII, 397.

333. Ovide, *Art d'aimer*, III, 401.

334. Philostrate, *Ἡρωικός*, 725 (Kayser, *op. cit.*, p. 317).

335. Philostrate, *Ἡρωικός*, 739 (Kayser, *op. cit.*, p. 324).

336. Arioste, *Orlando Furioso*, X, Stance 96 (sur le sujet, cf. en outre VII, Stance 11 et XI, Stance 69 sq.).

337. Ovide, *Métam.*, IV, 671.

338. Marino, *La galleria distinta*, Mailand, 1620, p. 82 (Lt. frdl. Mitt. von Professor Walter Friedländer-Freiburg).

339. Lod. Castrelvetto, *Poetica d'Aristotele vulgarizza e sposta*, II, 1 (dans l'édition qui nous a été accessible, Bâle, v. 1576, p. 72). « Mais si Aristote utilise l'exemple du plaisir, c'est qu'il choisit la ressemblance en peinture pour faire connaître le plaisir, tandis qu'il choisit la ressemblance en poésie et donne à savoir que l'exemple n'est pas le meilleur du monde. Comme la peinture est chose apprêtée, elle comporte moins de plaisir, là où c'est seulement et souverainement la poésie qui plaît, tandis que là où c'est la peinture qui plaît davantage et souverainement, la poésie non seulement ne plaît pas mais encore elle déplaît. C'est pourquoi l'on doit diviser la peinture en deux parts; d'un côté, lorsque elle représente une chose déterminée et connue, par exemple un homme déterminé et spécial, admettons Philippe d'Autriche, roi d'Espagne; de l'autre lorsque elle travaille à la ressemblance d'une chose indéterminée et inconnue, par exemple un homme indéterminé et en général. » La représentation d'une personnalité bien définie et bien connue, telle est la suite du raisonnement, procurerait, dans la peinture, beaucoup plus de délectation que la représentation d'un « homme en général »^a et indéterminé (car dans le premier cas, il faudrait beaucoup plus de peine et d'habileté et chaque petite dissemblance porterait préjudice au peintre, même si son projet est des plus importants). En poésie, ce serait exactement l'inverse, au point que les principes de l'« imitation »^b, picturale et poétique, pourraient être caractérisés comme diamétralement opposés. Là : « ressemblance externe, celle qui apparaît aux yeux » — ici : « ressemblance intérieure, qui se montre à l'intellect »^c.

340. Sur cette expression platonicienne, dont Junius a mal interprété le sens, à la suite de Comanini et de Bellori, cf. les explications de détail des notes 144 et 259 ainsi que p. 20.

341. Aristote, *Poétique*, XV (1454 b).

342. Philon, *De opificio mundi*, chap. IV. Cf. ci-dessus, note 71.

a. Entre guillemets dans le texte : « Menschen schlechthin ».

b. Entre guillemets dans le texte : « Nachahmung ».

c. En italien dans le texte : « rassomiglianza di fuori, la quale appare a gli occhi », « rassomiglianza interna, che si dimostra allo intelletto ».

343. Ovide, *Métam.*, III, 158.

344. Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, XVI, 10.

345. Aristote, *Entretiens physiques*, I, 8, 199 : « *Οἶον εἰ οἰκία τῶν φύσει γιγνομένων ἦν, οὕτως ἂν ἐγίγνετο ὡς νῦν ὑπὸ τέχνης...* De même que si la maison faisait partie des choses engendrées par nature (*φύσει*), de même serait-elle, comme c'est le cas, engendrée par l'art (*ὑπὸ τέχνης*)... » Aristote est naturellement fort éloigné de vouloir apprécier la valeur de la construction architecturale dans le sens que Bellori donne ici à la « perfection »^a : par la comparaison entre la production naturelle et la production artistique, il veut seulement prouver la téléologie et la finalité du devenir naturel qui « se produit en vue de quelque chose (*τινος ἔνεκα γίγνεσθαι*) ». (Cf. aussi, sur ce point précis le commentaire très instructif de Thomas, Fretté-Maré, XXII, p. 373 sq.)

346. Cf. par exemple *Phédon*, XIX (75a) : « *Ἀλλὰ μὲν καὶ τόδε ὁμολογοῦμεν μὴ ἄλλοθεν αὐτὸ ἐννεονηκέναι μηδὲ δυνατόν εἶναι ἐννοῆσαι, ἀλλ' ἐκ τοῦ ἰδεῖν ἢ ἄψασθαι ἢ ἐκ τινος ἄλλης τῶν αἰσθήσεων...* « Voici d'ailleurs encore un point sur lequel nous sommes en accord, c'est que nous ne le pensons pas (c'est-à-dire l'Égal de soi) et qu'il ne nous est pas possible de le penser autrement qu'à partir d'une opération du voir ou du toucher ou de quelque autre sensation... » Naturellement, la perception sensible n'est, pour Platon, que l'occasion (*Anlass*) mais non pas l'origine (*Ursprung*) de la connaissance, qui bien plutôt ne peut être atteinte que parce que l'esprit, en s'arrachant à la perception des sens, se tourne vers cet objet qui, s'il est égal, ne peut pas apparaître comme inégal et inversement, c'est-à-dire se tourne vers les Idées.

