

L'œuvre d'art comme reflet de la réalité

L'APPRECIATION des créations de l'artiste plasticien semble étroitement dépendante de la *comparaison entre œuvre d'art et produit de la nature* – aussi lointain et inconscient que ce lien puisse parfois être. Cette comparaison résulte de deux points de vue opposés. Le premier est marqué par l'anecdote de Zeuxis composant son portrait d'Hélène à partir des plus beaux traits de cinq modèles. Le fondement de cette histoire repose sur l'idée de la vocation de l'artiste à dépasser le modèle de la nature, dans l'esprit de la théorie platonicienne de l'art; il s'agit pour lui de corriger en quelque sorte la nature, en créant par son œuvre un idéal de la beauté. Nous avons déjà évoqué la place de cette conception du rôle de l'artiste dans la pensée de l'humanité occidentale. Elle est la source de la notion d'artiste démiurge, semblable aux dieux, "*alter deus*", à laquelle correspond l'élévation de la figure de l'artiste dans la biographie, son héroïsation comme "artiste divin" (*divino artista*).

L'autre point de vue est l'antipode du premier et paraît totalement naïf. C'est pourquoi on l'a qualifié d'*esthétique des profanes ou esthétique de l'impression*. Elle glorifie l'artiste dont l'œuvre reproduit exactement le modèle de la nature. Ce point de vue a également influencé l'image de l'artiste telle qu'elle est ébauchée dans la biographie. Pour pouvoir cerner la représentation qui lui est associée, prenons à nouveau pour point de départ un motif typique de la biographie d'artistes. Ce motif s'est diffusé de l'Antiquité classique jusqu'à un passé tout récent et, contrairement à d'autres motifs typiques, son noyau antique est demeuré inchangé dans les biographies plus tardives. Il n'est point de récit plus célèbre, dans le domaine des écrits sur l'art, que l'anecdote par laquelle nous commencerons notre panorama.

1. L'évocation des rideaux peints en trompe l'œil, qui donnent l'illusion de dissimuler une partie du tableau, s'impose ici. Ils étaient en vogue en Hollande au XVII^e siècle; voir Reuterswärd (1956, p. 95-113) et Kennedy (1964, p. 168).

2. Le Bramantino avait peint un cheval si réaliste qu'un autre cheval voulut le charger (Vasari III, p. 318-319); des oiseaux voulurent se poser sur les lys peints par Murillo dans son portrait de saint Antoine de Padoue (cathédrale de Séville). On pourrait multiplier à l'infini les histoires de ce genre; mais un exemple devrait suffire et parler pour tous les autres. Il a pour cadre l'Angleterre victorienne: dans son journal (vol. I, p. 324), Effie Millais décrit l'étrange impression que fit sur elle un tableau peint par son époux. "Lorsque les *Fleurs printanières* étaient exposées sur le chevalet, sous la lumière du soleil, sur le perron de la maison, des abeilles venaient souvent se poser sur les bouquets qu'elles semblaient prendre pour de vraies fleurs d'où elles pourraient extraire le miel."

3. Cf. *Traité de la Peinture*, op. cit., p. 46. Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., p. 211. (N.d.E.)

On a raconté une histoire identique au sujet du portrait que Sir Godfrey Kneller fit de sa femme.

On la trouve contée par Pline (xxxv, 65) mais la recherche philosophique assure qu'elle est, elle aussi, un emprunt à l'ouvrage de Duris. Zeuxis peint des grappes de raisin, des moineaux s'agglomèrent pour les picorer. Parrhasios invite Zeuxis à l'accompagner dans son atelier afin de lui prouver qu'il est lui aussi capable des mêmes prouesses. Dans l'atelier de Parrhasios, Zeuxis demande au peintre de soulever le rideau qui dissimule son tableau. Mais il est peint; sur quoi Zeuxis reconnaît la supériorité de Parrhasios: "J'ai trompé des moineaux, mais toi, c'est moi que tu as su duper¹."

Il est presque impossible de passer en revue toutes les anecdotes identiques, ou proches, tant elles sont nombreuses. On en trouve de multiples versions dès l'Antiquité classique. Un étalon cherche à saillir une jument peinte par Apelle; des cailles s'approchent d'un tableau dans lequel Protogène a représenté une caille comme élément secondaire; l'effigie peinte d'un serpent fait taire le gazouillement des oiseaux (Pline xxxv, 95, 121; Strabon XIV, p. 652 = Overbeck, n° 1924). La plupart de ces récits analogues, qu'on retrouve en grande densité dans chacun des ouvrages récents sur l'art, remonte à cette formule antique ou à d'autres du même genre. Une autre anecdote servie par L'Arétin (*Lettere* I, xxviii, 1531) est le calque de celle se rattachant au tableau de Protogène. L'agneau que saint Jean-Baptiste porte dans ses bras, dans un tableau de Titien, aurait provoqué les bêlements de joie d'une brebis². En 1508, Scheurl rapporte qu'un chien prit un portrait de Dürer pour le maître lui-même; un récit concordant dans le *Traité de la peinture* de Léonard est considéré comme la source de cette anecdote³; ses racines plongent pourtant bien plus loin dans le passé: l'*Anthologie palatine* rend déjà compte du même épisode (IX, 604). Le rapport de ressemblance du portrait à la réalité est demeuré, depuis lors, un objet de prédilection et c'est de cette idée antique que dérivent quantité d'histoires similaires consacrées à ce thème pendant la Renaissance: des passants saluent d'une révérence le portrait de Paul III fait par Titien qu'ils prennent pour le pape en personne alors que la toile pend à une fenêtre pour sécher (Vasari, X, p. 70; Hartmann, 1917, p. 48); une scène semblable a lieu avec le portrait que fit Rembrandt de sa servante (De Piles, 1715, p. 425); Philippe II aurait pris le portrait de son père que Titien venait d'achever pour l'apparition de son ascendant lui-même, tandis qu'un cardinal de curie tend de l'encre et une plume, pour une signature, au portrait du pape Léon X peint par Raphaël (Zuccaro, 1607, p. 99).

Un autre sujet privilégié d'anecdotes analogues est le prodigieux effet produit par l'architecture peinte ou la perspective en peinture. Les témoignages sur les œuvres de Mantegna, de Pencz ou de Vredemann de Vries (van Mander, II, pp. 101, 104), ou ceux qui servent à prouver que les grisailles, celles par exemple de Peruzzi dès le Cinquecento, étaient prises pour des bas-reliefs (Zuccaro, 1607, p. 99), peuvent être rapprochés d'un renseignement que l'on tient de Pline, selon lequel des corbeaux se seraient massés autour de l'image peinte d'une architecture de théâtre (xxxv, 23).

Une formule courante utilise le motif de l'exacte reproduction de la nature pour faire état de la précoce maîtrise du jeune artiste. L'élève peint sur la toile du maître un insecte que ce dernier essaie plusieurs fois de chasser avant de comprendre sa méprise. Vasari¹ le raconte de Giotto, alors apprenti dans l'atelier de Cimabue²; la même anecdote est rapportée ultérieurement au nord des Alpes, par Carel van Mander, entre autres, qui associe de la même manière Hermann van der Mast à son professeur Franz Floris (I, p. 351). (Histoire identique chez Kinkel (1876, p. 233), où Floris apparaît dans le rôle du maître et Quentin Massys dans celui de l'élève talentueux.) Des histoires similaires liées à la jeunesse de Beccafumi et empruntées à la tradition orale des guides de Sienna n'ont été transcrites qu'au XIX^e siècle (Floerke, 1913, p. 313). Au-delà même de la biographie prise en un sens plus restreint, des traits comparables ont constamment été invoqués pour caractériser une haute perfection artistique.

