



GEMCA : Papers in progress

2013
Tome 2 - numéro 2

http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_2.pdf

Dossier :
**Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et
culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe
(deuxième partie)**

Textes édités par Maxime Perret

Les textes réunis ici constituent la prépublication d'articles qui seront rassemblés sous une autre forme en vue d'une publication en volume, sous la direction de Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Elsa Kammerer et Charles-Olivier Stiker-Métral. Il s'agit des textes des communications qui ont été prononcées oralement lors des séminaires « Catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe » organisés à l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3 (20 mars 2012) et à l'Université catholique de Louvain (30 avril 2012) et que leurs auteurs ont bien voulu faire paraître dans les *GEMCA : papers in progress*.

Maxime Perret

Reformation

Jan-Dirk MÜLLER (Ludwig-Maximilians-Universität, Munich)

Selon le *Petit Robert* français, « réformation » désigne un « acte de réformer » (1) ou la « modification d'un acte par une autorité supérieure » (2) ; « réforme » signifie le « résultat de cette action » (1) ou bien le « mouvement religieux qui fonda le protestantisme » (2). Sans commenter les finesses d'une telle évolution sémantique, on peut dire que la langue allemande a procédé de manière exactement inverse : la « Reformation » désigne le mouvement religieux, la « Reform » désigne la modification ou l'amélioration apportée à un état. La seule signification de « réformation » donnée par le *Petit Robert* qui se rapproche de la signification allemande de « Reformation » est celle appliquée au « monument de la Réformation à Genève » – mais selon une dénomination qui semble largement calquée sur l'usage allemand de « Reformation ».

Reform et *Reformation* sont des termes allemands issus du latin *reformatio*. La forme allemande médiévale de ces termes est *reformacz*, qui désigne de façon générale le processus et le résultat de l'action de réformer (indépendamment d'un contenu religieux).

Le terme de *reformatio* a une longue histoire. Dans le latin de l'Antiquité, il a pour synonyme *transformatio* ou *transfiguratio*, qui n'impliquent pas nécessairement d'amélioration. Le mot n'apparaît pas dans les Évangiles, mais bien dans les épîtres pauliniennes, où il signifie le rétablissement de la créature dont le péché originel causa la chute. Paul parle ainsi de *nova creatura*, Augustin de *reformatio imaginis Dei*. C'est cette signification qui domine durant tout le Moyen Âge.

Une autre signification s'y ajoute à partir de l'Antiquité tardive : « rétablissement d'un ordre après sa dégénérescence » (on trouve aussi *restauratio*, *renovatio*, *restitutio*), comme c'est le cas dans les mouvements de réforme monacale que connaît l'Europe depuis le haut Moyen Âge (clunisiens, cisterciens, Bernard de Clairvaux).

Mais l'on trouve cette acception également dans les écrits profanes. L'empereur Frédéric I^{er} (Barberousse) déclare après avoir été élu qu'il veut *rétablir* l'Empire romain dans sa gloire passée. On retrouve la même rhétorique chez Frédéric II et Charles IV (en allemand : *widerbrenge*). Le terme de *reformatio* entre dans la langue allemande comme mot étranger dérivé du latin.

À partir de la fin du XIV^e siècle, la pensée de la *reformatio* s'observe dans trois champs principaux :

- le domaine de l'ordre ecclésial : depuis le schisme entre Rome et Avignon, la discussion portant sur une réforme de l'Église « dans son chef et dans ses membres » est reprise dans les grands conciles (Constance, Bâle) ;
- les ordres monacaux (union de Bursfeld, etc) : les discussions ont lieu essentiellement au sein même des ordres ;
- la politique : Réforme de l'empereur Sigsimond (1439, mainte fois remise sur le tapis et reformulée) ; (fausse) Réforme de l'empereur Frédéric III. Les écrits de ces réformes incluent des textes profanes et religieux et suscitent un vaste corpus.

Ces trois impulsions se retrouvent dans les écrits du premier Luther (les écrits politiques, par exemple son *À la noblesse chrétienne de nation allemande*). Il s'agit pour Luther de rétablir (*reformare*) un état qui a dégénéré au fil des siècles, et non de fonder quelque chose de nouveau. C'est pourquoi la Réformation, à ses débuts, souhaite prendre la suite des grands conciles. Flacius Illyricus, qui mène l'aile « conservatrice » de la Réformation après la mort de Luther, écrit un ouvrage intitulé *Testes veritatis/Témoins de la vérité*, dans lequel il mentionne tous les penseurs du Moyen Âge dont la « vérité » fut mise à mal par l'Église papale et redécouverte par les réformateurs.

Reformacz signifie donc deux choses : 1) le rétablissement (achevé) de quelque chose qui a été perdu (la Réformation rejoint ici l'humanisme, auquel elle doit le travail philologique sur les textes) ; 2) le mouvement qui s'efforce de rétablir ce qui a été perdu. Même des mouvements révolutionnaires comme la Guerre des Paysans se réclament de la volonté de rétablir un état antérieur meilleur.

La Réformation luthérienne, dès le XVI^e siècle, a été qualifiée par ses défenseurs de moment historique majeur et propagée comme telle. Mais ce n'est que plus tard, au XIX^e siècle, sous la plume de Leopold von Ranke que la Réformation en est venue à désigner une période historique : le XVI^e siècle devient le « Zeitalter der

Reformation », le « temps de la Reformation » (1839-1847). Une telle dénomination reprend la façon dont le protestantisme luthérien s'est perçu lui-même, mais en l'absolutisant.

La dénomination de Ranke s'impose en Allemagne. Ce succès a pour conséquence d'imposer dans l'historiographie l'image historique d'une Allemagne prussienne (*kleindeutsch*) et protestante et de négliger pendant longtemps tout le sud catholique de l'Allemagne, ainsi que le sud-ouest réformé (sud-ouest qui, laminé au début de la Guerre de Trente ans, en 1620, sort pour ainsi dire de l'Histoire allemande). Ce n'est que récemment que l'on a commencé à corriger cette vision univoque de l'histoire allemande en utilisant le terme plus neutre de « temps de la confessionnalisation ».

La distinction d'un « temps de la Reformation » (« *Zeitalter der Reformation* ») a par ailleurs rendu difficile l'inscription de l'histoire allemande dans l'histoire européenne de l'époque moderne, et a conduit à définir une « troisième voie » spécifiquement allemande vers la modernité (« *deutscher Sonderweg* »). Il fallait de ce fait élucider les rapports entre « Reformation », « humanisme » et « Renaissance ». Plusieurs solutions ont été proposées : établir par exemple que la Reformation est une variété allemande de la Renaissance, ou bien considérer que l'on trouve en Allemagne, à côté de la Reformation, une « Renaissance » spécifiquement allemande (« *Eigenrenaissance* », Hans Otto Burger), qui reprend et modèle à sa manière la Renaissance d'Europe de l'ouest et du sud. Les recherches plus récentes défendent l'idée selon laquelle la Reformation serait l'un des grands mouvements de renouveau qui permirent d'entrer dans l'époque moderne ; l'on souligne alors les liens tissés avec les autres processus de confessionnalisation et de modernisation à l'œuvre en Europe.

Pour citer cet article :

Jan-Dirk MÜLLER, « Reformation », *GEMCA : papers in progress*, t. 2, n° 2, 2013, p. 161-163, [En ligne].

URL : http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_2_001.pdf

Le Baroque littéraire en Italie : les raisons d'un désaveu

Alessandro METLICA (Université catholique de Louvain)

La réception de la catégorie de « Baroque » en Italie ne présente pas les mêmes enjeux interprétatifs selon que l'on parle d'un Baroque « artistique », « musical » ou « littéraire ». Il suffit d'une opération banale, presque intuitive, pour constater l'existence de cet écart. Lorsqu'on parle du Baroque italien, il est naturel de renvoyer à Claudio Monteverdi, à Francesco Borromini, au Caravage ou au Bernin ; mais la fortune de la poésie et de la prose de la même époque est beaucoup plus ambiguë, au point qu'il serait difficile, mêmes pour les spécialistes, d'énoncer un véritable canon de la littérature baroque italienne. Et pourtant, s'il est admis que la peinture et l'architecture baroque naissent à Rome, il est également évident que le nouveau style poétique a des sources italiennes. Le rôle central joué par l'italianisme dans le Baroque européen ne se borne sûrement pas aux domaines de la musique et des arts figuratifs, comme en témoigne le goût « italianisant » de Francisco de Quevedo et de Luis de Góngora, de John Donne et de John Milton, de Théophile de Viau et des poètes français de sa génération¹.

Dans ces pages on cherchera donc à éclaircir les raisons de la spécificité de la position de la poésie baroque italienne. Il faut dire, tout d'abord, que le problème a peu à voir avec l'horizon critique français. L'idéal serait de travailler sur des catégories universelles, dépouillées, pour ainsi dire, de leurs connotations géographiques ; il

¹ Voir Françoise GRAZIANI, « "La langue des dieux" : Marino et les jeunes poètes français », dans Françoise GRAZIANI et Francesco SOLINAS (éd.), *Le 'Siècle' de Marie de Médicis. Actes du Séminaire du Collège de France (21-23 janvier 2000)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 187-202.

s'agit cependant, en l'état actuel des études, d'une utopie théorique. Les différences entre les Baroques italien et français sont frappantes et dérivent de traditions et de parcours critique tout à fait divergents : avant de se risquer à une opération interprétative plus ambitieuse et plus complexe, telle que l'on vient de suggérer, il est indispensable de mesurer concrètement cette distance.

Les différences concernent, en premier lieu, la chronologie générale du XVII^e siècle. En France la survalorisation de la période dite du « Grand Siècle » comme temps de l'apogée de la littérature nationale a impliqué une vision spirituelle et idéologique très serrée. La discussion sur le Baroque s'est donc développée tardivement, au XX^e siècle, à partir d'un deuxième pôle, celui du classicisme, opposé au Baroque mais situé lui aussi au XVII^e siècle². Rien de tout cela ne se retrouve dans la tradition critique italienne, où le sommet de la littérature nationale a été fixé avant (XIV-XVI^e siècles) et non pas après le Baroque. En conséquence la perspective dans laquelle on a observé celui-ci a été celle d'une Renaissance « trahie » ou « déchu » ; et en effet « décadence » a été le mot le plus souvent associé à la littérature baroque italienne³. Selon cette lecture, l'hégémonie italienne en Europe conquise par Dante, affirmée par Pétrarque et conservée par l'Arioste et par Le Tasse, se terminerait avec le « mauvais goût » baroque avant que le classicisme français ne remporte la victoire.

Or, cette vision n'est pas seulement arbitraire : elle est tout à fait incorrecte. Il est impossible, pendant la première moitié du XVII^e siècle, de constater une « décadence » du goût italien en

² Je me réfère notamment à Victor-Lucien TAPIÈ, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957. Le débat français s'est développé autour de cette opposition : on le remarque dans les propositions critiques avancées par Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953, et encore plus clairement dans les réponses suscitées par ce livre, même sur la longue période (voir Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, et la préface du même auteur à la réimpression du livre de Tapiè en 1980).

³ Voir Benedetto CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia* (1929), éd. moderne par Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1993, où « décadence » devient une catégorie philosophique qui saisirait le véritable esprit de l'époque baroque (voir ci-dessous, p. ###). D'ailleurs le terme est souvent utilisé déjà au XVIII^e siècle pour indiquer la littérature du siècle précédent.

Europe⁴, parce que l'italianisme reste un modèle en prose et en poésie aussi bien qu'en peinture et en architecture ; mais puisque le Baroque européen dans son ensemble, en Italie et ailleurs, a été longtemps jugé comme une période de « décadence », les critiques italiens des XVIII^e et XIX^e siècles ont cherché au contraire à minimiser la « responsabilité » de l'Italie dans l'invention et la diffusion d'un tel phénomène.

C'est pourquoi l'histoire de la réception du Baroque littéraire en Italie ressemble à une *damnatio memoriae* ; c'est l'histoire, comme l'indique notre sous-titre, d'un véritable désaveu. Dès le début du XVIII^e jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle – mais cette thèse a encore beaucoup d'influence même aujourd'hui – la condamnation de la littérature du XVII^e siècle a été si compacte, si unanime et si totalisante que « baroque » est devenue une définition de degré zéro, floue et indifférenciée, située génériquement entre les deux macro-catégories de « Renaissance » et de « Lumières ». On pouvait appliquer cette étiquette à ce que l'on voulait, pour autant qu'il s'agissait d'un objet littéraire de signe négatif concernant le XVII^e siècle.

* *

La situation est telle que l'on peut légitimement se poser une question en apparence très banale : qu'est-ce que c'est donc le Baroque littéraire en Italie ? Selon la vulgate critique dont l'Italie est encore tributaire pour une part, le dernier poète italien de la Renaissance serait Torquato Tasso (1544-1595), l'auteur de la *Jérusalem délivrée* (1575). Le Tasse pousse les règles de la rhétorique au-delà des limites imposées par la Renaissance, mais sans les rompre ouvertement ; sa sensibilité est marquée par l'époque du concile de Trente ; il est de la même génération que Montaigne et il meurt seulement dix ans après Ronsard. Il serait donc plus proche du Maniérisme que du Baroque. Si on accepte cela, le premier et le plus important des écrivains baroques italiens serait Giovan Battista Marino, appelé même par ses détracteurs « le roi du siècle⁵ ». L'hypothèse se tient au niveau chronologique, parce que Marino (1559-1625) est en effet du même âge que William Shakespeare (1564-1616) ou Luis de Góngora (1561-1627).

⁴ Fernand Braudel pouvait à juste titre se demander : « Dans tout cela, où est la décadence de l'Italie ? » (voir Fernand BRAUDEL, *Le modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989, p. 189).

⁵ Voir Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* (1870), texte disponible sur www.bibliotecaitaliana.it (voir ci-dessous, p. ###).

Or, il n'est pas question de rationaliser la transition du Maniérisme au Baroque, qui reste ouverte et très complexe, et pour laquelle de telles étiquettes ne suffisent évidemment pas. Au contraire, il nous faut remarquer qu'un tel schéma, raisonnable mais tout à fait simplifié, a permis à la critique italienne de repousser la culture du Baroque sans toucher à l'héritage de la Renaissance. En fait cette lecture, selon laquelle Le Tasse serait le dernier auteur de la Renaissance et Marino le premier du Baroque, a entraîné une rupture radicale entre ces deux catégories de l'histoire littéraire : en faisant du Tasse le dernier représentant d'une saison unique et inégalable, qui s'arrêterait brusquement après lui, on a renforcé la thèse d'une « décadence » de la littérature italienne au début du XVII^e siècle. À cause de cette opération *a posteriori*, on a longtemps rangé les œuvres du Tasse dans le canon de l'excellence italienne, tandis que celles de Marino, écrites à peine quelques années plus tard, étaient considérées le symbole même de la « décadence » italienne.

Étant donné qu'une telle rupture entre la Renaissance et le Baroque est tout à fait artificielle – d'autant plus que le jeune Marino connaît personnellement Le Tasse à Naples et commence sa carrière en imitant la *Jérusalem délivrée* – les origines de la littérature baroque en Italie posent des enjeux considérables. Toutefois, si on considère le canon des histoires littéraires, on y remarque un échec interprétatif plus sérieux encore. Cela concerne ce qui se vérifie sur la scène littéraire à la mort de Marino, c'est à dire après 1625. À cette date le Baroque italien est en plein développement : Urbain VIII, le mécène du Bernin et de Borromini, n'a été élu pape que deux ans auparavant. Néanmoins, pour désigner la poésie de la période 1625-1690, la critique italienne a le plus souvent adopté une catégorie générale, floue et inappropriée, à savoir celle de « marinisme ». « Baroque », « mauvais goût » et « marinisme » ont longtemps été des synonymes ; cela a empêché soit d'étudier d'une façon convenable les branches du Baroque littéraire, soit d'établir une quelconque périodisation pour la littérature du XVII^e siècle.

Après la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1575), dernier chef d'œuvre de la Renaissance et dernier texte non baroque, il n'y aurait donc dans la littérature italienne que du « marinisme » jusqu'en 1690. Alors seulement, grâce à la fondation de l'académie pastorale et classiciste de l'Arcadia, la littérature italienne sortirait de sa « décadence ».

Une telle interprétation a été élaborée pendant la première décennie du XVIII^e siècle, notamment dans des œuvres théoriques publiées entre 1698 et 1706⁶. Elle ne se borne pas à l'antagonisme d'une nouvelle génération d'intellectuels cherchant à s'affirmer et à se définir : la réception de la littérature baroque prend le ton sans appel d'un procès, dont le déroulement n'est pas seulement sévère, mais aussi anormal par de nombreuses raisons.

- **La distance entre les juges et l'accusé.** Marino, l'écrivain le plus critiqué par la génération née entre 1660 et 1680, n'est pas un contemporain plus âgé de vingt ou trente ans ; au contraire, il est mort depuis presque un siècle.
- **L'ampleur de la peine.** Le procès contre Marino se clôt par la condamnation d'un siècle entier. Bien évidemment, les années 1625-1690 ne se peuvent pas identifier avec le magistère littéraire du poète napolitain ; cependant, le XVII^e siècle est condamné dans son ensemble en tant que siècle « mariniste ».
- **Une erreur judiciaire ?** Ce n'est qu'à l'époque de l'Arcadia que l'Italie cesse d'exporter sa propre culture, en adoptant le canon du siècle de Louis XIV. Il est vrai que le jugement de la génération 1660-1680 ne concerne pas le succès ou l'influence exercée par le Baroque littéraire, mais son « goût » (en d'autres termes, son esthétique) et, comme on va le voir, sa « moralité ». Il n'en demeure pas moins que, sur le plan historique et documentaire, la thèse de la « décadence » italienne est paradoxale, car la « décadence », pourvu qu'il soit légitime d'utiliser ce concept, commence précisément là où la tradition critique voudrait qu'elle s'arrêtât.
- **Un autodafé non petitus.** La condamnation ne résulte pas d'une sentence extérieure à la culture italienne, mais d'une sorte de violente autocensure ; autrement dit, il y a une divergence entre le jugement de l'Europe sur l'Italie baroque, qui parfois demeure positif (à savoir en Pologne, en Espagne et en Autriche, où Marino et les modèles italiens restent en vogue jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle), et l'autoperception de l'Italie même. Or, il faut dire que les outils théoriques de la génération 1660-1680 sont tirés du

⁶ Giovan Mario CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, 1698-1711 ; Gian Giuseppe ORSI, *Considerazioni*, 1703 ; Ludovico Antonio MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 1706.

nouveau classicisme français : la comparaison n'est pas effective entre Rome et Vienne (ou Madrid, ou Varsovie), mais entre Rome et Paris. Et pourtant, ailleurs, même si le Baroque est repoussé par les mêmes raisons, l'autocensure n'est pas aussi radicale : en Espagne, par exemple, on s'interroge aussi sur propre identité culturelle face au classicisme français, mais on n'arrive jamais à renier totalement le « Siglo de Oro⁷ ».

- **La primauté de la morale sur l'esthétique.** La prédilection de l'écrivain baroque pour le luxe et la sensualité lui attire une deuxième condamnation : le style devient le miroir d'une éthique aussi corrompue que la page littéraire. Chez Muratori⁸ l'adjectif « *marinesco* » est un synonyme de « *poco onesto* » (« malhonnête »), selon le concept d'origine grecque *καλὸς κάγαθός* (« beau et bon »). On retrouve cette approche hors d'Italie aussi, comme en témoigne le procès des Jésuites contre Théophile de Viau ; cependant, le poids énorme que la primauté de l'éthique littéraire garde à l'époque romantique, et même plus tard, dans la culture de l'entre-deux-guerres, constitue une particularité toute italienne.
- **Pas de procès en appel.** Après la condamnation formulée par la génération 1660-1680, le jugement sur le Baroque ne sera plus remis en question avant ces quarante dernières années. Pour les critiques illuministes, aussi bien que pour les romantiques, les positivistes et les idéalistes, le XVII^e siècle italien restera le siècle de la « décadence » et du « mauvais goût ».

