

**LA GÉNÉALOGIE D'APHRODITE
— RÉALISME ET REPRÉSENTATION ARTISTIQUE**

François Rastier

CNRS, Paris

[*Littérature*, n° 87, 1992, pp. 105-123]

L'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie.

Adorno, *Minima moralia*, III, 143.

Résumé. — La longue rivalité entre poésie et peinture, arts du langage et arts visuels, fut l'occasion de débats où la réflexion esthétique occidentale s'est peu à peu affirmée. Les rapports entre représentation et création, réalisme empirique et réalisme transcendant, se sont conciliés dans des théories de l'imitation.

Les antiques théories des « modèles » trouvent-elles aujourd'hui un écho dans les travaux sur la médiation sémiotique ? Cette étude le suggère en évoquant l'imagerie mentale.

Mots-clés : Modèle, sémiotique, réalisme, imitation, imagerie.

Depuis quelques années, la notion de représentation est au centre des débats dans les recherches cognitives et en philosophie de l'esprit (cf. e.g. Rorty, *L'homme spéculaire*, Seuil, 1990). En philosophie du langage et particulièrement en sémiotique, elle alimente les discussions millénaires autour de la triade d'origine aristotélicienne mot / concept / chose (cf. l'auteur, 1990) : comme on l'affirme, non sans obstination ni légèreté, depuis la scolastique jusqu'à Lyons (1978, p. 83) ou Regoszei et Hirst (1990, p. 507), les mots représentent les choses par l'intermédiaire des concepts. Liant le concept à la chose, la référence constitue évidemment le moment privilégié de ce parcours qui définit la signification.

Dans le domaine des arts du langage, la notion de représentation fait certes l'objet de contestations, mais par là même demeure fort vivace, jusque dans la dénonciation, par Barthes (1967) puis Riffaterre (1978), de la prétendue *illusion référentielle*.

Le réalisme artistique, compris comme théorie de la représentation, compte parmi les conceptions les plus énigmatiques de la tradition esthétique occidentale. Il subordonne en effet, en dernière analyse, la beauté à la vérité. Il suspend enfin le jugement à une comparaison ultime entre l'œuvre d'art et une autre réalité, plaçant ainsi le monde sémiotique sous la dépendance d'un autre. Ce thème platonicien s'est appuyé sur la conception aristotélicienne de la signification, qui instaure un rapport de similitude (*homoïoma*) entre les affections de l'âme (*pathemata*) et les choses. Elle a déterminé jusqu'à ce siècle le paradigme représentationnel dominant en philosophie du langage.

Comme le réalisme sémantique, le réalisme esthétique n'est sans doute qu'une variante du réalisme philosophique. Comme lui, il peut se diviser en réalisme empirique et en réalisme transcendant[1].

Récemment, le réalisme empirique du roman bourgeois classique s'est poursuivi dans le réalisme socialiste. Cependant, le réalisme transcendant de la poésie lyrique romantique se poursuivait dans le surréalisme. Surréalisme et réalisme socialiste, mouvements apparentés et antithétiques marquaient au même moment une volonté de rupture révolutionnaire. Les débats contemporains sur le réalisme restent toutefois l'aboutissement d'une tradition millénaire souvent oubliée, mais d'autant plus présente.

La présente étude appartient à un cycle de recherches sur le réalisme esthétique, particulièrement en littérature. Le lecteur prodigue de son temps qui ne me saurait pas gré d'être incomplet pourra se reporter à la bibliographie, mais sans être assuré d'apaiser ses doutes. Je ferai d'abord une brève présentation critique des débats classiques sur l'origine de la beauté artistique, qui a toujours été conçue, dans notre tradition, et jusqu'à l'art abstrait inclus, comme une représentation de ce monde ou d'un autre.

1. La représentation artistique et son modèle

Trois anecdotes rappelées obstinément jusqu'à nos jours permettent d'illustrer l'enjeu des débats sur la représentation. Elles illustrent les conceptions traditionnelles du modèle, qui sont dominées par cette contradiction : si l'art se définit par-dessus tout comme une représentation, la beauté de

l'œuvre n'est pour l'essentiel qu'un reflet de celle du modèle. Mais trouve-on en ce monde des modèles d'une beauté parfaite? Et où trouver les modèles des Dieux ?

(i) Praxitèle sculpta une Aphrodite pour les gens de Cos[2]. Nue, elle représentait l'Aphrodite Uranie dont parle Platon, déesse d'un amour supérieur. Une épigramme attribuée sans invraisemblance à Platon et recueillie dans l'*Anthologie palatine* donne plaisamment la parole à la déesse : « Où donc, s'écria-t-elle / est-ce qu'il m'a vue nue, Praxitèle? » (appendice de Planude, XVI, 160).

En fait, Phryné avait posé pour Praxitèle, mais, du moins à ma connaissance, aucun théoricien de l'art n'a souligné cela jusqu'au XVIII^e siècle galant : comment une mortelle et une déesse auraient-elles pu être semblablement belles ? Le modèle ne pouvait appartenir à ce monde.

(ii) Zeuxis peignit une Hélène pour les gens de Crotone. Il composa cette peinture en prenant pour modèles cinq vierges de cette ville, dont il fondit les beautés[3]. On commenta l'anecdote de deux façons. En s'inspirant sans grande fidélité d'Aristote, on raisonna ainsi : comme la forme est immanente à la substance, les beautés des vierges modèles témoignent de la Beauté. Soit encore, à la manière néoplatonicienne, on insista sur la moindre beauté de l'Hélène humaine, qui ne pouvait être qu'inférieure à la peinture de Zeuxis, témoignage de l'Idée qu'il avait intérieurement contemplée. Bellori conclut ainsi : « Hélène donc avec sa beauté naturelle n'égala pas les formes de Zeuxis et d'Homère » (1989, p. 171).

Ces deux commentaires restent compatibles, car ils tiennent l'art pour une représentation des formes : ils ne s'opposent que sur leur statut d'immanence ou de transcendance. Aussi une synthèse peut-elle être recherchée, quand Bellori, sollicitant Proclus[4], conclut : « l'Idée constitue la perfection de la beauté naturelle et unit la vérité à la vraisemblance des choses qui sont sous nos yeux » (1989, p. 169). Ainsi, pourrions-nous dire, l'Idée en tant que forme détermine la Vérité dont témoigne l'œuvre et le modèle naturel, en tant que substance, assure sa vraisemblance.

Les modèles naturels ne sont donc que des prétextes ou des aide-mémoire dépassés par leur représentation. En aucun cas, on ne songe à attribuer la beauté au modèle humain, ni au tableau lui-même : elle réside dans la forme qu'il représente.

Bien qu'elles tirent leurs exemples privilégiés des arts plastiques, les théories classiques de la représentation artistique conviennent aussi aux arts du langage. Par exemple, Cicéron propose cette comparaison : « 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), de même c'est en esprit seulement que nous contemplons la forme de la divine éloquence et c'est seulement sa copie que nous cherchons à saisir auditivement » (*Orator ad Brutum*, II, 7).

Jusqu'à ce siècle, la théorie de la contemplation intérieure sera reformulée pour la poésie^[5], qui relève du réalisme transcendant (cf. notamment le thème du Voyant). Quant à la théorie de l'élection, qui valait surtout pour la représentation des hommes, elle sera plutôt évoquée à propos du roman, qui relève du réalisme empirique : elle traverse par exemple toute l'étude de Painter sur Proust^[6].

