

La rêverie de la limite dans la peinture antique

Je voudrais proposer ce qui me séduit personnellement dans ce que j'appellerai la *rêverie de la limite* dans la peinture, d'après le livre 35 de Pline. Le sujet n'est certes pas neuf. Cela ne veut pas dire que le débat soit clos, même s'il y a témérité à le reprendre. Je choisirai comme premier exemple, le passage concernant Parrhasios, 35, 67-68.

Pline nous dit que Parrhasios est le premier à avoir donné la *symmetria* à la peinture, le premier à donner la vivacité à l'expression des visages, l'élégance des cheveux, la grâce de la bouche; et que, de l'aveu des artistes, il fut le premier *in liniis extremis*, dans les traits qui terminent, dans les contours.

«Car peindre les corps et les milieux des objets est assurément d'un grand prix; mais nombreux sont ceux qui y ont réussi; mais faire la limite des corps (*extrema corporum*) et clore la juste mesure de la peinture qui s'arrête, on le trouve rarement exécuté avec succès — *ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat*— car l'extrémité doit faire le tour d'elle-même et terminer de façon à promettre d'autres choses derrière elle, et à montrer en même temps ce qu'elle cache».

J'ai essayé de traduire le plus naïvement, au risque de la maladresse, plutôt que de tenter de trouver des équivalents modernes, de parler d'arrondi, par exemple. Nous sommes là, n'en doutons pas, devant un texte très riche pour l'imagination, pour la rêverie de la limite. La proposition «*ambire enim se ipsa debet extremitas...*» a tout l'air d'une définition; peut-être Pline l'extrait-il des écrits

d'Antigonos et de Xenocratès, dont il nous dit qu'ils attribuent à Parrhasios la gloire dans la réalisation de l'*extremitas* et qu'ils ont écrit sur la peinture (*ibid.*).

J'avoue n'être pas satisfait des interprétations que l'on a donné à ce texte de Pline. Elles me paraissent souvent trop vagues, les commentateurs ne s'arrêtant pas suffisamment aux problèmes, et concevant les phrases de Pline comme autant de généralités; soit, au contraire, **trop restrictives**, trop techniques; soit encore trop modernes dans leur esprit ¹.

Falconet, dans son commentaire à ce passage, s'écrie que le

«texte est si beau, si clair, si expressif, qu'il est si précisément le langage des artistes qu'il ne peut s'empêcher de le transcrire en latin» ².

Falconet reconnaît là un langage technique décrivant «l'arrondissement, l'enveloppé, le tournant des parties» ³.

Et Winckelmann écrit aussi:

«Pour ce qui est de la beauté du contour, de l'arrondissement des objets et de l'intelligence de la lumière et de l'ombre, il l'emportait, de l'aveu même des artistes, sur tous les peintres anciens; du moins voilà comme j'entends le passage de Pline...» ⁴.

Pline continue:

«En revanche, si on le compare à lui-même, Parrhasios est moins bon dans le rendu du milieu des corps (*in mediis corporibus exprimendis*)» (*ibid.*, 8-69).

1 La traduction de J. J. Pollitt, *The ancient view of greek art* (New Haven & London, Yale University Press, 1974) p. 395, me paraît la plus précise: «To make the contour of figures, and to include just the right amount of the subject which is being delimited is a rare event in artistic achievement. For the contour ought to round itself off and so delimit, that it suggests other parts behind it and shows even what it hides». Sur les sources du livre 35, sur Xénocratès et Antigonos, cf. l'introduction de E. Sellers, *The Elder Pliny's chapters on the history of art*, d'E. Sellers (Chicago 1982) (dernière édition complétée par R. V. Schoder, S.J.), pp. XVI-XLV. Cf. aussi H. van de Waal, 'The linea summae tenuitatis of Apelles; Pliny's phrase and its interpreters', in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12, 1 (1967) pp. 5-32. Se reporter maintenant à l'édition-traduction du livre 35 par J. M. Croisille (Paris, Belles Lettres, 1985) parue après notre colloque.

2 Falconet, *Oeuvres complètes* (Paris 1808) t. 1, p. 277.

3 *Ibid.*, p. 278.

4 J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens, traduit de l'allemand* (Paris 1802) t. 2, p. 175.

Winckelmann comprend que cela signifie que Parrhasios était «faible en anatomie»; ce qui lui vaut une remarque pincée de Falconet⁵. En vérité, pour en revenir à l'appréciation de Falconet, admirer en ces lignes, qui auraient à ses yeux l'avantage de n'être point de Pline, un vocabulaire technique de peintre, ne nous avance guère.

Du point de vue des commentateurs plus modernes, je suis aussi très surpris de lire, à propos de l'expression «*ut promittat alia post se*» de notre phrase, sous la plume d'Eugénie Sellers: «*The meaning is so clear, the aesthetic lesson so true...*»⁶. Le vertige n'est pas loin.

En vérité, ce que comprend Sellers, est très bien explicité par Vincent J. Bruno qui entend comme elle, et écrit que

«l'artiste est capable d'exprimer non seulement les contours des corps matériels, mais aussi une qualité spéciale de la ligne peinte dans laquelle nous pouvons percevoir la continuation des formes qui tournent dans l'espace, où le spectateur ne peut plus les voir»⁷.