**

Ce qui frappe davantage, dans la réception du Baroque littéraire aux XIX^e et XX^e siècles, c'est précisément la continuité de cette ligne critique. Même aujourd'hui d'ailleurs, alors que de tels enjeux ont apparemment perdu de leur importance, il est souvent difficile de travailler hors du paradigme de la « décadence ». En fait, celui-ci a conditionné d'une façon décisive l'autoportrait de la culture italienne, au point que, aux yeux des non spécialistes, le Baroque

⁷ Roland Béhar nous l'a bien expliqué dans ce même séminaire ; nous renvoyons à sa communication déjà publiée : Roland BÉHAR, « "Siglo de Oro" : ambiguïtés d'un *sæculum aureum* hispanique », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 95-123, http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_006.pdf

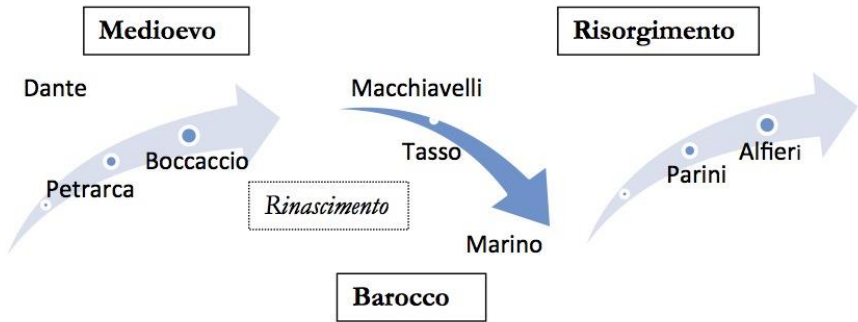
⁸ Voir Ludovico Antonio MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, vol. II, liv. 3, p. 12.

joue encore son rôle de purgatoire historique, en s'identifiant avec la longue transition des gloires de la Renaissance à l'unification politique de l'État.

L'un des responsables d'un tel schéma interprétatif est Francesco de Sanctis (1817-1883), le plus important des critiques romantiques italiens. De Sanctis est l'auteur d'une *Storia della letteratura italiana*, formidable par sa vigueur stylistique et par son dessein d'ensemble, qui est mise sous presse l'année même de la prise de Rome, en 1870, lorsque l'Italie atteint finalement l'unité politique. C'est pourquoi l'œuvre constitue la première histoire « achevée » de la littérature italienne, ou bien, comme l'on a dit souvent, son « roman ». De Sanctis était la figure la plus indiquée pour réaliser cette tâche : historien, critique littéraire, mais aussi philosophe et traducteur de Hegel, il avait pris part en première personne à l'épopée du Risorgimento. Après 1848, il avait été emprisonné pendant trois ans à Naples ; en prison il avait écrit ses premières pages critiques. Son regard sur l'histoire littéraire était nécessairement orienté d'un point de vue idéologique : son récit devait contribuer à l'établissement de l'unité politique de l'Italie, pour que le pays prenne sa revanche intellectuelle en Europe.

Le chapitre sur le Baroque de la *Storia* récupère les considérations de la génération 1660-1680, notamment en ce qui concerne l'équation entre morale et esthétique, pour les ranger ensuite dans le cadre historique du XIX^e siècle. Il en dérive un modèle d'inspiration hégélienne, où il n'y a aucune place pour le Baroque, sinon le point le plus bas de l'antithèse : à la grandeur de l'Italie de Dante suivrait une longue phase de « décadence » – et avec le Baroque, cela va sans dire, on toucherait le fond – tandis que la synthèse serait représentée par le Risorgimento. Par cette raison Marino, malgré son prestige européen, devient un auteur de deuxième rang, à traiter rapidement en quelques lignes ; au contraire des écrivains tels Giuseppe Parini (1729-1779) ou Vittorio Alfieri (1749-1803), qui aujourd'hui trouveraient difficilement une place dans une histoire de la littérature européenne, sont élevés par De Sanctis au rang de classiques, en tant que poètes engagés et précurseurs des temps nouveaux.

Voilà un schéma résumant la structure de son livre :



**

Le livre qui a monopolisé le débat sur le Baroque littéraire tout au long du XX^e siècle est la *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) de Benedetto Croce. Croce, l'un des personnages centraux de la culture italienne contemporaine, possédait des compétences érudites que personne n'avait à cette époque-là, ni en Italie ni ailleurs. En ayant feuilleté les archives de Rome et de Naples, Croce exhuma des écrivains baroques très importants, tels Giovan Battista Basile ou Carlo De Dottori, qui avant ces recherches étaient presque inconnus. Lorsqu'il annonça un livre qui faisait le point sur le sujet, les attentes du monde culturel italien étaient très élevées, d'autant plus que personne, après la condamnation de De Sanctis, ne s'était intéressé à la littérature baroque. Néanmoins, la conclusion à laquelle parvint Croce fut aussi bouleversante que même aujourd'hui il est franchement difficile de s'y retrouver :

Dunque, il barocco è una sorta di brutto artistico, e, come tale, non è niente di artistico, qualcosa di diverso dall'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto e sostituito. E questo qualcosa [...] si configura semplicemente in richiesta e godimento di cosa che diletta, contro tutto, e, anzitutto, contro l'arte stessa. [...] Il barocco si ritrova in ogni luogo e tempo. È un peccato estetico, ma anche un peccato umano, e universale e perpetuo come tutti i peccati umani⁹.

⁹ Benedetto CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, op. cit.

Croce avait lu les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Wölfflin, mais il n'en avait retenu que l'idée de Baroque comme catégorie éternelle et cyclique (« *universale e perpetuo* ») de l'histoire culturelle. En revanche, la *Storia* évitait les principes stylistiques énoncés par l'historien de l'art suisse en reformulant la notion de Baroque dans une perspective édifiante, qui était influencée, de toute évidence, par la tradition critique italienne. Le Baroque était défini un « péché » (« *peccato* ») esthétique mais aussi humain (« *umano* ») ; il ne dépendait pas d'une nouvelle sensibilité artistique, mais d'un désir de jouissance (« *godimento* ») ; il n'avait donc rien à faire avec l'art.

Or, il est vrai que les conclusions de Croce relevaient d'un cadre beaucoup plus général, bâti selon des catégories philosophiques ; mais celles-ci (« *vita morale* », « *decadenza* », etc.) montraient elles-mêmes une approche partielle et très abstraite du problème. Croce jugeait la Contre-Réforme comme un phénomène exclusivement institutionnel et politique, qui n'avait eu aucun contenu spirituel et qui n'avait pas produit, en conséquence, ni de véritable poésie, ni de vraies œuvres d'arts. Le statut de la littérature baroque, qui était jugée comme une expression directe de la Contre-Réforme, était donc déterminé *a priori*.

Le livre de Croce ne fut pas seulement une occasion manquée. Alors qu'en Europe, dans les mêmes années, l'opération philosophique conduite par Walter Benjamin portait à des résultats épistémologiques frappants et tout à fait nouveaux¹⁰, en Italie la *Storia* instaura un paradigme rétrograde, mais aussi granitique à cause de l'autorité de Croce. Cela encouragea longtemps les chercheurs à délaïsser le XVII^e siècle pour se concentrer plutôt sur le début du XVIII^e siècle, en suivant le parcours déjà indiqué par De Sanctis. L'influence de Croce fut telle qu'il devint presque impossible de travailler hors de ce paradigme. Certes, on pouvait corriger la liste de proscription rédigée par le philosophe, en en excluant tel ou tel auteur ; mais on n'arrivait pas à toucher à la thèse globale de la « décadence ». Dans le domaine de la recherche littéraire, « Baroque » était devenu un concept inutilisable.

Encore en 1974, Giovanni Pozzi, malgré ses études décisives sur le Baroque littéraire et notamment sur Marino, se montrait très pessimiste quant à la possibilité de donner une signification neutre à

¹⁰ Voir Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928.

la catégorie de Baroque, qui, après trois siècles de réprobation, lui paraît compromise à jamais :

Non se ne concluda che il barocco è alessandrinismo ; o che l'alessandrinismo sia una componente del barocco ; più semplicemente il barocco non è, per la ragione che tutto quanto vien detto barocco consta di elementi presuntamente barocchi e antibarocchi in tali proporzioni che il conto torna in pareggio¹¹.

Pour citer cet article :

Alessandro METLICA, « Le Baroque littéraire en Italie : les raisons d'un désaveu », *GEMCA : papers in progress*, t. 2, n° 2, 2013, p. 165-174, [En ligne].

URL : http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/PP/GEMCA_PP_2_2013_2_002.pdf

¹¹ Giovanni POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1974, p. 90.

Nous les appelions les « moralistes »

Emmanuel PICARDI (Université catholique de Louvain)

Lors de la première leçon de son cours au Collège de France de 1981-1982 intitulé *L'herméneutique du sujet*, Michel Foucault énonce une hypothèse à la fois très surprenante et très énigmatique : au « moment cartésien », les procédures d'accès à la connaissance et les procédures de constitution de soi, jusque-là intimement liées, se dénouent. En d'autres termes, la connaissance, dans son geste, se défait de l'éthique¹. D'un côté, les critères de vérité par lesquels cette connaissance se voit validée et légitimée ne résident plus en la possibilité pour le sujet qui la prononce de l'incarner dans sa vie de tous les jours. Ces critères sont désormais internes à la connaissance ou, du moins, demeurent résolument externes au sujet-observateur qui entend l'établir. De l'autre, la vérité de cette connaissance ainsi établie n'a plus à affecter directement le sujet. Les procédures d'accès à la vérité acquièrent leur autonomie et n'ont plus à rendre compte de leur utilité ou du « profit moral » qu'il est possible d'en tirer. Cette rupture, selon Michel Foucault, se marque simultanément par une « requalification du *gnôthi seauton* », le célèbre connais-toi toi-même socratique, et une « liquidation de la spiritualité ». Je souhaiterais ici utiliser cette hypothèse comme levier afin de soulever, autant qu'il soit possible, l'énorme massif critique qui recouvre la littérature des « moralistes ». Si donc on admet que notre mode de connaissance se situe dans l'héritage du moment cartésien qui a progressivement expulsé l'éthique de ses opérations scientifiques, qu'en est-il du champ de recherche actuel qui, précisément,

¹ L'éthique ou la morale sont entendues indifféremment ici comme cet ensemble de procédures par lesquelles l'individu se constitue en sujet d'action. Cette définition se rapproche de celle de que l'on trouve dans le dictionnaire de Furetière (1690). En effet, la morale, selon Furetière, est « la science qui enseigne à conduire sa vie, ses actions ».

entend étudier l'éthique ou la morale au XVII^e siècle ? En effet, ce champ spécifique de recherche, que j'appellerai pour la commodité de mon propos la « moralistique », ne serait-il pas le lieu par excellence de la mise à l'épreuve de l'hypothèse foucauldienne ? En retour, si les modes de connaissance desquels la moralistique procède tiennent résolument à distance toute procédure éthique, il est inévitable que cela ait un impact sur son discours, puisque l'objet de celui-ci est une certaine éthique. Que puis-je dire de l'éthique si je la refuse dans la marche par laquelle je vais vers elle ? Enfin, muni de ces questions, il me semble possible d'apporter des éléments de réponse à une autre question qui, je crois, n'a jamais été posée : la moralistique se fonde-t-elle sur une morale particulière, et si oui, laquelle ? Je commencerai donc par déplier quelque peu l'hypothèse foucauldienne. Ensuite, je montrerai comment la moralistique se situe non pas seulement par rapport aux moralistes, mais surtout par rapport à la morale. En clair, quelle serait sa propre définition de la morale, ou encore, quelle morale propose-t-elle, et quelle incidence cette morale pourrait avoir dans sa démarche scientifique ?

La « liquidation de la spiritualité » et la « requalification du *gnôthi seauton* »

Selon Michel Foucault donc, au « moment cartésien² », on assisterait à la mise en place progressive d'un mode d'accès à la « connaissance » et à la « vérité » en rupture avec les époques précédentes, rupture dont nous serions les héritiers directs. Cette rupture consisterait en la mise à l'écart de l'éthique dans et par les procédures d'établissement de la connaissance. C'est ce que le philosophe a appelé la « liquidation de la spiritualité », à laquelle succédera un oubli. Nous aurions oublié, au sens fort du terme, comment surgit une vérité en laquelle s'articulent inextricablement et simultanément éthique et *épistémè*. Il est nécessaire de s'arrêter quelque peu sur cette articulation pour lui enlever son aspect énigmatique par une définition précise des termes utilisés. Tout d'abord, que faut-il entendre lorsqu'on parle de spiritualité pour les Anciens ? Selon Michel Foucault, la spiritualité est

² Ce « moment cartésien » ne désigne pas exclusivement Descartes. Il pointe ce moment où la rupture entre deux manières de pratiquer la connaissance a eu lieu, moment auquel Descartes a participé, peut-être, le plus explicitement.

la recherche, la pratique, l'expérience par lesquelles le sujet opère sur lui-même les transformations nécessaires pour avoir accès à la vérité ; l'ensemble de recherches, pratiques et expériences que peuvent être les purifications, les ascèses, les renoncements, les conversions du regard, les modifications d'existence, etc., qui constituent, non pas pour la connaissance mais pour le sujet, pour l'être même du sujet, le prix à payer pour avoir accès à la vérité³.

On le voit, l'accent est porté sur les pratiques par lesquelles le sujet chemine vers ce qu'il estime être la vérité plutôt que sur la vérité elle-même qui, on le sait, peut varier considérablement d'époque en époque. En effet, la vérité et la connaissance dans cette spiritualité ainsi définie se caractérisent principalement par une transformation de soi et une conversion qui produisent des effets pour le sujet. Certes, dans le mode d'accès à la vérité propre au « moment cartésien », il est nécessaire que le sujet, par l'apprentissage d'une méthode, se transforme pour atteindre à la connaissance. Cependant, dans le cas de la spiritualité, la modification n'est pas limitée à une activité spécifique (en l'occurrence celle liée exclusivement à une connaissance objective du monde et/ou de soi-même), mais s'étend à tout l'être du sujet, aux fondements même de sa subjectivité par laquelle il se meut et pense tous les jours dans les moindres actes de la vie quotidienne. Celui-ci est affecté continûment par un travail de transformation, c'est-à-dire qu'il doit laisser en lui une trace qui, à long terme, constituera la forme même à la fois de son action et de son âme. Cette affection est le but même recherché par ce travail, telles, par exemple, la tranquillité de l'âme, la béatitude ou l'illumination, dispositions qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ont pour but de se mêler intimement à la vie quotidienne du sujet qui s'en affecte et donc d'être utiles pour mener une vie active dans l'organisation politique à laquelle il participe⁴. En d'autres termes, dans le processus de connaissance, objectivation et subjectivation ne

³ Michel FOUCAULT, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001, p. 16-17.

⁴ Ainsi, à nécessités politiques particulières, affectations de l'âme correspondantes. Celles demandées aux Athéniens ne sont pas exactement les mêmes que celles demandées aux Romains et très différentes des celles auxquelles souhaitent s'attacher les membres d'un monastère chrétien. Cependant, au-delà de cette détermination politique des affectations auxquelles se soumettent les individus d'une organisation sociale donnée, ce qu'il importe de voir ici, c'est l'impossibilité d'une expression, quelle qu'elle soit, de ce qu'on estime être la vérité sans un travail continu de modification de soi afin d'être et d'agir en fonction de cette même vérité.

sont pas séparés. Tout acte de connaissance se pose immédiatement comme un acte par lequel je me constitue en tant que sujet ayant à mener une action politique⁵. Par conséquent, dans ce cadre, un acte simple de connaissance n'est pas suffisant pour avoir accès à la vérité « s'il n'était préparé, accompagné, doublé, achevé par une certaine transformation du sujet⁶ ». Selon Michel Foucault, pendant l'Antiquité, « la question philosophique du "comment avoir accès à la vérité" et la pratique de la spiritualité [...] n'ont jamais été séparé[e]s⁷ ». En d'autres termes encore, les procédures par lesquelles on accède à la connaissance et à la vérité ne se distinguent pas de celles par lesquelles on se transforme soi-même pour devenir cette vérité. Il ne s'agit donc pas seulement d'établir une vérité à l'extérieur de soi, mais bien de l'établir en soi, de devenir cette vérité au moment même où on l'établit. Et on devient cette vérité, en partie, grâce aux modes par lesquels on la recherche (dans le cas où la vérité est posée de manière problématique) ou aux modes par lesquels on y accède (dans le cas d'une vérité révélée). Paradoxalement cette vérité en principe est posée comme inéluctablement inatteignable, mais c'est ce qui permet que la marche soit continue et infinie. La spiritualité se présente donc comme cet effort constant à fournir pour devenir le sujet éthique de la vérité pensée. Toute spéculation réflexive est subordonnée à, ou plutôt est englobée par l'éthique. Au-delà donc d'une connaissance objective et détachée du monde, il s'agit surtout de « tourner son regard vers des choses immédiates qui vous concernent vous-même et sur un certain nombre de règles par lesquelles vous pouvez vous conduire vous-même et contrôler ce que vous faites⁸ ».

Au rebours, le « moment cartésien » inversera l'ordre en privilégiant l'acte de connaissance dans ses procédures d'objectivation, délaissant peu à peu la possibilité d'une union entre ces procédures et des modes spécifiques de subjectivations⁹. Ce

⁵ Pour le lien entre vérité, ethos et politique, voir Michel FOUCAULT, *Le courage de la vérité. Cours au Collège de France. 1983-1984*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 11. Notons que les études de Pierre Hadot et de Juliusz Domanski vont dans le même sens. Voir Juliusz DOMANSKI, *La philosophie, théorie ou manière de vivre ? Les controverses de l'Antiquité à la Renaissance*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1996 ; Pierre HADOT, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995.

⁹ Et ceci selon un processus qui reste encore à déterminer.

processus se caractérise par une « requalification du *gnôthi seauton* » concomitante d'une disqualification de *l'epimeleia heautou* (le souci de soi). Selon Foucault, à partir de ce moment, l'Occident s'engage progressivement dans l'oubli du lien qui noue les procédures de constitution de soi (éthique, la morale) et les procédures de constitution de la connaissance et de la vérité. Alors qu'elles étaient inséparables et indémêlables, elles se voient désormais séparées.

Il s'agit maintenant de voir dans quelle mesure et selon quelle intensité la moralistique participe du moment cartésien, et ensuite de relever les conséquences de cette participation.

La moralistique et la morale

Comment la critique conçoit-elle la morale ? Quel traitement et quelle place lui réserve-t-elle ? Répondre à ces questions nous permettra de situer la moralistique dans l'héritage du moment cartésien. Un premier constat paradoxal : l'absence de définition explicite de la morale. Toute la critique semble se réunir sur le fait que le fondement de l'activité des « moralistes » est bien la morale, mais, à ma connaissance, aucun ne prend la peine de la définir de manière problématique, c'est-à-dire de proposer une définition pour la mettre à l'épreuve de la recherche. Ce qui ne veut pas dire que la moralistique n'a pas de conception de la morale. Elle est sous-entendue, elle est sous terre, dans les fondations. Quelle est donc la conception de la morale qui se trame sous le discours de la critique ? Ensuite, comment cette conception se situe-t-elle par rapport à la spiritualité telle que Foucault l'a définie, ou, plus généralement, à la morale au sens large telle qu'elle a été posée depuis Socrate ? Partons de ce qui est le plus explicite : la définition du « moraliste ».

Nous appellerons moraliste, l'écrivain qui traite des mœurs et (ou) s'adonne à l'analyse, en ne s'interdisant pas de rappeler des normes ; qui adopte très généralement pour forme soit le traité, soit le fragment ; dont l'attitude consiste à se maintenir avant tout à hauteur d'homme, du fait du vif intérêt qu'il porte au vécu¹⁰.

Il est bien reconnu que le moraliste est celui qui « traite des mœurs » et qu'il peut, le cas échéant, « rappeler des normes ». Plus précisément, la morale dont s'occupe le moraliste concerne les mœurs, mais pas n'importe quelles mœurs. Celles qui se donnent à un travail

¹⁰ Louis VAN DELFT, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 108.

d'observation (« à hauteur d'homme » et « vif intérêt porté au vécu ») et d'analyse, travail qui se communique sous la forme d'un écrit (fragment ou traité). Trois temps donc : observation, analyse/réflexion, description. Enfin, la morale est affaire de « normes », mais le moraliste ne les établit pas, ni ne les édicte : il les rappelle — une autorité le précède. Ces caractéristiques se retrouvent à des degrés divers dans les autres définitions du moraliste proposées par la critique. De manière générale, le moraliste s'applique à « la description ou à la réflexion critique sur les "mœurs", la variété des genres de vie et des manières d'être¹¹ ». Voici d'autres définitions qui vont dans le même sens, mais avec quelques variations qu'il nous faudra prendre en compte :

Les « moralistes » se tournent vers « le monde », et le mot est riche de sens : le monde terrestre et humain ; le monde social ; l'honnêteté « mondaine ». Ils installent leur morale dans l'espace contemporain, en décrivant les mœurs qui s'offrent à leur observation [...]¹².