Un des motifs de ces anecdotes et d'autres semblables, celui de l'insecte peint qui trompe le spectateur, est étroitement dépendant d'une pratique d'atelier commune aux peintres hollandais et allemands depuis au moins le début du XV^e siècle: ces artistes avaient coutume de peindre une mouche sur leurs tableaux (quelques exemples chez Weixlgärtner, 1928)³. Il se peut que le réalisme de cet exercice artistique ait coloré le motif de l'anecdote.

Cessons là ce déploiement d'exemples; on ne trouve aucun élément nouveau dans les innombrables illustrations qu'on pourrait encore donner – des documents foisonnants, surtout dans la vulgate artistique, contiennent des myriades de récits semblables qui s'étendent parfois un peu trop longuement sur ce thème. Cela vaut aussi pour les anecdotes chinoises qui nous ont fourni autant d'exemples

1. Dans la traduction des *Vies* de Vasari donnée par André Chastel, cette anecdote ne se trouve ni dans la biographie de Giotto, ni dans celle de Cimabue. Plusieurs passages du texte mentionnent néanmoins l'habileté surprenante de l'élève dans la reproduction exacte de la nature, précoce capacité qui le rend l'égal de son maître (Vasari, II, 23, 104). (N.d.E.)

2. Mais on trouve déjà cette histoire dans le *Trattato* du Filarete (p. 665).

3. Panofsky passe en revue d'autres exemples (1953/1992), ainsi du reste que Pigler dans *La Mouche peinte* (1957, p. 47-64). Ce trait d'humour pictural se retrouve fréquemment dans les enluminures de manuscrits, notamment dans un manuscrit milanais de la seconde moitié du XV^e siècle (Accademie e Biblioteche d'Italia, 14, p. 147, 1940), mais quelquefois aussi dans des sculptures (Bode et Volbach, 1918, p. 114). Le surnom de l'enlumineur arménien Sargis Pidzak ("le bourdon") lui serait venu du fait qu'il ait peint un bourdon que les spectateurs de son tableau se seraient forcés de chasser. (Der-Nersessian, 1936, p. 137)

1. Pour un exemple japonais voir Feddersen (1925, p. 30). On peut encore citer l'histoire du roi indien qui se cassa un ongle en essayant de ramasser l'effigie d'une plume de paon peinte sur le sol (Coomaraswamy, 1920, p. 37). Il existe deux autres traductions de ce récit; voir Sieg (1944, p. 8-13) et Lane (1947, p. 41-45), ainsi que les annotations de Cuvreux (1960) aux autres versions.

2. Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 103. (N.d.E.)

que celles de l'Occident. Même les motifs sont identiques: des animaux peints attirent d'autres animaux et passent pour vivants aux yeux de l'homme. Il n'y a pas jusqu'aux détails de ces histoires qui ne concordent; ce qu'on peut constater à la lecture du catalogue qu'en donne Giles. On retrouve dans la tradition asiatique la mouche peinte que l'amateur d'art s'efforce de chasser (Hirth, 1900, p. 422)¹. L'interprétation la plus immédiate de ces anecdotes montre forcément que ce sont les qualités naturalistes d'une production artistique qui sont mises en évidence. Ce qui a pour corollaire que l'anecdote est souvent abrégée pour se changer en formule d'un jugement esthétique.

Pline a déjà rendu compte d'un exemple de ce genre: "Varron rapporte avoir connu à Rome un artiste du nom de Possis, qui faisait des fruits et des raisins, ainsi que des poissons (qu'il était difficile) en les voyant de distinguer de la réalité" (XXXV, 155)². C'est pratiquement dans les mêmes termes que Boccace cherche, dans le *Décameron*, à caractériser l'art de Giotto (6^e jour, 5^e nouvelle): "(...) au point qu'il n'est pas rare que la vue des hommes soit abusée par ce qu'il a créé, puisqu'elle prend la peinture pour la réalité". On a très clairement ici, comme C. F. von Rumohr l'a remarqué (1920, p. 256), un écho au motif des fables d'artistes. Cependant, le caractère stéréotypé du jugement est aussi ancré dans la tradition médiévale. Lorsqu'on lit, chez Hugdietrich notamment, que les œuvres d'art "semblent douées de vie" ou chez Wigalois qu'une œuvre est "exactement comme si elle était vraiment en vie" (Ilg, 1881, p. 14), l'énoncé demeure le même. Il serait vain de vouloir déduire de cet énoncé le caractère des œuvres médiévales. Ces comparaisons ou d'autres de ce genre recouvrent, nous le savons, des formules consacrées, sans cesse employées pour décrire une œuvre d'art; elles appartiennent au répertoire de l'*ekphrasis*: la description verbale des images.

Nous pensons pouvoir donner la même interprétation du rapport entre les anecdotes et les œuvres d'art antiques ou renaissantes auxquelles elles se réfèrent. Rien de ce que nous croyons connaître de la technique picturale de l'époque alexandrine, ni non plus aucune œuvre d'époques plus tardives (de Giotto à Rembrandt, pour rester

dans les limites temporelles de nos précédents exemples), ne justifie le contenu de ces histoires; elles aussi ne sont visiblement que des formules-types destinées à mettre en valeur l'œuvre d'art. La haute perfection de la reproduction de la nature n'est pas indiquée directement mais indirectement; le sens de l'anecdote est que la réalisation de l'artiste est confondue avec la réalité, l'image avec ce dont elle est la copie. De là la question qu'il nous faut nous poser: pourquoi cette forme précise a-t-elle été retenue, pourquoi est-ce une telle *confusion de l'être et du paraître* qui se trouve au centre de l'anecdote?

Avant de répondre à cette question, il est bon de rappeler l'existence d'un autre groupe d'anecdotes qui se rattachent au même motif. Ce groupe, qui nous vient de l'Antiquité classique, est remarquable en raison de l'artiste dont il considère les œuvres: il s'agit des ouvrages du mytique ancêtre de l'art grec, *Dédale*.

Apollodore nous raconte qu'Héraclès, trompé par le réalisme d'une sculpture réalisée à son effigie par Dédale, aurait, une nuit, jeté une pierre sur sa propre statue (II, 6, 3 = Overbeck, n° 102); dans une pièce satyrique d'Euripide, on cherche à persuader un vieillard effrayé par l'apparition d'Héraclès qu'il ne s'agit pas du héros lui-même mais de la statue de Dédale (Robert, in Pauly, IV, col. 2003). C'est dans le drame d'Euripide qui traite du mythe de Dédale que l'on trouve le renseignement selon lequel celui-ci aurait construit en Crète une vache de bois pour Pasiphaé, afin qu'elle puisse assouvir sa passion pour le taureau envoyé par Poséidon (Pauly, IV, col. 2001).

Cette forme de tradition rejoint celle, plus récente, vulgarisée par la biographie d'artistes, à tel point qu'elles entretiennent, à n'en pas douter, un rapport d'étroite dépendance. On est tenté de penser que les récits qui se sont répandus au sujet de la tromperie dont le public fait l'objet doivent être rattachés à ceux que nous venons de citer. La question du rapprochement de ces deux traditions prend davantage d'ampleur si nous faisons incursion dans l'interprétation des fables relatives aux œuvres de Dédale. Il est aisé d'y reconnaître une réinterprétation de thèmes mythologiques. Sans

doute le VI^e siècle avant notre ère connaissait-il déjà Dédale comme l'auteur d'œuvres gratifiées du don de se mouvoir, et même du don de la parole (Robert, in Pauly, IV, col. 2002) ; il est probable que cette tradition remonte à une époque plus lointaine encore.