Il faudrait donc comprendre que ce que nous décrit Pline, c'est le moyen grâce au trait, à la ligne, de suggérer d'autres traits, d'autres lignes que l'on ne discerne pas. L'on doit donc supposer que le texte de Pline s'applique à un espace à trois dimensions, suggéré au moyen des *extremitates*. La clôture de l'*extrémité* se ferait en quelque sorte par derrière, sans qu'on le vit, le contour parvenant à donner l'impression de profondeur.

J'avoue que je n'arrive pas à comprendre le texte comme cela, et que je ne crois pas du tout que l'on puisse épuiser son sens par une approche technique. Je pense qu'il s'agit d'une question, ne disons pas philosophique, mais plus modestement théorique, qui concerne l'imaginaire et les sens que l'on doit donner au *contour*. Pour nous,

5 Ibid. (=Falconet, op. cit., p. 278); dans les *Gedanken...* (cf. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad., intr. et notes par L. Mis; Paris, Aubier, 1954, p. 130), Winckelmann rappelle qu'en général Parrhasios est considéré comme le plus fort en ce qui concerne le contour.

6 Op. cit., p. 112.

7 V. J. Bruno, *Form and colour in greek painting* (London, Thames and Hudson, 1969) p. 36; cf. aussi R. Bianchi-Bandinelli, *La storia dell'arte classica* (Florence 1950) pp. 53-61).

tout peut et même doit s'expliquer dans un espace plat, à deux dimensions; il n'est question ni de profondeur ni d'illusion.

Je vais essayer de me faire comprendre. Soit une masse de couleur, quelle qu'elle soit. Etalée, elle a nécessairement une fin, une *extremitas*, un contour. Mais ce contour est inachevé; ce n'est pas le vrai contour, n'est pas la forme. Le peintre devra finir la figure au sens matériel de la finition. Finir consiste à reprendre le contour, c'est-à-dire à estomper les imperfections du premier contour. Cet acte de finition est le véritable acte créateur, en instituant la finition en fin. C'est l'acte qui fait passer du temps, de la durée, à l'être. C'est l'acte fondateur. Par l'acte de la finition, la ligne devient première en droit, alors qu'elle est dernière en fait, dans le temps, et constitue la forme comme un être. Cette idée difficile, Parrhasios, ou Xenocratès, ou Antigonos, ou pourquoi pas Pline, essayent de la rendre par une série d'effets rhétoriques, de pointes, d'oxymores.

Commençons d'analyser par la fin de la phrase: l'extrémité doit finir de telle sorte qu'elle «montre même ce qu'elle cache».

La pointe est évidente. Mais qu'est-ce que cela veut dire? Si l'on reprend mon jeu de mots sur la finition et la fin, la ligne de finition est là pour cacher l'arête de la couleur, pour limiter, pour cacher l'imperfection de la couleur. Ce faisant sa fonction et son rôle changent immédiatement, et deviennent démonstrateurs et révélateurs. En cachant, l'extrémité révèle. Que veut dire l'expression «*ambire enim se ipse debet extremitas...*» «l'extrémité doit faire le tour d'elle-même...»? Je pense que cela signifie que cette seconde *extremitas*, qui est *extremitas* de finition, reprend et suit la première *extremitas*, c'est-à-dire le bord où s'arrêtait la couleur; là aussi il y a une pointe, un effet rhétorique.

Le second pourtour que je trace suit le premier pourtour, ligne où s'était arrêté mon pinceau; et se confond, coïncide avec lui, pour constituer la ligne créatrice, devenue première en droit. Reste à interpréter l'expression centrale et «*sic desinere ut promittat alia et post se*». Le

verbe *promitto* est difficile. L'on a traduit par promettre, suggérer, donner l'assurance de..., tous sens que l'on peut bien admettre. Mais dans ce système d'effets rhétoriques, comment ne pas mettre en valeur l'opposition entre le *pro* de *promittere* et le *post* de *post se*?

Quand je trace la ligne de fin, les choses qu'elle circonscrit sont derrière elle. Mais une fois cette ligne terminée, je suis obligé de changer le sens de ma perception, je deviens spectateur d'un univers qui est derrière la ligne; j'ai passé la frontière. Cette ligne promet, c'est-à-dire met en avant, met au premier plan, des choses qui étaient au second plan dans l'acte de la création. Car tout le jeu de cette phrase n'a pas d'autre fonction que d'essayer de nous faire comprendre ceci: quand le peintre trace la ligne de contour, en continuant la première forme qu'il a donnée par la couleur, et en suivant cette première forme avec laquelle elle coïncide, il accomplit un acte qui oblige à changer de sens; cet acte dernier *en fait* devient premier *en droit* et fondateur. Nous passons du sens chronologique, au sens logique et juridique. La finition devient la fin et la définition; ce qui était derrière passe devant; en cachant, l'extrémité révèle et montre. Alors je veux bien qu'on donne à *promittere* le sens de «promettre», mais certainement pas de «suggérer». J'accepterais plutôt la connotation juridique de «garantir». C'est une réflexion sur le sens et la valeur de la forme et du dessin par rapport à la couleur. Le dessin peut, dans la durée, être le premier. Ainsi l'esquisse, ὑπογραφή, que le peintre comble de couleurs; la περιγραφή de *Génération des animaux* d'Aristote, par exemple. La Nature utilise, dans la formation de l'embryon, la même technique que le peintre, nous dit le Stagirite:

«Car les peintres ayant fait des esquisses avec des lignes couvrent le tableau à l'aide des couleurs»^{7*}.