[O]n appelle moraliste un écrivain qui, se servant principalement de la maxime et du portrait, étudie la morale dans les mœurs, sans se limiter à la morale, comme le font souvent les philosophes, ni aux mœurs, comme les sociologues ont tendance à le faire aujourd'hui¹³.

[C]atégorie d'écrivains qui ne traitent nullement de la morale comme d'une partie de la philosophie et de la métaphysique, et édictent des normes de conduite, mais comme d'une matière très souple, dont le dogmatisme est exclu, incluant la connaissance de l'homme et l'étude de sa condition, prenant en compte l'individu et la société, l'être intérieur et l'action au dehors¹⁴.

Il y a ici une nouvelle indication. Il y aurait une morale qui fait partie de la philosophie spéculative (métaphysique) dogmatique et qui édicte des normes, et une autre plus souple, non dogmatique,

¹¹ Bérengère PARMENTIER, *Le siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, Paris, Seuil, 2000, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ Alain MICHEL, « De la morale latine aux moralistes français », dans Jean DAGEN (éd.), *La morale des moralistes*, Actes du colloque des 9 et 10 novembre 1994, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 28.

¹⁴ Jean MESNARD, « L'âge des moralistes et la fin du cosmos », dans Jean DAGEN (éd.), *La morale des moralistes, op. cit.*, p. 107.

incluant la connaissance de l'homme, de sa condition (celle des moralistes).

[L]e moraliste moderne tente d'appréhender le réel, même partiel, pour décrire la condition humaine¹⁵.

La description de la condition humaine. Nouveau trait caractéristique.

La connaissance de soi, entendue comme la connaissance d'un moi qui est la victime de cet amour de soi permanent, et toujours excessif, qu'on appelle l'amour-propre, est nécessairement ici la condition première de toute morale¹⁶.

Ce qu'ils ont [l'ensemble des moralistes] en commun de plus fondamental est ailleurs. Il est dans la conception de la nature humaine à laquelle ils souscrivent tous. Une nature fixe, un état, qui, quelle que soit sa diversité, renvoie à une essence qu'on peut définir et qu'on peut expliquer par le rapport des causes fussent-elles complexes, aux effets¹⁷.

Voici donc au travers de ces définitions les traits principaux du moraliste : 1) observateur ; 2) analyste¹⁸ (réflexion critique sur l'observé) ; 3) qui offre une description écrite et une détermination de l'humaine condition. Il y aurait un socle incompressible de la condition humaine vers lequel se dirige l'activité du moraliste pour le communiquer à son public.

Ces définitions *nolens volens* se rejoignent aussi sur la dimension edificatrice des écrits moralistes. Le lecteur doit peu ou prou en retirer un profit moral. Cela dit, le processus par lequel s'opère cette édification n'est pas très clair. La première définition proposée, nous l'avons vu, évoque le rappel de normes, mais on ne voit pas très bien de quelles normes il s'agit et en quoi et comment ces normes ont une puissance morale (en quoi elles sont un lieu d'apprentissage, de transformation et comment s'opère cette transformation). D'autant plus que si normes il y a, le moraliste n'en rejette pas moins toute forme d'autorité et de dogmatisme. L'édification perçue par la moralistique, comme les définitions l'indiquent, semble davantage être

¹⁵ Emmanuel BURY, « Humanisme et anti-humanisme dans les morales du grand siècle », dans Jean DAGEN (éd.), *La morale des moralistes, op. cit.*, p. 51.

¹⁶ Jean LAFOND (éd.), *Moralistes du XVII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. XIV.

¹⁷ *Ibid.*, p. XXV.

¹⁸ On ira jusqu'à dire que le moraliste est un anatomiste formé au modèle de la dissection. Jean DAGEN (éd.), *La morale des moralistes, op. cit.*, p. 8.

réflexive et critique. On radicalise parfois la dimension réflexive du travail du moraliste, allant même jusqu'à le présenter comme en proie à une angoisse devant l'incertitude des affaires humaines¹⁹ le conduisant à dénier toute possibilité d'apprentissage. Dans cette perspective, le principe moral privilégié par le moraliste est : « le refus de projeter la figure de l'homme hors des limites de sa condition ; il conduit à l'investigation des nuances, des subtilités, des contradictions morales en l'homme²⁰ ».

À ce stade, pouvons-nous encore parler de normes si aucune instance en dehors de la subjectivité des individus ne se fixe suffisamment pour que l'homme puisse s'y atteler quelque peu durablement, du moins continûment ? Tout n'est, à l'extérieur, que contingences insaisissables et cette incapacité à saisir les choses extérieures conduit le moraliste, selon Bérengère Parmentier, à rejeter toute forme d'apprentissage quel qu'il soit.

Le stoïcien Épictète rédigeait un Manuel (*Enchiridion*), parce qu'il distinguait nettement ce qui dépend de l'homme, et ce qui n'en dépend pas ; pour les « moralistes », rien ne dépend de l'homme, qui en revanche dépend de toutes choses. [...] Ni exemplaire, ni injonctive, la morale ne peut consister qu'à faire apparaître, à exhiber cette dépendance. Elle a donc affaire à l'illusion et à la désillusion, au moins autant qu'au bien et au mal. La désillusion est une activité sans fin, ce n'est pas un apprentissage²¹.

Si nous résumons, la morale du moraliste — morale qui correspond, nous allons le voir, à la conception que s'en fait le critique dans son versant positif (la « nouvelle morale »), opposée à une conception négative (la morale « traditionnelle ») — consisterait à déterminer (observation, analyse/réflexion) et à faire apparaître (écriture, publication) l'humaine condition, c'est-à-dire son seuil ultime de dépendance qui peut être totale et donc interdire tout apprentissage, voire toute tentative de maîtrise de soi²². Dès lors, l'éthique du moraliste se fonde en une esthétique essentiellement

¹⁹ « Si les moralistes parlent de l'homme, il ne faudrait pas croire qu'ils en connaissent la nature. L'impulsion d'écrire leur vient au contraire de l'incertitude qui les hante ; leurs écrits expriment cette inquiétude, ils la manifestent aussi par leur éclatement formel [par opposition aux traités systématiques]. » (Bérengère PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes*, op. cit., p. 21.)

²⁰ *Ibid.*, p. 175.

²¹ *Ibid.*, p. 266-267.

²² « L'homme des "moralistes" [...] ignore [...] la maîtrise de soi-même », (*ibid.*, p. 267).

scripturaire et le travail du moraliste ne consiste plus qu'à « [d]ire ce monde où la transcendance échappe, où l'homme, livré à lui-même, fuit dans un tourbillon d'apparences contradictoires²³ » dans un processus réflexif infini. L'esthétique du moraliste d'ailleurs se moulera parfaitement aux mouvements de cette contingence insaisissable par une écriture fragmentée et tout aussi insaisissable que le réel. Cette subordination de l'éthique à l'esthétique scripturaire constitue le trait majeur de la critique actuelle concernant les moralistes²⁴.

Par conséquent, d'une édification sous la forme de normes que l'on rappelle, normes « non dogmatiques », mais réflexives, à une éthique qui ne se soutient plus que sous la forme d'une esthétique, qui plus est, exclusivement scripturaire, le problème de savoir de quelle manière s'accomplit le processus moral, ou le problème de savoir quelle est cette science qui enseigne à « conduire sa vie, ses actions », pour rester dans la langue du XVII^e siècle, reste entier. Le moraliste observe, analyse, décrit, cristallise ce travail sous la forme d'un écrit ; du côté du lecteur, le plaisir est au rendez-vous, mais le profit moral qu'ils tirent tous deux de ces activités respectives demeure tout aussi opaque qu'une définition explicite de la morale n'est présente dans le discours moralistique. À moins de réduire la morale à une activité d'observation, de description, d'écriture, et d'en expulser toute possibilité de transformation éthique. À moins donc d'expulser de la définition de la morale la partie procédurale destinée à la transformation d'un individu en sujet d'action. Or, nous avons vu que cette expulsion était précisément ce que pointait Michel Foucault au moment cartésien quand il parlait de « liquidation de la spiritualité ». Par conséquent, au-delà même de savoir si elle est pleinement effective au XVII^e siècle, en tout cas dans le discours critique actuel qui entend étudier les morales de cette

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ Voir Éric TOURETTE, *Les formes brèves de la description morale. Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Honoré Champion, 2008 ; et Marc ESCOLA, *La Bruyère I. Brèves questions d'herméneutique*, Paris, Honoré Champion, 2001 ; ID., *La Bruyère II. Rhétorique du discontinu*, Paris, Honoré Champion, 2001. Il ne s'agit pas de dire que tout ceci ne se trouve pas, d'une certaine manière, dans les textes étudiés par la critique. Il s'agit surtout de mettre au jour une grille d'interprétation à laquelle adhère subjectivement le critique et qui le contraint à sélectionner un certain nombre de textes et peut-être à (re)distribuer les éléments significatifs à l'intérieur de ces mêmes textes.

période, il semblerait que cette liquidation se confirme, voire se radicalise.

Cette radicalisation se marque de plusieurs manières. La première consiste à poser la morale défendue par les moralistes comme en rupture avec la tradition. Et c'est là que nous allons voir apparaître une conception double de la morale, avec un versant positif et un versant négatif. En effet, « [l]e propos des "moralistes" s'inscrit dans un rapport critique à la tradition²⁵ ». Cette tradition, qui demeure cependant vague et non explicitement identifiée, s'assimile à du dogmatisme, à de l'idéalisme coupé de la réalité quotidienne, à un transcendantalisme dénué d'esprit critique, à un joug extérieur qui prend la forme de disciplines abstraites, etc. Cet antidogmatisme, cet anti-idéalisme est général dans la moralistique et se reconduit dans la distinction très connue entre morale descriptive et morale prescriptive, cette dernière s'entourant toujours d'un halo de connotations péjoratives par son lien de filiation avec la philosophie dogmatique ou l'autorité religieuse.

[L]e scepticisme induit par l'érudition conduit les moralistes classiques à promouvoir l'expérience personnelle et l'observation contre tous les *a priori* du dogmatisme²⁶ [...].

L'humanisme rejette la scolastique, son abstraction et son incapacité à répondre aux questions que pose la situation d'un individu prenant conscience de soi, à l'épreuve d'un monde qui vient de s'ouvrir sur la double perspective du temps et de l'espace²⁷.

Les « moralistes » prennent donc place dans un vaste mouvement européen de réflexion sur les rapports du discours et de la vérité, qui remet en cause la capacité à établir le vrai, une fois pour toutes, dans un discours structuré, définitif, à clore un sujet, à refermer une question²⁸.

En revanche, on ne sait pas trop qui sont les tenants de cette capacité à établir le vrai de manière absolue. Aucun nom n'est jamais vraiment cité, aucune œuvre problématisée.

²⁵ Bérangère PARMENTIER, *Le siècle des moralistes*, op. cit., p. 15.

²⁶ Emmanuel BURY, « Humanisme et anti-humanisme dans les morales du grand siècle », art. cit., p. 50.

²⁷ Jean LAFOND (éd.), *Moralistes du XVII^e siècle*, op. cit., p. II.

²⁸ Bérangère PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes*, op. cit., p. 262-263.

Rien n'est plus différent qu'un « moraliste » d'un moralisateur. Un moralisateur dit ce qu'il faut faire, il partage le bien et le mal, en se fondant sur des principes dont il suppose que tous les reconnaissent, ou doivent reconnaître. Il répète et conforte une morale admise pour corriger la conduite des autres, en leur prescrivant des règles. Mais les « moralistes » du XVII^e siècle ne cessent de mettre en cause la possibilité d'affirmer des règles²⁹.

Encore une fois qui sont ces moralisateurs dont le rejet et le refus constituent le fondement même du discours moraliste ? Ils surgissent des profondeurs obscures d'un passé immémorial face auquel la perspicacité du moraliste entend s'ériger pour l'avènement d'une ère nouvelle, plus critique, plus libre, plus humaine. Une conception téléologique de l'histoire émerge joutant, parfois, à une apologie :

Le développement de cet humanisme moderne, avec tout ce qu'il comportait d'audace dans la conquête de la lucidité et du bonheur, a fini par mettre ouvertement en péril la somme d'idées et de croyances traditionnelles sur lesquelles continuait de vivre la société moderne³⁰. [...] Ce qui fait aujourd'hui encore la grandeur des siècles classiques, c'est qu'une philosophie morale s'y est développée, qui donnait à l'humanité son véritable prix³¹.

Mais le XVIII^e siècle ne fait que continuer une œuvre entreprise avant lui, et à laquelle, en dépit d'apparences trompeuses, son prédécesseur n'a pas peu contribué. [Le XVII^e siècle est ce siècle où l'on verra] les premières affirmations ouvertes de l'esprit critique, de l'irrespect et du naturalisme moral [...] ce siècle, même retenu dans les limites de la pure morale, s'inscrit comme une étape importante dans la conquête de l'humain³².

Ce n'est pas tant par le culte de la raison abstraite [...] que les deux siècles se tiennent ; c'est plutôt par la valeur qu'ils attribuent, dans l'ensemble, à la qualité de l'homme, à l'équilibre de la lucidité et de l'instinct, par la façon dont ils allient tous deux le beau et le naturel, dont ils dessinent le caractère et les exigences de la véritable humanité³³.

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ Paul BÉNICHOU, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948 [1940], p. 368.

³¹ *Ibid.*, p. 367.

³² *Ibid.*, p. 368.

³³ *Ibid.*, p. 369-370.

[L]a vocation du moraliste, qui n'a pas à dicter sa conduite au lecteur en jouant d'une autorité usurpée, mais à lui « laisser à penser » par la seule analyse ou la représentation fidèle de la réalité³⁴.

Ailleurs encore : les moralistes seraient mus par

le désir de libérer le lecteur de certaines illusions qui, pensent-ils, l'aveuglent et l'empêchent d'être libre et vrai³⁵.

Les exemples sont innombrables où l'on oppose la morale nouvelle que sont en train d'établir les moralistes – morale dont les procédures nous échappent pourtant – aux morales « traditionnelles » issues de « temps barbares », qui s'assimilent indistinctement aux pouvoirs et au joug du dogme religieux, à l'institution scolaire, aux systèmes philosophiques fermés, fermement charpentés et démonstratifs, à la scolastique abstraite, etc. Cependant, jamais un exemple n'est cité pour venir étayer, voire problématiser ces affirmations. Encore une fois il s'agit d'une évidence qui soude par en-deçà la communauté critique.

Cela dit, cette évidence a cette conséquence fâcheuse de « jeter le bébé avec l'eau du bain ». En caricaturant toute la pensée morale qui a précédé le travail d'écriture des moralistes, la moralistique se coupe d'une possibilité de problématiser la position des auteurs qu'elle étudie avec la pensée morale et les pratiques de constitution de soi qui les ont précédés. Et ces dernières ne peuvent se réduire, comme on a tendance à le faire un peu trop rapidement pour mettre en valeur la matière qu'on étudie, à un dogmatisme borné ou à une spéculation coupée de la réalité humaine. Au contraire, depuis Socrate, si l'on prend l'exemple de la philosophie païenne, celle-ci, on le sait pourtant suffisamment, a toujours eu à cœur de mettre à distance cette ignorance qui consiste à croire savoir ce qu'on ne sait pas, c'est-à-dire de rejeter toute forme de dogmatisme. C'est le réquisit de toute transformation de soi par soi continue auquel se rallieront toutes les philosophies païennes ultérieures, de lignée socratique ou non : avant de prétendre savoir, il faut savoir qu'on ne sait pas. Le rapport à la vérité, dans ce travail de transformation continu, est toujours déjà posé comme problématique. De même avec les procédures de constitution de soi chrétiennes en lesquelles

³⁴ Jean LAFOND (éd.), *Moralistes du XVII^e siècle*, op. cit., p. XVIII.

³⁵ *Ibid.*, p. XX.

un rapport toujours précaire à la vérité semble incontournable³⁶. Il me semble donc que la critique gagnerait d'un côté à identifier clairement l'autorité dogmatique face à laquelle les moralistes, selon elle, s'érigent, et de l'autre à comparer les procédures par lesquelles les philosophies morales précédentes réussissaient à déjouer les écueils de la certitude absolue avec celles qui apparaissent au XVII^e siècle sous la plume de ces auteurs.

La deuxième manière par laquelle la moralistique radicalise le rejet de la spiritualité de sa propre conception de la morale se manifeste par un refus plus ou moins prononcé de toute prescription et de toute discipline. Dès qu'il y a conseil, indication, réflexion, même pour orienter la conduite humaine ; dès que, dans un contexte moral, se présentent les mots de « discipline », « rigueur », « effort », « maîtrise de soi », maîtrise des passions par la volonté et la raison, correction des autres et de soi, ascèse, apprentissage, idéal, vertu, excellence, souci de soi (expression interférant et recouverte par la notion d'amour-propre), prescription, etc., il y a rejet clairement formulé. On renvoie ces expressions et ces attitudes dans tout ce qui relève de la morale purement dogmatique, traditionnelle avec toute la tonalité péjorative que cela peut laisser sous-entendre. En témoin de manière exemplaire l'interprétation d'une des conceptions de la morale que pouvait se faire un homme au XVII^e siècle, celle de Furetière dont on a dit : « En 1690 il [le terme moraliste] est admis pour la première fois par un dictionnaire, dans une acception encore strictement normative : "auteur qui enseigne à conduire sa vie, ses actions"³⁷ ». En réalité, la définition que Furetière propose pour le terme moraliste est précisément celle-ci : « Auteur qui écrit, qui traite de la Morale³⁸ ». En revanche, « la science qui enseigne à conduire sa vie, ses actions » est strictement la définition proposée dans le même dictionnaire pour le terme « morale ». Il y a donc clairement prise de position. Si l'homme qu'est Furetière, acteur à la fois de la République des Lettres, mais aussi et surtout, de la *res publica*, au sens premier du terme, au XVII^e siècle, définit la morale comme une science grâce à laquelle il nous est possible de nous

³⁶ Voir à ce titre l'excellent ouvrage de Philippe CHEVALLIER, *Michel Foucault et le christianisme*, Paris, ENS Éditions, 2011.

³⁷ Bérengère PARMENIER, *Le Siècle des moralistes*, op. cit., p. 8.

³⁸ Voir Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye, 1690, s. v. « Moraliste », [en ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f1354.image.r=.langFR>.

conduire dans la vie, le critique actuel entend clairement écarter cette acception en la qualifiant dédaigneusement de normative. Or, cette mise à l'écart ne semble avoir aucune autre justification que morale et, en outre, conduit à déterminer de manière transhistorique ce qu'est *la* morale – la bonne – et à l'imposer au passé qu'on étudie.

Donc, refus de tout dogmatisme, de tout transcendantalisme, de toute contrainte, assimilés au joug d'une morale traditionnelle. Ce refus est la manière la plus courante par laquelle la moralistique s'inscrit tout en le radicalisant dans ce rejet corrélatif de la spiritualité. Toutefois, la manière, peut-être la moins perceptible et la moins évidente à cerner de prime abord, mais certainement la plus fondamentale, par laquelle la moralistique procède de la « liquidation de la spiritualité » opérée dans certains secteurs de la pensée au « moment cartésien », consiste en la réduction de l'activité du moraliste à une activité « scientifique » particulière (au sens moderne du mot), activité qui ressemble d'ailleurs de manière assez troublante à celle du critique. Nous avons affaire ici à ce que j'appellerais une transsubstantiation ou une sublimation d'une éthique en une esthétique³⁹.

En quoi consiste cette sublimation ? Nous avons vu qu'à chaque étape de notre parcours où l'on tentait de circonscrire la conception de la morale, non explicite mais pourtant structurante, dans le discours de la critique, nous étions inévitablement renvoyés à l'activité même du moraliste. Premièrement, lors de la lecture des définitions du moraliste, celui-ci était perçu comme un observateur-analyste qui offrait à un public par ses écrits les grands traits de l'humaine condition, dans ses déterminations ou dans ses dépendances à l'égard de toute chose. Ensuite, lorsqu'on a tenté de voir comment procédait l'édification morale à laquelle et le critique, et le moraliste souscrivaient, nous sommes revenus presque inévitablement à cette mission première du moraliste qui consiste à faire apparaître les limites de la condition humaine en sa qualité d'observateur et d'analyste pour, en conclusion, arriver à ce constat que le moraliste ne prescrit pas : il décrit. En d'autres termes, le moraliste

³⁹ L'esthétique est entendue ici de deux manières : 1) ce que je perçois par mes sens et que j'organise par un effort de pensée ; 2) les procédés et les concepts par lesquels je crée par/dans la matière-signes pour l'offrir aux sens d'un lecteur-spectateur. Concernant le moraliste posé par la moralistique, la première acception se retrouve dans son activité d'observateur-analyste, la deuxième dans son travail d'écriture.