347. Quintilien, *Instit. orat.*, II, 17, 9 : « Il est suffisant d'avertir que tout ce que l'art accomplit tient son origine de la nature. »

348. Platon, *Sophiste*, 236 sq. Le concept d'« imitation phantastique »^b lui aussi présente chez Bellori une configuration qui, naturellement, en reverse complètement le sens : la « *phantasia* »^b c'est pour lui (exactement comme pour Comanini) non pas l'apparence sensible mais la représentation intérieure relevant du libre-arbitre ; d'où il résulte que c'est chez les Maniéristes qu'il voit les artistes du type « phantastique » — alors que Platon aurait plutôt identifié ceux-ci avec ceux que l'on appelle les « Réalistes » — Mais la différence qui sépare son interprétation de celle de Comanini consiste, quelle que soit la façon dont on l'accentuerait encore une fois dans le fait suivant : il déprécie tout autant l'objectif des « peintres eïkastiques »^c (au sens où il l'entend, il s'agit de la « simple imitation de la nature ») que celui des « peintures phantastiques »^c.

349. Sur Kritolaos le péripatéticien et ses calomnies contre la rhétori-

a. *zn* italien dans le texte : « *perfettione* » (sic).

b. En grec dans le texte : « *μίμησις φανταστική* », « *φαντασία* ».

c. En italien dans le texte : « *pittori icastici* », « *pittori fantastici* ».

que, cf. Quintilien, *Instit., orat.*, II, 15, 23 (« routine »^a) et II, 18, 2 (« perversion de l'art » et « absence de l'art »^a); cf. plus tard, Sextus Empiricus, *Contre les rhéteurs*, passim, *Zusammenstellung in Philodemi voll. Rhet.*, éd. Sudhaus, *Suppl.*, 1895, p. IX sq.

350. Vitruve, *De l'architecture*, VII, 5, 3-8, une tirade qui n'est à vrai dire dirigée que contre les architectures peintes, celles qui appartiennent à ce que l'on appelle le IV^e style; Bellori s'emporte naturellement ici contre l'orientation spécifiquement « baroque » en architecture, telle que Boromini principalement la défendait.

351. Certainement : *honori* (le texte italien comporte fautivement « *gli honore* »).

*Traduction du texte allemand
et des notes par Henri Joly*

a. En grec dans le texte : « τριβή », « κατοτεχνία », « ἀτεχνία ».

Index des noms propres

- ALANUS DES ILES (imitation de la nature), p. 208.
- ALBERT LE GRAND (commentaire de Dionysius), p. 196.
- ALBERTI, Leone Battista,
 Beauté (définition de la), pp. 71 sq., 79, 213, 245.
 Bellori (selon), pp. 130, 168, 170.
 Idée (concept d'), pp. 76, 84.
 Norme du goût, p. 69.
 Platon (rapport avec), pp. 73, 213.
 Plotin (rapport avec), pp. 195, 213 sq.
 Proportions (recherches sur les), p. 84.
 Reproduction aux débuts de la Renaissance, pp. 94 sq., 227.
- ALBERTI, Romano (sur Pline), p. 184.
- ALEXANDRE LE GRAND (et Apelle), p. 184.
- ALHAZEN (aux débuts de la Renaissance), p. 73.
- ALKAMÈNE (selon Tzetzes), p. 21.
- ALLORI (en tant que maniériste), p. 96.
- ANSELME DE CANTERBURY (argumentation théologique avec exemples esthétiques), p. 200.
- APELLE,
 Alexandre le Grand (et), p. 184.
 Bellori (selon), pp. 168, 171, 177.
 Cicéron (selon), p. 183.
 Melanchton (selon), p. 22.
- APOLLONIUS DE TYANE,
 Bellori (selon), p. 170.
 Imagination (sur l'), p. 33.
- AQUIN, voir Thomas d'.

ARCHIMÈDE (selon Melanchton), p. 182.

ARCIMBOLDO (*Caprices*), p. 249.

ARIOSTE,

Bellori (selon), pp. 172 sq.

Zeuxis (à propos de), pp. 65, 211.

ARISTOTE,

Architecte (exemple de l'), selon Plotin, Philon et Thomas d'Aquin, p. 57.

Art du théâtre (sur l'), p. 209.

Beauté (sur la), pp. 32, 185.

Bellori (selon), pp. 170, 172 sq., 174.

Equicola Mario (selon), p. 219.

Forme et matière, pp. 35 sq., 41 sq., 189.

Melanchton (selon), pp. 23, 182.

Michel-Ange (et), pp. 144 sq., 258.