Ce dessin-là, cette forme, restent accessoires et ne sauraient dépasser l'ordre chronologique. Mais la vraie forme, le vrai dessin, vient de l'intérieur. Il va de l'intérieur vers l'extérieur, il intervient en dernier dans le temps

7* 743b.

et l'espace, il *termine*; et ce faisant, par le fait même de terminer, il devient premier en droit. Ce dessin-là suppose la couleur préalable, mais est juridiquement fondateur. Dans l'opposition entre forme et couleur, c'est une réponse claire: c'est la forme qui est première; c'est la forme qui donne le sens.

L'on me dira, qu'est-ce que cela apprend sur la peinture antique et sur la représentation technique? Je dirai d'abord rien; et j'ajouterai cela, comme le fait Falconet sauf, paradoxalement pour ce passage, aux choses qui n'apprennent rien sur la technicité de la peinture. Mais j'y vois, en revanche, quelque chose de prodigieusement excitant pour l'esprit, pour la rêverie sur le rôle, la fonction du dessin par rapport à la couleur, sur la rêverie de la limite et de la norme, tellement intéressants chez les Grecs.

Il y a un certain parallèle entre Parrhasios et Polyclète. Si Polyclète a donné un *canon*, sous la forme d'un écrit et d'une statue, Parrhasios a introduit la *symmetria* dans la peinture, comme Polyclète l'a fait pour la sculpture; et, comme nous le rapporte Quintilien, il a délimité toute chose (*ita circumscrispsit omnia*) de telle sorte qu'on l'appelle le *législateur* (*ut eum legum latorem uocent...*)⁸. Parrhasios est l'homme de la limite, du terme. Quintilien nous dit qu'il a «pesé de manière plus subtile les lignes» (*examinasse suptilius lineas* (*ibid.*)); dans l'éloge qu'il fit de lui-même, si l'on en croit Athénée, il dit:

«Je prétends que de ma main j'ai trouvé les *termes* clairs de cet art; la borne est enfoncée qu'on ne peut pas franchir»⁹.

Dans l'esprit d'Athénée, il s'agit de simple vantardise. Bien évidemment l'on peut comprendre comme A. Reinach, dans sa traduction,

«le terme suprême de notre art, cette main l'a trouvé; la borne en est là qu'on ne peut franchir»¹⁰. *φράσι γὰρ ἤδη / τέκνης εὐρήσθαι τέρματα τῆςδε σαφῆ / χειρὸς ὑπ'ἡμιτερόης· ἀνι-
πέροβλητος δὲ πέπληεν / οὐρος...*

⁸ *Inst.* 12, 10, 4. Quintilien glose «parce que ses représentations des dieux et des héros, telles qu'elles ont été réalisées par lui, tous les imitent comme s'il était nécessaire qu'il en fût ainsi».

⁹ Athénée, *Deipn.*, 12, 543c, cf. Recueil Milliet, n. 263.

¹⁰ Recueil Milliet, p. 225.

Mais *πέριμασα*, les termes, *ὄρος*, la borne, la limite, sont des expressions qui doivent rendre attentif chez l'homme de la limite. Cela veut aussi dire qu'il a donné à l'art de la peinture l'évidence et la nécessité des limites¹¹. Il y a, dans le livre 35 de Pline, une réflexion sur la limite et l'achèvement, sur le *τέλειον*, en même temps qu'une réflexion sur l'inachevé. Pour parodier Pline, je dirais que c'est ce qui fait le *τόνος*, la tension de la rêverie de Pline.

Qu'est-ce, d'ailleurs que l'*achèvement* en peinture? Pour Platon la peinture est l'art qui ne finit jamais, qui n'a aucune raison de finir, le peintre n'ayant aucune raison d'en finir avec le tableau. *Lois* 769 a.b.:

«*L'Athénien*: tu vois comment le labeur des peintres, sur quel figure que ce soit, paraît sans limites; colorer, rehausser, ou quel que soit le nom que les disciples des peintres donnent à ce travail, il paraît incapable d'arrêter jamais ses retouches à un point où le tableau ne puisse plus gagner en beauté et en expression»¹².

Nous savons par Pline qu'Apelle critiquait Protogène pour ne pas savoir quitter son ouvrage¹³, alors que lui savait *manum de tabula tollere*.

Il doit donc exister, dans le temps, un *πέρας*, une limite idéale. Cette fin chronologique relève de la décision de l'artiste. Apelle reproche à Protogène de ne pas savoir finir. Nous avons vu une réflexion sur le *πέρας*, l'extrémité, dans l'espace. Il en est d'autres formes, par exemple celle sur la *linea*; pensons au duel entre Apelle et Protogène sur la minceur de la ligne (35, 81, 82). On connaît l'histoire, Apelle signant sa visite d'une ligne de couleur tracée au pinceau sur un grand tableau installé sur un chevalet par Protogène, ligne de la plus grande minceur (*extremae tenuitatis*). Protogène reconnaît Apelle à la *subtilitas* de la ligne, prend une autre couleur et à l'intérieur de cette même ligne trace une autre ligne plus fine. Apelle revient et sépare, par une ligne d'une troisième couleur les deux

¹¹ Après tout, *les termes de l'art* n'est pas une expression plus condensée que celle de Pline *ars se ipsa distinxit*...

¹² Trad. de des Places.