Ces récits reçoivent encore plusieurs explications dans l'interprétation attique : d'après celle du comique Philippus, relayée par Démocrite et Aristote (*De anima*, I, 3 = Overbeck, n° 118), Dédale aurait injecté du mercure dans sa statue d'Aphrodite dont on disait qu'elle savait bouger. "Tout aussi rationaliste, et prise sérieusement, paraît l'explication que l'on trouve chez des écrivains plus tardifs, selon laquelle Dédale aurait été le premier à façonner des statues avec des pieds distincts, des bras détachés du corps et des yeux ouverts" (Robert, in Pauly, IV, col. 2002). À côté de ces tentatives d'explication rationalistes subsiste l'idée qu'il faudrait enchaîner les œuvres de Dédale pour empêcher qu'elles ne s'éloignent (Platon, *Ménon*, 97 d).

L'image de l'artiste créateur de figures qui sont à même de se mouvoir mécaniquement est la représentation originaire. Elle se dégage sur une toile de fond significative. Dédale n'est pas le seul artiste mythique des Grecs à qui cette faculté est attribuée. L'Héphaïstos d'Homère était déjà capable de forger des statues en mouvement.

Outre les bijoux et les outils qu'il fabrique pour les habitants du ciel, il y a les trépieds auxquels il ajuste des roues d'or, "afin qu'ils se rendissent d'eux-mêmes à l'assemblée divine, et qu'ils en revinssent de même" (*Iliade*, XVIII) ;

les chiens d'or et d'argent qui gardent l'entrée du palais d'Alcinoos, "étant immortels et ne devant point vieillir" (*Odyssée*, VII) ;

et enfin ces figures sur lesquelles Héphaïstos s'appuie lorsque Thétis vient dans son palais : "Il mit une tunique, prit un sceptre énorme et sortit de la forge en boitant. Et deux servantes soutenaient les pas du Roi. Elles étaient d'or, semblables aux vierges vivantes qui pensent et parlent, et que les dieux ont instruites." (*Iliade*, XVIII)¹

Si l'on songe que "le Dédale attique est clairement (...) le double du dieu de la forge Héphaïstos" (Robert, in Pauly, IV, col. 1335), alors

1. Homère, *L'Iliade*, traduit par Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1867 et *L'Odyssée*, traduit par Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1877. (N.d.E.)

nous aurons l'impression que le pouvoir de créer des êtres doués de mouvement et de raison est l'apanage de l'artiste mythique, au moins dans la culture hellène. On rencontre souvent un pareil pouvoir dans la mythologie indoeuropéenne ; le dieu de la forge finlandais Ilmarinen forme également une femme d'or d'une extrême beauté (Mannhardt, 1875, p. 322) ; les anges de la forge lituaniens, Ugniedokas et Ugniegawas, façonnent dans l'or une vierge vivante (Veckenstedt, 1883, p. 34). La création de la femme comme le fait de l'artiste mythique résonne encore dans la légende de Pygmalion ou dans celle de la création de Pandore (Robert, 1914, p. 17).

Cette conjonction projette un éclairage nouveau sur l'anecdote relative à la force d'illusion des œuvres d'art, qui remonte aux toutes premières biographies d'artistes chez les Grecs. La faculté qu'elle loue chez l'artiste, sa capacité à donner l'illusion de la réalité, rejoint une autre faculté qui distingue quant à elle l'artiste mythique : celle de créer le mouvement d'un être vivant, disons, d'abord, à la manière des automates. On comprendra ce rapprochement d'une manière plus complète en suivant dans ses pérégrinations la fable de la force d'illusion des œuvres d'art. Une variante lointaine et étrangère de ce motif retient notre attention. Elle provient de la tradition d'Asie centrale ; on en trouve de multiples traces en Asie centrale et orientale (Chavannes, 1910-11, II, p. 12). Nous en donnerons la version tokharienne (Sieg, 1919-20, p. 362).

Un peintre est l'hôte d'un mécanicien pour une nuit. Celui-ci place une jeune fille factice auprès de sa couche. Le peintre lui prend la main tendrement ; sur quoi le mécanisme tombe en morceaux. Effaré, il tient ces propos : "À coup sûr, le maître mécanicien s'est moqué de moi. Ô pouvoir de la passion ! Ô puissance de la déraison ! Qu'un homme exprime un amour si vif à de simples morceaux de bois... La leçon, toutefois, est que le maître mécanicien m'a montré ce dont son art était capable. Pourquoi ne lui donnerais-je pas à voir le mien ?" Il peint alors son effigie sur le mur, une corde autour du cou, pendu à un gibet, comme s'il s'était lui-même pendu. Le lendemain matin, le mécanicien croit que le peintre s'est suicidé ; il se saisit d'une hache pour trancher la corde. C'est alors que le peintre apparaît ; le

mécanicien constate ainsi que l'image l'a trompé. "La peinture est une chose, le peintre en est une autre."

Nous avons jusqu'à présent pris connaissance de variantes où le motif de la fable antique relative aux artistes s'est conservé tout en s'adaptant à l'évolution des visions du temps. Cette variante venue d'Asie ne semble pas, pour le moment, due à une simple adaptation à un milieu différent, il s'agit plutôt d'une idée nouvelle, à savoir le parallèle entre la création artistique et la création mécanique. Une supposition hypothétique et imprécise s'impose : rappelons-nous que la signification secrète de ces motifs appréhendés dans leurs lointaines pérégrinations à travers la vie imaginative de l'humanité n'apparaît parfois que progressivement, ou seulement dans une version plus tardive. Comme si une partie de l'ancienne signification, disons plutôt de la "signification originelle", voilée par toutes sortes de déformations, se dévoilait à nouveau ou se révélait inopinément, en partie du moins. Qu'une modification aussi substantielle de la fable concernant la force d'illusion des œuvres d'art ait pu avoir lieu pourrait être la preuve – si l'on voulait prolonger cette réflexion – qu'en elle aussi, comme dans d'autres anecdotes, des notions mythiques subsistent qui rendent le motif de la fable "apte" à satisfaire éternellement l'imagination des hommes, indépendamment des limites temporelles et géographiques. La version tokharienne de l'anecdote relative à l'illusion serait alors pour nous d'un grand intérêt : on pourrait l'associer à des motifs plus anciens, déjà modifiés et réélaborés dans la version commune de l'anecdote. La capacité de l'artiste mythique à créer du mouvement, capacité que l'on rapporte de Dédale, d'Héphaïstos et de plusieurs autres, aurait très vite trouvé une explication rationaliste – et c'est en l'occurrence une supposition sûre. Le mouvement et la vitalité que le mythe prend au pied de la lettre seraient devenus une simple comparaison, en un sens plus faible, et c'est cette comparaison que la fable renferme – "si proche de la nature que l'œuvre d'art simule vie et mouvement". Le sens originel aurait été redécouvert en partie au fil de ces pérégrinations ;

le mécanicien de la fable serait plus proche de l'artiste mythique, de l'Héphaïstos de l'*Iliade* que de Zeuxis : comme Héphaïstos, il crée aussi des êtres capables de bouger mécaniquement.

La magie de l'image

L'éclairage projeté jusqu'ici sur l'importance de l'anecdote relative à la force d'illusion des œuvres d'art a découlé d'une recherche sur son origine. Nous pensons que les anecdotes se font l'écho des récits se rattachant à l'artiste mythique capable de créer du mouvement, de la vie. Mais c'est une vue encore partielle. Pour la compléter, il nous faut faire appel à d'autres données touchant au même objet. Ces renseignements traitent d'œuvres qui ont pu paraître vivantes et permettent de déduire les conditions dans lesquelles une pareille confusion s'opère. Elle advient sous l'emprise d'affects. Les histoires relatives à l'amour qu'éveille la contemplation des œuvres d'art supposent qu'elles soient tenues pour vivantes, tout autant que les récits faisant état de sévices infligés à l'image, comme étant intentés au sujet représenté.