— en tant qu'écrivain⁴⁰ —, « ne forme pas ». Il ne s'occupe pas de faire de la morale, à savoir de dire à ses lecteurs ce qu'ils doivent faire et comment ils doivent le faire. Enfin, les différentes manières par lesquelles la moralistique participe à la liquidation de la spiritualité se rassemblent toutes sur cet unique argument : l'activité du moraliste constitue une avancée dans le progrès de la morale vis-à-vis des morales antérieures, plus dogmatiques et plus prescriptives, par ce seul fait d'être davantage réflexive, attentive à la réalité concrète des hommes, critique par rapport à toute autorité et libératrice de toute espèce d'emprise extérieure par la faculté de juger et de discerner en toute indépendance. Or, c'est justement cette activité à laquelle nous avons été ramenés à chaque étape de notre réflexion, qui suppose une méthode critique et « scientifique » particulière, qui pose le sujet comme capable par un simple acte de connaissance d'avoir accès à la vérité de l'homme, rejetant comme surrogatoire, voire nuisible toute espèce de connexion entre l'activité connaissante et la transformation de soi (toute tentative effective de se saisir de soi est posée comme illusoire, voire impossible, digne du dogmatisme le plus inepte et le plus vulgaire). Et c'est précisément ce privilège accordé à la connaissance de soi aux dépens du souci de soi qui constitue la caractéristique majeure de la « liquidation spirituelle » relevée par Foucault au « moment cartésien ».

Après ce qui vient d'être dit, il semble que les procédures par lesquelles la moralistique pose la vérité de ce qui doit être dit concernant les moralistes du XVII^e siècle et la morale dont ces derniers traitent, mieux que d'en procéder, radicalise le mouvement d'expulsion de l'éthique dans sa dimension pratique qui, selon Michel Foucault, aurait pris naissance au moment cartésien. Cela dit, si effectivement à cette période cette expulsion semble s'affirmer dans le champ du « savoir » et des réflexions politiques, qu'en est-il de ces innombrables ouvrages qui entendaient proposer aux lecteurs des règles de conduite pour faire face aux nouvelles circonstances de vie qui s'imposaient à eux, qu'en est-il des ouvrages de « morale » traitant de cette science qui enseigne à conduire sa vie et ses actions ? En effet, la question se pose de savoir dans quelle mesure l'expulsion de l'éthique du champ de la connaissance, à ce « moment

⁴⁰ Ce qui est juste. Mais l'opération de sublimation consiste précisément à ne considérer le moraliste que dans sa dimension d'écrivain, la morale que comme exercice d'écriture, et, enfin et surtout, à délaissier la transformation morale à laquelle l'homme se livre pour se constituer en sujet d'action au sein d'une certaine politique.

cartésien », non pas en tant qu'objet de connaissance, mais en tant que mode particulier de subjectivation se mêlant à l'acte même de (se) connaître, s'est-elle accomplie définitivement. Si nous avons ne fût-ce qu'un infime intérêt pour la manière dont les subjectivités pouvaient se constituer à cette époque, manière qui sans conteste devait informer tout travail littéraire, voire toute pensée ou réflexion qui concernent les grandes questions humaines, il nous est impossible de faire l'impasse sur cette question.

Pour citer cet article :

Emmanuel PICARDI, « Nous les appelions les "moralistes" », *GEMCA : papers in progress*, t. 2, n° 2, 2013, p. 175-190, [En ligne].

URL : http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_2_003.pdf

L'Hélène de Zeuxis ou l'impossible représentation

Emmanuelle HÉNIN (Université de Reims/IUF)

De l'Antiquité au XXI^e siècle, l'Hélène de Zeuxis incarne à la fois la représentation impossible et le paradigme de la représentation. Comme le dit Castelvetro, « une chose impossible par nature, c'est une femme qui réunirait en elle toutes les beautés, comme la figure d'Hélène peinte par Zeuxis¹ ». Et pourtant, « Il est peut-être impossible qu'il y ait des gens tels que les peint Zeuxis, mais il les peint en mieux² ». Par ces mots, Aristote recommande au poète et au peintre de peindre la nature non sous ses apparences contingentes, mais sous sa forme paradigmatique, dans une perspective rhétorique : il faut préférer l'impossible persuasif au possible non-persuasif. La mimésis vise des généralités, que les humanistes de la Renaissance auront tôt fait d'assimiler aux Idées platoniciennes.

Sans exposer en détail ni l'immense fortune de l'anecdote, ni les abondantes controverses autour de la mimésis, je voudrais suivre l'Hélène de Zeuxis pour broser à très grands traits l'histoire de cette « catégorie » de l'Antiquité à nos jours. En effet, la Renaissance fait du tableau de Zeuxis l'emblème d'une conception idéaliste de la création artistique, qui subsume et dépasse la nature, au prix d'une synthèse entre des éléments contradictoires. Cette élaboration complexe a été magistralement exposée par Panofsky dans *Idea*, en 1924³. Faisant l'histoire de l'Idée, concept indissolublement lié à

-
- 1 Lodovico CASTELVETRO, *La Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, Vienne, 1570, V, 5, p. 367 : « come impossibile è per natura donna, che habbia in se tutte le bellezze raccolte quali hebbe la figura d'Helena dipinta da Zeusi ad instantia de Crotoniati ».
 - 2 ARISTOTE, *La Poétique*, ch. 25, 1461b11-12, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 133.
 - 3 Erwin PANOFSKY, *Idea : ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig et Berlin, 1924 ; trad. H. Joly, Paris, Gallimard, « TEL », 1983.

celui de mimésis, il y projette sa vision de l'œuvre d'art comme incarnation d'une idée dans une forme, selon une conception hégélienne de l'histoire. Panofsky s'identifie aux hommes de la Renaissance et renoue avec leur confiance dans l'art et dans l'histoire. *A contrario*, les interprétations du XXI^e siècle soulignent les apories de l'anecdote d'Hélène et y voient l'emblème de l'impossibilité de la représentation, de l'échec de la mimésis.

L'Antiquité

Chacun connaît le passage de la *République* où Platon condamne l'art mimétique (*mimêtikê technê*) et les artisans qui ne font qu'imiter l'apparence sensible des corps, éloignée au troisième degré de la vérité⁴. De surcroît, l'art est condamnable moralement car il est fondé sur le mensonge et l'illusion. Dans le cadre d'une théorie de la connaissance, les arts plastiques n'ont donc aucune valeur, et Platon ne saurait concevoir une philosophie de l'art ; or, par un paradoxe bien souligné par Cassirer⁵ avant Panofsky, le platonisme sera au fondement de toute l'esthétique occidentale à partir de la Renaissance.

Aristote s'emploie à réhabiliter la mimésis, qu'il conçoit non comme une pure copie du réel, mais comme une extraction de sa forme propre. La représentation est la venue de la forme dans la matière ; elle réconcilie l'universel et le particulier, l'intelligible et le sensible. Le peintre transfère dans la matière une forme (*morphê*, *eidos*) préexistante dans son esprit.

Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau⁶.

Comme l'ont montré Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, il convient de traduire *mimésis* par « représentation » et *mimeisthai* par « représenter »⁷, et non par « imiter » comme on le fait traditionnellement, et ce pour deux raisons : d'une part, « *mimeisthai* » régit indifféremment un complément d'objet indiquant le modèle ou la copie ; d'autre part, le verbe renvoie à la racine de « *mimos* », mimer,

⁴ PLATON, *La République*, livre X, 598-599.

⁵ « Eidos und Eidolon : Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen », conférence prononcée en 1922.

⁶ ARISTOTE, *La Poétique*, ch. 15, 1454 b 8-14, éd. cit., p. 87.

⁷ Voir *ibid.*, p. 145.

incarner un personnage pour produire l'illusion de sa présence : ce qui explique que les deux paradigmes de la représentation soient, pour Aristote comme pour Platon, le théâtre et la peinture. Les exégètes du XVI^e siècle, tels Fracastoro ou Sidney, traduisent indifféremment « mimésis » par *imitation* ou par *représentation*, et soulignent l'équivalence des deux termes. Varchi écrit : « *Imitare significa in questo luogo rappresentare* », et plus loin « *l'imitazione, ovvero rappresentazione*⁸ ». Castelvetro traduit toujours *mimesis* par *rappresentazione*, et manifeste une compréhension profonde d'Aristote malgré – ou peut-être grâce à – son dénigrement systématique.

Dans la *Politique*, Aristote définit ainsi la différence entre la simple réalité et un tableau peint avec art (*dia technês*) : « cette différence tient au fait que, dans ce cas, on rassemble en un seul et même objet ce qui se trouvait dispersé en plusieurs »⁹. La représentation condense les traits caractéristiques des objets naturels en les rassemblant. Xénophon avait fait dire la même chose à Socrate, dans le dialogue des *Mémorables* où il discute avec le peintre Parrhasios :

SOCRATE – Et si vous voulez représenter des formes parfaitement belles, comme il n'est pas facile de trouver un homme qui n'ait aucune imperfection, vous rassemblez plusieurs modèles, vous prenez à chacun ce qu'il a de plus beau, et vous composez ainsi un ensemble d'une beauté parfaite ? PARRHASIOS – C'est ainsi que nous faisons¹⁰.

Le motif du rassemblement des beautés est donc présent dès le ve siècle avant notre ère. Mais c'est Cicéron qui lui donne pour

⁸ Benedetto VARCHI, « Della poetica in generale », *Due lezioni*, Florence, 1549, in *Opere*, éd. A. Racheli, Trieste, t. II, 1859, p. 688 : « *Imitare significa in questo luogo rappresentare*, ed è molto da dovere essere notata questa parola, perché il proprio e principale officio del poeta è imitare, onde chi vuol conoscere se uno è poeta, o no, guardi se egli imita, o no. E chi vuol conoscere quanto alcuno è o migliore, o peggiore poeta d'un altro, consideri che più di loro, o meglio imiti, e da quello e non da altro deve giudicare propriamente l'essenza del poeta : perché tutti i poeti imitano ; e vale questa conseguenza, anzi è necessaria : il tale è poeta, adunque il tale imita ; ma non vale già : costui imita, dunque costui è poeta, perché ancora i pittori, gli scultori, i ricamatori e molti altri artefici imitano, né perciò sono poeti, se già non intendessimo poeti propriamente, cioè fattori. E adunque l'imitazione, ovvero rappresentazione il genere prossimo di tutti i poeti e di tutte le poesie. »

⁹ ARISTOTE, *La Politique*, III, 11, 1281b.

¹⁰ XÉNOPHON, *Les Mémorables*, III, X, 6-8.

paradigme l'histoire de Zeuxis et des cinq vierges de Crotoné : les Crotoniates ayant demandé à Zeuxis de peindre Héléne, la plus belle des mortelles, Zeuxis choisit les cinq plus belles femmes de la ville et rassembla les plus beaux traits de chacune. Cicéron conclut :

Zeuxis ne crut donc pas pouvoir trouver réunies dans une seule femme toutes les perfections qu'il voulait donner à son Héléne. En effet, la nature en aucun genre ne produit rien de parfait : elle semble craindre d'épuiser ses perfections en les prodiguant à un seul individu, et fait toujours acheter ses faveurs par quelque disgrâce¹¹.

Cette anecdote fait de l'artiste non seulement le copiste, mais l'émule de la nature, capable d'en corriger les imperfections par son pouvoir créateur. L'artiste amende la nature en s'aidant d'une idée de la beauté, tel Phidias qui, en sculptant son Zeus, gardait son esprit fixé sur l'idée de la beauté. Les deux anecdotes sont rapprochées par Cicéron : celle de Zeuxis exprime un idéal de beauté issu de la synthèse du multiple ; celle de Phidias, la possibilité pour l'artiste d'accéder à une beauté supérieure, d'origine divine et non naturelle. Mais les deux exemples tendent à converger, dans la mesure où Zeuxis est crédité d'avoir utilisé un prototype de beauté (qui tend à coïncider avec la divinité, et fait qu'Héléne est souvent confondue avec une Vénus) ; et *a contrario*, Phidias est invoqué pour illustrer la nécessité d'élargir la mimésis au-delà du monde visible, à la *phantasia*. Les statues phidiennes des dieux sont indépendantes de tout modèle et remettent en cause la conception de la mimésis comme copie de la nature. Philostrate écrit à propos de Phidias : « C'est l'imagination qui a créé ces images. L'imagination crée non seulement ce qu'elle a vu, mais ce qu'elle n'a pas vu, car elle s'en forme l'idée en référence à la réalité¹². Il ne s'agit plus d'une contemplation métaphysique de l'Idée, mais d'une réélaboration du réel pour obtenir un prototype parfait (comme dans l'histoire de Zeuxis).

¹¹ CICÉRON, *De inventione*, II, 1, 3 : « Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori quam vellet eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poetae memoriae prodiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum iudicium debuisset. Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. Itaque, tamquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adiuncto incommodo muneratur. »

¹² PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonios de Tyane*, VI, 19.

Cicéron lie donc l'Idée platonicienne à une forme parfaite de beauté présente dans l'esprit de l'artiste : « ces modèles parfaits, Platon les appelle des idées ». L'artiste n'est plus l'imitateur trompeur de Platon, limité aux apparences, car il garde les yeux fixé sur un modèle transcendant. Cicéron identifie ainsi la mimésis aristotélicienne à l'Idée platonicienne, et par là, il rend possible une théorie de l'art¹³. À la Renaissance, son texte sur *Hélène* sera sans cesse invoqué dans les poétiques comme dans les traités d'art, où la rhétorique joue un rôle majeur¹⁴.

De surcroît, le développement d'une théorie artistique bénéficie aussi de la promotion des arts plastiques à l'époque hellénistique : l'artiste est de moins en moins considéré comme un artisan, un travailleur manuel ; il crée avec son esprit autant qu'avec ses mains. À côté des multiples anecdotes qui présentent l'illusionnisme comme le but de la mimésis, d'autres suggèrent que l'artiste veut aller au-delà. Le peintre ne se contente pas de rendre les apparences, mais il peint l'âme et les passions de l'homme, comme le dit encore Socrate à Parrhasios chez Xénophon. Ainsi, les tableaux de Timanthe suggèrent toujours plus que ce qui est peint (*plus intelligitur, quam pingitur*¹⁵) ; Parrhasios, Aristide ou Timomaque parviennent même à peindre le conflit de plusieurs passions dans l'âme d'un personnage.

Profondément marquée par Plotin et saint Augustin, l'esthétique médiévale remet en cause la possibilité d'atteindre la beauté. En effet, la beauté sensible n'est qu'un reflet imparfait de la beauté divine ; dès l'instant où son origine est métaphysique, elle est au-delà de l'art et inaccessible à l'artiste (pour être accessible, *a contrario*, il faut qu'elle résulte d'une synthèse des beautés naturelles). La représentation artistique est « la projection dans la matière d'une image intérieure », et l'artiste ne se confronte jamais à la nature directement, mais crée à la manière dont la nature crée. Quand Jean de Meung raconte l'histoire de Zeuxis dans le *Roman de la rose*, c'est pour montrer l'impossibilité de représenter la beauté de Nature.

¹³ Comme l'explique Panofsky, Cicéron présente un hybride de Platon et Aristote : cette forme ou idée, qui existe dans esprit de Phidias et qu'il contemple en créant son Zeus, est intermédiaire entre la « forme interne » d'Aristote (immanente à la conscience) et Idée platonicienne dont elle possède l'absolue perfection.

¹⁴ Comme l'a montré Mickael BAXANDALL dans *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

¹⁵ PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 74.

Zeuxis même, par son beau talent de peintre, ne pourrait arriver à représenter une telle beauté (*a tel forme ataindre*), lui qui pour faire dans le temple l'image de la déesse prit comme modèle cinq jeunes filles, les plus belles que l'on put chercher et découvrir en toute la terre, qui ont posé devant lui, en pied, toutes nues pour qu'il puisse faire attention, en les regardant chacune, s'il trouvait quelque défaut en l'une [...]. Mais en la circonstance il n'eût rien pu faire, Zeuxis, quel que fût son talent à peindre des portraits et à les colorer, tant est grande la beauté de Nature ; Zeuxis ? Pas uniquement lui, mais tous les maîtres que Nature ait jamais fait naître¹⁶.

Zeuxis a beau parcourir toute la terre (et pas seulement la ville de Crotone) pour trouver de belles jeunes filles et les scruter scrupuleusement, jamais il ne sera capable de représenter la beauté de la nature. Loin de dépasser la nature, l'art lui reste à jamais inférieur. De fait, chez Jean de Meung, Zeuxis ne peint *pas* Hélène ; il confronte les cinq femmes et renonce. C'est ainsi que, dans les enluminures illustrant le passage, on voit l'artiste en train de représenter les cinq jeunes filles sur son tableau, l'une à côté de l'autre : il est incapable d'opérer par lui-même cette synthèse du multiple qui conduit à la beauté parfaite. Cette lecture de l'anecdote met le doigt sur l'aporie de la représentation, exprimant un doute qui ne resurgit qu'à l'époque contemporaine : comme on le verra, Picasso peint lui aussi cinq femmes et non une seule.

La Renaissance

À la suite de Cicéron, toute la Renaissance interprète l'Idée comme un choix à partir de matériaux naturels ; l'*Hélène* de Zeuxis illustre la faculté de jugement de l'artiste, capable par son imagination de dépasser la nature. Mais l'anecdote est également susceptible d'une autre interprétation, accréditée par Pline et par les autres anecdotes sur Zeuxis, dont les célèbres raisins : l'*Hélène* renverrait simplement à la représentation illusionniste. À la Renaissance, le concept de mimésis oscille sans cesse entre ces deux pôles : représentation illusionniste et sélection méliorative. Cependant, ces deux pôles sont souvent associés harmonieusement, conformément au tropisme syncrétique de l'époque, conciliant Platon et Aristote, transcendance et immanence, Nature et Idée. Chez Boccace (qui écrit

¹⁶ Guillaume de LORRIS et Jean de MEUNG, *Le Roman de la rose*, v.16189-16208, trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

un siècle après Jean de Meung), Zeuxis s'aide à la fois de la nature et des vers d'Homère qui décrivent sa divine beauté, de sorte que son tableau résulte de l'union de l'arte et de l'ingegno, de l'habileté manuelle et de la subtilité intellectuelle — arte et ingegno étant les deux mots-clés de la critique d'art humaniste¹⁷.

Sur l'ensemble, il en choisit cinq, et, à partir des beautés de leurs visages et des statures et attitudes de leurs corps, s'aidant des vers d'Homère, il forma dans son esprit une vierge d'une beauté parfaite, et, dans la mesure où son arte parvint à suivre son ingegno, c'est celle-là qu'il peignit et qu'il laissa à la postérité, tel un simulacre d'origine céleste, comme la véritable effigie d'Hélène¹⁸.

Pour Boccace, la mimésis unit ressemblance et idéalisation, sans qu'aucune contradiction ne soit perçue entre les deux termes. En revanche, Alberti et Léonard de Vinci insistent sur la ressemblance et sur l'imitation fidèle de la nature. Pour Alberti, Zeuxis ne s'est pas contenté de son imagination, il a pris plusieurs modèles dans la nature.

Il fit preuve de sagesse, car lorsque les peintres n'ont devant eux aucun modèle à imiter et tentent, en s'appuyant sur leur seul talent, d'attirer les éloges dus à la beauté, il arrive facilement que ces efforts ne les conduisent pas à la beauté nécessaire ou recherchée et qu'ils tombent dans de mauvaises habitudes de peindre, dont ils ont peine à se défaire alors même qu'ils le veulent. Au contraire, celui qui se sera accoutumé à tout prendre de la nature aura la main si exercée que, dans toutes ses tentatives, on sentira le goût de la nature même¹⁹.