(iii) La troisième anecdote met en scène Phidias ; quand on lui demanda quel était le modèle (*paradeigma*) de son Zeus, il cita ces vers d'Homère : « Zeus dit, et fit un signe de ses sourcils. Les boucles d'ambrosie s'ébranlèrent sur sa tête immortelle et tout l'Olympe trembla » (*Iliade*, I, v. 528-530). Certains seraient tentés à présent d'en conclure : l'art n'imité jamais que lui-même ; mais ce serait là un contresens moderniste.

La tradition réaliste eut en effet dès l'Antiquité une telle force qu'à notre connaissance personne n'a pu penser que Phidias imitait Homère. La plupart des auteurs négligent l'ambiguïté de la réponse du sculpteur. Cicéron relève simplement que Phidias « ne considérait 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 plongeait et c'est en la prenant pour modèle qu'il dirigeait son art » (*Orator ad Brutum*, II, 7 sq.). À un Egyptien qui lui demandait ironiquement si Phidias avait contemplé les dieux dans le ciel, Apollonios de Tyane aurait répondu, selon Philostrate : « C'est l'imagination qui a créé ces dieux, et elle est plus artiste que l'imitation, car l'imitation représente ce qu'elle voit, l'imagination ce qu'elle ne voit pas » (*La vie d'Apollonios de Tyane*, VI, 19). Plotin confirme cette explication : « Ce n'est pas comme spectateur d'une réalité sensible que Phidias a sculpté Zeus, mais en le saisissant tel que lui-même il fût apparu, pour peu qu'il eût voulu paraître aux yeux des hommes » (*Ennéades*, I, 6, 1).

Seul Proclus rend en cette affaire quelque justice à Homère : « Phidias, le créateur de Zeus, n'a pas pris pour modèle ce qui est soumis au devenir, mais il est parvenu à se représenter Zeus comme Homère le décrivait » (*Commentaire sur le Timée*, II, 81c). Cependant, Phidias n'a pas imité Homère : ils ont tous deux représenté le même modèle idéal.

En somme, la voie intuitive, d'inspiration platonicienne, représente un modèle intérieur ; en revanche la voie élective, qui s'autorise d'Aristote, s'appuie sur des modèles extérieurs. Un

compromis reste toutefois possible : Plotin le formule en convenant que la première convient à la représentation des dieux et la seconde, évidemment inférieure, à celle des hommes.

2. Le problème de la création

Il en faudrait peu pour se libérer de tout modèle, et l'artiste ne se rapprocherait-il pas dangereusement de la démiurgie ? Cette question se pose quand Plotin se demande d'où viennent la beauté d'Hélène et celle d'Aphrodite : « N'est-ce pas, dans tous les cas, une forme qui par la vertu d'un créateur, est parvenue à l'être engendré, tout comme dans les arts [...] elle s'imprime aux œuvres, par le fait d'une activité industrielle? » (*Ennéades*, V, 8). La comparaison semble fort hardie, car nous touchons ici ce qui deviendra un point de dogme délicat. Tout imprégné qu'il fût de la pensée plotinienne, saint Augustin nous met en garde : *creatura non potest creare*, « la créature ne peut créer. Car autre chose est d'instaurer et de régir ce qui est engendré à partir du plus sublime centre des causes, or telle est l'œuvre de Dieu seul : autre chose est d'accomplir, selon les facultés qu'il octroie, quelque opération extérieure qui produise telle chose à tel moment, de telle ou telle façon » (*De trinitate*, III, 9 [PL XLII, col. 877]).

Aussi Théodore de Mopsueste, admettant que Dieu a donné à l'homme un pouvoir d'imiter, distingue soigneusement la *fabrication* (humaine) de la *création* (divine). Par la suite, Thomas d'Aquin soulignera que le concept de création ne peut s'appliquer qu'à l'action de Dieu (*Summa theologiae*, I, qu. 45, art. 5). Cela renforce à l'évidence la théorie de l'art comme imitation : l'œuvre serait une fabrication qui représente la création sans être elle-même une création. Estimant que tout être prend sa source en Dieu, cette tradition n'a jamais su concevoir d'ontologie des signes, mis à part les sacrements. Les signes et les œuvres des humains sont pour elle des fabrications de créatures et s'éloignent ainsi doublement de la plénitude de l'Être.

Tout respectueux du christianisme qu'ils paraissent, les néoplatoniciens de Florence dépasseront l'audace plotinienne. Par exemple, Pic de la Mirandole pense plutôt à Prométhée qu'à Adam quand il s'écrie : « O homme, de toi-même à ton gré modelleur et sculpteur (*tui ipsius arbitrarius plastes et ficator*) puisses-tu te donner la forme qui te plaît » (d'après Panofsky, 1969, p. 126). L'artiste pourrait bien alors s'égalier à Dieu, d'où le qualificatif de *divino* appliqué à Michel-Ange, puis à une foule d'artistes (ce dont témoigne encore le mot *diva*) ; ou encore cette déclaration de George Puttenham : « Le vrai poète fait comme Dieu qui [...] fit surgir l'univers du néant, sans même de modèle ni de moule »^[7]. Ainsi même la création littéraire est-elle évoquée avec des mots qui conviennent aux arts plastiques.

Rapportée au problème de la création esthétique, la hiérarchie de la poésie et de la peinture dépend du modèle de la création divine, par modelage ou par profération. Ces deux actes originels sont attestés dans les deux récits successifs de la genèse : dans le premier (*Gn*, I), l'homme est créé par profération[8]; dans le second, par modelage (*Gn*, II, 7).

Dans la Grèce archaïque, le *Logos* était considéré comme une puissance créatrice, voire théogonique[9], alors que la philosophie classique laïcise le *Logos* et s'en tient à une création plastique par modelage ou peinture. Le *topos* du Dieu peintre se trouve déjà chez Empédocle : « De la même façon que les peintres, lorsqu'ils décorent des tableaux votifs [...] et prennent en leurs mains leurs nombreuses couleurs [...], en composent des formes semblables à toutes choses, créant ainsi des arbres, des hommes ou des femmes, des bêtes, des oiseaux, des 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 » (Diels et Krantz, éd., 1951, I, p. 234).

Comme nos théories esthétiques nous viennent pour l'essentiel des païens, l'image de la création plastique a prévalu sur celle de la profération[10]. À la Renaissance, elle sera appliquée aux artistes ; par exemple, Boschini comparait Titien à Dieu parce qu'il peignait, parfois, avec ses doigts. Voire à l'humanité toute entière, comme en témoigne ce propos stupéfiant de Michel-Ange, qui nous place tous dans la situation du Dieu d'Empédocle : « Considérant bien tout ce que nous faisons en cette vie, chacun, sans le savoir, est en train de peindre le monde, soit en créant et en produisant de nouvelles formes et figures, soit en se parant de vêtements variés, en édifiant et en occupant l'espace par des constructions et des maisons peintes, en cultivant les champs et en gravant sur la terre esquisses et dessins, en naviguant avec les voiles sur la mer, en disposant les armées et en combattant, et jusques enfin dans les funérailles et les morts [...] » (d'après François de Hollande, 1984, p. 62).