Les témoignages restés les plus célèbres parlent d'amour charnel pour des œuvres d'art. Ils sont nombreux et nous viennent de l'Antiquité ; ils sont associés entre autres à l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle ou à son Éros de Parion (Overbeck, n° 1227 et sq., et 1263). On réunissait encore ce genre de récits à l'Antiquité : témoins Athénée et Elien, par exemple. De même, dans la comédie attique, où la figure du garçon amoureux reclus avec le portrait d'une personne aimée fait très tôt son apparition (Birt, 1902, p. 40). La légende du roi chypriote Pygmalion, qui devient chez Ovide le créateur de l'objet de son amour (*Métamorphoses*, X, 243 et sq.), relève du même domaine (Roscher, III, col. 3317). On trouve dans le Livre des Perroquets persan une variante de cette légende : quatre hommes travaillent ensemble à créer une œuvre d'art qui prend vie grâce à leurs prières et finit par les contraindre tous à l'aimer (*Sukasaptati*, R. Schmidt, 1913, p. 149 et sq. ; voir également von der Leyen, 1917, p. 123).

1. Il est à regretter que cette histoire ait été jugée "inconvenante" et qu'elle ait donc fait partie des histoires expurgées dans l'unique traduction anglaise du *Sukasaptati* (par B. Hale Wortham).

On trouve également des récits analogues dans toute la littérature artistique moderne. Un Espagnol n'aurait pas su résister au désir éveillé en lui par la statue nue de la Justice (dont le vêtement ne fut ajouté que plus tard) couchée sur le tombeau de Paul III, sculpté par Guglielmo della Porta pour la basilique Saint-Pierre (Liebrecht [1879, p. 139] chez qui l'on trouve d'autres exemples). Ces récits ont aussi pénétré le monde islamique. L'effigie de la fidèle, soi-disant Shîrîn, la maîtresse du roi Abarwitz, déposant une offrande dans la grotte de Tâq i Bustân suscita la passion d'un homme. Pour empêcher que cela ne se reproduise, on coupa le nez de la statue (Schwarz, 1921, IV, p. 488). Ce récit est remarquable pour deux raisons : l'œuvre d'art ne paraît pas vivante seulement à celui qui lui voue son amour, mais également à ceux qui la mutilent pour qu'aucun autre ne s'éprenne à son tour de la sculpture. Ils ne se vengent pas de l'œuvre mais de la femme, séductrice, que l'œuvre représente.

Nous touchons ici à la pratique la plus commune liée à l'identification de l'image avec le sujet représenté. Il s'agit de cette croyance magique connue sous le nom de magie de l'image, soit l'"opinion selon laquelle l'âme d'un homme habite son image, que quiconque possède l'effigie d'un homme a aussitôt pouvoir sur lui et qu'il est censé subir lui-même tous les sévices infligés à son image". Une idée parallèle est qu'une blessure faite à quelqu'un se donne aussi à voir dans son image. La croyance en la magie de l'image prévaut sous cette forme, dans *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

Il est inutile de donner davantage d'exemples de cette pratique qui s'étend sur toute la surface du globe. En un mot, nous pouvons simplement dire que ces Italiens du xv^e siècle, qui grattaient les personnages de Juifs de la fresque du Castagno représentant la flagellation du Christ "comme pour venger l'injure faite à Notre-Seigneur" (Vasari, IV, p. 38), n'agissaient pas autrement que les paysans d'aujourd'hui qu'on ne saurait empêcher, sinon à grande-peine, de défigurer les sbires dans les représentations de la Passion. Car c'est dans la sphère religieuse que la croyance en l'identité de l'image et du modèle s'enracine le plus profondément. Toute croyance dans les pouvoirs thaumaturges des images sacrées prend ici sa source. Il est possible, ici et là, de jeter des ponts entre

les pratiques de la magie de l'image et les pratiques de l'art. Non seulement chez les peuples primitifs, mais dans l'histoire moderne de l'art européen : les statues de cire et de bronze de la Renaissance furent réalisées en vue de pratiques magiques (riche matière sur ce sujet chez Warburg, 1932, I, p. 341). De ce côté-ci aussi s'ouvre une voie d'accès à la biographie.

Ku Kai-chih (au tournant des iv^e et v^e siècles), l'auteur du célèbre rouleau conservé au British Museum, avait dessiné le portrait d'une belle voisine, qu'il accrocha au mur avec des épines. Une épine perfora le cœur de la femme peinte et aussitôt le modèle éprouva au même endroit des douleurs qui s'apaisèrent seulement lorsque l'épine fut retirée (Giles, 1905, p. 18)¹.

La croyance dans l'identité de l'image et du modèle – la toute première théorie esthétique de l'humanité selon les termes d'un philosophe français très subtil de notre temps, Charles Lalo – non seulement irrigue l'origine de la création plastique, mais régit aussi la constitution des légendes sur les origines de l'art. On peut distinguer les deux types de motifs suivants.

À l'origine, on cerna d'un trait l'ombre d'un homme : tel fut le commencement de la peinture selon l'interprétation antique (Pline, xxxv, 15, 16). Une autre légende antique attribue la même origine à la sculpture (chez Pline, xxxv, 151 et Athénagoras, leg. pr. Ch. 14 = Overbeck, n° 261; sur la question des sources : Robert, 1886, p. 131)² : la fille du potier Butadès de Sycione dessina son amant, au moment où il la quittait, en cernant d'un trait sa silhouette projetée sur le mur par une lumière. Son père appliqua de l'argile sur ce contour et en fit un relief qu'il mit à durcir au feu, obtenant ainsi la première sculpture. L'interprétation de l'ombre comme une image potentielle qui n'attend qu'à être fixée se retrouve dans une légende kalmouke qui attribue l'origine de la peinture à Shakyamuni : celui-ci aurait ordonné à des peintres, peu avant sa mort, de dessiner son portrait, mais ils prirent peur et ne purent dessiner; il leur fit alors faire son portrait à partir de son ombre (*Citrakshana*, éd. Laufer, 1913, p. 37, note). Une légende indienne décrit de la même façon l'élaboration de la première représentation de Bouddha. L'art des

1. Voir également le commentaire de Ch'en Shi-Hsiang au sujet de Ku K'ai-chih (1948). Eberhard cite d'autres exemples de pareils cas de magie présents dans la littérature chinoise (1941, p. 107).
2. Cette légende a été souvent représentée dans les tableaux des modernes, surtout au xviii^e siècle, au temps de la mode des silhouettes découpées; voir Rosenblum (1957), Levitine (1958), Wille (1960).

peintres échoua; Bouddha leur enjoignit alors de tracer le contour de sa silhouette puis de la colorier (Cohn, 1925, p. xxxi)¹.

Ici, l'image se substitue à la personne – la première est mécaniquement modelée sur la seconde. L'ombre dont la silhouette est retenue par une délinéation passe pour un élément de la personne elle-même. On reconnaîtra là l'idée commune, dans la pensée magique, selon laquelle posséder une partie du corps d'un homme, ou ses excréments, confère un certain pouvoir sur lui.

Le second type de légendes sur l'origine de l'art évoque l'idée que l'image remplace le mort.

1. Voir également Hackin (1913). Cf. Soper (1949-50) sur l'"antre des ombres" près de Hadda, où Bouddha aurait laissé son ombre.
2. Voir aussi Zimmer (1955, p. 383). Marco Polo rapporta du Ceylan la légende suivante: à la mort de Bouddha, son père, le roi, fit réaliser une image de son fils dans l'or; ce fut l'origine de la première idole (p. 409).
3. Stummer (1914) a rassemblé plusieurs passages, puisés dans la littérature païenne et paléochrétienne, où le portrait des morts est considéré comme l'origine des images culturelles.
4. Parmi les vingt-quatre modèles de la piété infantine en Chine, on trouve aussi Ting Lan qui vénérât une copie qu'elle avait réalisée de sa mère morte (Mayers, 1874, p. 219, n° 670).
5. "Tintoret peignant sa fille morte" est le sujet d'une peinture autrefois célèbre de Léon Cogniet; voir Rosenfeld (1935), Pigler (1957, p. 1), Haskell (1971, p. 68 et 78).