¹⁷ Voir sur ce point M. BAXANDALL, *op. cit.*

¹⁸ Giovanni BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Comedia*, éd. D. Guerri, Bari, 1918, t. II, p. 128-129 : « perciocché primieramente si fece mostrare tutti i be' fanciulli di Crotone, e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque, e delle bellezze de' visi loro e della statura e abitudine de' corpi, aiutato da' versi d'Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza, e quella, quanto l'arte poté seguire l'ingegno, dipinse, lasciandola, sì come celestiale simulacro, alla posterità per vera effigie d'Elena. »

¹⁹ Leone Battista ALBERTI, *De pictura*, 1435, III, 56 : « Prudenter is quidem, nam pictoribus nullo proposito exemplari quod imitentur, ubi ingenio tantum pulchritudinis laudes captare enitentur, facile evenit ut eo labore non quam debent aut quaerunt pulchritudinem assequantur, sed plane in malos, quos vel volentes vix possunt dimittere, pingendi usus dilabantur. Qui vero ab ipsa natura omnia suscipere consueverit, is manum ita exercitatum reddet ut semper quicquid conetur naturam ipsam spiat. »

Alberti est très attaché à la fidélité de l'imitation : pour lui, la démarche de Zeuxis montre la nécessité pour le peintre de s'appuyer sur des modèles bien réels et non sur sa seule imagination. Chez lui, l'anecdote illustre la nécessité d'être fidèle à la nature et à ses lois²⁰ pour atteindre une beauté objective. L'artiste doit suivre les règles et ne pas se fier à son propre jugement.

À son tour, Léonard conseille de s'inspirer des plus belles parties des plus beaux visages, non pas en suivant son propre jugement, mais en s'en remettant à l'avis général. L'artiste est un homme de science ; il a une connaissance intime de la nature et de ses lois. Dès lors, son œuvre obéit aux mêmes lois universelles, de perspective et de proportion.

Le peintre n'aura pas peu de grâce, il me semble, s'il donne un bel air à ses figures. S'il n'a pas cette grâce naturellement, il peut l'acquérir par l'étude de la manière suivante : veille à prendre les plus belles parties de nombreux beaux visages, pourvu que ces belles parties soient déclarées conformes par la voix publique plutôt que par ton propre jugement, car tu pourrais te tromper en prenant des visages qui seraient conformes au tien ; car, semble-t-il, ce genre de conformité nous plaît, et si tu étais laid, tu ne choiserais pas de beaux visages, mais tu ferais des visages laids comme le font beaucoup de peintres, car souvent les figures ressemblent au maître. Prends donc les beautés, comme je te le dis, et mets-les toi dans l'esprit²¹.

²⁰ C'est encore plus net dans le *De statua*, où Alberti se compare à Zeuxis pour avoir comparé les dimensions de plusieurs corps et en avoir tiré des mensurations moyennes. Alberti, *De statua*, 17, éd. D. Arbib, O. Bätschmann et A.-M. Certin, Éditions Rue d'Ulm, 2011, p. 81-82 : « Nous nous sommes donc mis à relever et coucher par écrit non pas seulement la beauté de ce corps-ci ou de ce corps-là, mais, autant que possible, la plus extraordinaire, donnée en partage par la nature à plusieurs corps comme selon des proportions déterminées ; imitant celui qui, chez les Crotoniates, sur le point de faire une image de déesse, choisit toutes les beautés de forme insignes et élégantes à partir de plusieurs vierges remarquables et les transféra en son ouvrage. »

²¹ Leonardo da VINCI, *Libro di pittura*, éd. C. Pedretti, Florence, Giunti, 1995, § 137, « Della elezione de' belli visi », t. I, p. 203 : « Parmi non piccola grazia quella di quel pittore, il quale si fa buone arie alle sue figure. La qual grazia chi non l'ha per natura la può pigliare per accidentale studio in questa forma. Guarda a torre le parti buone di molti visi belli, le quali belle parti sieno conformi più per pubblica fama che per tuo giudizio ; perché ti potresti ingannare togliendo visi ch'avessino conformità col tuo ; perché spesso pare che simil conformità ci piacciono, e se tu fussi brutto eleggeresti visi non belli, e faresti brutti visi come

Sans référence à la nature, le peintre donnerait ses propres traits à tous ses personnages, selon l'adage « *ogni dipintore dipinge se* », attribué tantôt à Brunelleschi, tantôt à Cosme de Médicis.

L'anecdote d'Hélène est au cœur du débat sur l'imitation qui occupe les humanistes italiens au tournant du *Quattro-* et du *Cinquecento*. En effet, les humanistes du *Quattrocento* ont tendance à traduire *mimésis* par *imitatio* et ses équivalents vulgaires (*imitazione*, *imitation*), et à assimiler l'imitation de la nature et l'imitation d'autres auteurs. La référence à Cicéron explique en partie cette assimilation, car l'orateur avait cité l'exemple d'Hélène pour justifier le fait qu'il ne s'inspirait pas d'un seul orateur, mais prenait le meilleur de chacun. Un débat oppose en particulier les partisans de l'éclectisme (qui prônent une synthèse des modèles) et les partisans du cicéronianisme (qui prônent l'imitation d'un seul modèle, Cicéron). Dans une lettre adressée à Bembo en 1512, Giovanfrancesco Pico della Mirandola, neveu de Giovanni, fait de l'éclectisme la voie d'une création authentiquement originale. L'écrivain est illuminé par une idée intérieure qui le pousse à choisir les meilleurs traits des autres auteurs, qu'il utilise ensuite comme matériaux pour créer un style personnel. L'Idée n'est pas supérieure à la nature ni à l'expérience, elle n'est qu'un critère instinctif de choix et de jugement. L'écrivain est guidé par l'idée du beau langage dans la recherche de l'expression juste et belle.

Cicéron, pour représenter cette image du corps magnifique de l'éloquence, choisit tous les hommes insignes pour leur faconde, tandis que Zeuxis ne choisit que cinq jeunes filles de Crotona, célèbres pour leur beauté. Mais ne se fiant pas assez à ces orateurs, il tint la beauté même ou l'idéal parfait de l'éloquence pour seul digne d'imitation, sans référence à personne. C'est pourquoi nous devons imiter cette faculté parfaite de parler que nous avons certainement dans l'esprit, qui nous permet aussi d'évaluer les qualités et les défauts de notre discours et de celui des autres ; soit que l'idée même soit innée et parfaite dès l'origine, soit qu'elle se soit perfectionnée au fil du temps, par l'étude de nombreux auteurs²².

molti pittori, ché spesso le figure somigliano al maestro; sì che piglia le bellezze, come ti dico, e quelle metti in mente. »

²² Gianfrancesco PICO DELLA MIRANDOLA, lettre du 19 septembre 1512 à Pietro Bembo : « Eglì, per rappresentare quell'immagine di un bellissimo corpo dell'eloquenza, scelse tutti gli uomini insigni per facondia, mentre Zeusi selezionò soltanto cinque fanciulle di Crotona famose per la loro bellezza ; e non confidando abbastanza in essi, ritenne la stessa bellezza o l'ideale perfetto

Bembo préfère choisir le meilleur écrivain, Cicéron pour la prose et Virgile pour les vers, et l'ériger en modèle totalisant. Comme il l'objecte à Pico, un éclectisme excessif nuirait à l'unité de la composition : l'écrivain éclectique est comparable à un homme qui voudrait construire un palais en assemblant des morceaux de palais de plusieurs styles.

Ce danger de l'éclectisme nous semble évident, mais il est rarement souligné à la Renaissance. Si la beauté consiste dans l'harmonie et les proportions, le tableau de Zeuxis devait pourtant apparaître comme un collage de membres disparates, un portrait composite à la manière d'Arcimboldo. La technique modulaire de Zeuxis confinerait à la grotesque, comme le suggère Pino involontairement :

Zeuxis choisit cinq vierges dont la beauté suppléait à l'intégrité de sa Vénus ; en prenant les yeux de l'une, la bouche de l'autre et le sein d'une troisième, il rendit son œuvre parfaite²³.

Léonard définit le sommet de l'art non dans les traits individuels, mais dans leurs relations de proportion. Cette opposition rejoint l'*ut pictura poesis* : en effet, la composition par combinaison renvoie à une pensée du langage qui identifie la peinture à une syntaxe picturale. Bacon développe la critique de l'éclectisme dans son essai *Of Beauty* (1612) : la figure de Zeuxis devait manquer d'agrément parce qu'elle trahissait son artifice, au lieu d'imiter le désordre harmonieux de la nature. L'harmonie réside dans le tout, plus que dans la combinaison de belles parties.

Il n'est pas de beauté qui ne possède quelque étrangeté dans ses proportions. On ne peut dire qui, d'Apelle et de Dürer, fut le plus fantaisiste, car l'un faisait ses personnages d'après des proportions géométriques, et l'autre, en prenant les meilleures parties de différents visages, pour faire un visage parfait. De tels personnages, selon moi, ne plaisent qu'au peintre qui les a fait. Non que je pense qu'un peintre doive peindre un visage plus beau que nature, mais il

dell'eloquenza degno soltanto di imitazione e non legato assolutamente a nessuno. Pertanto dobbiamo imitare quella perfetta facoltà del dire che certamente abbiamo nell'animo, con la quale possiamo anche valutare pregi e difetti del discorso nostro e degli altri ; sia che la stessa idea sia del tutto innata e perfetta fin dall'origine, sia che essa si sia perfezionata col passare del tempo, mediante lo studio di molti scrittori. »

²³ Paolo PINO, *Dialogo di pittura*, 1548, in P. Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, p. 99.

doit le peindre avec une sorte de bonheur (tout comme un musicien qui joue un magnifique air de musique) et non selon une règle. On voit des visages qui, examinés partie par partie, n'ont rien de bon, et pourtant toutes les parties mises ensemble font un bel effet²⁴.

L'argument de Bacon paraît de bon sens, mais il reste très secondaire avant le XVIII^e siècle, qui conçoit la nature comme un tout organique et oppose le beau désordre à la raideur de proportions parfaites.

La Renaissance s'intéresse avant tout au jugement de l'artiste. Tel Raphaël, auquel le discours de Pic inspire la célèbre lettre à Castiglione (1514), écrite en réponse à l'éloge de sa *Galatée* (peinte en 1511 à la Farnésine) par l'auteur du *Courtisan* :

Essendo carestia de buoni giudici e di belle donne, io mi servo di una certa idea che mi viene nella mente.

Comme je manque de bons jugements et de beaux modèles, je me sers d'une certaine idée qui me vient à l'esprit.

Le ton est ironique : dans ce monde post-antique, les beautés crotoniates ne sont plus et la faculté de jugement non plus, de sorte que l'idée ou l'inspiration est tout ce qui reste à l'artiste. Raphaël résout l'anecdote en platonicien, et en lui faisant dire l'inverse de ce qu'elle dit : l'idée est indépendante de tout objet extérieur, car la nature même choisie ne suffit pas à atteindre la beauté. Selon Gombrich, Raphaël s'était formé une idée de la beauté d'après son maître Pérugin et ne cessa de la retravailler, ainsi de la figure de *Sainte Catherine d'Alexandrie* (v. 1507) à celle de *Galatée* (Rome, Villa Farnesina, 1513).

La controverse sur l'imitation se poursuit entre Érasme, partisan de l'éclectisme (*Cicéronianus*, 1528), et Giulio Camillo Delminio qui prône l'imitation d'un modèle parfait, réunissant en lui-même les beautés de mille modèles dans son *De imitatione* (rédigé vers 1530). Delminio est par ailleurs l'un des rares à s'interroger sur le rapport entre l'idée de la beauté et les beautés naturelles :

²⁴ Francis BACON, *Of Beauty*, 1612 : « In beauty, that of favor is more than that of color; and that of decent and gracious motion more than that of favor. That is the best part of beauty, which a picture cannot express; no nor the first sight of the life. There is no excellent beauty that hath not some strangeness in the proportion. A man cannot tell whether Apelles or Albert Durer were the more trifler; whereof the one would make a personage by geometrical proportions; the other, by taking the best parts out of divers faces, to make one excellent. Such personages, I think, would please nobody but the painter that made them. »

Quand Zeuxis peignit Hélène en ayant devant lui l'exemple des cinq plus belles vierges, croyez-vous qu'avant de les avoir vues, il avait dans l'esprit la beauté parfaite d'Hélène, ou bien qu'il la forma dans son esprit après avoir vu les vierges²⁵ ?

La réponse est casuistique : l'idée de la beauté n'a pu précéder la vision des cinq vierges, car sinon Zeuxis n'aurait pas eu besoin de les regarder. Mais l'idée n'est pas non plus venue de la contemplation des jeunes filles, qui étaient imparfaites. La nature et l'idée entretiennent plutôt un rapport dialectique : le monde sensible est une propédeutique au monde intelligible ; Zeuxis avait besoin de la nature inférieure pour atteindre une beauté supérieure ; il passa par le multiple pour atteindre l'un, et par l'individuel pour atteindre le général.

Au milieu du XVI^e siècle, les commentateurs d'Aristote rapprochent volontiers l'*Hélène* de Zeuxis de deux passages de la *Poétique* : celui qui recommande à l'artiste de faire des « portraits ressemblants et plus beaux » (donnant en modèle Polygnote), et celui qui souligne la supériorité de l'impossible persuasif (cité en introduction, donnant en modèle Zeuxis). L'opposition *vrai/vraisemblable*, qui occupe les poétiques, est transposée dans la théorie artistique en une opposition *portraire/imiter* (*ritrarre/imitare*). « Portraire, c'est faire les choses parfaites comme on les voit ; imiter, c'est les faire comme elles doivent être vues²⁶ » : l'artiste doit corriger la nature pour la conduire à sa perfection. La fonction de l'art est de faire émerger de la nature une « forme intentionnelle » (*forma intenzionale*), qu'il est possible de conceptualiser seulement dans l'Idée, car la matière n'en a pas la capacité ; l'esprit porte la forme à son achèvement, en dépassant la nature par sa puissance créatrice et en rivalisant avec elle.

Repoussant les bornes de la mimésis, le peintre maniériste parachève la nature par la force de son imagination, de son *ingegno*. C'est le sens que Vasari donne à l'*Hélène* de Zeuxis, qu'il représente dans le grand Salon de sa maison d'Arezzo (Sala del Trionfo della Virtù,

²⁵ Giulio Camillo DELMINIO, *L'idea della eloquenza*, rédigé vers 1530-1535, publié par Lina Bolzoni, *Il Teatro della Memoria. Studi su Giulio Camilla*, Padoue, 1984, p. 107-127 : « Quando Zeusi dipinse Elena tenendo avanti a sé lo esempio di cinque bellissime vergini, credette voi che prima ch'egli vedesse le vergini avesse ne la mente la bellissima forma di Elena, o dopo che vide le vergini se la formasse nella mente ? ». Sur ce texte, voir S. DESWARTE-ROSA, « *Idea* et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro », *Revue de l'Art*, 1991, n° 94, p. 45-55.

²⁶ Vincenzo DANTI, *Trattato delle perfette proporzioni*, Florence, 1567, ch. XIII, p. 45.

1548), parmi six autres anecdotes pliniennes, toutes traités en camaïeu. Pour atteindre la beauté, l'artiste se doit de perfectionner la nature, qui ne se trouve jamais parfaite dans un seul corps (comme le disait déjà Cicéron) ; ainsi Mantegna a copié les statues antiques parce qu'elles rassemblaient les beautés de plusieurs corps²⁷. L'idée n'est pas innée, ni préexistante dans l'esprit de l'artiste, mais elle est tirée de l'expérience. L'esprit opère un tri dans le réel et le ramène de la multiplicité à l'unité. Le maniérisme repose tout entier sur ce principe de sélection et de combinaison, opérée soit dans la nature, soit parmi les modèles artistiques.

Dans le prologue de la 3^e partie des *Vite*, revu en 1568, Vasari pose les fondements théoriques de sa vision de l'art. Il définit la « belle manière », sommet de l'évolution artistique auquel sont parvenus Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange :

La manière devient plus belle quand le peintre s'habitue à représenter (*ritrarre*) les plus beaux corps, et en prenant de ces beaux corps des mains, des têtes et des jambes pour les joindre ensemble, composer une figure à partir du plus grand nombre possible de beautés, et puis y recourir dans chaque œuvre pour peindre toutes les figures ; c'est pourquoi on appelle cela la belle manière.²⁸

La méthode de Vasari engendre précisément l'inverse de ce que recommandait Alberti : chaque peintre se compose une idée de la beauté parfaite et s'en sert de modèle pour toutes ses œuvres, se composant une « manière » propre, mais immuable, et congédiant tout souci de fidélité à la nature. Chez Vasari, l'idée coïncide avec la manière.

Beccafumi avait représenté l'anecdote un peu plus tôt (1519, Sienne, Palazzo Bindi Sergardi), parmi d'autres *exempla* empruntés à

²⁷ Giorgio VASARI, *Vita di Andrea Mantegna*, éd. Milanese, Florence, Sansoni, 1906, t. III, p. 390 : « Ma con tutto ciò ebbe sempre opinione Andrea, che le buone statue antiche fussino più perfette e avessino più belle parti, che non mostra il naturale ; attesochè quegli eccellenti maestri, secondo che e' giudicava e gli pareva vedere in quelle statue, avevano da molte persone vive cavato tutta la perfezione della natura, la quale di rado in un corpo solo accozza ed accompagna insieme tutta la bellezza ; onde è necessario pigliarne da uno una parte e da un altro un'altra. »

²⁸ Giorgio VASARI, *Vite*, Proemio alla terza parte, *ibid.*, t. IV, p. 8 : « La maniera venne poi la più bella dall'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, e da quel più bello o mani o teste o gambe aggiungerle insieme, e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure ; che per questo si dice esser bella maniera. »

Valère-Maxime, dont la *Contenance de Scipion*²⁹. Le peintre se soucie peu de représenter la scène de manière vraisemblable ni même facilement déchiffrable : on n'identifie pas les cinq vierges d'emblée ; on se demande ce que fait la femme allongée au premier plan ou l'homme avec son bâton. C'est que l'artiste a obéi à des préoccupations formelles : la femme allongée sert de repoussoir pour donner une profondeur de champ, tout en créant une ligne courbe ; et les autres nus sont tous campés dans un *contrapposto* harmonieux, en accord avec la préférence maniériste pour la ligne serpentine. Zeuxis lui-même a une posture alambiquée, qui rappelle les statues de Michel-Ange pour le tombeau des Médicis ; et la foule des figurants n'est là que pour créer autant d'échos, de répétitions de formes, diminuant et s'estompant jusqu'au temple de Junon au fond.

Précisément, l'exemple de Zeuxis devrait éviter à l'artiste de tomber dans la manière, en permettant au peintre de varier toujours les modèles au lieu de répéter indéfiniment le modèle parfait qu'ils ont façonné dans leur esprit. Aux yeux de Castelvetro, Perino del Vaga peignait toutes ses figures de femmes, en particulier ses Vierges, semblables à sa propre femme, illustrant le défaut de ceux qui se sont forgé une idée domestique de la beauté, et qui peignent tous leurs personnages identiques³⁰. Selon Castelvetro, ce défaut

²⁹ VALERE-MAXIME, *Faits et dits mémorables*, III, 7, « *De fiducia sui* ».

³⁰ Lodovico CASTELVETRO, *La Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, 1570, III, 16, p. 188v-190 : « Io non credo che i buoni dipintori che rappresentano le persone abbiano questo esempio in casa o in mente, di che parla qui Aristotele, nel quale riguardino quando effigiano alcuno uomo certo e conosciuto o alcuno incerto e sconosciuto, perciocché gli effigiarebbono tutti simili ; e questo sarebbe vizio e non virtù, sì come a Perino del Vago era attribuito a vizio che facesse le figure delle donne simili a sua moglie. Né mi pare che si legga d'alcuno simile pittore alcuna cosa. Egli è ben vero che, perché con più agio si può coglier dalle statue e dalle dipinture l'esempio e la similitudine che non si può dalle persone vive, si sogliono a coloro che vogliono imparare a dipingere proporre inanzi pitture o statue da rassomigliare, perciocché esse ci si presentano inanzi agli occhi in uno stato, e le possiamo contemplare quanto ci piace senza molestia loro, e in qual parte più ci piace ; altramente non veggo che giovi l'esempio domestico. » — « Pour ma part, je ne crois pas que les bons peintres qui représentent les personnes aient chez eux ni dans leur tête cet exemple dont parle Aristote, et qu'ils le regardent quand ils portraiturent un homme déterminé et connu ou un homme indéterminé et inconnu, parce qu'ils les portraiturent tous semblables ; et ce serait un défaut et non une qualité, comme on jugeait un défaut que Perino del Vaga fit toutes les figures de femmes semblables à sa femme. Et je ne crois pas avoir lu quoi que ce soit d'un peintre semblable. Il est bien vrai que, parce qu'en regardant les statues et les peintures, on peut plus facilement en extraire l'exemple et la ressemblance qu'en regardant les personnes vivantes, on

suffit à critiquer du même coup l'idéalisme néoplatonicien et le maniérisme qui en est l'incarnation historique. Si les peintres se forgeaient vraiment une idée de la beauté, ils n'auraient plus besoin de consulter la nature, comme le notait déjà Delminio :

Zeuxis n'avait pas d'exemple de beauté souveraine, ni dans son esprit ni chez lui, avant de peindre l'Hélène demandée par les Crotoniates ; car s'il l'avait eue, il n'aurait pas demandé qu'on lui montrât les plus belles vierges de la cité, et il n'aurait pas élu les cinq plus belles pour prendre cette fleur de beauté qui était la plus excellente en chacune et l'introduire dans le portrait d'Hélène³¹.