¹³ 35, 80. «Il y a un degré de perfection au-delà duquel on fait perdre à son ouvrage sa vigueur naturelle», écrit. Falconet, t. 1, p. 305.

lignes précédentes (entendons dans le sens de la longueur), ne laissant place à une plus grande subtilité. Le défi d'Apelle et de Protogène me paraît aussi une tentative pour répondre spécifiquement, en acte, à la définition géométrique de la ligne. Le peintre ne peut, par essence, se contenter de concevoir; il doit faire voir, par conséquent utiliser la matière, la couleur. Mais sa visée est l'essence de la ligne. L'ultime *tenuitas* est la manière, pour le peintre, de manifester sa solution à l'opposition de la matière et de la forme; ce qui nous reste, à mon avis, de ces anecdotes, devait être rattaché aux problématiques de la beauté contemporaines de Platon, d'Aristote, mais aussi de Polyclète; aux définitions de géométrie d'Euclide, comme si le peintre, lui aussi, prétendait à la définition et à l'essence.

Pline a vu ce tableau, et a noté la séduction qu'il exerçait, parmi d'autres excellents tableaux, alors qu'il ne contenait rien d'autre que «des lignes échappant au regard», qu'il était «semblable à du vide», et par «là-même fascinait»¹⁴. Il ne faut pas interpréter l'expression «*uisum effugientes*» comme si c'étaient déjà des lignes passées, mais penser que c'est leur finalité que d'échapper à la vue, que c'est l'idéal du trait. Et nous voilà placés devant une autre forme de séduction de l'inachevé: le vide, le néant, sur lequel quelques lignes tentent de fixer les regards et d'atteindre l'essence. Il est beau, il est profond que Pline ait été sensible à cela.

Je n'entrerais pas dans la polémique sur ce passage de Pline, de Monjocosius à Quatremère de Quincy, en passant par Saumaise, Félibien, Perrault, le Père Hardouin, de Piles, Durand, Hogarth, Mengs, Hagedorn, Caylus, Jaucourt, Poisinet, Falconet...¹⁵. En gros le débat porte sur la question de savoir si la *tenuitas* n'est pas pure métaphore, définissant l'élégance plutôt qu'une largeur; et si les lignes sont n'importe quelles lignes, ou des lignes spécifiques, droites, courbes; certains refusant de penser à des lignes qui ne fussent pas des contours.

14 Pline, 35, 81-83. «Nihil aliud continentem quam lineas uisum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem».

15 Pour un exposé rapide de cette polémique, cf. H. Houssaye, *Histoire d'Apelles* (Paris, Didier, 1867) pp. 388-400.

«Pour avoir eu tant et de si légitimes admirateurs, il fallait donc que les lignes qu'on y avait tracées, au lieu d'être si imperceptibles qu'elles échappaient à la vue, continsent une forme et un objet dont la beauté fût si précise, qu'à cette marque les deux artistes aient pu reconnaître un dessinateur de premier ordre», écrit Falconet, qui convient que ce «n'est assurément pas l'idée qu'en donne le narré de Pline»¹⁶.

Ne peut-on croire que l'exercice du peintre, dans une ligne de forme qu'on doit supposer quelconque, ne vise à autre chose, en effet, que la *tenuitas*, comme si la ligne visait à son idéalité, disons à sa définition géométrique, *linea=longitudo sine crassitudine*, ou pour parler le latin de Cicéron, *lineamentum, longitudinem latitudine carentem* (*Luc.* 116).

Nous citons tout à l'heure ce qui nous paraissait une tentative de définition picturale spécifique, à mettre en face de la définition géométrique, de l'*extremitas*; il me semble que nous sommes là devant une tentative de définition en acte de la *linea*. On peut lire le livre 35 comme un essai sur les progrès de la peinture; on peut y chercher des renseignements chronologiques. On peut comparer avec ce que nous connaissons d'ailleurs, tenter de l'éclairer par les représentations picturales qui subsistent.

Mais il y a quelque chose, dans Pline 35, d'infiniment séduisant, qui fait éclater tous les discours techniques possibles; cela tient sans doute à la spécificité de la peinture, peut-être aussi à une sensibilité particulière de Pline. La peinture prédispose à une rêverie abstraite sur la nature et sur la forme, sur l'étendue et la limite, sur la couleur et le dessin; de telle sorte que l'on peut, comme Junius ou même comme Pline, méditer sur la peinture sans même la voir.

Il me semble trouver chez Pline, dans les exemples qu'il donne, qu'il a choisis, le témoignage d'une réflexion qui sort de l'organisation chronologique d'une histoire de la peinture. Pline a rêvé aux limites de la peinture, ces limites faisant partie du rêve même de la peinture. Il y a

¹⁶ Op. cit., t. 1, p. 306. Sur cette question, cf. Falconet, pp. 306-15. Pour Hogarth, ce ne sauraient être que des lignes serpentine.

une évidente faculté d'imaginer chez Pline. Je ne veux pas dire d'inventer n'importe quoi; je parle d'imagination esthétique qui nous sollicite, nous les modernes. Prenons le thème de l'*inachevé*. On connaît la phrase où Pline réfléchit sur le charme de la *Médée* de Timomaque, ou de la *Vénus* d'Apelle, en se demandant pourquoi ces oeuvres dernières et inachevées sont plus appréciées que leurs oeuvres achevées.