« Réception » (d'Aristote) au XIII^e siècle, p. 55.

Renaissance (à la), p. 213.

Scaliger (selon), p. 189.

Sénèque (selon), pp. 37, 186.

Zuccari (selon), pp. 98, 110, 115, 235, 245.

ARMENINI, Jean-Baptiste,

Dessin (attitude envers le), pp. 96, 233, 238.

Naturalisme (contre le), p. 210.

Trouaille artistique, pp. 81, 223.

ARPINO, Giuseppe di (selon Bellori), p. 178.

AUGUSTIN,

Cicéron (référence à), pp. 53, 196 sq.

Denys l'Aréopage (selon), p. 55.

Equicola Mario (selon), p. 219.

Idée (définition de l'), pp. 53, 197 sq.

« *Imago* », pp. 143, 204.

Imitation (théorie de l'), pp. 59, 204.

« *Pulchritudo* », pp. 51 sq., 195.

AUVERGNE, Guillaume d' (idée et concept), p. 200.

AVERROÈS (commentaire à Aristote (mentionné par Varchi)), pp. 144 sq.

BACON DE VERULAM (contre la théorie de l' « éléction »), p. 225.

BAGLIONE, Giovanni (contre le naturalisme), p. 252.

BALDASSARE (selon Bellori), p. 176.

- BALDINUCCI, Filippo,**
 Dessin (définition du), p. 233.
 Idée (définition de l'), p. 223, identique à « l'objet intelligible », pp. 88, 226.
 Maniera, pp. 249 sq.
- BAROCCI, Federigo (selon Bellori),** p. 178.
- BELLORI, Giovanni Pietro,**
 Art néoclassique (théorie de l'), pp. 128, 252.
 Cicéron (renversement de sens de), p. 183.
 Création (divine et artistique), p. 259.
 Gravure sur cuivre « *imitatio sapiens* », pp. 125, 209.
 Idées (théorie des), pp. 130, 206, 224, 253.
Maniera, pp. 249 sq., 177.
 Naturalisme (contre le), pp. 126, 133, 210 sq., 246, 252 sq.
 « Vite de' pittori, etc. », extrait, pp. 168 sq.
- BERNI, Francesco (sur le platonisme de Michel-Ange),** pp. 139, 258.
- BERNINI,**
 « Election » (contre la théorie de l'), p. 225.
 Naturalisme (contre le), pp. 133, 255.
 Portrait (sur le), p. 234.
 Théoricien de l'art, pp. 125 sq., 252.
- BIONDO (artiste et nature),** p. 210.
- BISAGNO, Francesco (sur le « dessin »),** p. 233.
- BOCCACIO, Giovanni,**
 Boèce (selon Pacheco), p. 235.
 Epimetheus (métamorphosé en singe), p. 208.
 Giotto (sur l'art de peindre), p. 211.
- BONAVENTURE,**
 « Maison » (reprise de l'exemple aristotélicien), p. 190.
 Métaphysique de la lumière, p. 196.
 Thomas d'Aquin (influence de), p. 201.
- BORROMINI (selon Bellori),** p. 176.
- BRAMANTE (selon Bellori),** p. 176
- BRIL (selon Giustiniani),** p. 252.
- BRONZINO (en tant que maniériste),** p. 96.
- BRUEGHEL, Peter (selon Giustiniani),** p. 252.
- BRUNO, Giordano,**
 Beauté (définition de la), p. 116.

- Eros, p. 257.
Règles (contre les), pp. 88, 96, 226.
- CAMILLO, Giulio, (*Idea del Teatro*), p. 226.
- CANTERBURY, voir Anselme de.
- CARAVAGE (d'après Michel-Ange),
Bellori (selon), pp. 170, 178.
Giustiniani (selon), p. 251.
Naturalisme (jugements sur le), pp. 94, 126, 212.
- CARDUCHO, Vicente (sur l'art du portrait), p. 194.
- CARRACHE, Annibal,
Art classique (en tant que restaurateur de l'), p. 126.
Bellori (vie de), pp. 168, 177 sq.
Giustiniani (selon), p. 252.
- CASTELVETRO,
Bellori (selon), p. 172.
Poétique (co-fondateur de la moderne), p. 105.
- CASTIGLIONE,
Beauté = bonté, p. 245.
Bellori (selon), p. 170.
Imitation de la nature, pp. 77, 218.
- CELLINI (en tant que maniériste), p. 96.
- CENNINO, Cennini,
Invention (sur le don d'), pp. 77, 218.
Montagnes (représentation des), pp. 63, 207.
- CESARIANUS (édition de Vitruve), p. 226.
- CHAMBRAY, Roland, voir Fréart de.
- CHAMPAIGNE, Philippe de (opposition au Néoclassicisme), p. 255.
- CHRIST, Joh. Fr. (sur le « goût »), p. 251.
- CICÉRON,
Augustin (influence sur), pp. 53, 197 sq.
Beauté (sur la), p. 191.
Bellori (selon), pp. 130 sq., 169 sq.
Idée (sur l'), pp. 29, 36, 76, 81.
Imagination (sur l'), pp. 77, 81.
Landino (selon), p. 206.
Melanchton (selon), pp. 23, 182.
« *Orator* », pp. 22, 183.
Renaissance (aux débuts de la), pp. 72 sq.
- CIMABUE (selon Bellori), p. 177.