Partant, quand Aristote demande au dramaturge d'avoir les yeux fixés sur un « paradigme » pour représenter ses caractères, tout comme les peintres contemplent ce « paradigme » de beauté parfaite, il se trompe doublement : d'abord, parce que les bons peintres n'ont pas une idée unique de la beauté ; et l'auraient-ils que leur exemple ne conviendrait pas au dramaturge, qui conçoit non pas un caractère, mais un *système* de caractères fondé sur la variété – et dans cette mesure, le modèle de la variété des expressions serait Giotto plutôt que Perino del Vaga. Castelvetro s'oppose partout à la lecture idéaliste de la mimésis pour préférer la richesse du réel à la perfection de l'idée et le vrai au vraisemblable, comme le fera Corneille à sa suite.

Castelvetro anticipe la sensibilité du XVII^e siècle, qui fait de la « manière » une expression péjorative, désignant un souci exacerbé de la forme, une hypertrophie de la *phantasia* par rapport à la *mimésis*. Par la force de son imagination et de son *ingegno*, l'artiste s'affranchit de la copie mimétique, considérée comme inférieure, mais du même coup, il perd toute référence à la nature. Pour accorder de nouveau l'Idée et la mimésis, il faut postuler que l'art n'a plus sa source dans la nature, mais dans l'Idée, dans l'esprit

propose généralement à ceux qui veulent apprendre à peindre des peintures et des statues à copier ; parce que celles-ci se présentent sous nos yeux dans un état, et nous pouvons les contempler autant que nous voulons sans les importuner, et par la partie que nous préférons ; autrement, je ne vois pas l'utilité d'avoir un exemple chez soi. »

³¹ *Ibid.*, V, 5, p. 367-369 : « Et credo [...] che Zeusi non avesse esempio di soprana bellezza niuno nella mente o in casa prima che egli dipingesse la figura d'Helena ad instantia de Crotoniati, conciosia cosa che se egli l'avesse avuto non avrebbe domandato che si fossero fatte vedere le donzelle della città, ne di loro avrebbe elette le cinque più formose per prendere quello fiore di bellezza che fosse più eccellente in ciascuna, e riponerlo tutto nell'effigie di Helena. »

humain qui, à l'image de Dieu, contient les formes de tout ce qui existe. L'*Hélène* de Zeuxis consacre la toute-puissance de l'invention et la continuité parfaite entre le *disegno interno* et le *disegno esterno*, pour reprendre la distinction de Zuccari dans l'*Idea* (1607). Selon Zuccari, l'artiste corrige les imperfections de la nature en se forgeant un canon de la beauté et des proportions à partir des plus beaux corps féminins³².

Le XVII^e siècle revient donc à un équilibre entre la nature et l'Idée : l'artiste perfectionne la nature grâce à une idée issue de la synthèse des beautés de la nature, synthèse opérée par l'imagination de l'artiste. Dans *L'Idée des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, discours prononcé en 1664 à l'Académie de Saint-Luc à Rome, Bellori appuie sa démonstration de la « belle nature » sur l'exemple d'Hélène.

Mais Zeuxis, qui par le choix de cinq vierges forma l'image si célèbre d'Hélène, donnée par Cicéron en exemple à l'orateur, enseigne en même temps au peintre et au sculpteur à contempler l'idée des plus belles formes naturelles, en choisissant, parmi différents corps, les formes les plus élégantes. Car il ne crut pas pouvoir trouver en un seul corps toutes les perfections qu'il cherchait pour la beauté (*venustà*) d'Hélène, puisque la nature ne fait rien qui soit parfait dans toutes ses parties³³.

Bellori cite ensuite le passage de Xénophon sur le choix des beautés, pour montrer que l'art doit perfectionner la nature.

³² Federico ZUCCARI, *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, Turin, 1607, II, 2, p. 9-10 : « Così fece Zeusi nel formar alli Crotoniesi la lor Dea, facendo la scenta di sette più gratiose, e formose giovane, e di quelle scels le più belle parti, et unite insieme formò la sua bellissima Venere famosa insino a tempi nostri, che fù poi regola e norma della più bella, e più leggiadra e perfetta proportione, e beltà femminile che si trovasse. ». — « Ainsi fit Zeuxis en prenant les sept plus belles et plus gracieuses jeunes femmes, et il en choisit les plus belles parties, et en les réunissant, il forma sa magnifique Vénus, fameuse jusqu'à nos jours, qui fut ensuite la règle et la norme de la plus belle, de la plus harmonieuse proportion et de la plus parfaite beauté féminine qu'on puisse trouver. »

³³ Giovanni Pietro BELLORI, *L'Idea del pittore*, discours prononcé en 1664, publié en préface aux *Vite*, 1672, éd. E. Borea, Turin, Einaudi, 1976, p. 15-16 : « Ma Zeusi, che con la scelta di cinque vergini formò l'immagine di Elena tanto famosa da Cicerone posta in esempio all'oratore, insegna insieme al pittore ed allo scultore a contemplare l'idea delle migliori forme naturali, con farne scelta da vari corpi, eleggendo le più eleganti. Imperoché non pensò egli di poter trovare in un corpo solo tutte quelle perfezioni che cercava per la venustà di Elena, mentre la natura non fa perfetta cosa alcuna particolare in tutte le parti. »

La nature est tellement inférieure à l'art, que les peintres qui cherchent seulement la ressemblance et l'imitation des corps, sans élection ni choix de l'idée, en furent critiqués³⁴.

Ces mauvais artistes, que Bellori identifie aux Pauson et Pireicus antiques, sont les peintres naturalistes, tel Caravage, qui a imité la nature sans l'embellir, ou le Bamboche, qui l'a carrément enlaidie. A *contrario*, les maniéristes comme le Cavalier d'Arpin se sont égarés loin de la nature, source de toute beauté. La belle nature se situe donc aux antipodes du naturalisme et du maniérisme, dans un syncrétisme entre la nature et l'idée parfaitement incarné par l'École des Carrache : l'imitation idéalisante des Carrache aspire à l'idéal à partir de modèles visibles. Par cette synthèse, Bellori accomplit la transformation de l'Idée en idéal : l'Idée « a son origine dans la nature, mais elle surpasse son origine et constitue l'original de l'art ». La simple imitation de la nature a une moindre valeur que son imitation idéalisée, qui se sert de la nature comme matériau brut, pour le dépasser : l'artiste doit unir nature et idée, vrai et vraisemblable. Bellori compare ainsi l'Hélène de Zeuxis à l'Enlèvement d'Hélène de Guido Reni (1626-1629, Louvre) :

Guido se vantait de peindre la beauté non comme elle s'offrait à ses yeux, mais comme il la voyait dans son Idée, d'où vient que sa belle Hélène enlevée fut célébrée autant que l'antique Hélène de Zeuxis³⁵.

À partir de Bellori, l'Hélène de Zeuxis devient le paradigme de la « belle nature », conçue comme une synthèse des beautés, un éclectisme esthétique ; et elle le restera jusqu'à la fin du XVIII^e, érigée en *credo* par le néoclassicisme. Marmontel définit ainsi la fiction :

En peinture, les Vierges de Raphaël et les Hercule du Guide n'ont point dans la nature de modèle individuel ; il en est de même, en poésie, des caractères d'Andromaque, de Didon, d'Orosmane, etc. Qu'ont fait les artistes ? Ils ont recueilli les beautés éparses des modèles existants, et en ont composé un tout plus ou moins parfait, suivant le choix plus ou moins heureux de ces beautés réunies [...]. La fiction doit être une peinture de la vérité, mais de la vérité

³⁴ *Ibid.*, p. 16 : « Anzi la natura, per questa cagione, è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinarii e del tutto imitatori de'corpi, senza elezzione e scelta dell'idea, ne furono ripresi. »

³⁵ *Ibid.*, p. 17 : « Vantavasi però Guido dipingere la bellezza non quale gli si offeriva agli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'idea, onde la sua bella Elena rapita al pari dell'antica di Zeusi fu celebrata. »

embellie par le choix et par le mélange des couleurs et des traits qu'elle puise dans la nature³⁶.

Et Mengs prouve par le même moyen la supériorité de l'art sur la nature en matière de beauté :

La nature, dans ses productions, est soumise à de très nombreux hasards ; tandis que l'art agit librement, parce qu'il n'a pour instrument que de faibles matières qui n'offrent pas de résistance. L'art de la peinture peut choisir dans tout le théâtre de la nature ce qui est le plus beau, et réunir les matières de plusieurs lieux et la beauté de plusieurs hommes, alors que la nature doit emprunter la manière d'un homme uniquement à sa mère et s'accommoder de tous les hasards : ainsi les hommes peints peuvent facilement être plus beaux que les hommes réels³⁷.

C'est sans doute ce caractère paradigmatique qui explique le succès de l'anecdote chez les peintres néoclassiques tels Angelica Kauffman ou Johann Heiss³⁸, puis dans la peinture académique du XIX^e siècle. Cependant, les XVIII^e et XIX^e siècles n'apportent aucune nouveauté théorique, et il faut attendre le XX^e siècle pour que l'*Hélène* donne à nouveau du grain à moudre aux théoriciens de l'art.

Depuis le XX^e siècle : Panofsky et ses successeurs

Paru en 1924, *Idea* est un livre sur la représentation, qui définit en même temps une conception de l'histoire de l'art confondue avec la théorie de l'art, grâce au rôle joué par l'Idée. Panofsky utilise une constellation de termes autour de la représentation : il emploie *mimésis* et *mimêtike technê* (en grec dans le texte) ; *Nachahmung* et *Nachbildung* pour désigner le résultat de cette opération mimétique, la copie d'un modèle extérieur ; et surtout les mots *Vorstellung* et *Darstellung*, que nous traduisons également par « représentation », mais qui rendent bien compte en allemand de l'opposition (zuccarrienne) entre *disegno interno* et *disegno esterno*, et plus encore de leur continuité : l'artiste commence par concevoir une représentation intérieure (*Vorstellung*) qu'il objective ensuite en une représentation

³⁶ Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature*, article « Fiction », *Œuvres Complètes*, Paris, 1787, t. III, p. 425-428.

³⁷ Anton Raphael MENGES, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, Zurich, 1762, trad. et éd. 2000, p. 43.

³⁸ Johann Heiss, *Atelier d'artiste avec cinq nus*, 1687, huile sur toile, 128 x 155 cm, Stuttgart, Staatgalerie ; Angelica Kauffman, *Zeuxis choisissant ses modèles pour peindre Hélène de Troie*, v. 1780-1782, Providence, Brown University Library.

artistique (*Darstellung*). La langue apparaît ici comme un facteur déterminant dans l'histoire du concept.

Pour Panofsky, l'*idée* est le concept par excellence, sous-jacent à toute création artistique ; il exprime la nécessité d'une signification dans l'art et le caractère indissociable de la forme et du sens. Nouvel Aristote et nouveau Cicéron, Panofsky réconcilie la matière et l'esprit, la forme et l'idée. Dans *Idea*, la théorie apparaît comme l'achèvement, le couronnement de l'œuvre d'art : « la théorie de l'art, c'est l'art devenu conscient³⁹ ». D'où la prédilection de Panofsky pour les peintres-théoriciens, tels Dürer, Vasari ou Zuccari – même si la production artistique demeure irréductible à la connaissance, et l'œuvre irréductible à ses significations.

Si l'histoire de l'art est indissociable de sa théorie, c'est parce qu'elle est d'abord une histoire de l'esprit. L'*idée* sert ainsi de fil directeur pour écrire une histoire raisonnée de la théorie de l'art, dont l'évolution obéit à un principe dialectique : l'Antiquité grecque représente l'objectif, le Moyen Âge le subjectif, et la Renaissance fait la synthèse des deux. Le concept d'*idée* permet à l'historien de donner un sens à l'histoire qu'il raconte, en y introduisant des articulations logiques et en y projetant une combinatoire théorique.

Cette démarche hérite à la fois de Kant et de Hegel : comme Kant, Panofsky veut fonder une théorie de l'art sur des catégories *a priori* ; mais ces catégories inscrivent leur dialectique dans l'histoire, comme pour Hegel. Et inversement, l'histoire dialectique de l'Idée reconduit à une interrogation kantienne : comment la représentation, et particulièrement la représentation du beau, est-elle possible ? Certains doutent qu'elle le soit, surtout au Moyen Âge.

Quel rôle joue *L'Hélène* de Zeuxis dans la démonstration de Panofsky ? L'historien évoque « les anecdotes, sources de variations infinies » (*endlos variierten Anekdoten*) sur l'illusionnisme de la peinture (raisins de Zeuxis, Vache de Myron) ; puis il présente l'Hélène de Zeuxis comme une histoire « répétée à satiété » (*bis zum Überdruß wiedergeholte Geschichten*) : comme s'il considérait ces variations comme lassantes ou futiles. Dans la suite de l'ouvrage, Panofsky ne fait plus allusion à l'anecdote, car c'est l'Idée qui l'intéresse. Certes, il montre le rôle séminal du texte de Cicéron dans la fusion entre les concepts d'Idée et de mimésis, il ne s'intéresse pas à la formulation et va droit à la signification.

³⁹ Selon les termes de Jean Molino dans l'introduction à l'édition française.

Plusieurs critiques ont récemment reproché à Panofsky de méconnaître la profondeur théorique des anecdotes⁴⁰, et de considérer que les idées sont plus importantes que les histoires. Or l'anecdote engendre un discours figuré, où les métaphores glissent l'une vers l'autre et où les motifs se superposent et se déplacent, créant chaque fois un surcroît de sens qui dépasse le discours explicite. L'anecdote montre comment « culture et histoire opèrent par figuration ». Ce reproche fait à Panofsky révèle un intérêt très récent pour la forme anecdotique, et ce dans toutes les disciplines (histoire, littérature, esthétique), ce dont témoignent de multiples colloques. En étudiant précisément les reprises de l'anecdote, on en infère les glissements sémantiques qui ont permis autant d'infléchissements théoriques.

La remise en cause de Panofsky est commune aux trois études qui ont paru depuis 2000 sur *l'Hélène* de Zeuxis, par Leonard Barkan (2000), Elisabetta di Stefano (2004) et Elizabeth Mansfield (2007)⁴¹. La dernière, et la plus originale, envisage l'anecdote comme un « mythe culturel », sous l'angle de la psychanalyse et de la théorie du genre. Zeuxis a besoin d'un modèle, mais il réalise qu'un corps féminin ne peut pas le mener à l'idéal, et comme il ne peut pas non plus en concevoir un (sinon, il n'aurait pas besoin de modèle, on l'a vu), ce mythe présente une aporie : comment l'idéal peut-il exister, s'il ne peut être ni vu ni imaginé ? L'art mimétique promet la maîtrise, mais ne montre que le doute.

En outre, le mythe suggère que la nature, féminine, est imparfaite, et peut être corrigée par l'intervention procréatrice de l'artiste, masculin. Cette dimension misogyne et érotique apparaît dans les interprétations académiques du XIX^e siècle, qui assimilent explicitement l'atelier à un bordel, et les modèles à des prostituées – selon un topos qui fleurit à la même époque dans le roman d'artiste. Vincent (Louvre) situe la scène dans un lieu ambigu, entre temple, atelier et bordel. Son tableau, exposé au Salon de 1789, suscite la perplexité : pourquoi l'embarras des modèles ? Est-ce le chagrin

⁴⁰ Leonard BARKAN, « The Heritage of Zeuxis : Painting, Rhetoric and History », dans A. PAYNE, A. KUTTNER, R. SMICK (éd.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 99-109 ; Elisabetta DI STEFANO, « Zeusi e la bellezza di Elena », *Fieri. Annali del Dip. di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi*, n° 1, 2004, p. 77-86.

⁴¹ Elizabeth C. MANSFIELD, *Too Beautiful to Picture : Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007. Voir les références de Barkan et Di Stefano dans la note précédente.

d'être délaissées, ou la pudeur ? ce n'est pas clair. En outre, les critiques notent l'expression de plaisir de Zeuxis, ambiguë⁴². Au XIX^e, Victor Mottez⁴³ va plus loin dans l'érotisme et le voyeurisme, en introduisant un rideau transparent.

Ces précédents conduisent naturellement aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907), que l'auteur analyse comme une Hélène vue du point de vue de Zeuxis. Le titre original était *Le Bordel d'Avignon*, allusion à un bordel qui se trouvait dans la calle d'Avignon à Barcelone. Picasso place le spectateur en position de voyeur, et précisément dans la position de Zeuxis peignant les cinq jeunes filles. Leur regard noir exclut le spectateur et leur donne une dimension provocatrice, insupportable, comme à certains nus de Manet (*Olympia*, *Le Déjeuner sur l'herbe*), exhibant une sexualité brutale et primitive. Elles sont juxtaposées sans communiquer entre elles, et apparaissent moins comme des êtres humains que comme des prototypes de formes et de volumes, des abstractions géométriques, Picasso renouant avec l'utilisation des formes géométriques dans l'art médiéval catalan. Le peintre a aussi recouru à des masques africains pour le visage des deux femmes de droite (peut-être pour suggérer une syphilis osseuse), et ces masques donnent à l'œuvre un air de danse macabre. Les incohérences anatomiques traduisent l'échec de la représentation mimétique, tandis que la laideur monstrueuse des femmes suggère l'inaccessibilité de la beauté. La présence choquante de ces cinq monstres dénie la quête d'idéal de l'artiste. Et, dans cette mesure, ce tableau est fondateur de l'art contemporain.

Picasso, chez qui création artistique et désir sexuel sont étroitement liées, affronte avec effroi une sorte de scène primitive de la représentation, qui aboutit à la destruction de la peinture académique, soulignée par le choix d'un format académique. Le tableau produisit un tel séisme que Picasso le garda cinq ans caché dans son atelier : Kahnweiler, le célèbre marchand d'art, ne fut pas surpris « que ces cinq figures de femmes aux faces grotesques, hideuses, aient pu scandaliser ». Mais pour André Breton, cette toile représentait « l'état de notre civilisation » (1924) :

⁴² La version de Nicolas-André Monsiau, en 1797 (Art Gallery of Ontario), s'inspire de Vincent : Zeuxis donne une couronne de laurier aux modèles retenus, à côté des rejetés. Monsiau inclut même un échange de regards entre femmes et un vieux monsieur à gauche, préservant l'impact érotique.

⁴³ Victor-Louis Mottez, *Le Triomphe de la peinture ou Zeuxis choisissant ses modèles*, Chantilly, Musée Condé, 1858.

Pour moi c'est un symbole pur, comme le taureau chaldéen, une projection intense de cet idéal moderne que nous n'arrivons à saisir que par bribes.

En matière d'idéal, c'est surtout sa perte irréductible que souligne le livre de Mansfield. Sa lecture désenchantée révèle le nihilisme contemporain et permet de mesurer le retournement accompli depuis la Renaissance, où le mythe magnifiait les pouvoirs créateurs de l'artiste. En réalité, le retournement s'est fait en moins d'un siècle, depuis Panofsky qui avait foi dans les pouvoirs de la représentation et dans la possibilité d'une herméneutique picturale.

Les ruptures épistémologiques et esthétiques de la modernité semblent nous poser la question suivante : la mimésis est-elle encore possible ? a-t-elle encore un sens, si elle en a jamais eu un ? Dans *The Aesthetics of Mimesis* (2002), Stephen Halliwell montre que l'art n'a jamais été pensé en-dehors de la mimésis, catégorie englobante et traversée de contradictions⁴⁴. En effet, dès l'Antiquité, deux grandes conceptions ont coexisté : soit la mimésis peint le monde réel et doit être jugée par ses normes ; soit la mimésis peint un monde autonome, tout en délivrant indirectement une sorte de vérité sur le monde réel. Les romantiques n'ont pas rejeté l'imitation de la nature, mais ils l'ont réinterprétée en insistant sur l'idéalisme, et sur un deuxième sens du mot : l'artiste imite le processus créateur de la nature et crée des mondes analogues – selon un sens analogique déjà présent chez Aristote, à côté du sens d'imitation illusionniste. Les romantiques n'ont donc pas rompu avec la mimésis, mais ils l'ont redéfinie comme une création vivante et rivale de la nature. Un certain néoplatonisme les a poussé à harmoniser la forme et l'idée, l'âme et le corps, la nature et l'art, plutôt qu'à mettre entre ces deux pôles un fossé infranchissable. De même, les penseurs du XX^e siècle, de Barthes à Derrida, ont proclamé la mort de la représentation et l'avènement d'une ère post-mimétique, mais ils n'ont pas pu faire l'économie de la mimésis. Barthes affirme que « la fonction du récit n'est pas de représenter », mais il invoque partout l'illusion référen-

⁴⁴ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancien Texts and Modern Problems*, Princeton UP, 2002.

tielle et l'effet de réel⁴⁵. Le cœur de la mimésis, c'est la quête du sens et la nécessité de donner du réel une image intelligible ; et cette évidence semble devoir résister aux époques les plus sceptiques.