«C'est qu'en elles on voit les restes du dessin et on surprend la pensée même de l'artiste et c'est une puissante recommandation que la douleur de sentir cette main arrêtée pour toujours au milieu d'un aussi beau travail» (trad. A. Reinach)¹⁷.

Laissons de côté la difficulté de rendre la concision de ce passage. Diderot admirait la phrase. Falconet s'irrite de ce *pathos*.

«Vous me rapportez un éloge général que Pline fait des artistes dont la mort a interrompu les ouvrages. Vous me demandez si je sens bien la *finesse*, le *coulant*, la *délicatesse* de ces expressions. Je ne m'aviserai pas de les traduire, vous m'avez fait une trop grosse peur»¹⁸.

Pour Falconet, si l'on veut, l'*inachevé* ne saurait qu'être du non-fini, de même que l'Agamemnon voilé de Timanthe ne saurait être que du non-peint¹⁹, alors que nous y verrions plutôt le procédé de la théologie négative.

«En voilant Agamemnon, vous avez dévoilé votre faiblesse», s'écrie Falconet²⁰.

Il ne faudrait pas oublier chez ces maîtres à la recherche de l'essence, l'anecdote de l'éponge jetée, en déses-

17 Recueil Milliet, n. 343 = Pline 35, 145: «Atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae».

18 *Lettre à Diderot* du 6 mars 1766, cf. *Le Pour et le Contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité. Pline et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture*, Introduction et notes d'Yves Benot, Les éditeurs français réunis, Paris 1958) p. 122. Il se résoudra plus tard à les traduire, ou plutôt à les gloser. «C'est dans ceux-là qu'on découvre par les traits laissés la pensée de l'artiste; et le chagrin de voir ces ouvrages imparfaits est un attrait qui les rend plus recommandables: on regrette la main arrêtée dans l'instant qu'elle les exécutait» (*Oeuvres complètes*, cit., t. 1, p. 202).

19 Cf. Pline, 35, 73; cf. Falconet, op. cit., t. 2, pp. 58-183.

20 Op. cit., t. 1, p. 175.

poir de cause, et qui rend la vérité convoitée. Autre forme d'inachèvement, et qui est là comme pour marquer l'antithèse à la rigueur idéale de la ligne, le n'importe quoi, l'éponge jetée qui organise enfin la bave du chien. Bien évidemment l'on peut retrouver là un thème cher à Plinie, celui du *casus magister*. Protogène estimait, dans son Ialysos, qu'il n'avait pas su rendre la bave d'un chien **haletant**,

«bien que, pour tout le reste —chose des plus rares— il se déclarât satisfait. Enfin, plein de colère contre son art, parce qu'on le *percevait* (*quod intellegeretur*), il jeta son éponge sur le morceau détesté; elle y remplaça les couleurs qu'elle avait enlevées, de telle sorte qu'elle réalisa l'effet tant recherché; et ainsi, de cette peinture, c'est le hasard qui fit la nature» ²¹.

L'expression *tandem se ars ipsa distinxit* (35, 29) est à la fois très floue et très suggestive. (*Eventually art differentiated itself*; trad. H. Rackham ²²). Enfin l'art se différencia lui-même; c'est-à-dire apporta en lui de la distinction. Le contexte permet de donner un contenu à ces façons de distinguer: il trouva la lumière et les ombres, le **contraste** des couleurs se renforçant réciproquement. Ensuite, dit toujours le texte, s'ajoute l'éclat (*splendor*) qui est autre chose que la lumière. L'opposition entre éclat et lumière on l'appelle *tonos* (la *tension*); tandis que les articulations et les passages de couleurs cela s'appelle *harmogé*.

Donc l'art s'opéra en lui-même des distinctions, c'est-à-dire se constitua par une série d'oppositions: ombre face à la lumière, opposition de couleurs, distinction entre *splendor* et *lumen*. Si l'on part d'une monochromie indifférenciée, l'on comprend très bien que la différenciation se constitue de manière de plus en plus complexe, opposant l'ombre et la lumière, puis des qualités chromatiques, puis à l'intérieur de la lumière une autre sorte de lumière. Mais

²¹ 35, 101 = Recueil Milliet, n. 491. L'anecdote est rapportée par Plutarque à Néalkès peignant un cheval écumant (*De Fort.* 4 = Recueil Milliet, n. 522) et à Apelle par Sextus Empiricus (*Pyrrh. hypoth.* I, 28); Valère Maxime ne précise pas le nom du peintre (8, 11 ext. 7).

²² Loeb classical library, trad. H. Rackham. «Tandem se ars ipsa distinxit et inuenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna uice sese excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. Quod inter haec et umbras esset, appellarunt *tonon*, commissuras uero colorum et transitum *harmogen*».

ce qui devient difficile est la fin de la phrase: *commissuras uero colorum et transitus harmogen*. Il ne s'agit pas là, à première vue, d'opposition, mais au contraire, si l'on en croit un grand nombre de commentateurs, d'*harmonisation* et d'*union*. Est-ce qu'entraîné par la transposition d'un mot grec, *tonos*, Pline s'est laissé aller à donner celle d'un autre mot grec, *harmogé*, sans qu'il y ait d'autre nécessité à la fin de cette phrase? Cette interprétation est un peu facile.