CIVETTA (selon Giustiniani), p. 252.

CLÉMENT D'ALEXANDRIE (imitation de la nature), p. 208.

COMANINI,

Allégories, p. 248.

Art (précurseur de la moderne théorie), p. 105.

Dürer (jugement sur), p. 227.

Idées (théorie des, d'origine platonicienne), pp. 220 sq., 253.

Platon (interprétation erronée de), pp. 172, 175.

CONDIVI,

Michel-Ange (vie de), p. 227.

Platon (sur), pp. 139, 256.

CORRÈGE, le (dans le Baroque naissant), p. 94.

COSIMO, voir Piero di.

CUSE, voir Nicolas de.

DANTE,

Art (conception de l'), pp. 60, 205 sq.

Bellori (selon), p. 170.

Idées (théorie des), pp. 205 sq.

Imitation de la nature, p. 208.

Michel-Ange (influence sur), p. 139.

DANTI, Vincenzo,

Art (précurseur de la moderne théorie de l'), p. 105.

Beauté (extérieure et intérieure), pp. 244 sq.

Maniériste (en tant que), p. 96.

« Portraiturer » et « imiter », p. 101.

Règles (sur les), pp. 100, 230.

DÉMÉTRIUS (peintre),

Dans l'esthétique de l'Antiquité, p. 31

Dans l'esthétique de la Renaissance, p. 65

DENYS L'ARÉOPAGITE,

Ficin (selon), pp. 70, 196, 214.

Idées en Dieu (sur les), pp. 55, 196, 199.

Plotin (référence à), p. 191.

DENYS D'HALICARNASSE (Zeuxis comme exemple pour l'*idea*),
p. 224

DION CHRYSOSTOME,

Beauté, p. 77.

Hélène (sur), p. 134.

- Phidias (sur le *Zeus* de), pp. 33, 185 sq.
Sculpture (sur l'art de la), p. 192.
- DOLCE, Ludivico,
Artiste et nature, pp. 102 sq., 210.
Beauté (sur la), p. 245.
« Dessin » (jugement sur le), pp. 96, 232.
- DONDI, Giovanni (production de l'art et production de la nature), p. 211.
- DONI, A. Francesco (sur la *Mélancolie* de Dürer), p. 233.
- DU FRESNOY (en tant que néoclassique), p. 255.
- DÜRER, Albrecht,
Art (concept de l'), p. 182, (produit de l'art et de la nature), pp. 202, 211.
Comanini (jugement de), p. 227.
Doni (selon), p. 233.
Ficin (rapport avec), pp. 150, 259.
Génie artistique (sur le), pp. 146 sq., 259.
Norme (prise de position originale contre la), p. 213.
Proportions (recherches sur les), pp. 84, 97. Lomazzo (reprises en compte par), p. 100. Michel-Ange (jugement de), p. 97. Zuccari (jugement de), pp. 98 sq., 218 sq.
Sénèque (opposition à), p. 259.
« Trésor du cœur », p. 79.
- ECKHART, Maître,
Idées (théorie des), pp. 60, 149.
« Maison » (reprise de l'exemple aristotélicien), p. 190
Thomas d'Aquin, pp. 201, 203.
- EMPÉDOCLE (comparaison de la peinture avec le *cosmos*), p. 184.
- EQUICOLA, Mario, (Idée = forme), p. 219.
- EUCLIDE (aux débuts de la Renaissance), p. 73.
- FÉLIBIEN, André (en tant que néoclassique), p. 255.
- FICIN, Marsile,
Art (théorie de l'), pp. 70, 213 sq.
Beauté (définition de la), p. 116.
Commentaire au Banquet (extrait du), pp. 155 sq.
Commentaire au Timée, pp. 197, 216.
Denys l'Aréopagite (influence de), p. 196.