Sans doute le réalisme artistique maintient-il l'artiste dans les bornes de son humaine condition et l'empêche de vouloir s'égalier à Dieu. Il demeure un interprète ou un imitateur, mais non un créateur au sens fort, puisqu'il dépend inévitablement d'un modèle créé par Dieu. On comprend cependant que la tradition idéaliste ait particulièrement insisté sur la création artistique, fût-elle maintenue dans les bornes d'un humanisme chrétien : le réalisme transcendant exige en effet une rupture d'avec ce monde, ou sa reconduction vers le monde spirituel, entreprises d'une toute autre ampleur que la représentation stylisée du réel empirique, et qui exige un acte digne de l'action divine.

3. Parallèle et précellence des arts

Le propos de Phidias citant Homère pourrait introduire une réflexion sur le parallèle entre arts plastiques et arts du langage, et notamment entre poésie et peinture, qui a dominé la théorie générale des arts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

3. 1. Les modes de représentation

Si elles représentent les mêmes modèles idéaux ou idéalisés, poésie et peinture ont-elles des modes de représentation comparables ? Aristote avait incidemment comparé une tragédie à un tableau (*Poétique*, VI, 50 a), mais il ne reflétait qu'une opinion ordinaire, à laquelle Simonide avait depuis longtemps donné son expression définitive : la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante[11]. Le parallèle des « deux sœurs », repris par Horace dans la célèbre formule *ut pictura poesis* (*Art poétique*, v. 361) aura une fortune surprenante. En effet, les deux arts n'étaient pas égaux en dignité chez les Anciens : la poésie tirait bénéfice de la prestigieuse théorie de l'inspiration, qui témoignait de ses origines rituelles, alors que la peinture restait rangée parmi les arts mécaniques. Mais cette disparité a pu être négligée, car la force de la conception réaliste du langage était telle qu'un poème pouvait être comparé à un tableau. Cependant, que je sache, la comparaison inverse restait rare ; de fait, ce sont des théoriciens des arts du langage, au premier rang desquels Cicéron et Quintilien[12], qui ont mis à profit cette comparaison des arts.

Il se trouvera certes, à la Renaissance, des enthousiastes comme Cennino Cennini pour mettre la peinture au premier plan[13]; ou, comme Agrippa de Nettesheim, pour réclamer que la théorie du *furor* soit étendue aux arts plastiques, élevés ainsi au même rang que les Lettres. Mais quel que soit le rang de la peinture, elle restait toujours exemplaire pour une théorie des arts du langage fondée sur la notion de représentation, car elle montrait l'exemple d'une figuration immédiatement appréhensible et vraisemblable sinon vraie[14]. La description et particulièrement l'hypotypose[15] est ainsi restée jusqu'à nos jours la figure emblématique du réalisme.

Le parallèle des deux sœurs traversa les siècles jusqu'aux Lumières. Il revient à Lessing d'avoir interprété le propos de Phidias sur le modèle de son Zeus d'une manière toute nouvelle, indice à nos yeux d'un changement de problématique. Il estime que Phidias a imité la nature à travers Homère[16] et non qu'ils auraient imité tous deux le même modèle idéal. En commentant les vers d'Homère cités plus haut, il voit dans la réponse de Phidias un simple problème artistique : comment sculpter les sourcils et les cheveux ? (cf. 1990, p. 155).

L'idéalité de modèles communs, déliés de toute matière, permettait la comparaison des arts. Mais si, au lieu d'admettre l'identité des objets représentés par les différents arts, on reconnaît que leurs matières sont différentes, on doit convenir que leurs possibilités de représentation ne sont plus les mêmes. Cela suppose une scandaleuse incidence de la substance sur la forme, incidence qu'excluent évidemment toutes les variantes de l'idéalisme. En littérature, sans abandonner nécessairement la conception instrumentale du langage, on doit alors tenir compte de la spécificité de ce prétendu instrument.

Corrélativement, la conception éducative de l'art était mise en cause, et Lessing suggérait posément que l'art religieux était inférieur, car déterminé par une fonction. Lessing n'abandonne certes pas la conception mimétique de l'art, il la spécifie en disant que le but de chaque art doit être conforme au caractère propre de ses signes, qui limite le domaine de ce qu'il peut représenter. Ainsi la poésie doit-elle représenter des actions (selon un thème aristotélicien) et la peinture des corps dans l'espace[17]. Cette spécialisation annonce l'autonomie nouvelle des lettres, et fut accueillie par les jeunes écrivains comme une libération, selon le témoignage de Goethe dans *Dichtung und Wahrheit*.

Depuis la fin du dix-huitième siècle, toutes les tendances modernes et modernistes ont poursuivi la voie d'une autonomie croissante des arts, et les projets de poésie pure, de peinture pure, se sont multipliés[18].

3. 2. *La hiérarchie des sens*

À ma connaissance, les auteurs classiques en la matière n'ont pas lié le parallèle des « deux sœurs », poésie et peinture, au parallèle des deux sens de la vue et de l'ouïe. Je souhaiterais pourtant aller dans cette direction.

Des sens nobles, la vue et l'ouïe, considérés comme les portes de l'âme, les platoniciens penchaient pour le premier[19]. Le rôle éminent de la vision dans le platonisme doit être lié au caractère fondamental de la relation iconique, qui fonde toute représentation et toute signification. Dans le *Cratyle* (430e-432c), le nom (*onoma*) est comparé à un portrait (*gramma*) ou à une peinture de la chose, avant d'être enfin défini comme une image (*eikon*). Mais cette image ne vaut jamais l'original, et le langage humain reste irrémédiablement imparfait. L'art lui-même est une représentation iconique (*eikastikê*, par opposition à la représentation fantasmatique (*fantastikê*). Enfin, l'univers dans son ensemble, si l'on en croit la dernière phrase très discutée du *Timée*, est un Dieu sensible, image (*eikon*) du Dieu intelligible» (92 c). La relation iconique assume une

fonction ontologique primordiale, puisqu'elle met en communication le sensible et l'intelligible[20]. Pour les chrétiens, elle pourra même présider à l'incarnation. Selon saint Paul, juif hellénisé, Jésus est une image du Père[21].

Il reviendra cependant aux néoplatoniciens de souligner le mérite des images, considérées comme des représentations préférables au discours. Plotin admire les sages d'Égypte : « Quand ils voulaient montrer les choses avec sagesse, ils n'élaboraient pas des discours et des énoncés, qui exigent des caractères d'écriture [...]. Bien plutôt, ils dessinaient des images, et chaque image était la représentation unique de chaque chose ; ils les gravaient dans les temples, et faisaient ainsi voir que la sagesse transcendante ne se déploie pas en discours » (*Ennéades*, V, 8, 6)[22]. Autant dire que la supériorité de l'icône justifie la méfiance à l'égard du langage humain, jugé trop peu mimétique et sans doute trop exotérique.

En outre, alors que le discours parle à la raison, l'image parle au cœur. À chaque sens correspond un type de connaissance : la connaissance visuelle est *intuitive* (l'étymologie le dit assez) et passionnée, tandis que la connaissance auditive par le biais du langage procède par argumentation ; elle est rationnelle ou du moins *logique*, comme l'étymologie le dit encore. Par exemple, le programme iconographique piétiste des franciscains doit sans doute beaucoup à cette constatation de saint Bonaventure : « Ce que nous voyons suscite davantage nos affections que ce que nous entendons »[23].

S'enthousiasmant pour la vision intérieure, les néo-platoniciens florentins forgèrent le concept de *disegno*, « forme ou idée de toutes les choses de la nature », et « procédant de l'Intellect » (cf. Vasari, *Vite*, I, 2, 1, p. 149). Ils reçurent bien entendu l'appui enthousiaste des peintres[24].