En tête, nous plaçons la légende indienne de l'origine de la peinture, telle qu'on la trouve dans le *Citralakshana* (éd. Laufer, 1913, p. 129-136)², qui s'est conservé uniquement dans le Kanjur tibétain: à une époque lointaine où les hommes ne mouraient pas encore prématurément, un brahmane vint se présenter en pleurs à sa majesté, se plaignant que son fils lui avait été arraché avant l'heure. Le roi s'adressa alors à la divinité de la mort, Yama, mais celle-ci se refusa à lui rendre le fils du brahmane. C'est alors qu'apparaît Brahma lui-même, qui enjoint au roi "de peindre à la perfection le fils du brahmane en le figurant à la ressemblance de sa taille réelle et au moyen de couleurs. Le roi peignit donc le garçon que Brahma ressuscita sous cette forme pour l'offrir au brahmane comme s'il était vivant." On retrouve cette conception dans la tradition antique (Fulgentius, I, 29) et dans la tradition judéo-grecque (*Sagesse de Salomon*, XIV, 15)³, ainsi que dans une forme dérivée chez Euripide: Admète veut faire faire une statue en marbre de son Alceste pour pouvoir l'embrasser, comme si elle était en vie, à la place de la morte (v. 384 et sq.)⁴. Ou encore dans le récit célèbre de Vasari (IV, p. 413), selon lequel Signorelli aurait peint le cadavre de son fils "pour avoir sans cesse sous les yeux, à travers l'œuvre de sa main, celui que la nature lui avait donné et qu'un sort funeste lui avait arraché"⁵. (Le motif du peintre peignant son enfant mort apparaît de manière émouvante dans la nouvelle *Aquis submersus* de Theodor Storm.)

Dans l'histoire indienne prévaut encore l'idée que l'image n'est pas destinée à garder vivant le souvenir des morts mais, selon les

termes de son interprète (Laufer, 1913), "à se substituer au défunt et à contenir son âme". Dans les versions qui lui font écho, chez Vasari entre autres, l'image ne sert plus qu'au souvenir. Ce souvenir, pouvons-nous conclure, reçoit néanmoins sens et vie de la croyance dans l'identité de l'image et du sujet représenté, une croyance qui s'est estompée mais subsiste encore dans l'inconscient des hommes. Son influence est encore manifeste à notre époque. Lorsque des révolutionnaires détruisent le portrait du souverain déchu, que des opposants politiques brûlent l'effigie du chef du parti adverse, que des amants déchirent l'image d'un bien-aimé infidèle, c'est la même croyance qui agit. Sans doute n'est-elle pas consciente pour qui se trouve engagé dans de telles actions. Elle n'en est pas moins une force qui surgit des profondeurs du psychisme.

Le domaine dans lequel nous pénétrons – la question du fondement de la pensée magique et celle, en particulier, de la signification de la magie des images – a suscité de toutes parts un âpre débat ces dernières décennies. Tâchons de résumer, sous réserve de prudence et dans des termes aussi généraux que possible, ce que nous pouvons glaner de vues aussi diverses. Dans certaines conditions, les hommes sont pour une grande part enclins à identifier image et original. Il est plus courant de rencontrer ces conditions chez des peuples primitifs que chez des peuples qui ont atteint notre niveau de civilisation. Elles apparaissent parmi les hommes civilisés soit comme le symptôme de maladies mentales, soit dans des situations particulières d'émotions intenses. L'individu les développe plus facilement que la masse. Elles sont plus fréquentes chez l'enfant que chez l'adulte mais, même chez l'enfant, seuls de puissants affects les donnent à voir plus nettement.

Nous pouvons maintenant tirer *une* conclusion sur l'ensemble de ces pratiques, que nous formulerons une fois encore d'une manière schématique et approximative: plus la croyance dans la fonction magique de l'image, dans l'identité de l'image et de son modèle, est "forte", moins la nature de cette image importe. De cette observation,

nous ne donnerons qu'un exemple qui, même s'il n'est pas tout à fait exact, s'en rapproche et est très éclairant : à un certain stade du jeu enfantin, l'enfant ne s'occupe guère de la nature de son jouet. Le travail de l'imagination est si grand qu'il transforme un bâton en dada, une boîte en bateau ou un balai en pièce d'artillerie. Cette pratique ouvre une voie pour comprendre les phénomènes plus compliqués de l'art primitif et de l'art propre à un peuple. Aussi, dans des termes une fois encore très généraux : lorsque l'image est dotée de puissants attributs magiques – le fétiche des hommes primitifs mais aussi les images sacrées thaumaturges des cultures à leur plus haut point de civilisation, pour ne prendre que des exemples extrêmes –, la ressemblance avec la nature est toujours de peu d'importance.

Il nous faut renoncer à entrer dans la discussion d'exemples individuels de ce champ important de la science actuelle de l'art. Revenons plutôt à notre sujet. Nous emprunterons ici à Heinrich Gomperz (1905) une démarche que nous croyons particulièrement fructueuse, et à laquelle l'historiographie n'a accordé que peu d'attention bien qu'il ait développé ses idées il y a bientôt trois décennies. *Là où l'on voit régresser cette croyance dans l'identité entre l'image et ce qu'elle représente, un nouveau lien surgit pour unir les deux : la ressemblance.* Ce qui peut se traduire ainsi : plus le symbole (l'image) est proche de ce qu'il symbolise (le sujet représenté), plus leur ressemblance extérieure est minime ; plus ils se détachent l'un de l'autre, plus leur ressemblance est grande. Cette pensée permet de progresser dans la compréhension de l'anecdote que nous avons placée au point de départ de cette section : c'est en vertu de son *réalisme* que l'image est confondue avec ce qu'elle représente. Les deux se ressemblent, ils sont interchangeable.

Nous comprendrons mieux le sens du travail de l'artiste si nous adoptons l'hypothèse qu'une autre image du monde, plus ancienne, repose sur l'identité entre l'image et ce qu'elle représente sans pourtant recourir au lien de "ressemblance".

Il faudrait caractériser plus précisément ce que nous entendons ici par "ressemblance". Cela n'a rien à voir avec cette notion de "réalisme" qui vise à la représentation du réel selon la même exactitude qu'une reproduction photographique. On peut plutôt la présenter, en termes très généraux, comme la tentative de donner vie à des modèles ; c'est le résultat d'un développement historique dont le processus tend à désigner de manière sûre la situation temporelle et spatiale du sujet représenté. Conformément à cette restriction, que nous ne saurions chercher ici à justifier, il est inévitable de renouer avec l'usage courant des termes "réalisme" et "naturalisme".

On peut en partie étayer l'hypothèse que nous venons d'évoquer par le matériau historique. Car la bataille contre la théorie et la pratique de la magie de l'image traverse toute l'histoire de la pensée grecque, depuis son apogée classique jusqu'à l'empire romain.

L'"interdit des images" dans l'Antiquité classique et dans la tradition juive repose sur des fondements similaires (Geffcken). Ceux qui voient dans les divinités des êtres spirituels pensent que quiconque tient l'image d'un dieu pour le dieu lui-même ignore la véritable nature des dieux et des héros (Héraclite, *Fragm.* 5). Pausanias récuse encore la pratique même de la magie des images (III, 15, 11) ; lorsqu'il mentionne la statue de bois d'Aphrodite Morpho à Sparte, il se demande "pourquoi Tyndare enchaîna sa statue (...) et rejette totalement l'opinion (...) selon laquelle Tyndare voulait par ces chaînes punir Aphrodite pour la honte qu'elle avait infligée à ses filles. Tyndare n'était pas naïf au point de croire qu'en sculptant une effigie dans du bois de cèdre, et en l'appelant Aphrodite, la déesse elle-même subirait la violence faite à cette effigie". (Robert, 1909, p. 34 et sq.)