Pour citer cet article :

Emmanuelle HÉNIN, « L'Hélène de Zeuxis ou l'impossible représentation », *GEMCA : papers in progress*, t. 2, n° 2, 2013, p. 191-213, [En ligne].

URL : http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_2_004.pdf

⁴⁵ Quant à Derrida, il réduit la mimésis à une « valeur de vérité », qu'elle a perdue ; mais cela ne vaut que dans la perspective platonicienne, pas pour Aristote.

Varia

Les thèses illustrées dans les Pays-Bas méridionaux à l'époque moderne : enjeux esthétiques, scientifiques et politiques¹

Gwendoline DE MÛELENAERE (FNRS,
Université catholique de Louvain)

Le projet de doctorat que j'ai commencé l'année dernière entreprend une analyse iconologique des placards de thèses imprimés à l'occasion de défenses académiques dans les Pays-Bas méridionaux à l'époque moderne. En effet, dans les universités et les collèges jésuites, les étudiants devaient soutenir publiquement plusieurs thèses au terme de leurs études de baccalauréat, maîtrise ou doctorat. Ces joutes oratoires donnaient lieu à la publication sous forme d'affiches des conclusions défendues. Initialement décorées de blasons et de dédicaces à des personnalités académiques, politiques ou religieuses, elles ont peu à peu évolué en frontispices richement illustrés, destinés à glorifier les protecteurs des impétrants. L'objectif de mes recherches est de saisir les enjeux esthétiques, scientifiques et socio-politiques de ces gravures de thèses, représentations de nature héraldique, mythologique, dévotionnelle ou allégorique, en les replaçant dans un contexte culturel élargi qui leur donne tout leur sens.

Dans le langage courant, les thèses désignent à la fois les *conclusiones* ou *assertiones* défendues, et, par métonymie, leur contenant, les affiches sur lesquelles les conclusions sont mises par écrit. Le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière définit ainsi la thèse comme « une proposition générale qu'on offre de soutenir » mais aussi comme « le placard affiché » qui sert de support à ces

¹ Ce texte a été présenté dans le cadre d'un séminaire du GEMCA, le 30 janvier 2014.

arguments imprimés². En allemand, ces deux éléments sont repris dans le terme spécifique « *Thesenblatt* », ce qui n'est pas le cas du mot italien « *tesi* ». En français sont utilisées les expressions « thèse illustrée » ou « gravure de thèse », et le néerlandais désigne ces œuvres par le terme « *promotieprent* », qui précise l'occasion pour laquelle elles étaient réalisées, la dispute validant l'obtention d'un grade.

Ces affiches étaient distribuées à l'avance par l'étudiant au dédicataire de la thèse et à d'autres personnages importants qui étaient ainsi conviés personnellement à l'événement. Elles étaient également disposées à l'entrée du collège ou dans la salle de soutenance, constituant l'un des éléments du décor de la pièce. Les placards pouvaient parfois mesurer plus d'un mètre de hauteur (c'est-à-dire les formats *maximo* et *atlantico*). Une des plus grandes thèses connues date de 1710 et est conservée à l'abbaye de Dürnstein (Autriche). Elle est ornée d'une gravure de la *Dernière Cène* de Petrus Laudry d'après Rubens et mesure 218 sur 151 cm. Les éditions plus modestes, beaucoup plus nombreuses, prenaient quant à elles la forme de livrets *in quarto*, *in folio* et *in plano* distribués à l'assistance.

Les thèses illustrées remplissaient plusieurs fonctions : elles étaient d'abord destinées à annoncer la soutenance (dont la date et le lieu étaient précisés) lorsqu'elles étaient affichées aux valves de l'institution académique. Ensuite, le jour de la dispute, elles servaient de présentation visuelle de son déroulement. Enfin, ces placards constituaient un souvenir de l'événement.

Origine

Cette pratique se déploie dans les pays catholiques, essentiellement en Italie, en France, en Allemagne et en Autriche³. Son apparition se situe dans le développement des disputes ou *concertationes*, exercices oratoires d'origine médiévale qui seront repris par la *Ratio Studiorum* de l'ordre jésuite en 1599. Au départ, les conclusions de thèses étaient manuscrites. Puis, la nécessité de disposer de plusieurs exemplaires à distribuer aux différents

² Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leerse, 1690, t. 3, p. 679, s.v. « thèse ».

³ Voir Maddalena MALNI PASCOLETTI, *Ex universa philosophia : stampe barocche con le Tesi dei Gesuiti di Gorizia*, chap. « Nascita ed evoluzione dei *Thesenblätter* », p. 13-16.

intervenants a conduit à leur impression systématique. Elles ont alors été ornées de blasons, vignettes, cul-de-lampe, puis de scènes figurées.

Les premiers exemples de *conclusiones* remontent au début du XVI^e siècle : la plus ancienne thèse imprimée (connue) défendue dans un cadre universitaire, le *Studio* di Bologna, date de 1502⁴. L'usage des thèses illustrées semble devenir régulier à partir de la seconde moitié du siècle et se développe ensuite pleinement à l'époque baroque.

Dans nos régions, cette tradition concerne les deux universités des anciens Pays-Bas : Louvain, créée en 1425, et Douai, instaurée par bulle papale en 1559 (à l'instigation de Philippe II qui souhaitait créer un centre théologique francophone dans les Pays-Bas espagnols⁵). Elle touche principalement la faculté des Arts (comprenant l'enseignement de la philosophie et des sciences naturelles), mais aussi les facultés supérieures de droit, de médecine et de théologie.

Cet usage a également pris son essor dans les collèges de la Compagnie de Jésus, qui organisa des cours de philosophie et de théologie rapidement après son établissement dans les Pays-Bas espagnols (une première communauté jésuite est présente à Louvain dès 1542, et devient un collège en 1562). Cela entraîna de vives querelles avec Louvain et Douai au sujet de la collation des grades, les universités souhaitant conserver leur monopole dans le domaine de l'enseignement supérieur⁶. Or, les affiches de thèses se sont déployées dans ces deux types d'institutions. Il semble en effet que leur bras de fer ait bénéficié aux joutes oratoires, puisque universités et écoles de l'Ordre rivalisèrent de luxe dans la préparation des

⁴ Annalisa PEZZO, *Le tesi a stampa a Siena nei secoli XVI e XVII : catalogo degli opuscoli della Biblioteca comunale degli Intronati*, Milano, Silvana, « Biblioteca di Redos », 2011, p. 14-21.

⁵ Les premiers cours sont donnés en 1562 ; l'université devient française en 1668.

⁶ Véronique MEYER, *L'illustration des thèses à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle : peintres, graveurs, éditeurs*, Paris, Paris Musées, « Commission des travaux historiques de la ville de Paris », 2002, p. 21. Confrontations : controverse de la grâce à Louvain en 1587 ; controverse de la grâce à Douai en 1590 ; conflit avec la faculté des arts de Douai, au sujet du droit d'enseigner (1573-1590) ; différend au sujet de la philosophie à Louvain (1594-1598) ; controverses au sujet du droit d'enseigner (1618-1626) : leçon publique de théologie.

soutenances publiques, surtout celles de doctorat⁷. L'ordre jésuite a également fondé une école de mathématiques qui s'établira alternativement à Anvers et Louvain de 1617 à 1690, école dans le cadre de laquelle de nombreuses gravures de thèses seront conçues.

État de la question

Les thèses illustrées ont déjà fait l'objet de travaux pour la France, l'Italie, l'Allemagne et l'Europe centrale. Les ouvrages de langue allemande sont des catalogues portant sur un artiste spécifique (Appuhn-Radtke : sur l'artiste Bartholomäus Kilian) ou sur une collection en particulier (Lechner : collection de Stift Gottweig, Autriche⁸). Quelques publications italiennes vont dans le même sens (Malni Pascoletti). Mais il n'existe pas de monographie plus large sur ce « genre » des gravures de thèses. Certaines études ont néanmoins tenté de le resituer dans une culture proprement baroque. Ainsi Louise Rice a mis en évidence le lien de cette production avec la culture jésuite du spectacle. En France, Véronique Meyer s'est surtout intéressée au commerce de ces estampes à Paris.

En revanche, elles n'ont été que très peu étudiées pour les Pays-Bas méridionaux, mis à part quelques recherches ponctuelles sur des ensembles de thèses (A. de Mets, Ann Diels, Paul Begheyn, Frans Baudouin), et l'ouvrage de Patricia Radelet et Jean Dhombres, qui envisage les thèses de Grégoire de Saint-Vincent publiées en 1624 d'un point de vue de l'histoire des sciences⁹.

⁷ Les thèses de baccalauréat et de licence dans les quatre facultés étaient de véritables disputes sanctionnées par le vote de plusieurs professeurs, tandis que celles de doctorat étaient une simple cérémonie.

⁸ Sibylle APPUHN-RADTKE, *Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Universität Freiburg, révision de thèse de doctorat, Weissenhorn, 1988 ; Gregor LECHNER, *Das barocke Thesenblatt: Entstehung, Verbreitung, Wirkung, der Gottweiger Bestand*, catalogue d'exposition, Gottweig, Stift Göttweig, « Graphisches Kabinett Göttweig », 1985.

⁹ Frans BAUDOIN, « Een Thesisprent ontworpen door Abraham van Diepenbeek en gegraveerd door Adrien Lommelin », *De Gulden Passer. Bulletin van de "Vereeniging der Antwerpsche bibliophielen"*, 52, 1974, p. 26-43 ; Paul BEGHEYN, « Two thesis prints by Matthaëus Aloysius van Hulst », *Quaerendo : A quarterly Journal from the Low Countries devoted to manuscripts and printed books*, 26, 3, 1996, p. 207-212 ; A. DE METS, « Reliques de l'ancienne Université de Louvain au Musée Plantin-Moretus à Anvers. Les thèses à image », dans *Recueil des Mémoires couronnés et autres mémoires de l'Académie royale de Médecine de Belgique* ; t. XXII, part. 7, Bruxelles, L'Avenir, 1925 ; Jean DHOMBRES et Patricia RADELET DE

Phase heuristique

J'ai commencé par l'établissement d'un corpus qui compte jusqu'à présent une centaine de gravures : environ 80 affiches et 40 livrets de thèses. Ceux-ci comprennent souvent de simples blasons, mais dans certains cas comportent des frontispices allégoriques complexes, ainsi que des emblèmes au début des chapitres.

La phase heuristique a nécessité des recherches majoritairement dans les cabinets d'estampes de la Bibliothèque royale à Bruxelles et du Musée Plantin-Moretus à Anvers, mais aussi dans des centres de documentation belges : les archives générales du royaume (AGR), les archives de l'université de Leuven et de Louvain-la-Neuve, et les archives jésuites (celles de Nimègue et le Kadoc à Leuven), et dans des bibliothèques à Rome, Paris et Londres. Ces investigations ont été facilitées par les nombreuses bases de données en ligne des collections d'estampes, comme celle du Rijkmuseum, du British Museum, de la BnF, de l'Istituto nazionale per la Grafica à Rome, et le portail Europeana. La présence dans des fonds étrangers de gravures conçues par des artistes flamands pour des thèses défendues dans nos régions suppose une circulation internationale de tels documents académiques, qui attireraient la curiosité de savants mais aussi de collectionneurs d'estampes.

Pour faciliter le classement de ces œuvres et leurs comparaisons, j'ai réalisé une base de données avec le logiciel FileMaker Pro, qui permet l'intégration d'éléments multimédia (images) et est facilement manipulable. Une première analyse du corpus a permis d'établir quels sont les artistes spécialisés dans ce domaine, et quelles sont leurs relations de collaboration. Au XVII^e siècle, les gravures de thèses réalisées dans les anciens Pays-Bas sont principalement dues à un noyau de peintres et de graveurs situés dans l'entourage de Pierre Paul Rubens. L'artiste anversoise en a lui-même réalisé quatre, en collaboration avec Lucas Vorsterman, Paul Pontius et Schelte a Bolswert. Les relations que Rubens entretenait avec les graveurs à qui il confiait la tâche d'inciser les planches de ses œuvres ont déjà fait l'objet de nombreuses études.

GRAVE, *Une mécanique donnée à voir : les thèses illustrées défendues à Louvain en juillet 1624 par Grégoire de Saint-Vincent*, Turnhout, Brepols, 2008 ; Ann DIELS, « "Met trots en uit dankbaarheid": het thesisblad », dans *"Uit de schaduw van Rubens" : prentkunst naar Antwerpse historieschilders*, catalogue d'exposition, KBR, 27 novembre 2009 - 15 février 2010, Bruxelles, Koninklijke Bibliotheek van België, 2009.

Les autres peintres à qui l'on doit de nombreuses affiches de thèses sont Antoon Sallaert (1580/1585-1650), Cornelis Schut (1597-1655), Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) et Erasmus Quellinus (1607-1678), tous les quatre actifs à Anvers dans la première moitié du XVII^e siècle. Les deux premiers ont peut-être été des élèves de Rubens, et il est attesté que les deux autres ont travaillé dans son atelier. Ils ont collaboré avec les graveurs anversois déjà cités, ainsi qu'avec Nicolas Lauwers, Adrien Lommelin (1636-1673), Petrus Clouwet (1629-1670), Wenceslaus Hollar (1607-1677), Michel Natalis (1610-1668), Richard Collin (1626-1687), Cornelis Galle (1615-1678) et Pieter Dannoot.

D'autres illustrations de thèses sont dues aux graveurs Cornelis Bloemaert, Michel Natalis, Jacques Blondeau, Arnold Van Westerhout et Robert Van Audenaerd, tous actifs à Rome, ainsi que des artistes de la « deuxième génération de l'école de Rubens » : Philip Fruytiers, Joannes Moerman et Jacob Neeffs. On peut également citer une thèse de Lodewijk de Deyster datant de 1695, unique dans sa technique, car la thèse imprimée sur soie est entourée d'une peinture à l'huile. Le procédé particulier du collage a été utilisé pour réaliser cette œuvre élaborée et sans doute coûteuse, ce qui est étonnant puisque le peintre, le défendant et le professeur sont peu connus. Enfin, il existe beaucoup d'affiches anonymes, parfois peintes à la gouache, et réalisées à un niveau plus local, peut-être par les étudiants eux-mêmes.

On observe donc que cette tradition s'est principalement développée au XVII^e siècle dans nos régions, même si la production de telles gravures a persisté au siècle suivant, de manière plus standardisée. Une comparaison entre les estampes flamandes et étrangères permettra de montrer les différences et récurrences concernant la mise en page et la relation texte/image, les interactions des différents centres artistiques européens et la nature des collaborations entre artistes et graveurs. On peut déjà relever le fait que ce type de production semble moins répandu, mais peut-être aussi plus original dans les Pays-Bas méridionaux.

Remarques méthodologiques

Ces documents, atypiques, présentent une difficulté au niveau de leur classification et ne sont donc pas toujours répertoriés en tant que tel. De plus, il arrive fréquemment que le texte soit séparé de l'image (lorsque la mise en page le permet). Dans certains cas, les

savants ne s'intéressaient qu'au texte de valeur scientifique ou historique, et considéraient comme superflue la partie visuelle qui disparaissait. Dans d'autres, les amateurs d'estampes privilégiaient la conservation de la partie gravée de l'affiche au détriment des conclusions. Par conséquent, la signature est souvent coupée, ce qui rend les attributions malaisées. Mais surtout, la destination d'origine de ces gravures (une défense de thèse) est devenue obscure, les données de référence étant perdues. Séparées de leur contenu et de leur contexte de création, il est très difficile d'identifier le commanditaire, le sujet et l'intention de l'image. Une gravure de Martin Baes, actif à Douai jusqu'en 1631, représente l'infante Isabelle habillée en clarisse, ce qui nous permet de dater l'œuvre après la mort de son époux en 1621. Le bas de la feuille a été coupé, mais on peut toutefois lire le haut des lettres « *Illustrissimo* » sous la rampe d'accès menant vers l'archiduchesse. On peut donc, avec cet élément et le sujet, la rapprocher d'un en-tête de thèse.

Il faut tenir compte de la matérialité même de l'affiche, forme particulière de communication du savoir lorsqu'on la compare au format bien plus courant du livre. Ce médium, d'ailleurs parfois qualifié d'imprimé « non-livre », est *a priori* de nature éphémère ; il n'a pas spécialement été conçu pour le long terme. De plus, les grandes dimensions des placards expliquent la difficulté de leur conservation, certains d'entre eux n'existant plus qu'en un exemplaire. À ce propos, le nombre original de copies imprimées est peu évident à estimer. Wolfgang Seitz évalue qu'entre 100 à 300 copies étaient éditées pour une thèse, et Sibylle Apphun-Radkte en double l'estimation haute¹⁰. Véronique Meyer, quant à elle, considère que la diffusion des thèses s'élevait parfois à plus de mille exemplaires¹¹. Pour nos régions, les chiffres étaient sans doute beaucoup moins élevés, mais peu de sources s'étendent sur le sujet.

Ensuite, il convient de relativiser cette pratique, fort onéreuse : les fonds d'archives consultés (KBr, AGR, bibliothèques en Flandre), conservent de très nombreuses éditions de placards ou livrets académiques non illustrées (en particulier en théologie), ce qui nous permet de revoir à la baisse l'ampleur de la tradition des gravures de thèses, réservée aux étudiants les plus fortunés. J'ai consulté deux volumes de comptes manuscrits de la maison plantinienne, qui gardent la trace des paiements effectués aux artistes (Musée Plantin-

¹⁰ Maddalena MALNI PASCOLETTI, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ Véronique MEYER, *op. cit.*, p. 107.

Moretus). J'ai d'abord été confrontée à un problème de lisibilité. L'écriture présente dans le deuxième volume, qui couvre la période 1637-1678, est plus facile à déchiffrer. Néanmoins, il n'apportera peut-être aucune information, car le sujet des planches n'y est pas toujours mentionné.

Analyse iconographique

Une première analyse iconographique des documents récoltés a été amorcée, afin de déterminer la nature et les usages de ces représentations situées aux alentours d'un texte scientifique, ainsi que la relation qu'entretiennent ces deux modes de communication.

L'ensemble des gravures rassemblées permet de discerner des thèmes iconographiques récurrents, notamment la présentation de la thèse imprimée par l'étudiant à son protecteur. En offrant le placard qui résume ses positions, l'étudiant fait en réalité don du travail intellectuel lui-même. Cette mise en scène de la dédicace fonctionne dès lors comme une réelle *mise en abyme* iconique de la défense publique : elle propose une mise en image du contexte d'énonciation de la thèse. En effet, destinataire, destinataire, canal et code d'écriture sont donnés à voir en marge du message transmis, montrant au spectateur-lecteur le mode opératoire de l'échange académique. On voit ce procédé dans une thèse réalisée par deux artistes liégeois et dédiée à l'empereur Léopold I^{er}, fils de Ferdinand III qui lui succédera à la tête du Saint-Empire. L'étudiant, accompagné d'Hercule, présente à son mécène un tableau miniature de la scène qui se déroule sous les yeux du spectateur.

Dans un autre exemple, la thèse des Rosenberg, les conclusions sont imprimées à l'intérieur de médaillons, faisant penser à des bulles de bandes dessinées. Cette mise en page a pour but d'exprimer la contemporanéité des deux événements : l'hommage rendu à la personnalité, et la défense orale des thèses. Celles-ci sont représentées une deuxième fois sous forme d'affiche ou de livre, signifiant l'érudition accumulée par l'étudiant au terme de son cursus académique.

On observe cette même visualisation de l'instance de communication dans une paire de tableaux de Gabriel Metsu illustrant un échange épistolaire, dont Victor Stoichita livre une analyse dans *L'Instauration du tableau*¹². L'expéditeur et la

¹² Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2^e éd. rev. et corr., Genève, Droz, 1999, p. 226-234.

destinataire communiquent au moyen d'une missive dont le contenu reste inaccessible au spectateur, à la différence des affiches de thèses où la contemplation de l'image et le déchiffrement du texte fusionnent.