Mais l'on peut comprendre que l'*harmogé* est le moment le plus raffiné de la distinction, celui où elle se fait non plus par opposition brutale, mais par le passage qui doit révéler et cacher à la fois. Pline rend *harmogé* par deux mots latins *commissuras colorum et transitus*. Est-ce une simple traduction redondante? L'on a dans *Histoire naturelle* deux autres emplois de l'expression *transitus coloris*. En 37, 21, 22, il est question des vases murrhins, où l'on trouve du pourpre, du blanc, et une troisième couleur de feu (*ignescentem*) faite à partir de deux autres, comme si par un *passage de couleur* (*per transitum coloris*) la pourpre devenait blanche ou le lait devenait pourpre (*purpura candescente aut lacte rubescente*). En 37, 91, à propos de l'*onyx*, Pline dit que suivant Satyrus, le véritable onyx a des veines nombreuses et variées avec des zones laiteuses; tout cela aboutissant à une *couleur indescriptible* (*colore inenarrabili*) dans le passage de toutes ces couleurs (*omnium in transitu*) et aboutissant à une douceur pleine de grâce, et se fondant en un seul ensemble «harmonieux» *in unum redeunte conuentum*.

On voit, dans les deux cas, que l'accent est mis sur le mélange, et sur l'aboutissement à une couleur unique, spécifique, où se perdent les qualités particulières du rouge et du blanc. Va pour ces *transitus*, rêverie du mélange! Mais en grec que signifie *harmogé*?

Malheureusement, l'on a peu de témoignages d'emploi de ce terme^{22*}. En dehors de tout contexte esthétique, *harmogé* peut désigner la jointure de deux pièces en maçonnerie; ou, plus intéressant encore, chez Galien, une articulation immobile, une *synarthrose*, l'*harmogé* s'opposant à

22* Sur les emplois esthétiques cf. Pollitt, op. cit., pp. 150-51.

l'*arthron* ou *articulation mobile*²³. Laissons de côté ces nuances pour conserver le sens d'articulation, de mise en relation, de jointure. *Commissura* a aussi le sens technique d'articulation, mobile cette fois, chez Celse (4, 30), qui parle de douleur dans les épaules *aliisve commissuris*²⁴. Il n'y a aucune raison de nier que le terme d'*harmogé* ait été un terme technique de la peinture. Mais il me semble qu'il est très bien rendu par les deux termes qu'utilise Pline, de *commissura* et de *transitus*, *commissura* indiquant la mise en relation, la mise en rapport, la juxtaposition, et *transitus* le passage. *Transitus*, tout seul, comme nous l'avons vu, risque d'aboutir au mélange et à la confusion. Il faut reconnaître la juxtaposition sans la voir, pourrait-on dire. C'est l'exercice le plus difficile de la *distinction*.

Nous avons un texte bien intéressant, bien connu, et à mon avis, insuffisamment exploité, de Lucien concernant Zeuxis, celui dont Quintilien dit qu'il a trouvé «*luminum umbrarumque ... rationem*»²⁵. Lucien décrit l'*hippocentauresse* peinte par Zeuxis²⁶. Je n'ai pas le temps de commenter tout le passage, et je le ferai ailleurs. Je *retiendrai* seulement la formule:

«Le mélange et la jointure des corps à l'endroit où le chevalin s'attache et se relie au féminin (ἢ μίξις δὲ καὶ ἡ ἀρμογή τῶν σωμάτων, καθ' ὃ συνάπτεται καὶ συνδέεται τῷ γυναικείῳ τὸ ἵππιον) sont ménagés doucement, sans brusquerie, et la transformation est si bien graduée qu'elle échappe aux yeux qui passent de l'un à l'autre» (trad. Chambry)²⁷.

Nous sommes là aussi devant un texte superbe. Il s'agit d'unir des éléments préexistants dans la nature, en l'espèce un élément féminin et un élément chevalin, pour construire un être qui n'existe pas dans la nature. Ce qui fascine le peintre est de rendre le *duplex simplex*, d'unifier le divers.

23 Galien, 19 K 460.

24 Cf. Celsus, *De medicina*, I, trad. W. G. Spencer (Loeb Classical Library, 1960) p. 454.

25 *Inst.* 12, 10, 5.

26 Lucien, *Zeuxis*, 366, cf. *Lucian's works*, t. VI (Loeb Classical Library) p. 156 ss.

27 Ed. Garnier, t. 1, p. 483 ss. Cf. aussi la traduction de M. Croiset in *Essai sur la vie et les oeuvres de Lucien* (Paris, Hachette, 1882) p. 279.

C'est un problème de jointure; c'est à la frontière du féminin et du chevalin que se pose techniquement la difficulté de la couture. Pour le peintre, réunir des natures hétérogènes c'est unir des couleurs, et réussir cette union c'est masquer la jointure. Il est évident que l'on passe du chevalin au féminin quelque part, mais l'on ne doit pas voir où. L'illusion de la vie, du caractère plausible, du *πιθανόν* de cet être, est à ce prix. Lucien nous rapporte l'irritation de Zeuxis, contre les sots qui louaient la nouveauté de l'idée au lieu de la perfection technique²⁸. C'est que, pour lui, il eût fallu louer le naturel de la centauresse; la réussite, c'est donner le chimérique comme de la nature; et le problème des jointures, de couture, est, pour le peintre, un problème de réunion de couleurs²⁹. Le but est bien, pour le peintre, d'utiliser les procédés techniques pour évoquer l'unité organique; c'est cela la *mimesis*: renvoyer à l'unité du vivant³⁰.