- Dürer (en opposition avec), pp. 150, 259.
 Idée (sur l'), pp. 74, 200, 248.
 Lomazzo (influence sur), pp. 121, 246 sq., 254.
 Poussin (influence sur), pp. 254 sq.
- FRÉART DE CHAMBRAY, Roland (en tant que néoclassique),
 p. 255.
- GAURICUS POMPONIUS, voir Pomponius.
- GEILER VON KAISERSBERG, voir Kaisersberg.
- GESSNER, Salomon (prescriptions de Cennini en vue de la
 représentation des montagnes), pp. 207 sq.
- GHASÂLI, Al (théorie théologique de la beauté), p. 244.
- GHIBERTI,
 Antiquité (position vis-à-vis de l'), p. 125.
 Imitation de la nature, pp. 64, 208.
- GIANBOLOGNA (en tant que maniériste), p. 96.
- GIORDANO, voir Bruno.
- GIOTTO,
 Bellori (selon), p. 177.
 Boccace (selon), p. 211.
- GIOVIO, Paolo (sur une médaille satirique), p. 249.
- GIULIO, voir Romano.
- GIUSTINIANI, Marchese,
Maniera, pp. 249 sq.
 Des « modes » de la peinture, p. 251.
- GOETHE,
 Antiquité (sur l'), p. 253.
 Idée (sur l'), p. 130.
 Manière, p. 250.
 Observation de la nature, p. 208.
- GRECO, le, (en tant que maniériste), p. 96.
- GRÉGOIRE, Maître (vérité naturelle de l'œuvre d'art), pp. 202 sq.
- GRÉGOIRE DE NYSSE (sur la beauté), p. 195.
- GUERCHIN, le (toile intitulée *La Peinture*), pp. 233 sq.
- GUIDO, voir Reni.
- GUILLAUME D'AUVERGNE, voir Auvergne.
- HEINSE, Wilhelm (contre la théorie de l' « élection »), p. 225.
- HOMÈRE,
 Bellori (selon), pp. 134, 171.

- Platon (selon), p. 18.
 Renaissance (à la), p. 70.
 Scaliger (selon), p. 189.
 Schiller (selon), p. 208.
 HONNECOURT, voir Villard de.
 HOOGSTRAATEN, S. van (contre la théorie de l' « éléction »),
 p. 225.
- JUNIUS, Franciscus,
 Imitation de la nature, pp. 231, 253.
 Platon (interprétation erronée de), p. 263.
 Zeuxis comme exemple pour l'*idea*, p. 224.
- KAISERSBERG, Geiler von,
ἀφαιρέσις (concept de l'), p. 257
 Comparaison du produit de l'art et du produit de la nature,
 p. 202.
- KALLIPIDÈS, acteur, p. 209.
- KANT (la « chose en soi »), p. 151.
- KRITOLAOS (selon Bellori), p. 175.
- LANDINO,
 Concept, p. 209.
 Dante (commentaire à), p. 206.
- LÉONARD DE VINCI,
 Baroque naissant (influence sur le), p. 95.
 Bellori (selon), pp. 130, 170, 262.
 Création (divine et artistique), p. 259.
 Don de l'invention (sur le), p. 77.
 Matière (domination de la), p. 192.
 Norme du goût, p. 69.
 Pacheco (selon), p. 224.
 Palissy (plagiat de), p. 227
 Peinture (préséance de la), pp. 30, 184.
 Proportions (études des), pp. 84, 97.
 Zuccari (selon), pp. 229, 246.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo,
 Alberti (reprise de la théorie de l'art d'), pp. 95, 227.
 Arcimboldo (sur), p. 249.
 Art (précurseur de la moderne théorie de l'), p. 105.
 Beauté (sur la), pp. 116, 243 sq., 245.

- Création (divine et artistique), p. 259.
 Dessin (sur le), pp. 103, 233, 241.
 Dürer (reprise de la théorie des proportions de), p. 100.
 Ficin (dépendance par rapport à), pp. 120, 247, 254.
 « Figure serpentine », pp. 97, 227
 L' « Idée » dans le portrait, pp. 103 234.
 Imitation, pp. 133, 231.
 Poussin (influence sur), pp. 254 sq.
 Zuccari (opposition à), pp. 121, 241.
 Œuvres de Lomazzo ;
Idea del Tempio della Pittura, pp. 118, 227
 « Sur les belles proportions » et le *Commentaire au Banquet* de Marsile Ficin, extrait, pp. 155 sq. Extrait du chap. 26, pp. 161 sq.
Traité de 1584, pp. 106, 230 sq, 243.
- LONGIN (controverse avec Plotin), p. 197.
- LUCA PACIOLI, voir Pacioli.
- LUCIEN,
 Alberti (selon), p. 216.
 Beauté (identique à harmonie), p. 191.
 Bellori (selon), pp. 169, 262.
 « Rêve », p. 184.
- LYSIPPE,
 Bellori (selon), pp. 170, 177.
 Imitation de la nature, p. 211.
- MANDER, Karel van (Idée identique à imagination), p. 223.
- MANETTI (position vis-à-vis de l'Antiquité), p. 125.
- MARINO (selon Bellori), pp. 172, 263.
- MAXIME DE TYR (selon Bellori), pp. 169, 262.
- MELANCHTON,
 Art (concept de l'), pp. 181 sq.
 Cicéron (sur), pp. 130, 182.
 Platon (sur), pp. 23, 182.
- MENGES, Raffael (influence sur Winckelmann), p. 253.
- MICHEL-ANGE,
 Aristote (et), pp. 144 sq., 258.
 Baldinucci (selon), p. 249.
 Bellori (selon), p. 176.
 « Concetto », pp. 144 sq., 258