Par ailleurs, de nombreux placards gravés comportent des personnifications de la Guerre et la Paix, des Arts et des Sciences, des Vertus, de la Sagesse, du Temps et de l'Éternité, de villes et régions, etc. En général, les figures allégoriques incarnant les matières enseignées introduisent l'étudiant auprès de son protecteur, tandis que les représentations de vertus louent les qualités de ce dernier. Citons l'affiche de Philippe Leerse, qui soutint ses thèses de philosophie en 1674. Il se présente à l'abbé de Saint-Michel d'Anvers entouré de la Logique, de la Physique et de la Métaphysique (un angelot tient le quatrième panneau consacré à l'éthique). Ce dispositif de communication permet lui aussi de promouvoir le dédicataire, et d'affirmer la place de l'impétrant dans la société.

Les gravures sont donc essentiellement de nature encomias-tique : elles visent à célébrer le protecteur de l'étudiant, au moyen de systèmes discursifs variés tels que l'allégorie, mais aussi l'héraldique, l'emblématique, l'art du portrait¹³. Les thèses illustrées sont ainsi investies d'une fonction sociale et économique. Elles placent l'auteur en position de client et honorent le dédicataire en lui offrant une reconnaissance publique de son nom et de sa valeur de mécène¹⁴.

Par conséquent, ces images comportent une valeur signifiante qui est plus liée aux protagonistes de la soutenance, à travers la dédicace, qu'au contenu du texte¹⁵. Néanmoins, même si les gravures de thèses ne constituent pas à proprement parler des illustrations scientifiques, elles font fréquemment allusion au message véhiculé par le texte. Dans ce cas, l'iconographie facilite la compréhension des positions, ou du moins leur assimilation, grâce à

¹³ Claudia CIERI VIA, « L'immagine paratestuale fra ritratto e biografia », dans Marco SANTORO et Maria Gioia TAVONI (éd.), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004, Rome, Edizioni dell'Ateneo, « Biblioteca di "Paratesto" », 2005, p. 99-100.

¹⁴ Roger CHARTIER, « Princely Patronage and the Economy of Dedication », dans *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer* (New Cultural Studies), Philadelphia, 1995, p. 25-42.

¹⁵ Claudia CIERI VIA, *op. cit.*, p. 99.

la visualisation de la matière traitée. Elle met ainsi en valeur les connaissances de manière efficace, et favorise l'intégration de l'information en imprimant dans la mémoire une trace bien plus durable qu'un discours oral ou écrit¹⁶. On ne peut donc limiter cette imagerie à un rôle strictement décoratif.

L'illustration de la thèse des frères Morel, intitulée *Bello et pace*, est due à Abraham Van Diepenbeeck et Michel Natalis (1645 ; 102 x 107cm). Elle est dédiée à Ferdinand III qui se dresse sur un socle, accompagné d'une personnification de la Justice. Cette notion est renforcée par la représentation d'une deuxième balance, suspendue dans le ciel au-dessus de la figure de l'empereur. La scène met l'accent sur l'intérêt de ce dernier pour le domaine juridique, en particulier la problématique du droit international¹⁷. En effet, les recherches des deux doctorants, inscrites sur des tablettes, traitent de la législation en temps de guerre et de paix, sujet d'actualité en pleine guerre de Trente ans (qui se terminera trois ans plus tard, en 1648). Dans la partie droite de la représentation, dominée par la guerre, des angelots arborent des armements, et des formations militaires se déplacent autour de fortifications ; tandis que du côté gauche, le paysage pacifique dénote une activité économique florissante, et des *putti* musiciens expriment l'idée d'harmonie¹⁸.

Quelques gravures se réfèrent au contenu scientifique de manière bien plus directe. J'en retiendrai deux, dédiées à l'archiduc Léopold Guillaume d'Autriche, frère de Ferdinand III et gouverneur des Pays-Bas espagnols de 1647 à 1656.

D'abord, l'affiche gravée par Pieter Danoot d'après Antoine Sallaert, datant de 1651 (chaque feuille mesure 70,7 x 52 cm). Il s'agit d'une thèse défendue à l'École de mathématique des Jésuites de Louvain. L'étudiant, accompagné de Minerve, la Force, la Prudence et la Justice, présente à l'archiduc sa thèse de philosophie (plus précisément d'optique, de statique et de balistique), dont les conclusions sont lisibles sur le socle à gauche de la composition. L'affiche offre la particularité d'exposer des schémas géométriques à l'intérieur même de la représentation allégorique, renforçant les

¹⁶ Ralph DEKONINCK, « Imaginer la science : la culture emblématique jésuite entre *Ars rhetorica* et *Scientia imaginum* », dans Laurence GLOVE et Alison SAUNDERS (éd.), *Transmigrations. Essays in Honour of Alison Adams and Stephen Rawles, Glasgow Emblem Studies*, vol. 14, Glasgow, 2011, p. 99-114.

¹⁷ Pendant la période de la guerre de Trente ans, des juristes ont réfléchi à la problématique du droit international, dont Hugo Grotius, *De iure belli ac pacis*.

¹⁸ Ann DIELS, *op. cit.*, p. 54.

références à la matière déjà désignée par de nombreux attributs (longue vue, canons, instruments de mesure). Ce type de document témoigne visuellement et verbalement de l'enthousiasme suscité envers Léopold Guillaume dans les premières années de son règne et de la propagande mise au point par les jésuites à son égard.

À ce propos, il importe de se demander quels sont les auteurs de ces placards. Il faut tout d'abord nuancer la paternité de l'impétrant dans la rédaction des thèses, qui sont souvent l'œuvre de son professeur. C'est le cas de la thèse que nous venons de voir : les conclusions sont dues non au jeune comte de Hornes (alors âgé d'environ vingt-et-un ans), mais au père André Tacquet (1612-1660), enseignant de mathématiques dont la réputation est à cette date déjà établie¹⁹.

Il est en revanche plus difficile de déterminer la participation de chacun dans l'élaboration du programme iconographique. D'après Sibylle Appuhn-Radtke, la conception de l'image était mise au point par les professeurs, qui concertaient ensuite les doctorants et les artistes. Elle estime qu'il est peu probable que ces derniers aient contribué à la composition des illustrations, « comme ils n'avaient pas étudié la philosophie ou la théologie ». Cependant, certains d'entre eux comme Abraham Van Diepenbeeck et Antoine Sallaert, entretenaient des relations étroites avec les jésuites et étaient considérés comme des hommes cultivés. Il est de ce fait tout à fait possible qu'ils soient intervenus dans la phase de création. Une esquisse préparatoire de cette affiche, réalisée en grisaille, a été conservée. Il s'agit du modèle qui était soumis par l'artiste à l'approbation du client (c'est-à-dire le comte de Hornes, qui finançait le projet) avant l'exécution de la gravure, sans doute sur base d'une version plus dessinée. Les trois acteurs devaient donc se mettre d'accord ensemble sur la composition du placard.

Ensuite, une affiche de format *atlantico* conçue par Abraham Van Diepenbeeck, et gravée par Nicolas Lauwers. Ici aussi, les différentes étapes de production ont été conservées : nous disposons d'un dessin à la plume et à l'encre brune, rehaussé de lavis gris et de gouache blanche. Une mise au carreau a été posée à la sanguine. Une esquisse plus élaborée a ensuite été exécutée à l'échelle de la

¹⁹ Marie VAN DER VENNET, « Le peintre bruxellois Antoine Sallaert. Un choix de gravures », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1981-1984, 1/3, 1981, p. 84 ; et Boudewijn GOOSSENS, *Catalogus Schilderkunst Kasteel van Gaasbeek*, Gaasbeek, Kasteel van Gaasbeek, 2003, p. 131.

gravure. Celle-ci a également été réalisée pour une défense de thèse se déroulant à l'école de mathématique des jésuites de Louvain, sous la supervision du professeur André Tacquet. Comme dans l'affiche précédente, des dessins scientifiques ornent les parois de l'architecture à l'arrière-plan. Ces deux exemples constituent plutôt des exceptions dans la tradition des thèses illustrées, et sont à replacer dans le contexte spécifique du collège jésuite fondé par Grégoire de Saint-Vincent.

À côté de leur rôle symbolique, les gravures de thèses remplissent aussi une fonction compositionnelle. Elles contribuent à la structure de la page, en fournissant un dispositif d'encadrement figuratif à l'écrit. Nous pouvons remarquer une évolution dans la mise en page des placards de thèse. Initialement, la composition de la feuille distingue clairement texte et image. Au cours du XVII^e siècle, un renversement s'opère dans le rapport instauré entre mot et image dans la page figurée. Alors que dans les volumes, le texte conserve la place prédominante, dans les affiches, l'image prend le pas sur celui-ci : on observe une transformation du cadre ornemental rectangulaire vers une représentation envahissant toute la surface disponible. Les conclusions ne se déploient plus dans un champ neutre bien distinct de l'image mais sont désormais confinées à l'espace délimité par des éléments graphiques qui leur servent de support et de cadre, et auxquels ils doivent s'adapter : cartouches, voiles, médaillons, pilastres, boucliers²⁰. Ce rapport entre le texte et l'image constitue un des points importants de ma recherche.

Analyse iconologique

L'étape suivante sera consacrée à une étude iconologique des thèses illustrées, s'intéressant à leurs enjeux symboliques que nous avons déjà évoqués à travers les exemples, à savoir : les implications socio-politiques des placards de thèses à travers le procédé de la dédicace ; le rapport éventuel entre image et matière défendue, visualisé par des personnifications des sciences et des arts ou des schémas mathématiques ; ainsi que les enjeux esthétiques caractéristiques de l'art baroque.

Il faudra en outre replacer ces gravures dans leur contexte de production. Ce genre artistique prend son essor dans le cadre de la Contre-Réforme catholique, offensive dans les Pays-Bas méridio-

²⁰ Voir Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, trad. par Pierre Alferi, Paris, Macula, « La littérature artistique », 2000.

naux. Le climat politique marqué par la guerre de Quatre-Vingts ans (1568-1648), le siège de Breda (1624) et la guerre de Trente ans (1618-1648), exerça une influence notable sur l'iconographie des thèses, à travers le thème de la guerre et de la paix par exemple. Certains placards y font directement allusion, à l'instar d'une gravure de Schelte a Bolswert d'après Rubens. Le cardinal-infant Ferdinand, gouverneur de nos régions de 1634 à 1641, se tient aux côtés des vertus catholiques et de Minerve. Derrière la scène de dédicace de la thèse, les députés de la ville d'Anvers désignent une femme représentant les Pays-Bas, devenue la proie de la Guerre, de la Fureur et de la Discorde. L'affiche présente une mise en page particulière, à la manière d'une scène de théâtre. Il n'est pas certain que des conclusions écrites aient accompagné cette image, qui nécessitera une étude plus fouillée.

Qui sont les dédicataires des thèses ? Souvent, les étudiants aspirent à se placer sous la protection de souverains ou d'autres membres de la famille des Habsbourgs : l'archiduchesse Isabelle, Ferdinand II, ses fils Ferdinand III et Léopold Guillaume. Certains de ces mécènes encouragent la production de thèses illustrées, y voyant un instrument de publicité. On peut notamment observer dans le corpus établi la présence marquée de Léopold Guillaume d'Autriche, dont les multiples représentations mériteront une analyse plus approfondie. Les jeunes gens adressent aussi leurs travaux à des ecclésiastiques : le pape Urbain VIII, le cardinal Rospigliosi (futur Clément IX), l'évêque de Gand Antoine Triest, ou bien à des nobles et notables de leur ville ou région. Quelquefois, l'impétrant offre sa thèse à la Vierge à l'Enfant ou à un saint, c'est le cas d'une gravure d'Abraham Van Diepenbeeck conservée à l'église Saint-Charles Borromée à Anvers. Mesurant un mètre de hauteur, elle se trouve malheureusement dans un mauvais état de conservation. Celle-ci encore est dédiée à Léopold Guillaume, mais cette fois-ci par un ordre religieux entier, non par un étudiant isolé. Les dispositifs discursifs mis en place dans cette image très dense mériteront une attention particulière.

Le dernier point que j'aborderai concerne la dimension spectaculaire des défenses publiques. D'exercices académiques, elles se transformaient en véritables événements festifs aux objectifs politiques et sociaux affichés. Les gravures ne fonctionnaient pas de manière autonome mais étaient accompagnées de chants, de discours, de livrets de poèmes et d'emblèmes distribués à l'assistance. Les différents médias utilisés – art visuel, musique, pièces allégo-

riques, poésie et rhétorique — concouraient à former une œuvre d'art complète, présentant un aspect à la fois instructif et divertissant pour les spectateurs capables de décrypter les allusions à des familles ou des institutions ainsi que les références à la littérature classique²¹.

Malheureusement, cet aspect est difficile à étudier, étant donné le manque de sources disponibles. L'apparat déployé à l'occasion de la cérémonie a fréquemment disparu, ce qui rend la tâche de reconstitution ardue. Peu de livrets de musique ou poèmes ont été conservés, et peu de compte rendus descriptifs sont parvenus jusqu'à nous. Citons l'extrait des *Lettres annuelles* de 1652 relatant la défense du comte de Brouhoven²². Il décrit le faste de la cérémonie en mentionnant le décor, la musique et les thèses distribuées. Il s'agit de la gravure d'Abraham Van Diepenbeeck et de Nicolas Lauwers dont j'ai parlé plus haut. Un livret d'emblèmes offerts à Théodore d'Immerseel, comte de Brouhoven, a également été conservé. J'ai découvert un autre cahier de poèmes, cette fois à la gloire des rois de Hongrie, qui accompagnait une affiche gravée par Lucas Vorsterman. Les deux documents ont été imprimés à l'occasion d'une thèse défendue à Douai et dédiée à Ferdinand III.

Il faut garder à l'esprit que ces images jouent un rôle en amont de la festivité : elles sont conçues avant la défense, et doivent en dicter le déroulement. Il ne faut bien sûr pas les considérer comme des comptes rendus historiques, car elles correspondent à une idéalisation de la soutenance.

Étant donné leur coût élevé, les disputes académiques étaient réservées aux familles aisées, et les affiches imprimées étaient généralement commanditées par des étudiants issus de l'aristocratie. Cet événement constituait un moment clé pour ces jeunes gens, qui avaient ainsi l'opportunité de démontrer publiquement leurs compétences oratoires et intellectuelles au terme de leur formation, et ainsi de se faire connaître de personnages puissants qui pourraient les soutenir dans leur future carrière. Cependant, le plus souvent, les étudiants se contentaient de passer les examens, évitant les frais liés à l'organisation de la cérémonie.

²¹ Louise RICE, « Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence at the Collegio Romano », dans J. O'MALLEY (éd.), *The Jesuits: Cultures, sciences, and the arts 1540-1773*, Toronto, 1999, p. 148-169.

²² Je remercie Grégory Ems d'avoir attiré mon attention sur ce passage.

Fortune critique de l'usage des thèses illustrées

Le XVIII^e siècle voit une standardisation dans la production des *thesenblätter*. À l'origine, nous l'avons vu, les gravures de thèse sont composées sur mesure pour un événement précis²³. L'iconographie en est particulièrement étudiée, tenant compte des desideratas du commanditaire (le défendant, le professeur, le mécène ou un ordre religieux). À partir de la fin du XVII^e siècle et au long du siècle suivant, les thèses illustrées sont « préconçues », réalisées pour un nombre beaucoup plus important d'étudiants, et le prix s'en trouve réduit. Mais, en conséquence, le rapport que la représentation entretenait avec le texte scientifique et avec les acteurs de la défense s'efface.

Désormais, une gravure d'interprétation est réalisée dans la partie supérieure du placard, et les conclusions prennent place dans un cadre orné dans la partie inférieure. Le haut et le bas sont donc interchangeables : les étudiants ont la possibilité de choisir et d'assembler les planches qu'ils souhaitent parmi les fonds de gravures disponibles chez les marchands. Cette démarche est très courante à Paris, mais le commerce de l'estampe n'est pas aussi développé dans les Pays-Bas méridionaux, qui importent alors des gravures françaises. Pour cette raison, je pense me concentrer sur les gravures de thèse réalisées à la période baroque, dont l'iconographie est conçue spécialement pour l'occasion de la défense, et qui me semble donc plus intéressante à analyser.

Par ailleurs, cette pratique suscita de temps à autre des critiques, pointant le gaspillage d'argent et la perte de temps. Une gravure attribuée à Jean Lepautre représente le portrait de Scaramouche, personnage de la *Commedia dell'arte*. Le texte affirme que cette thèse a été soutenue par un certain Asinus Asinonius à l'université de Francolin. Il s'agit bien évidemment d'une parodie, tournant en dérision l'usage des thèses illustrées²⁴.

Plus sérieusement, l'impératrice Marie-Thérèse estimait que ces dépenses excessives troublaient les études. Par un règlement de 1755, elle interdit la célébration de ces fêtes, à l'exception du doc-

²³ Maddalena MALNI PASCOLETTI, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ Maxime PRÉAUD, *Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre*, Paris, Bibliothèque nationale, « Inventaire du fonds français du Cabinet des Estampes : graveurs du XVII^e siècle », 1993, p. 165-166.

torat, dont elle limita minutieusement la pompe²⁵. Par conséquent, la production de thèses illustrées s'essouffla dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle : ces événements intellectuels perdirent peu à peu leur prestige, et les artistes s'en désintéressèrent.

Conclusion

La suite de mes recherches sera consacrée à une étude systématique de l'iconographie des affiches de thèse rassemblées, à une recherche en archive de descriptions de défenses publiques et d'informations sur le coût de ces estampes et de la soutenance en général (même si *a priori*, il existe très peu de sources). Enfin, une analyse approfondie de leur contexte culturel permettra de cerner les fonctions de ce matériel visuel, et les enjeux intellectuels et socio-politiques de cette tradition artistique dans les Pays-Bas méridionaux.

Je terminerai par quelques questions qu'il conviendrait de développer :

- Les relations entre universités et collèges jésuites ; la pratique médiévale de la *disputatio*, dont la soutenance de thèse du XVII^e siècle dérive, et sa récupération par les jésuites ; le programme d'étude de chaque institution, ainsi que leur attitude envers les développements scientifiques contemporains. Existe-t-il une « science jésuite » et une « science universitaire » ? Correspondent-elles à une mise en scène baroque de la pensée scientifique (expression de Jean Dhombres) ?
- Comparaison avec les *affixiones* des collèges jésuites, les livres d'emblèmes et les ouvrages scientifiques illustrés (par exemple *l'Opticorum libri Sex* de François de Aguilon, publié en 1613, dont les vignettes et la page de titre sont dues à Rubens et C. Galle).
- Il serait peut-être pertinent de traduire certaines thèses (toutes rédigées en latin), afin de pouvoir comparer le contenu avec la représentation.

²⁵ Léo VAN DER ESSEN, *Une institution d'enseignement supérieur sous l'Ancien Régime : l'Université de Louvain (1425-1797)*, Bruxelles, Vromant, « Lovanium », 1921.

- Se pencher sur l'origine sociale des étudiants ayant fait imprimer des thèses, et déterminer si cette pratique a favorisé leur carrière ultérieure (création d'un réseau de relations, nomination à des postes clés ?)
- Étudier la circulation et la réutilisation de ces gravures.

Pour citer cet article :

Gwendoline DE MÛELENAERE, « Les thèses illustrées dans les Pays-Bas méridionaux à l'époque moderne : enjeux esthétiques, scientifiques et politiques », *GEMCA : papers in progress*, t. 2, n° 2, 2013, p. 217-233, [En ligne].

URL : http://sites.uclouvain.be/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_2_005.pdf

Table des matières

Dossier

Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelle des XV^e-XVIII^e siècles en Europe (deuxième partie)

- MÜLLER Jan-Dirk, « Reformation »..... [p. 161](#)
- METLICA Alessandro, « Le Baroque littéraire en Italie : les raisons
d'un désaveu »..... [p. 165](#)
- PICARDI Emmanuel, « Nous les appelions les “moralistes” » [p. 175](#)
- HÉNIN Emmanuelle, « *L'Hélène* de Zeuxis ou l'impossible
représentation » [p. 191](#)

Varia

- DE MÛELENAERE Gwendoline, « Les thèses illustrées dans les Pays-
Bas méridionaux à l'époque moderne : enjeux esthétiques,
scientifiques et politiques » [p. 217](#)