L'on comprend que l'on peut donner un sens très fort, grâce à l'*harmogé*, dont Pline, malheureusement, ne parle pas à propos de Zeuxis, à la phrase d'Aristote, *Poétique*, 1461b 12:

«Du point de vue de la poésie, un impossible convaincant est préférable au non-convaincant, fût-il possible. Il est peut-être impossible, d'autre part, qu'il y ait des êtres tels que les peint Zeuxis, *ἀλλὰ βέλτερον*, mais cela vaut mieux, car le paradigme doit l'emporter».

28 Là-dessus, cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création* (Paris, De Boccard, 1958) pp. 136-39.

29 Cf. aussi Philostrate, *Imagines*, 2, 2, 4. «Unir un corps de cheval à un corps d'homme, ce n'est point là une merveille, mais dérober le passage d'une nature à une autre, des deux n'en faire qu'une seule, ne laisser voir aux yeux les plus pénétrants ni où celle-ci finit, ni où celle-là commence, c'est, là, je crois, l'oeuvre d'un habile peintre»; trad. A. Bougot (Paris 1881). Mais l'on a réussi la solution absolument antinomique, que nous donne aussi Philostrate, et qui accepte, de manière provocante, la distinction du chevalin et de l'humain: «On voit aussi une centauresse *blanche* entée sur une cava: *noire*, et l'opposition des couleurs produit l'harmonie de la beauté» (trad. Croiset, op. cit., p. 281): ἐκπέφυκε καὶ μελαίνης ἵππου λευκῆ κενταυρίς; καὶ τὰ ἐναντιώτατα τῶν χρωμάτων εἰς τὴν τοῦ κάλλους συνθήκην ὁμοιοῦται.

30 Je rappellerai la phrase de Sénèque, *QN* 2, 2, 2, distinguant *commissura*, *continuatio*, *unitas*. «Et enim commissura est duorum coniunctorum inter se corporum tactus, continuatio est partium inter se non intermissa coniunctio. Unitas est sine commissura continuatio». Le peintre doit passer de la *commissura* à l'*unitas* en donnant l'illusion de la *continuatio*.

Je comprends que la chose réalisée, devenue paradigme, est supérieure à la représentation d'êtres existants³¹.

L'on peut comprendre simplement que Zeuxis a amélioré l'individu qu'il peint, le rendant idéal, exemplaire. Mais l'on peut aussi entendre qu'il s'agit d'un problème de composition, ce qui est beaucoup plus intéressant. L'hippocentauresse n'existe pas; mais Zeuxis, comme le poète, a su rendre l'*ἀδόνατον πιθανόν*. Je ne pense pas, d'ailleurs, que le problème de la centauresse soit différent de celui de l'Hélène ou de la Junon du même Zeuxis.

Hélène et Junon posent le même problème de *commisura* et de *transitus*, dans la réunion des membres des divers modèles proposés à l'artiste, soit la composition bien connue par élection, décrite par Pline à propos de la Junon d'Agrigente³², ou par Cicéron, à propos de l'Hélène de Crotone³³. Pour Cicéron,

«Zeuxis ne crut pas découvrir en un seul corps tout son idéal de beauté; en effet la nature n'accomplit rien de parfait dans toutes ses parties en un seul genre»³⁴
(*ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expoliuit*).

Nous avons une interprétation cicéronienne cohérente du procédé de l'élection utilisé par Zeuxis. Je renvoie là-dessus

31 «Mais il les peint en mieux». Aristote, *Poétique*, texte, trad. et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot (Paris, Seuil, 1980 p. 133. Le texte n'est pas sûr; il y a une lacune.

32 Pline, 35, 64: «Alioqui tantus diligentia, ut Agrigantinis facturus tabulam, quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent, inspexerit uirgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet».

33 *De inuentione*, 2, 11, 1-3 = Recueil Milliet, n. 214. A rapprocher ce que dit Socrate à Parrhasios, *Mémorables*, 3, 10: «Si vous voulez représenter des figures irréprochables, lui dit Socrate, comme il est malaisé de rencontrer un corps humain sans aucun défaut, n'empruntez-vous pas à plusieurs modèles ce que chacun a de plus beau, de façon à en composer des ensembles parfaits? Oui, c'est bien ainsi que nous procédons»; trad. Fougères, *Socrate. Critique d'art* (Paris 1923) p. 9 (cité par P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, PUF, 1952, p. 56, note 3). Cf. aussi Denys d'Halicarnasse, *De priscis script. cens.* (5, 417, Reiske), Recueil Milliet, n. 215: «Zeuxis était peintre et on l'admirait chez les Crotoniates. Comme il peignait Hélène nue, ils lui envoyaient à regarder leurs jeunes filles nues». *Κάθ' ἑκάστην μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καίον*.

«Et, tandis qu'il obtenait un rassemblement à partir de nombreuses parties, l'art opéra par rassemblement un beau achevé».

34 Sur ce passage, cf. E. Panofsky, *Idéa. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (Paris, Idées, Gallimard, 1983) p. 31, et Alain Michel, *La parole et la beauté* (Paris, Belles Lettres, 1982) p. 57.

aux pages de Panofsky dans *Idea*, et d'Alain Michel dans *La parole et la beauté*:

«La conviction se répand qu'un art, lorsqu'il culmine, peut se soustraire complètement au modèle sensible et se libérer entièrement de l'impression laissée par la réalité perçue»³⁵.