- Dürer (jugement sur), pp. 97 sq.
 « Election » (théorie de l'), p. 259.
 Néoplatonicien (en tant que), pp. 139 sq., 192, 257.
- MYRON, (sur les épigrammes antiques), p. 31.
- NICOLAS DE CUSE (contemplation des Idées), p. 200.
- NOLA, voir Paulinus von.
- ORIGÈNE (sur la beauté), p. 195.
- OTOKAR VON STEIER (opposition au réalisme), p. 203.
- OVIDE (selon Bellori), pp. 171 sq.
- PACHECO, Fr
 Création (divine et artistique), p. 259.
 Idées (théorie scolastique des), pp. 224, 226, 234, 242.
- PACIOLI, Luca (« Divina proporzione »), p. 73.
- PADER, Hilaire (comme traducteur de Lomazzo), p. 254.
- PAHLMANN (prescriptions de Cennini pour la représentation des montagnes), p. 207.
- PALISSY, Bernard (imitateur de Léonard), p. 227.
- PARRHASIOS (exemple pour le procédé de l' « élection »), p. 192.
- PATRIZZI (définition de la beauté), p. 116.
- PAULINUS VON NOLA (contre le portrait), p. 194.
- PERRAULT, Charles (opposition au Néoclassicisme), p. 255.
- PERUZZI (en tant que maniériste), p. 96.
- PÉTRARQUE,
 Création artistique (sur la), pp. 77, 218, 225.
 Michel-Ange (influence sur), pp. 139, 256.
- PIERO DI COSIMO (illustration d'un conte de Boccace), p. 208
- PILES, Roger de,
L'idée du peintre parfait, p. 226.
 Néoclassicisme (opposition au), p. 255.
- PHIDIAS,
 Bellori (selon), p. 170, 177.
 Cicéron (selon), pp. 27, 36, 183, 185.
 Dion Chrysostome (selon), pp. 33, 185.
 Plotin (selon), pp. 40 sq., 185, 191 sq.
 Tzetzes (selon), p. 21.
- PHILON,
 Aristote (référence à), pp. 57, 190.

- Bellori (selon), pp. 174, 263.
 Idée (renversement du concept d'), pp. 53, 197, 199.
- PHILOSTRATE,
 Bellori (selon), pp. 170, 174, 262, 263.
 « Images » (sur les), pp. 30, 184, 222.
 Imagination (sur l'), pp. 33, 185.
- PIERO DELLA FRANCESCA (*Études sur les proportions et la perspective*),
 pp. 97 sq.
- PINO, Paolo (position envers le dessin), p. 96.
- PLATON,
 Alberti (selon), p. 214.
 Art (position envers l'), p. 17.
 Bellori (selon), pp. 130, 172, 174, 175, 263, 264.
 Cicéron (selon), pp. 28 sq., 130 sq.
 Comanini (selon), pp. 172, 175, 220 sq., 263, 264.
 Dante (selon), p. 206.
 Danti (selon), p. 244.
 Dürer (selon), pp. 148 sq., 259.
 Equicola, Mario (selon), p. 219.
 Ficin (selon), pp. 71, 120, 155, 214, 216, 247, 260.
Commentaire au Banquet (extrait), pp. 155 sq.
 Landino (selon), pp. 206 sq.
 Melanchton (selon), pp. 23, 181 sq.
 Michel-Ange (selon), pp. 139, 258.
 Néoclassicisme (interprétation erronée de Platon dans le),
 p. 129.
 Pacheco (selon), p. 234.
 Peintre (comparaison du politique avec le), p. 32.
 Plotin (contraste avec), pp. 44 sq.
 Renaissance (début de la), (position envers Platon), pp. 70,
 72 sq., 213.
 Scaliger (selon), p. 189.
 Sénèque (selon), pp. 38, 150, 187 sq., 259
 Zuccari et Platon, pp. 108, 239.
- Œuvres de Platon :
Lettres, p. 181.
Lois, p. 181.
Phédon, pp. 174, 264.
République, pp. 20, 30, 181, 184.
Sophiste, pp. 20, 175, 181, 264.

PLINE,

Bellori (et), p. 170.

Peinture (sur la), pp. 29, 32, 184, 185.

PLOTIN,

Alberti (et), p. 216.

Aristote (contact avec), p. 57.

Beauté (définition de la), pp. 43 sq., 195.

« Élection » (théorie de l'), pp. 45 sq., 192 sq.

Ficin (selon), pp. 70, 155, 159, 217, 261.

Forme et matière, pp. 41 sq., 190 sq.

Images premières ou modèles (sur les), pp. 39 sq., 76, 189 sq.

Michel-Ange (selon), p. 140.

Phidias (sur le *Zeus* de), p. 185.

Platon (contraste avec), pp. 43 sq, 53, 197, 199, (interprétation de), p. 18.

Renaissance (position envers les débuts de la), pp. 70, 72 sq.