La tentative de renforcer notre hypothèse conduit à la construction suivante, purement schématique : à l'aube de l'art grec, en ces temps où l'idée de l'identité entre l'image et son modèle était plus évidente, on ne cherchait guère, sinon pas du tout, à faire que l'œuvre d'art soit davantage fidèle à la nature ; à une époque plus tardive, quand cette croyance recule, le naturalisme est perçu comme le fait des artistes. Ceci nous indique donc la raison pour laquelle l'anecdote ayant trait à la force d'illusion des œuvres d'art

figure parmi les premiers renseignements sur l'artiste plasticien (qui remontent à l'époque hellénistique) : *c'est par le travail de l'artiste qu'est comblé le fossé séparant l'image de ce qu'elle représente*. En même temps, les récits décrivant l'artiste mythique comme le créateur d'êtres animés servent de modèle à l'anecdote et la colorent.

Cette série de preuves historiques peut encore être étendue. La vision nouvelle de l'art au Moyen Âge ressuscite la croyance jamais totalement disparue dans l'identité magique de l'image et de son modèle. Lorsque saint Augustin (citant Apulée) réitère la conception maintes fois citée de l'Hermès égyptien, selon laquelle l'art démoniaque aurait le pouvoir "de loger des esprits invisibles dans des objets visibles modelés dans la matière physique", il se réfère en réalité au lien occulte qui unit art et théurgie. Tout se passe comme si les œuvres d'art étaient considérées comme les corps des dieux païens : "des esprits, invités à le faire, habitaient certainement ces images et n'étaient pas sans pouvoir nuire ou au contraire exaucer les vœux de ceux qui leur rendaient les hommages divins" (Borinski, 1914, I, p. 15)¹. On peut donc retrouver aussi loin que dans la déclaration de saint Augustin une profession de foi en faveur de cette croyance dans les attributs magiques de l'œuvre figurative. La conception de la première chrétienté est, en divers lieux, toute pénétrée de cette croyance. Celle-ci s'exprime très clairement dans des récits apocryphes, tel celui de la chute des statues des dieux païens à l'entrée de la Sainte famille en Égypte, et détermine le rapport qu'entretient le haut Moyen Âge avec tout un pan de l'héritage artistique de l'Antiquité.

Ne se souciant plus de représenter l'étendue spatiale, le langage de l'art plus tardif tend à réinterpréter tous les vestiges de la conception plastique en des projections bidimensionnelles et renonce progressivement à la caractérisation spatiale et temporelle du modèle dans son individualité. Les statues en gypse de l'Antiquité, "déjà nimbées d'une aura de ténèbres et de magie démoniaque dans la conscience populaire de l'Antiquité tardive", ont dû alors paraître le comble de la diablerie. (Ce dont on peut se faire une idée si l'on

1. Bielefeld traite des images sacrées dotées du pouvoir magique de se mouvoir (1953-54, p. 110).

songe au sentiment que *nous* éprouvons quand des objets inanimés semblent s'animer de manière inopinée ; c'est là toute l'inquiétante étrangeté des automates.)

Le point de vue que nous venons d'évoquer gouverne l'interprétation de l'art antique au Moyen Âge. Il est très prégnant dans les guides des villes de Rome et de Constantinople, qui voulaient intégrer les vestiges d'un passé glorieux dans la vision du monde des pèlerins qui ne se rendaient plus dans les centres des richesses séculières, mais seulement dans les foyers de salut éternel. Un récit de Lorenzo Ghiberti (I, p. 63) issu d'une tradition vivace montre que cette conception s'est longtemps conservée sous la forme d'une superstition et qu'elle imprègne encore la pensée du Moyen Âge tardif : au XIV^e siècle, époque où l'on était conscient et fier d'imiter ouvertement l'art antique et où l'on commençait déjà, dans le nord de l'Italie, à collectionner des antiques, on trouva à Sienne une ancienne statue de Vénus qui fut aussitôt démolie parce qu'on la croyait funeste ; ses débris furent ensevelis en territoire ennemi.

L'artiste a donc désormais pratiquement disparu de la scène. Même les noms transmis par une tradition qui a su subsister paraissent parfois sous un jour nouveau. *Le Mirabilia Urbis Romae*, le plus célèbre guide du Moyen Âge, entremêle en une fable les noms d'un Phidias et d'un Praxitèle, encore lisibles sur le socle des statues des dompteurs de chevaux du mont Quirinal :

"Au temps de l'empereur Tibère, deux jeunes philosophes du nom de Praxitèle et de Pitias" seraient venus à Rome, affichant haut leur prétention d'être "de si grands sages qu'ils pourraient répéter mot pour mot à l'Empereur ce qu'il dirait dans sa chambre en leur absence. Ce qu'ils firent en effet sans pour autant réclamer aucun argent, mais uniquement le témoignage éternel qu'eux, philosophes, entendraient en possession de deux chevaux en marbre foulant la terre, ce qui signifierait qu'ils sont les Princes de ce monde et qu'eux-mêmes seraient représentés nus au côté des chevaux pour indiquer, par leurs bras levés et leurs doigts écartés, qu'ils sont à même de prédire l'avenir et, par leur nudité, que la connaissance du monde gît nue et à découvert dans leur âme" (Kinkel, 1876, p. 173).

De même que l'œuvre est réinterprétée ici en un sens symbolique, de même l'artiste est-il devenu devin. De la même façon que les statuaires passent pour des philosophes thaumaturges, Virgile fait toujours figure au Moyen Âge de magicien ; il est entouré de légendes qui lui sont propres. Mais on dit du magicien Virgile qu'il fabrique des automates. La même chose, *mutatis mutandis*, est rapportée d'Albert le Grand qui créa, "sous l'influence favorable d'une constellation", une statue de métal capable de parler ; un moine la détruisit parce qu'il y voyait une idole (Floerke, 1913, p. 230). L'artiste médiéval, tel qu'il apparaît dans la littérature du temps, semble parfois se distinguer également par une aptitude universelle.

Revenons maintenant à l'anecdote sur la force d'illusion de l'œuvre d'art. L'Antiquité elle-même en a fait l'objet d'une interprétation qu'il nous faut encore indiquer :

Zeuxis se serait demandé pourquoi les oiseaux avaient picoré les raisins que portait le garçon représenté dans son tableau, au lieu de fuir par peur de l'image peinte du garçon. Deux explications ont été proposées. La première affirme que le garçon aurait été "moins bien peint" que les raisins (Pline, xxxv, 66) ; la seconde, alléguée par Sénèque, soutient qu'il faut y voir, au contraire, la preuve que l'effigie du garçon, parce qu'elle est "idéalisée", est supérieure à celle des raisins (*Controv.* x, 34, 27 = Overbeck, n° 1649).

Telle est l'opposition de la beauté et de la réalité, constante dans la pensée des Romains. C'est Quintilien qui est le plus clair et le plus explicite à son sujet lorsqu'il affirme de Démétrius, le portraitiste athénien du IV^e siècle, qu'il aurait préféré la beauté à la ressemblance (Overbeck, n° 903 = *Inst. Orat.* xii, 10, 9).

La même attitude apparaît chez Strabon : Protogène fit l'expérience que les spectateurs manquaient d'attention pour l'objet principal de son tableau parce qu'il avait peint comme objet secondaire une caille tellement réaliste qu'elle avait attiré à elle des cailles vivantes. Par dépit, il aurait fait disparaître l'oiseau (Overbeck, n° 1924).