Des traités religieux de l'époque détaillent en outre les perfectionnements de la perception visuelle au Paradis[25]. Les recherches des toscans sur la perspective peuvent être situées dans ce contexte : il s'agissait pour eux de restituer l'espace visuel idéal, pour représenter l'autre monde *more geometrico*. D'où par exemple ces propos de Dante : « La Géométrie a la blancheur du lis, immaculée de toute erreur, d'une exactitude absolue, qu'il s'agisse de la géométrie en elle-même ou de sa servante, dont le nom est Perspective » (*Convivio*, II, XIII, 27). Comme l'a montré Argan, le développement de la perspective dans la peinture religieuse, avec Fra Angelico notamment, doit beaucoup au thomisme, qui pour ainsi dire rationalisa l'espace céleste[26].

Toutefois, des aristotéliens plus rassis, s'autorisant du *De sensu* (I, 437a 3-17) et de la *Métaphysique* (A I, 980a, 24b-25), ont souligné l'importance de l'ouïe, jusqu'à lui donner la précellence[27]. Elle préside en effet à l'apprentissage par le langage et selon Aristote un aveugle de naissance peut devenir plus sage qu'un sourd. Cet argument moral souligne en fait le caractère humain voire simplement social de la sagesse et témoigne d'une confiance dans le langage.

Le parallèle des sens nobles oppose ainsi les arts qui s'adressent à l'ouïe et ceux qui parlent aux yeux. Par exemple, à l'inverse des Florentins, les Vénitiens, sous l'influence de l'aristotélisme padouan, tirèrent argument de la précellence de l'ouïe pour donner le pas à la musique[28]. Rapportée aux arts du langage, la hiérarchie des deux sens nobles s'appuie sur notre tradition millénaire qui fait d'abord du poète un voyant. Plusieurs langues indo-européennes utilisent le même mot pour désigner le poète et le voyant (latin *vates*, irlandais *fili*, islandais *thulr*), et les théories archaïques de l'inspiration font des Muses celles qui *donnent à voir*. Homère les invoque ainsi : « vous déesses, voyez toutes choses, connaissez toutes choses, tandis que nous n'avons que l'ouï-dire et non la connaissance » (*Iliade*, 2.284 sq.).

La tradition platonicienne depuis la Renaissance a intériorisé la Muse et en a fait un génie personnel. Rimbaud reprenait encore le thème devenu scolaire du Voyant, tout comme à sa suite Éluard (*Donner à voir*) et Char (*Orion aveugle*)[29]. Le culte contemporain de l'image poétique, chez Reverdy et chez Breton notamment, doit encore beaucoup à la mystique de la vue intérieure[30].

Pour le réalisme socialiste, l'image — certes moins subversive — reste néanmoins définitoire de l'art du langage, selon la tradition marxiste qui sépare la pensée conceptuelle (la philosophie et la science) et la pensée par images (propre à la poésie)[31].

Ainsi, le problème de la connaissance est resté au centre du débat sur la précellence des sens et des arts qui leur correspondent : la connaissance visuelle reste réputée véridique car directe, la connaissance par ouï-dire est jugée indirecte et contestable. Ce préjugé fort ancien explique sans doute le contresens tenace qui a accompagné le *ut pictura poesis*. Horace entendait par là que le jugement en poésie obéit aux mêmes règles qu'en peinture, non que la poésie devait prendre modèle sur la peinture[32].

Le réalisme littéraire témoigne peut-être alors d'un effort millénaire pour rédimmer l'imperfection du langage, ratiocineur et contestable, pour le rendre enfin iconique et par là passionné et véridique. Vraisemblablement, cet effort va perdre de son acuité avec le déclin des arts du langage, d'autant mieux supplantés par ceux de l'image que le faux réalisme des productions cinématographiques et télévisuelles va lui-même céder au réalisme total que permet la technologie des mondes virtuels : nous serons précipités dans l'image de synthèse, les lunettes laser remplaçant l'œil de l'âme comme Disneyland a supplanté la Fable.

4. La belle nature

Mais l'œuvre d'art jouit-elle d'une dignité ontologique qui lui permette à son tour de servir de modèle ? Le débat sur la traduction de *mimesis* permet d'esquisser une réponse : pour les uns, *représentation* convient ; les autres se font les champions d'*imitation*[33].

Les néoplatoniciens, qui croyaient à la transcendance des formes, considéraient les « imitateurs » comme les pires des artistes[34]. En revanche, dans la tradition aristotélicienne, une œuvre peut en prendre une autre pour modèle, sans doute parce que la forme qu'elle représente et qui fait son prix ontologique lui reste immanente.

Ainsi, parallèlement à la théorie de la représentation, s'est développée jusqu'aux Lumières une théorie de l'imitation, qui fait des œuvres du passé des guides pour la représentation de la nature. Horace, mille fois repris, conseillait d'imiter la nature d'après des modèles parfaits venus de la Grèce (*exemplaria graeca*). De là à les considérer ces modèles comme une nature de substitution il n'y a qu'un pas, et Homère d'abord fut appelé *la seconde nature* (l'expression vient de là). Mieux, cette nature put se voir égaler à l'autre : Scaliger, dressant un autel au Virgile au sixième livre de sa *Poétique* n'hésite pas à l'appeler *une autre nature*. Mieux encore, elle fut préférée, et Bellori nomme l'antique *la belle nature*[35]. Goethe plaidera encore : « L'antique fait partie de la nature, et même, quand il nous touche, d'une nature fort naturelle ; et nous ne devrions pas étudier cette nature noble, mais la vulgaire ? »[36].

Ce paradigme de l'imitation, dont les théories contemporaines de l'intertextualité paraissent une obscure reprise, permet de reconnaître tant soit peu une autonomie ontologique des œuvres d'art, sans toutefois cesser d'assimiler poésie et peinture.

5. La troisième beauté, ou l'Aphrodite sémiotique

Ne serait-il pas possible de concevoir une beauté artistique qui ne doive rien à la représentation, ou du moins qui ne soit pas définie par elle ? Une sémosis sans mimésis ? Et, pour ce qui concerne la sémantique de la littérature, des formes sémantiques indifférentes à toute référence ?

Imaginons un apologue : on distingue depuis Platon deux Aphrodite, l'une céleste (*ourania*), l'autre terrestre, pandémique ou vulgaire. Leurs figures sont familières[37], et Ficin résume une longue tradition en décrivant dans l'âme « deux Aphrodite, la première céleste, la seconde vulgaire. Toutes deux auraient un amour, le céleste pour comprendre la beauté divine, le vulgaire pour

engendrer cette même beauté dans la matière du monde » (1956, p. 210). L'une règne sur le monde intelligible, l'autre sur le monde sensible et les deux formes du réalisme artistique, empirique ou transcendant, invoquent l'une ou l'autre de ces déesses.

Il nous incombe cependant de dépeindre une troisième beauté, l'Aphrodite sémiotique. Le premier stoïcisme concevait déjà, semble-t-il, la beauté comme structure : « Chrysippe estime que la beauté ne consiste pas dans la juste proportion des éléments pris un à un, mais dans celle de leur assemblage » (Galien, *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3). Mais cette harmonie globale fut rapportée aux règnes de l'une et l'autre Aphrodite, si l'on en croit Stobée : « De même que la beauté du corps consiste dans la symétrie des parties qui le composent les unes par rapport aux autres, et dans leur rapport au tout ; de même la beauté de l'âme consiste dans la beauté du discours^[38] et de ses parties par rapport à l'ensemble, et de ses parties entre elles » (*Eglogues*, II, 62, 15, in *SVF*, fr. 278)^[39].