Stoïcisme (contre le), p. 191.

PLUTARQUE,

Alberti (selon), p. 232.

L'Idée comme contenu de la conscience, pp. 34, 185.

POLYCLÈTE (dans l'esthétique de l'Antiquité), pp. 31, 183.

POMPONIVS Gauricus (théorie des propositions), pp. 160, 261

PONTORMO (en tant que maniériste), p. 96.

PORPHYRE (sur Plotin), p. 193.

POUSSIN,

Beauté (théorie néoplatonicienne de la), p. 254.

Style (sur le), p. 251.

PROCLUS,

Bellori (selon), pp. 169, 261.

Phidias (sur le *Zeus* de), p. 185.

Vérité et Beauté dans l'œuvre d'art, pp. 181, 193

PROTOGÈNE (selon Cicéron), p. 182.

QUINTILIEN,

Art et nature (sur), pp. 31, 184.

Bellori (selon), pp. 169, 174, 262, 264.

Kritolaos (sur), pp. 175, 264 sq.

Renaissance (dans les débuts de la), pp. 72 sq., 213.

RAPHAËL,

- Baldinucci (selon), p. 249.
- Bellori (selon), pp. 130 sq., 170, 176, 177
- Castiglione (Lettre à), pp. 77 sq., 83, 218.
- Classicisme (représentant du), pp. 94, 126, 249.
- Giustiniani (selon), p. 252.
- Idea* (concept de l'), pp. 86, 223, 253.
- Pacheco (selon), p. 224.
- Winckelmann (selon), p. 253.

RENI, Guido,

- Bellori (selon), pp. 170 sq.
- Idée et modèle, p. 83.
- Winckelmann (selon), pp. 253 sq.

RIPA, Cesare (sur la beauté), pp. 245 sq., 247 sq

ROMANO, Giulio (selon Bellori), p. 176.

ROSSI (en tant que maniériste), p. 96.

ROSSO (en tant que maniériste), p. 96.

RUBENS, Peter Paul (selon Bellori), p. 178.

RUDOLF DE HABSBOURG (tombeau de), p. 203.

RUMOHR (critique du Néoclassicisme), p. 133.

SALVIATI (en tant que maniériste), p. 96.

SARTO, Andrea del (selon Baldinucci), p. 249.

SCALIGER, Julius Caesar,

- Beauté (définition de la), p. 243.
- L'Idée comme objet de la peinture, p. 189.
- Imitation de la nature, p. 231.
- Poétique (instauration de la moderne), p. 105

SCANNELLI,

- Art (précurseur de la moderne théorie de l'), p. 105.
- Beauté (définition de la), p. 245.
- Naturalisme (contre le), p. 252.

SCARAMUCCIA, Luigi (naturalisme contre le), pp. 127, 252.

SCHILLER,

- Comparaison du bloc de marbre, p. 257.
- Imitation de la Nature, pp. 208 sq.

Scolastique, la,

- Forme et matière, pp. 57 sq.
- Idée (conception de l') pp. 53 sq.

SÉNÈQUE,

Bellori (selon), pp. 170, 262.

Dürer (selon), pp. 150, 259.

Idée (conception de l'), pp. 37 sq., 185, 197.

Landino (selon), pp. 206 sq.

Pacheco (selon), p. 234.

Scaliger (selon), p. 189.

SEXTUS EMPIRICUS (sur Kritolaos), pp. 175, 264 sq.

SHAFTESBURY (influence sur Winckelmann), p. 253.

SICOLANTE DA SERMONETA (en tant que maniériste), p. 96.

SOCRATE,

Bellori (selon), p. 169.

« Élection » (théorie de l'), p. 31.

STEPHANUS (propos de Villani sur), p. 209.

STOÏCISME, le,

Idées (innées), pp. 34, 53, 186.

Interprétation des mythes, p. 33.

Plotin (critique), p. 191.

STOBÉE (l'Idée comme contenu de la conscience), pp. 34, 185

TASSE, le (selon Bellori), p. 174.

THOMAS D'AQUIN,

Art (concept de l'art), p. 182.

« *Sur le Beau et le Bien* » (traité), p. 196.

Beauté (théorie théologique de la), p. 244.

Création (divine et artistique), pp. 58, 201.

Dante (selon), p. 206.

Idée (définition de l'), pp. 56 sq., 81, 199, 201.

« *Imago* », pp. 143, 204, 258.

Imitation (sur l'), pp. 59, 203 sq.

Maison (exemple de la), p. 190.

Pacheco (selon), p. 235.

« Quasi-Idée », p. 57.

Ripa (selon), p. 248.

Sculpture (sur l'art de la), p. 192.

Zuccari (selon), pp. 108 sqq., 240 sq., 246.

TINTORET (en tant que maniériste), p. 96.

TITIEN, le,

Bellori (selon), p. 172.

Giustiniani (selon), p. 252.