Cette histoire renverse le sens de l'anecdote de la mystification du spectateur en son *contraire*. La vieille opposition entre l'invention et l'imitation, les deux fonctions des arts visuels, est constante depuis les débuts de l'exégèse littéraire des œuvres d'art ; nous pouvons la faire remonter à la philosophie de Platon. Ici, elle trouve son expression dans les interprétations contrastées de cette anecdote.

La question de savoir lequel des deux points de vue allait prévaloir au terme du développement culturel de l'Antiquité ne fait guère de doute. La conception de la première chrétienté a été formulée avec la plus grande netteté par saint Clément d'Alexandrie : l'art n'est louable que s'il ne trompe pas l'homme en prétendant être la vérité (Borinski, 1914, p. 33). Toute différente est la façon de juger du rapport entre l'image et ce qu'elle reproduit, entre la réalité et les apparences, dans la tradition chinoise. Celle-ci regorge d'anecdotes où des figures animales ou humaines quittent la place qui leur est assignée dans le tableau pour entrer dans le monde réel, et où chacune des blessures qui leur sont faites apparaissent ensuite dans le tableau. Nous ne chercherons pas d'autres exemples pour illustrer cette conception ; nous insisterons plutôt sur un exemple qui s'est largement diffusé et qui concerne l'attitude de l'artiste envers son œuvre. Le peintre évite de représenter des yeux dans son tableau pour empêcher que celui-ci ne prenne vie (Hirth, 1905, p. 424 ; 1900, p. 16 et sq. ; Fischer, 1912, p. 21)¹. L'idée que l'artiste conserve ainsi une emprise sur son œuvre, en refusant en quelque sorte qu'elle puisse posséder une entière vitalité plonge ses racines dans la croyance magique. Mais l'image de l'artiste qui donne la vie, qui rend l'œuvre vivante par son travail, nous ramène à la croyance dans le pouvoir créateur de la divinité qui insuffle la vie à des êtres modelés dans la glaise.

La jalousie des dieux

Le mythe attribue à l'artiste deux types d'actes : façonner des personnes et construire des édifices qui s'élèvent jusqu'au ciel ou

1. Eberhard cite l'histoire de dragons qui s'envolèrent du tableau dans lequel ils étaient représentés lorsque l'artiste leur ajouta des yeux (1941, p. 203).

1. C'est ici l'occasion de remettre en question l'idée que les histoires très répandues du type "Construction d'une tour à Babel" remontent au récit biblique. Cf. Bittremieux pour un exemple venant du Congo (1926, p. 799), et Nebesky-Wojkowitz pour un exemple asiatique (1953, p. 889 sq.)

rivalisent en beauté et en grandeur avec les demeures des dieux. Ces deux attributs empiètent sur le privilège de la divinité et sont passibles de sanctions. La légende la plus connue sur l'*hybris* humaine, et sur le châtime divin, est contenue dans le récit biblique de la tour de Babel. "Allons! bâtissons-nous une ville et une tour, dont la tête soit dans les cieux" (Genèse, 11.4).

Il existe plusieurs variantes de cette histoire. La concision lapidaire du récit biblique fut plus tard, dans l'Haggada juive, agrémentée de détails (Jeremias, 1930, p. 190). Il est remarquable qu'une légende identique apparaisse au Mexique, à propos d'une de ces tours de temples à étages dont la parenté architectonique avec les ziggourats babyloniennes (dont l'une des plus célèbres se trouvait à Babel) demeure une énigme encore irrésolue (Jeremias, 1930, p. 194; Las Casas, 1919)¹. À côté de ces légendes sur la construction de tours, d'autres traditions émergent à propos de murs cyclopéens, érigés par des géants. Dans certaines histoires, la tour de Babel est elle aussi construite par des géants² (Pseudo-Eupolemus, Moïse de Chorène; Jeremias, 1930, p. 193; Schnabel, 1923, p. 68).

Un second groupe d'idées en dépend étroitement: une croyance qui subsiste depuis des millénaires sur tous les continents prétend qu'il n'est pas une construction qui ne soit un affront à la divinité, que seul un sacrifice peut alors apaiser. Friedrich von der Leyen (1917) a donné une portée très générale à cette croyance. Voici ses propres termes: "Les grands édifices sont considérés comme sacrilèges. Ainsi dans la légende juive de la tour de Babel. Seuls des esprits démoniaques, Satan lui-même dans les légendes allemandes, peuvent les bâtir. Injustice, trahison et supercherie sont associées à leurs constructions, et ce d'une manière terrifiante. Il n'est que de songer à la vieille légende grecque de Laomédon et de la construction de Troie, ou à la saga scandinave du géant constructeur. Chaque édifice exige un sacrifice humain et menace d'affliger l'humanité d'un malheur ou d'éveiller la terreur si ces sacrifices ne sont pas faits" (p. 77). Ce n'est pas le lieu de rendre ici compte de la substitution progressive du sacrifice humain par des dons symboliques. Nous

voudrions seulement suggérer l'hypothèse que cette coutume primitive subsiste dans bien des récits plus tardifs d'architectes qui meurent pour achever leur œuvre.

La croyance dans la "jalousie des dieux" s'est conservée jusqu'à nos jours sous la forme d'une figure littéraire. On la retrouve, entre autres, dans l'épithète inscrite sur le tombeau de Giulio Romano, dont seul Vasari porte témoignage dans ses *Vies*: courroucé qu'un mortel puisse insuffler la vie à ses créatures et que les édifices d'un mortel puissent rivaliser avec ceux du ciel, Jupiter arracha cet artiste à la terre¹. Le sacrilège de l'architecte côtoie ici celui des peintres et des sculpteurs. Son ancêtre est le *Prométhée* grec, qui eut l'audace d'insuffler la vie à son œuvre d'art.

Fulgentius raconte le mythe de la manière suivante: Prométhée façonnait des hommes dans de la glaise sans pourtant parvenir à leur insuffler la vie (II, p. 79). Lorsque, avec l'aide de Minerve, il fut à même de dérober au ciel le feu divin, il put donner aussi une âme à ses figures d'argile. (Dans la conception antique, l'homme est fait de terre et de feu; Platon, *Protagoras*, 320 d). Mais pour ce sacrilège, Prométhée se voit infliger une peine: il est enchaîné sur le Caucase et un vautour lui dévore éternellement le foie.

La figure de Prométhée apportant le feu aux hommes est étroitement liée à celle d'un autre artiste mythique: le démon du feu *Héphaïstos*, dont le culte a très vite supplanté celui de Prométhée. De même que Prométhée est enchaîné au rocher, Héphaïstos, le créateur de figures humaines douées de mouvement, se retrouve paralysé. L'hypothèse que nous avançons ici vise à établir une communauté de destin entre ces deux figures. Un troisième personnage semble même leur être lié: Épiméthée. Il aurait façonné un homme de glaise et Jupiter l'aurait métamorphosé en singe, pour l'avoir singé par cette imitation, avant de l'exiler dans les îles de Pithécusses.

On trouve ce récit dans la *Genealogia deorum* de Boccace (livre IV, c. 42); il vient d'une source grecque inconnue (cf. peut-être la Souda sur les Cercopes; voir Habich,

1. Ce passage a été supprimé dans la seconde édition. Cf. également Vasari (III, p. 216) au sujet du Dôme de Florence construit par Brunelleschi: "Il semble en vérité que le ciel en est jaloux puisque la foudre la frappe continuellement."

1. Erwin Panofsky, *Idea, op. cit.*, p. 208 et sq. (N.d.E.)

1920, p. 12). La métamorphose en singe apparaît également dans la tradition talmudique de la tour de Babel, selon laquelle ses constructeurs furent changés en "singes, esprits, fantômes et démons" (Synhedrin 109 a; Goldschmidt, 1897, VII, p. 490). On peut également comprendre en ce sens le fait que l'appellation "singe de Dieu" ait servi à qualifier l'artiste à la Renaissance, de Villani à Shakespeare; Panofsky a retracé l'histoire et l'évolution de cette dénomination (1924)¹. De méprisante à l'Antiquité, elle devient un titre de gloire pour l'artiste à la Renaissance (Schlosser, 1927, p. 268), avant d'être à nouveau employée dans son sens premier, dépréciatif (voir infra p. 100).