On pourrait solliciter le platonisme et admettre qu'il ne contredisait pas cette thèse structurale. Le *Philèbe* (64 b-65 a) ne dit-il pas que la mesure et la proportion doivent constituer partout la beauté des choses, et le *Timée* (87 c) que rien de beau n'est dépourvu de proportion ? Ce serait négliger le problème délicat que soulève le rapport des parties au tout. À la théorie des stoïciens, Plotin oppose que cette symétrie et cette mesure définissant la beauté sont bien celles des éléments, avant de devenir celles de l'ensemble : « Il faut pourtant, pour que le tout soit précisément beau, que ses parties le soient également, et qu'il n'en soit pas composé de laides » (*Ennéades*, I, 6, 1). S'opposant à l'immanentisme des stoïciens, il délaisse la beauté de la symétrie, pour penser le principe en vertu duquel la symétrie peut être dite belle. Le néoplatonisme pose ainsi, pourrait-on dire, un principe de compositionnalité du beau^[40]. Il est imposé par la théorie même de la *participation*, qui définit un rapport de la forme avec la substance tel que la matière soit en tout point en contact avec l'idée. Aussi la beauté du tout réside-t-elle dans ses parties, avant de résider dans leur assemblage ; et l'idéalité de la forme opère cette synthèse : « S'approchant, l'idée organise en synthèse l'être fait de parties multiples, elle en tire un concert total, elle produit l'unité dans l'harmonie » (Plotin, *Ennéades*, I, 6, 2).

Avec toute la tradition aristotélicienne, saint Thomas refuse la définition néoplatonicienne de la beauté comme « splendeur de la face divine » ou « ultime cause d'harmonie et de splendeur dans toutes choses » (selon le Pseudo-Denys) et sépare nettement l'émotion esthétique de sa source métaphysique. Pour lui, en effet, le beau se définit par trois conditions : la totalité (*integritas*), des proportions ou une harmonie convenable (*debita proportio sive consonantia*), enfin la clarté (*claritas*) qui caractérise par exemple la couleur vive (*colorem nitidam* ; cf. *Summa Theologiae*, I, qu. XXXIX, art. 8, c ; et qu. V, 4, C. I). Le beau ne relève alors que de la faculté cognitive, alors que

le bien fait appel à la faculté appétitive, en l'espèce plus noble^[41]. Quand le lien entre la raison et la foi sera rompu, cette définition de la beauté pourra convenir à la beauté profane.

Elle est d'ailleurs confondue à la tradition aristotélicienne, et nous la retrouverons chez les théoriciens de l'art les plus importants, comme Alberti : « 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, c'est-à-dire la loi absolue et souveraine de la nature » (*De re ædificatoria*, IX, 15) ; surtout quand ils brûlent d'un aristotélisme militant, tel Scaliger définissant la beauté comme « une forme qui provient de l'équilibre des parties, de leurs contours, de leur emplacement, de leur nombre et de leur couleur »^[42], voire Lessing, pour qui « la beauté matérielle naît de l'effet concordant de diverses parties que le regard embrasse ensemble » (1990, p. 142)

Mais si la beauté des corps et la beauté des âmes obéissent aux mêmes lois, il reste à affirmer la beauté spécifique des textes, qui ne relèvent ni des corps ni des âmes, c'est-à-dire ni du monde physique ni de celui des représentations : que doit cette beauté à la représentation des choses ou aux représentations mentales ? Pour éclaircir cette question, les formalistes russes puis le Cercle de Prague ont eu le grand mérite de poser en termes linguistiques le problème novateur et sans doute insoluble de la littéarité, mais certaines formes policières du réalisme militant ont successivement détruit ces courants de recherche.

Les efforts contemporains pour définir une *fonction poétique* qui rendrait compte de la beauté des textes sont encore semble-t-il tributaires de la tradition qu'ils entendaient dépasser. Ils n'ont pas été encore très fructueux, et la théorie la plus célèbre, celle de Jakobson, reste assez pauvre dans son principe (cf. 1963, p. 220)^[43]. Notamment, le principe d'équivalence ne peut définir que des fonds sémantiques ou phoniques, les isotopies sémantiques ou phonétiques, mais non les formes qui se détachent sur eux. Or c'est dans les rapports perçus entre ces fonds et ces formes que naissent sans doute les effets euphoriques que nous appelons la beauté.

Qui voudrait s'en tenir à la définition structurale de la beauté devra affronter deux défis. Tout d'abord, les théories de la symétrie sont sans doute ethnocentriques et liées à la tradition de l'art grec classique, sinon archaïque : il faut rappeler que chaque culture crée son Aphrodite et ses Grâces. C'est peut-être le privilège des civilisations d'en créer qui soient désirables pour d'autres ; mais ce point fort délicat de la généralité du beau doit être abordé par des poétiques et stylistiques comparées d'une part et d'une autre par des recherches fondamentales sur la perception sémantique et phonétique.

Enfin, les conditions d'existence de l'objet artistique restent sans rapport déterminable avec sa valeur esthétique. Les sciences du langage peuvent énumérer des conditions qui paraissent

nécessaires dans une culture donnée, sans prétendre qu'elles soient suffisantes. Entre le texte artistique comme objet cosmologique et comme perception phénoménologique se déploie le cercle indéfini de l'interprétation. Au sein d'une sémiotique des cultures, la sémantique interprétative parie sur la fonction médiatrice des signifiés, à la fois construits comme objets et donnés comme phénomènes, pour réconcilier le texte et ses lectures effectivement vécues en des lieux et des moments épars.

Les deux Aphrodite classiques sont sans doute nées d'une double méconnaissance de l'Aphrodite sémiotique : elles la soumettent à une double exigence de réalisme, c'est-à-dire à une double dépossession de ses beautés.

Et si la troisième Aphrodite, la beauté sémiotique, avait engendré les deux autres ? La culture, en tant que système symbolique, crée les dieux et nous désigne les beautés du monde. La réalité supposée de Dieu, comme celle de la matière, ne sont que des formes phénoménales, c'est-à-dire qu'elles nous sont données à voir dans des formes sémiotiques.

Cependant le réalisme, du moins dans notre tradition culturelle, reste irréfutable, car il a une fonction théogonique : il se trouve au fondement de toute croyance, il objective par des signes les peurs et les espoirs. Il crée ainsi le créateur et permet la profération du monde. Si Dieu a créé par profération, tout l'édifice de la création repose sur un réalisme originel, qui unit Ses paroles aux mondes qu'elles ont créés. Les créatures à leur tour ne pouvaient que représenter ces mondes dans leurs idiomes.

Ici apparaît peut-être la vérité secrète du réalisme. Loin de refléter la réalité, les signes la créent, et prenant cet effet (ou ce corrélat) pour une cause nous nommons *réalité* cet effet de réel. Toute philosophie a certes une fonction réaliste, comme le notait Bachelard. Mais n'est-il pas vrai que toute la philosophie occidentale s'organise autour de la question de l'Être ? Or l'ontologie est un discours qui par des moyens rhétoriques éprouvés isole des objets dans le flot du vécu et leur confère identité et persistance en stabilisant leurs dénominations et leurs descriptions. Le réalisme permet ainsi à nos philosophies de remplir une mission ontogonique.