Mais un problème se pose, technique et philosophique, celui de la *composition* comme *production*, que l'on a **tendance** à éliminer. Il s'exprime très bien dans l'opposition entre Baldinucci, que cite justement Panofsky, et Bernin³⁶. Pour Baldinucci la composition de Zeuxis ne saurait être une synthèse mécanique. Chaque oeil n'est beau, par exemple, que rapporté au visage qui est le sien...

«C'est pourquoi il faut dire qu'après avoir emprunté aux différents corps la proposition qui était universellement la plus belle et après avoir discerné le rapport de chaque partie avec la beauté qu'il imaginait en pensée, Zeuxis est parvenu, à force d'ajouter, de retrancher et d'additionner des proportions, à intégrer ces éléments *dans la belle totalité qu'il imaginait en pensée*».

Bernin, rappelle Panofsky, éprouvant au contraire

«le sentiment très vif de l'unité vitale et indivisible qui caractérise tout organisme naturel, avait interprété comme "une légende" toute l'anecdote de Zeuxis...» (ibid.).

La peinture de Zeuxis pose, à n'en pas douter, la question de l'idée qu'il se fait du rapport de l'art et du vivant. Il n'est pas dit qu'une interprétation socratique de la composition par élection, telle qu'on la rencontre dans le dialogue avec Parrhasius dans les *Mémorables*, ou l'interprétation cicéronienne de Zeuxis soient les seules possibles. Il n'est pas dit que l'on dût exclure la composition synthétique immédiate, de la composition par soudure, par

³⁵ Panofsky, op. cit., p. 33; comme l'écrit A. Michel, op. cit., p. 60: «Il ne suffisait pas à Zeuxis, lorsqu'il rassemblait les diverses beautés des filles de Crotoné pour en faire son portrait d'Hélène, de prendre à l'une sa taille et à l'autre ses cheveux. Il fallait ajouter un je ne sais quoi: le grain de sel de la vénusté».

³⁶ Op. cit., pp. 224-25.

greffe (j'emploie à dessein ce mot d'une autre technique, celle de la composition du vivant³⁷). Il est d'autres modèles théoriques de la composition, celui d'Empédocle par exemple. La nature, chez lui, procède par essai, tentative d'emboitements de la bosse dans le creux, d'articulations; Aphrodite essaie des rencontres de formes. Créer, pour elle, consiste à sanctionner la rencontre, à cheviller l'articulation; à coller, à joindre. Pour Empédocle créer, c'est assembler; et assembler c'est essayer des ensembles. Le biologique, pour lui, se résoud dans l'esthétique. Le beau n'est pas autre chose que l'effort des éléments pour se rencontrer; le beau constitué, c'est le chevillage de cette rencontre. Je verrais plutôt Zeuxis comme peintre empédocléen, artisan fasciné par la σύνθεσις, qu'il voudrait transformer en σύμφοσις. Peindre Hélène, c'est cacher, par le *transitus* et la *commissura* des couleurs, les articulations des parties différentes prises à diverses femmes; de même qu'il s'agit de dissimuler la lisière du chevalin et du féminin dans la centauresse.

J'ai essayé de montrer que ce que l'on cherche à comprendre trop souvent comme des renseignements techniques, relève plus vraisemblablement d'un autre genre, celui de la rêverie, de l'imagination d'une pratique. J'ai cru retrouver des tentatives définitionnelles et canoniques, définition de l'*extremitas*, canon de la *linea* qui se comprennent comme des essais de définitions spécifiques de l'art pictural. Il est intéressant de voir la survie de ces textes, et leur rôle fondateur et organisateur à des époques diverses. L'article de H. van de Waal le prouve bien, où l'on voit Pline devenir co-fondateur du cubisme avec Apollinaire³⁸. La fulgurance de ces phrases isolées, mystérieuses dans leur contexte, renvoie à un imaginaire éternel, à des problèmes constitutifs de la peinture. On ne saurait les limiter à la description de *realia*. Il n'est pas interdit de retrouver dans les méditations de la *ligne* la

37 C'est le terme qu'utilise Philostrate.

38 Op. cit., p. 9 = *Soirées de Paris* (I, n. 1, février 1912) repris in *Méditations esthétiques, les peintres cubistes* (pp. 12-13); cf. aussi Apollinaire. *Méditations esthétiques, textes présentés et annotés* par L. C. Breunig et J. Cl. Chevalier (Paris, Hermann, 1965) p. 50.

recherche d'une idéalité géométrique, analogue à ce qui pourrait être, dans le *canon* de Polyclète et l'imaginaire de la statuaire, la recherche d'une idéalité arithmétique. La réflexion sur l'*extremitas* pourrait renvoyer, analogiquement, au *mikron*, à la petite partie, du *canon* de Polyclète³⁹. Nous étudierons ailleurs ce problème.

Pour finir, nous avons voulu montrer en Zeuxis un peintre préoccupé, comme le veut la tradition, du rapport entre l'art et le vivant, homme de la synthèse et de la greffe. Mais l'on ne saurait aller plus avant dans la brièveté d'un article.

JACKIE PIGEAUD
Université de Nantes

³⁹ Cf. Diels-Kranz, tome I, p. 393. Nous étudierons ailleurs cette analogie.