C'est ainsi que se dessine, dans ses contours généraux, l'image de l'artiste humilié, puni pour sa présomption; le négatif de l'artiste héroïsé. Toutefois, il ne s'agit pas d'associer le forfait qu'il expie uniquement au fait de créer artistiquement une image, quand bien même il serait permis de déduire du châtement un interdit originel de l'image qui pourrait être destiné à prémunir la divinité contre la magie qui s'exercerait sur son image. La création d'images n'est qu'un élément dans la caractérisation de l'artiste mythique. On peut envisager la peine qui lui est infligée dans un contexte plus large et plus grandiose; elle semble avoir partie liée avec la portée symbolique du feu comme signe d'une puissance créatrice, de même qu'avec la maîtrise du feu en tant qu'un des premiers actes culturels de l'humanité. La figure de l'artiste mythique se confond avec celle, plus universelle et plus large, de l'ennemi de la divinité. Ce lien détermine également la symbolique attachée au Dédale grec ainsi qu'à son pendant scandinave, Wieland. Leurs mythes respectifs ont fondu des éléments contradictoires en une unique histoire, "en une élaboration secondaire". Leur activité artistique et l'invention des ailes, la maîtrise de l'air, leur capacité à réaliser un des rêves de l'humanité – tout cela a été combiné par pragmatisme. La technique de vol qu'ils inventent sert à les libérer de leur captivité.

Les motifs de ce mythe se sont largement diffusés. Une Victoire d'un relief sassanide à Tâq i Bustân était aux yeux des Arabes du Moyen Âge un autoportrait de l'artiste grec Fattus qui s'était représenté avec des ailes (Schwarz, 1921, IV, p. 488; voir

aussi Herzfeld dans *Der Islam* [L'Islam], XII, p. 137). Une légende iranienne et une autre roumaine racontent comment un architecte se libère de sa captivité en se fabriquant des ailes (Schwarz, 1921, V, p. 455). Dans la légende roumaine, le vol échoue, si bien qu'il semble y avoir un rapport avec la course d'Icare trop près du soleil. Mais, dans les deux traditions, l'artiste est retenu prisonnier et menacé de mort pour avoir déclaré, en réponse au maître d'ouvrage, pouvoir faire mieux encore que l'édifice tout juste terminé. Ce motif aussi – la jalousie du commanditaire envers la réalisation de l'artiste – appartient au fonds commun de la tradition, on le retrouve parfois sous une forme indépendante, notamment dans les anecdotes chinoises (Giles, 1905, p. 206; voir aussi Basset, 1906, p. 22, avec des renvois à des parallèles espagnols, roumains, africains et russes. [in Mayer, 1956, p. 20; Sinninghe, 1943, n° 992; Talos, 1969, p. 196; Thompson, 1955-58, vol. 5, p. 311 et 497]). Après que Syrlin le Jeune eut terminé la stalle et l'autel de l'abbaye de Blaubeuren, les moines l'auraient rendu aveugle, afin qu'il ne puisse plus réaliser semblable ouvrage (Nagler, 1835-52).

Un tel lien entre l'artiste mythique et des représentations mythologiques plus larges indique que la figure de l'artiste dans le mythe n'est pas parfaitement définie. Cela concorde avec le fait que l'artisan homérique, le démiurge, appartienne encore à ce monde unitaire où la pratique magique inclut les arts plastiques. L'art aussi repose sur cette "vision mystique" "d'un métier primordial, sacrosaint, où la magie mantique était inséparable des métiers d'artisanat, différenciés plus tardivement" (Eisler, 1910, p. 241); l'"aura mystique qui enveloppe depuis longtemps l'activité des arts et métiers particuliers" vient de cette source.

Cependant, la croyance en la jalousie des dieux n'a jamais cessé d'hanter la vie des artistes. Elle s'exprime dans les obsessions d'un sculpteur du XVIII^e siècle malade d'esprit, Franz Xaver Messerschmidt, qui se croit persécuté par le démon de la proportion, en raison de la perfection atteinte par son art. D'après ce que l'on sait du mécanisme de l'illusion paranoïde, on peut voir dans ce délire une "projection", et supposer que l'artiste éprouvait lui-même cette "soif prométhéenne" d'égaliser la divinité (Kris, 1933, p. 411 [1978, p. 184]).

Les Grecs n'en ont pas moins héroïsé ces artistes humiliés et punis. Le mythe permet donc d'établir déjà l'ambivalence des sentiments qui entourent depuis toujours les grands de ce monde. Dans la mythologie elle-même, on trouve trace, quoique dans un autre contexte, de cette ambivalence touchant l'artiste.

Il faut rattacher les Telchines (Overbeck, n° 40-55; Roscher, v, col. 236) et les Dactyles idéens (Overbeck, n° 27-39; Pauly, IV, col. 2018) – les derniers étant des démons phalliques apparentés aux nains et aux gnomes des contes scandinaves (Kaibel, 1901, p. 488 et sq.) –, en tant qu'industriels forgerons et parce qu'ils ont la maîtrise du feu, au démon du feu qui a fait naître la figure d'Héphaïstos, ainsi qu'à celui qui apporta le feu aux hommes : Prométhée.

À la différence des gnomes scandinaves, ils sont aussi sculpteurs. Les Telchines passent pour avoir les premiers façonné des images des dieux (Overbeck, n° 44 = Diod. Sicul., v, 55); on les rencontre dans ce rôle dans la "nuit du Walpurgis classique":

"Nous les premiers, c'est nous qui avons façonné la figure des dieux
Sous les dignes traits de l'homme."

De la même façon, le Dactyle Skelmis apparaît en sculpteur (Kaibel, 1901, p. 503).

Leur caractère se manifeste sous deux aspects contradictoires : l'un bon et secourable, l'autre mauvais et malfaisant. Leur force magique est à la fois admirée et redoutée. Il paraît possible de rattacher ces qualités contrastées à celles de la figure héroïsée de l'artiste mythique. L'image double de l'artiste, magicien aux pouvoirs maléfiques et souverain créateur, se signale ici pour la première fois. Elle imprègne la conception grecque de l'artiste et est peut-être aussi à l'origine de la faible considération sociale que les Grecs lui ont accordé.

Cette double caractérisation de l'artiste, doué de facultés à la fois admirables et dangereuses, réapparaît constamment dans la tradition; elle influence aujourd'hui encore l'attitude du milieu envers l'artiste. Il est même possible, sous cet angle, de comprendre en partie les vicissitudes de son destin, entre Parnasse et

bohème, héroïsation et humiliation. Revenons une fois encore au récit de la jeunesse de l'Enfant Jésus : l'apocryphe ne le décrit pas uniquement comme le créateur de la vie, *deus artifex*, mais encore comme un dangereux magicien. De même qu'il insuffle la vie aux oiseaux de limon, il a le pouvoir de la reprendre aux hommes qui s'opposent à sa volonté. Si bien que, dans une forme populaire syncrétique, une vieille image païenne d'une divinité aux pouvoirs arbitraires et capricieux a pénétré dans la notion judéo-chrétienne du Dieu Créateur.

Sur l'exhortation de Michel-Ange, la Nuit leva alors la tête et se mit à bouger.

ERNST KRIS & OTTO KURZ

ERNST KRIS & OTTO KURZ / LA LÉGENDE DE L'ARTISTE

LA Ernst KRIS & OTTO KURZ
LÉGENDE

DE

L'ARTISTE



9 €