Si toute philosophie a une fonction réaliste, n'en serait-il pas de même pour tout art, voire pour toute production de signes ? L'originalité de la tradition occidentale aura été de porter cette objectivation anthropologique des signes à son stade théorique et d'avoir fait de cette nécessité un devoir, nous permettant tout à la fois de connaître nos arts et de les méconnaître en leur assignant une impossible mission mimétique.

En-deçà de l'esthétique, il nous faut impudemment rappeler des données psychophysiologiques. La vérité secrète du réalisme, comme les méprises tenaces qui la travestissent, ont sans doute des substrats anatomiques communs : on sait par exemple que les mêmes aires du cortex visuel

traitent les perceptions visuelles et les images mentales[44]. Certes, la communauté de localisation ne permet pas de conclure à l'identité fonctionnelle, mais les expériences aujourd'hui classiques de Kosslyn, Shepard, Mezler, Podgorny et Finke la rendent cependant très vraisemblable et soulignent en tout cas les similitudes de fonction et d'usage : la perception d'un objet ou l'évocation de son image mentale sont équivalentes pour des tâches d'apprentissage et de rappel et possèdent des structures comparables, comme l'ont montré les recherches sur l'exploration mentale (*mental scanning*) et sur la rotation mentale d'objets imaginés.

Ces données aujourd'hui incontestées permettent de prendre en considération les substrats psychophysiologiques de théories comme celle de la contemplation du modèle intérieur abstrait : ne serait-il pas une réification de l'image mentale par le réalisme esthétique ?

Au delà, on a pu parler de filiation de l'imagerie à l'égard de la perception[45]. Cette filiation est envisagée dans le domaine de l'ontogenèse ; mais l'hypothèse d'une filiation phylogénétique mérite également d'être formulée : ainsi, la dominance visuelle des images mentales serait liée au développement particulier du cortex visuel chez l'homme. Est-ce à dire que l'Aphrodite terrestre aurait engendré l'Aphrodite céleste ?

Quoi qu'il en soit, l'œil de l'âme et celui du corps, la mimésis fantasmatique et la mimésis eikastique, l'Aphrodite céleste et l'Aphrodite terrestre sont sans doute unies par les mêmes processus mentaux. La réalité du monde imaginal, l'étrangeté du monde perçu découleraient alors des mêmes sources, et les théories du réalisme, en sémantique comme en esthétique, auront peut-être été autant de méditations sur ce mystère qui s'éclaircit à présent quelque peu.

BIBLIOGRAPHIE

Argan, G. C. (1989) *Botticelli*, Skira, Genève.

Arnim., J. von (1903-1905) *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Leipzig, vol. I-III [repr. Teubner, Stuttgart, 1964] et (1924) vol. IV [repr. Teubner, Stuttgart, 1968].

Auerbach, E. (1968 [1946]) *Mimésis*, Paris, Gallimard.

Barthes, R. (1971) *S/Z*, Paris, Seuil.

——— (1977) *Leçon inaugurale*, Paris, Collège de France.

——— (1982[1966]) L'effet de réel, in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 81-90.

- Baxandall, M. (1985) *L'œil du quattrocento*, Paris, Gallimard.
- Bellori, G. C. (1672) *L'idée du peintre, du sculpteur, et de l'architecte, tirées des beautés naturelles et supérieures de la nature*, in Panofsky, 1989 [tiré de *Le vite de Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rome, I, pp. 3-13].
- Bialostocka, J. (1990) Introduction au Laocoon, in Lessing, 1990.
- Blanché, R. (1973) *La science actuelle et le rationalisme*, Paris, PUF.
- Breton, A. (1963) *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.
- (1966) *Clair de terre*, Paris, Gallimard.
- (1970) *Point du jour*, Paris, Gallimard.
- Calame, C. (1991) Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique, *Etudes de Lettres*, Université de Lausanne, 4, pp. 3-22.
- Denis, M. (1989) *Image et cognition*, Paris, PUF.
- Diels, H. et W. Krantz, éd., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1951, I.
- Dodds, E. R. (1977 [1959]) *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion.
- Ficin, M. (1956) *Sur le Banquet de Platon*, Paris, Les Belles-Lettres [éd. R. Marcel].
- Garaudy, R. (1963) *D'un réalisme sans rivage*, Paris, Plon.
- Hamon, Ph. (1982 a) Texte et idéologie : pour une poétique de la norme, *Poétique*, 49, pp. 105-125.
- (1982 b) Un discours contraint, in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 119-181.
- Hegel, G. W. (1964 [1809]) *Propédeutique philosophique*, Paris, Gonthier [trad. M. de Gandillac].
- (1979 [1835]) *Esthétique*, Paris, Flammarion, 4 vol. [trad. Jankélévitch].
- Hobbs, J. (1990) *Literature and Cognition*, Menlo Park, CSLI Lectures Notes, 21.
- Hollande, F. de (1984) *De la peinture — Entretiens avec Michel-Ange*, Aix, Alinéa.
- Jakobson, R. (1973 [1921]) Du réalisme en art, in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, pp. 31-39.
- (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- Jauss, H. R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Jouve, Vincent (1992) *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- Kant, E. (1980 [1790]) *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin [trad. A. Philonenko].

- Lee, R. B. (1991) *Ut pictura poesis*, Paris, Macula.
- Lessing, G. E. (1990 [1766]) *Laocoon*, Paris, Hermann.
- Lukács, G. (1960) *La signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard.
- (1975) *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche.
- Lyons, J. (1978) *Éléments de sémantique*, Paris, Larousse.
- Marion, J.-L. (1991) *Dieu sans l'être*, Paris, PUF, coll. Quadrige [seconde édition révisée].
- Mathias, P. (1991) Les voies du silence, introduction à Plotin, *Du Beau*, Paris, Presses Pocket, pp. 5-37.
- Menozzi, D. (1991) *L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *L'œil et l'esprit*, Gallimard.
- Panofsky, E. (1969) *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard.
- (1989) *Idea*, Paris, Gallimard.
- (1990) *Titien*, Paris, Macula.
- Plotin (1927) *Ennéades*, Paris, Les Belles Lettres, 7 vol. [éd. E. Bréhier].
- (1991) *Du beau — Ennéades I, 6 et V, 8*, Paris, Presses Pocket [éd. Mathias].
- Rastier, F. (1987) *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- (1989) *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- (1990) La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique, *Nouveaux actes sémiotiques*, 9.
- (1991) *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF.
- (1992) Réalisme sémantique et réalisme esthétique, *Théorie, Littérature, Enseignement*, 10, pp. 81-119.
- Regoczei, S. & Hirst, G. (1990) The meaning triangle as a tool for the acquisition of abstract, conceptual knowledge, *International Journal of Man-Machine Studies*, 33, pp. 505-520.
- Riffaterre, M. (1982 [1978]) L'illusion référentielle, in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 91-118.
- Robin, R. (1986) *Le réalisme socialiste — Une esthétique impossible*, Paris, Payot.
- Rosen, C., Zerner, H. (1986) *Romantisme et réalisme*, Paris, Albin Michel.

Sperber, D. (1992) Les sciences cognitives, les sciences sociales et le matérialisme, in Andler, D. éd. *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, ch. XIV.

Vasari, G. (1981 [1568]) *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, t. I.

Todorov, T. (1982), Présentation, in Barthes et al. *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 8-10.

[1] Cf. l'auteur, 1992.

[2] De fait, il en sculpta deux : celle qui était nue, refusée par les habitants de Cos, devint l'orgueil de ceux de Cnide (selon Pline *Hist. Nat.* 34, 20).

