



*GEMCA : Papers in progress*

2013

Tome 2 - numéro 2

[http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA\\_PP\\_2\\_2013\\_2.pdf](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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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



# L'Hélène de Zeuxis ou l'impossible représentation

Emmanuelle HÉNIN (Université de Reims/IUF)

De l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> 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 Zeuxis<sup>1</sup> ». Et pourtant, « Il est peut-être impossible qu'il y ait des gens tels que les peint Zeuxis, mais il les peint en mieux<sup>2</sup> ». 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 1924<sup>3</sup>. 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<sup>e</sup> 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 vérité<sup>4</sup>. 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 Cassirer<sup>5</sup> 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 beau<sup>6</sup>.

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

<sup>4</sup> PLATON, *La République*, livre X, 598-599.

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

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

<sup>7</sup> 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<sup>e</sup> 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*<sup>8</sup> ». 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 »<sup>9</sup>. 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 faisons<sup>10</sup>.

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

---

<sup>8</sup> 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. »

<sup>9</sup> ARISTOTE, *La Politique*, III, 11, 1281b.

<sup>10</sup> XÉNOPHON, *Les Mémorables*, III, X, 6-8.

paradigme l'histoire de Zeuxis et des cinq vierges de Crotone : les Crotoniates ayant demandé à Zeuxis de peindre Hélène, 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 Hélène. 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 disgrâce<sup>11</sup>.

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'Hélène 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 réalité<sup>12</sup>. 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).

---

<sup>11</sup> 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. »

<sup>12</sup> 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'art<sup>13</sup>. 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 majeur<sup>14</sup>.

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*<sup>15</sup>) ; 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.

---

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 naître<sup>16</sup>.

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

<sup>16</sup> 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 humaniste<sup>17</sup>.

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'Hélène<sup>18</sup>.

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 même<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Voir sur ce point M. BAXANDALL, *op. cit.*

<sup>18</sup> 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. »

<sup>19</sup> 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 sapiat. »

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 lois<sup>20</sup> 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 choisirais 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'esprit<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> 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. »

<sup>21</sup> 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 auteurs<sup>22</sup>.

---

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

<sup>22</sup> 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 parfaite<sup>23</sup>.

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. »

<sup>23</sup> 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 effet<sup>24</sup>.

L'argument de Bacon paraît de bon sens, mais il reste très secondaire avant le XVIII<sup>e</sup> 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 :

---

<sup>24</sup> 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 vierges<sup>25</sup> ?

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<sup>e</sup> 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 vues<sup>26</sup> » : 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 paracheve 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,

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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 corps<sup>27</sup>. 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<sup>e</sup> 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.<sup>28</sup>

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

<sup>27</sup> 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. »

<sup>28</sup> 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*<sup>29</sup>. 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 identiques<sup>30</sup>. Selon Castelvetro, ce défaut

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

<sup>30</sup> 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'Hélène<sup>31</sup>.

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<sup>e</sup> 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. »

<sup>31</sup> *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 féminins<sup>32</sup>.

Le XVII<sup>e</sup> 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 parties<sup>33</sup>.

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

---

<sup>32</sup> 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. »

<sup>33</sup> 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 critiqués<sup>34</sup>.

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 Zeuxis<sup>35</sup>.

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<sup>e</sup>, 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

<sup>34</sup> *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. »

<sup>35</sup> *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 nature<sup>36</sup>.

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 réels<sup>37</sup>.

C'est sans doute ce caractère paradigmatique qui explique le succès de l'anecdote chez les peintres néoclassiques tels Angelica Kauffman ou Johann Heiss<sup>38</sup>, puis dans la peinture académique du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles n'apportent aucune nouveauté théorique, et il faut attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour que l'*Hélène* donne à nouveau du grain à moudre aux théoriciens de l'art.

### Depuis le XX<sup>e</sup> 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 (zuccarienne) 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

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

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

<sup>38</sup> 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 conscient<sup>39</sup> ». 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.

---

<sup>39</sup> 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 anecdotes<sup>40</sup>, 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)<sup>41</sup>. 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<sup>e</sup> 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

---

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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, ambiguë<sup>42</sup>. Au XIX<sup>e</sup>, Victor Mottez<sup>43</sup> 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) :

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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 contradictions<sup>44</sup>. 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<sup>e</sup> 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-

---

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

tielle et l'effet de réel<sup>45</sup>. 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](http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_2_004.pdf)

---

<sup>45</sup> 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.