TYANE, voir Appollonius de.

Tyr, voir Maxime de.

TZETZES, Johannes (Poème sur une *Athéna* de Phidias), p. 21.

VARCHI, Benedetto (commentaire sur Michel-Ange), pp. 144, 258.

VASARI,

Antiquité (position envers l'), pp. 125, 232.

Bellori (selon), p. 132.

« *Concetto* », p. 209.

Création (divine et artistique), pp. 150 sq., 259.

Dessin (position envers le), pp. 85, 103, 219, 233, 246.

Expérience et imagination, pp. 79 sqq., 223 sq., 256.

Idea (sur l'), p. 86.

Tradition (position envers la), p. 210.

VERULAM, voir Bacon de.

VETTORI (interprétation du texte de Cicéron), pp. 130, 183.

VICTORIUS (interprétation du texte de Cicéron), pp. 130, 183.

VILLANI, Filippo,

Antiquité (position envers l'), p. 125.

Imitation de la nature, pp. 64, 208.

VILLARD DE HONNECOURT (travail selon le modèle de la nature), p. 203.

VITRUVÉ,

Bellori (selon), p. 176.

Cesarianus (édition de), p. 226.

Esthétique, p. 181.

Ficin (selon), (théorie des proportions), pp. 160, 261.

Renaissance (position envers les débuts de la), p. 73.

WINCKELMANN,

Bellori (influencé par), p. 253.

Naturalisme (contre le), pp. 134, 209.

« *Style* », p. 251.

XÉNOPHON,

Beauté (opposition dans l'œuvre d'art), pp. 31, 184.

Bellori (selon), pp. 169, 262.

Symétrie, p. 191.

ZEUXIS (comme exemple pour le procédé de l' « élection »),

- Alberti (selon), pp. 75, 218.
- Antiquité (dans l'), p. 31.
- Bacon de Verulam (selon), p. 225.
- Baldinucci (selon), p. 225.
- Bellori (selon), pp. 169, 171.
- Heinse (selon), p. 225.
- Hoogstraaten (selon), p. 225.
- Junius (selon), p. 224.
- Pacheco (selon), pp. 224, 226.
- Plotin (en opposition à), p. 192.
- Renaissance (à la), p. 65.
- Zuccari (selon), p. 243.

ZUCCARI, Federigo,

- Aristotélicien, pp. 115 sq., 243.
- Art (précurseur de la moderne théorie de l'), pp. 105, 226.
- Création (divine et artistique), pp. 150 sq., 259.
- « *Disegno* » (position envers le), pp. 170 sq., 233, 235 sqq.
- Dürer (jugement sur), pp. 99, 228 sq.
- « *Idea de' pittori* », v. 1607, pp. 107 sq.
- Idée (dans le portrait), pp. 103, 234.
- Imitation (sur l'), pp. 133, 211, 233, 243.
- Léonard (jugement sur), pp. 229, 246.
- Lomazzo (opposé à), pp. 121, 241.
- Mathématiques (contre les), pp. 98, 228 sq.
- Pensées scolastiques (réception des), pp. 112 sq., 200 sq.
- Thomas d'Aquin (sur), pp. 108, 201, 240 sq.
- Types (sur les), p. 100.

ZUCCHI, Jacopo,

- Discorso*, p. 226.

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

ESSAIS D'ICONOLOGIE. *Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance.*

L'ŒUVRE D'ART ET SES SIGNIFICATIONS. *Essais sur les arts plastiques.*

IDEA. *Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art,* Tel, n° 146, 1989.

En collaboration :

Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL : SATURNE ET LA MÉLANCOLIE. *Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art, Bibliothèque illustrée des Histoires, 1989.*

*Ouvrage reproduit
par procédé photomécanique.
Impression S.E.P.C.
à Saint-Amand (Cher), le 29 septembre 1993.
Dépôt légal : septembre 1993.
1^{er} dépôt légal : septembre 1989.
Numéro d'imprimeur : 2423.
ISBN 2-07-071529-9./Imprimé en France.*

66226

ERWIN PANOFSKY

idea

Traduit de l'allemand par Henri Joly

Préface de Jean Molino

Ces conférences furent publiées dans le cadre désormais célèbre de l'Institut Warburg. De Platon et Phidias à Michel-Ange et Dürer, Panofsky étudie le trajet de l'idée, élaborée par les anciennes théories de l'art qui ne dissocient pas encore le beau et le bien, jusqu'aux esthétiques qui, avec la Renaissance et le Maniérisme, ont commencé à bouleverser les fondements du beau en s'appuyant davantage sur la volonté et le plaisir. L'origine de la modernité en art est donc contemporaine de ce renversement de sens, bien antérieur à ce qu'indiquent en général les périodisations classiques de l'histoire de l'art.

Le Parmesan : "La Madone au long cou" (détail).
Galerie des Offices, Florence. Photo © Scala.



9 782070 715299



89-IX A 71529 ISBN 2-07-071529-9