[3] Ici encore, Homère n'était pas absent, car Lessing souligne, faussement indigné : « Il eut l'audace d'inscrire sous son tableau les vers célèbres d'Homère dans lesquels les vieillards charmés révèlent leur sentiment » (1990, p. 121).

[4] *Commentaire sur le Timée*, II, 122 b.

[5] La poésie lyrique, la seule à vrai dire qui nous reste. La théorie de la contemplation intérieure valait en premier lieu pour la représentation des Dieux et la poésie conserve une obscure sacralité.

[6] Mais non l'œuvre de Proust, qui reformule la théorie de la contemplation intérieure : « Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. Aussi combien se détournent de l'écrire ! » (*Œuvres*, Pléiade, t. IV, p. 457). Mais par une inversion ultime du platonisme, la contemplation intérieure chez les contemporains devient une recherche angoissée de l'Inconscient qui remplace en quelque sorte le ciel des Idées, pendant que le Corps se substitue à l'Esprit absolu.

[7] *The Arte of English Poesie*, Londres, 1589, cité par N.C. Nahm, *The Artist as Creator*, Baltimore, 1956, p. 71. Dans ce paragraphe, je suis pour l'essentiel Panofsky, 1969, III. Quant au caractère divin du génie, il soulève un point délicat de doctrine platonicienne. Alors que Platon avait accordé que les génies intermédiaires participent à la nature divine, mais n'avait pas étendu à l'homme ce privilège que lui refusèrent à sa suite les Alexandrins et notamment Proclus, Boèce affirme que les hommes vertueux peuvent se transformer en autant de dieux (*Consolation*, I, 8, III, 19 & 23).

[8] « Faisons l'homme à notre image » ; tout le début est accompagné de nominations qui sont autant de proférations (*Gn*, I, 3-13). Ce passage est évidemment à la source des théologies du Verbe. Si Dieu a créé par profération, tout l'édifice de la création repose sur le réalisme originel, qui unit ses paroles aux mondes qu'elles ont créés.

[9] Ses pouvoirs rappellent alors ceux de la Parole védique (*Vac*), dont il est sans doute l'héritier (cf. *Rgveda*, X, 125).

[10] Le néoplatonisme n'y est sans doute pas pour rien, car il a toujours préféré la vue à l'ouïe (cf. *infra*, 3).

[11] Selon Plutarque, *De la gloire des Athéniens*, III, 346 d.

[12] Du premier, voir *Brutus*, XVII, 70 ; *Orator*, II, 5, 8 ; *De Oratore*, II, 16, 70 ; III, 7, 26. Du second, *Instit. orat.*, II, 13, 8 ; V, 12, 21 ; XIII, 10, 1 sq.

[13] Juste après la science toutefois, ce qui souligne encore que les arts étaient conçus comme des moyens de connaissance (cf. Lee, 1991, p. 12-13).

[14] Pour leur part, les théoriciens de la peinture ne manquaient pas de se référer à la poésie, mais pour poser des problèmes techniques : comment représenter la temporalité d'un récit, comment transcrire les descriptions mythologiques des poètes, etc.

[15] Ce nom dérive d'un verbe grec signifiant *dessiner*.

[16] Cf. infra sur la théorie de la *belle nature*.

[17] Cf. ce propos fort hardi à l'époque, et d'ailleurs resté alors inédit : « La fin de la peinture est de rendre la beauté physique. La plus haute beauté physique existe uniquement chez l'homme, et même là uniquement grâce à l'idéal » (*Laocoon, Materialien zu den Entwürfen*, cinquième projet, XXXIII, 8 ; *Werke*, V, p. 307 ; cité par Bialostocka, 1990, p. 20).

[18] De nos jours, c'est indépendamment de l'esthétique qu'a été formulée la théorie sémiotique qui regroupe à nouveau les différents systèmes de signes sous des principes communs : la glossématique de Hjelsmlev étend en effet la validité de sa théorie du langage à toutes les « manifestations » sémiotiques. Son universalité procède, ici encore, de la séparation qu'elle (ré)introduit entre forme et substance, pour récuser cette dernière comme inessentielle (sur ce point, cf. l'auteur, 1987, ch. I). À ce centralisme épistémologique, il nous paraît opportun d'opposer un fédéralisme modeste, pour éviter de postuler que tous les systèmes de signes soient réglés par les mêmes lois.

[19] Cf. le *Timée*, 47 ; le *Phèdre*, 250 : nos âmes ont jadis contemplé le ciel où brillait la beauté, mais « retombés sur la terre, nous voyons encore, par le plus clairvoyant de nos sens, cette même beauté clairement resplendir. La vue est en effet, la plus pénétrantes des facultés sensibles du corps ».

[20] Pour la tradition platonicienne l'image matérielle (*eikon*) n'est que la représentation d'une image immatérielle, l'Idée (*eidos*) : c'est pourquoi elle est au troisième rang après la vérité.

[21] Il emploie alors le mot *eikon* (*Colossiens*, I, 15) ; de même chez Jean Damascène, dont Marion (1991, p. 29) se demande à bon droit s'il a repris ce terme de Platon ou de saint Paul.

[22] Chez les néoplatoniciens, le privilège de la vision doit être rapporté au caractère extatique de l'intellection : Porphyre assure que Plotin, à quatre reprises dans son existence, a vu (*Vie de Plotin*, § 23). Plotin estime que les hommes supérieurs « voient d'un regard perçant la lumière éclatante d'en haut » (*Ennéades*, VI, 9, 1), car « le désir de voir engendre la vision » (V, 6, 5), si bien que l'homme devient vision (« Tu es devenu vision », I, 6, 9).

[23] Texte dans Menozzi, 1991, p. 57. Le *topos* est ancien, et fort commun. Saint Bonaventure cite pour l'appuyer ces vers d'Horace : « Ce qui est transmis par les oreilles provoque moins les âmes que ce qui est soumis aux yeux, lesquels ne trompent pas » (*Art poétique*, v. 108). C'est d'ailleurs en déployant une théologie de la vision et de la lumière, d'origine néoplatonicienne, que des franciscains comme Grosseteste et Bacon développeront l'optique.

[24] Même ceux qui comme Dürer et surtout Vinci ne partageaient pas leurs attendus philosophiques. Chez Ficin, l'enthousiasme pour la vue procède de la métaphysique de la lumière (issue du néoplatonisme oriental tardif, notamment des œuvres du Pseudo-Denys l'Aréopagite, et connue par les traductions et commentaires de Jean Scot Érigène) : pour lui, la beauté de ce monde « qui est le troisième visage de Dieu, s'offre incorporellement aux yeux grâce à la lumière incorporelle du Soleil » (loc.cit.). Un rapport d'analogie lie la vue à l'Intellect : « Le rapport de l'intelligence à Dieu est le même que celui des yeux au Soleil » (1956, p. 239).

[25] Cf. e.g. Bartholomeus Rimbartinus, *De deliciis sensibilibus paradisi*, Venise, 1498 : « il est clair que le bienheureux peut voir à travers le dos la poitrine ou à travers l'occiput la face » ; Celsus Maffeus, *De sensibilibus deliciis paradisi*, Vérone, 1504 : « La vue sera si acérée qu'on pourra discerner les plus légères différences de couleurs et variations dans la forme ; et la vue ne sera entravée ni par la distance, ni par l'interposition des corps solides » (d'après Baxandall, 1985, pp. 157-158). On reconnaît là les pouvoirs du fameux *œil de l'âme*, évoqué par Plotin : « Fermant les yeux, change la vue corporelle pour cette autre vue que tu veux éveiller en toi » (*Ennéades*, I, VI), puis par saint Augustin (cf. *Confessions*, VII, 10 (16) : il voit la lumière divine). Mais si l'âme a un œil, elle n'a pas d'oreilles.

[26] Plus exactement, comme la connaissance de la nature est en même temps connaissance de son créateur, et comme l'espace perspectif est une structure objective de la réalité, sa représentation relève aussi de la connaissance du divin.

[27] La *Métaphysique* rappelle que seuls les animaux qui « à la mémoire peuvent ajouter le sens de l'ouïe sont en état de s'instruire » (980b). En constatant la prédilection humaine pour la vue, Aristote en fait, de façon fort révélatrice, non pas le médium des affections, mais un moyen d'information : la prédilection des humains s'explique parce que « de tous nos sens, c'est la vue qui, sur une chose donnée, peut nous fournir le plus d'informations » (980 a).

[28] Le cas de Bembo est ici particulièrement éclairant : dans ses *Asolani*, pourtant inspirés du *Banquet* de Platon, cet humaniste vénitien n'hésite pas à soutenir la thèse que l'oreille peut percevoir directement la beauté de l'âme, alors que l'œil n'accède qu'à la beauté des corps. Par contraste, on peut citer le florentin Feo Belcari, qui dans une de ses pièces sacrées, *Abramo e Isacco* (1449), hiérarchise ainsi les deux sens nobles : « L'Œil est appelé la première de toutes les portes / Par où l'Esprit peut apprendre et goûter. / L'Oreille vient en second, avec la parole pour guide, qui donne à l'Intelligence force et vigueur » (cf. Baxandall, 1984, p. 233).

[29] De Homère à Borges, la cécité a toujours été mise au compte d'une lucidité supérieure.

[30] Cf. Reverdy « L'image est une création pure de l'esprit » (in Breton, 1963, p. 31) ; et Breton exaltant : « Une lumière particulière, *la lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles » (*ibid.* p. 51) ; cette lumière poétique dépasse celle que voient nos yeux : « je tiens [...] les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuel, pour infiniment plus résistantes à l'œil, que les images visuelles proprement dites » (Breton, 1970, p. 185). Aussi les images ont-elles une « réalité suprême » (1963, p.52).

[31] Voir à ce propos la controverse entre Aseev et Boukharine au premier congrès des écrivains soviétiques (in Robin, 1986, pp. 53-54).

[32] Un écho tardif de ce contresens se trouve encore chez Barthes : « Le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel » par une « *mimesis* seconde » (1970, p. 61). En soulignant du même mouvement que « toute description littéraire est une *vue* » (*ibid.*), ce qui accuse le caractère « visuel » de cette forme emblématique du réalisme.

[33] Parmi les traducteurs les plus récents, J. Lallot et R. Dupont-Roc tiennent pour la première, M. Magnien pour la seconde.

[34] La seule imitation qu'ils pussent admettre est celle d'une idée. Quand par exemple Botticelli s'inspire d'Apelle pour peindre sa *Calomnie* (1494), il copie une peinture disparue depuis deux millénaires, et n'en imite donc que l'Idée.

[35] L'abbé Batteux, dans *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (1747) unit la poésie et la peinture dans une même imitation de la belle nature, celle de Virgile.

Diderot rapporte encore, ironiquement, ce dialogue qui témoigne de la valeur de l'antique comme critère de la beauté : « Quand je veux faire une statue de belle femme, j'en fais déshabiller un grand nombre ; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes ; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau.

—Et à quoi le reconnais-tu ?

—Mais à la conformité avec l'antique, que j'ai beaucoup étudié » (*Salon de 1767*, X, p. 11).

[36] *Maximen und Reflexionen*, M. Hecker, éd., 1907, p. 229, d'après Panofsky, 1969, p. 228.

[37] Cf. le discours de Pausanias dans le *Banquet* (180). Botticelli a peint la première telle que la décrivait Politien, et la seconde sous les traits de la Primavera. Titien les a figurées ensemble dans le tableau intitulé *L'amour sacré et l'amour profane*.

[38] *Logos* ; il s'agit apparemment du discours intérieur, *logos endiathétos*.

[39] Cicéron reprend ce propos en accusant son dualisme : « De la même façon qu'il y a dans les corps une espèce de convenance formelle des membres, accompagnée de couleurs qui paraissent agréables (ce qu'on appelle beauté) ; de la même façon il y a dans l'âme une égalité et une constance dans les opinions et les jugements, accompagnées d'une sorte de fermeté et de stabilité, et c'est ce qu'on appelle la beauté » (*Tusculanes*, XIII, 31).

[40] Le principe de compositionnalité (dit aussi *loi de Frege*) établit que le sens d'une expression se compose strictement des sens de ses sous-expressions. Ficin, pour soutenir que la beauté est chose spirituelle, reprendra l'argument plotinien et dénoncera dans son *Commentaire au Banquet* l'absurdité d'une opinion qui voudrait que l'ensemble soit beau sans que les parties le fussent.

La rencontre de l'argument plotinien et du principe de compositionnalité n'est pas fortuite : ils procèdent tous deux d'une même ontologie du plein, telle que la forme est infuse partout dans la matière. Leibniz donne dans sa *Monadologie* un exemple illustre de ce formalisme d'inspiration néoplatonicienne, dont le développement en logique prendra ultérieurement la forme de la loi de Frege.

[41] À la hiérarchie des facultés correspond bien entendu la hiérarchie des valeurs : pour Platon le Bien et l'éthique l'emportent toujours sur le Beau et l'esthétique, qui ont sans doute trop de rapports avec la matière ; alors que chez Plotin « il y a identité [...] entre l'être du Bien et l'être du Beau » (*Ennéades*, I, 6) : le Beau et le Bien sont comme deux hypostases de l'Un, que différencie seulement la résidence du Bien dans l'Intellect, alors que le Beau irradie le Monde « tout à la fois comme fulgurance de l'en-soi et splendeur du manifeste » (cf. Mathias, 1991, pp. 53 et 95).

[42] D'après Panofsky, 1989, p. 243.

[43] Pour une discussion, cf. l'auteur, 1987, ch. V. Sous le nom de *fonction poétique*, Jakobson a intégré au modèle fonctionnel de Bühler une version simplifiée des réflexions de Gerard Manley Hopkins sur la poésie. Comme on le sait, cette fonction « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (1963, p. 220). Mais ces deux axes n'ont pas le même statut ontologique : l'axe de la combinaison (syntagmatique) est une donnée linguistique ; l'axe de la sélection (paradigmatique) est une abstraction des linguistes et le principe d'équivalence qui y règne n'est qu'une approximation méthodologique qui permet d'y définir des classes, c'est-à-dire de négliger des différences. La projection dans l'objet empirique de ce principe formel définirait le poétique : nous découvrons ainsi un avatar moderne de la définition aristotélicienne du beau comme insertion d'une forme définie dans une substance elle aussi définie.

[44] Pour une synthèse, cf. Denis, 1989, III, 5 ; pour l'incidence des ces données sur la théorie de la perception sémantique, cf. l'auteur, 1991, ch. VIII.

[45] « Les produits de l'imagerie sont des produits dérivés de la perception » (Denis, 1989, p. 64).