



**HAL**  
open science

# Mimésis et connaissance dans la réflexion antique : l'exemple des animaux ignobles et de leur représentation

Jean Trinquier

► **To cite this version:**

Jean Trinquier. Mimésis et connaissance dans la réflexion antique : l'exemple des animaux ignobles et de leur représentation. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2006, VI, pp.57-64. hal-02188363

**HAL Id: hal-02188363**

**<https://hal.science/hal-02188363>**

Submitted on 18 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Mimésis et connaissance dans la réflexion antique : l'exemple des animaux ignobles et de leur représentation.**

Jean TRINQUIER

(UMR 8164, Lille. HALMA-IPEL)

« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux, qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ».  
Boileau, *Art poétique*, 3, 1-2

L'acte de représenter a été crédité, dans l'Antiquité, d'un inquiétant pouvoir de transformation, pouvant affecter non seulement l'objet représenté – dans le cas d'opérations magiques –, mais aussi le destinataire de l'action, c'est-à-dire le spectateur, ou encore, dans le cas de la *mimésis* dramatique, l'acteur qui interprète un rôle. L'image, de la même façon, a pu être définie comme un simulacre trompeur et pernicieux dans ses effets. Il convient cependant de ne pas réduire la réflexion antique sur la *mimésis* à son seul versant négatif. Une partie de la tradition antique a réfléchi sur l'écart creusé par l'opération mimétique entre l'objet et sa représentation, en présentant cet écart comme une distance positive, ouvrant la voie à la connaissance. Dans cette perspective, la *mimésis*, loin d'entretenir la peur, la suspend, la tient à distance, voire la déjoue. C'est cette dimension de la *mimésis* qui fera l'objet de cette contribution. Peut-on parler, à propos de l'image, de *katharsis*, une notion qu'Aristote réserve à l'étude de la tragédie ?

Avant d'être repris par les Modernes, le constat que nous prenons plaisir à voir représenter des objets qui ne nous inspirent dans la réalité que crainte ou répulsion parcourt la réflexion antique sur les arts « mimétiques » et sur les pouvoirs de l'image. Dans l'Antiquité, deux exemples privilégiés ont nourri cette réflexion et aidé à la prise de conscience précoce d'une séparation nette entre la vérité de l'art et la vérité de la nature : il s'agit d'une part du corps souffrant, du corps agonisant ou du corps mort, d'autre part de l'animal, qu'il s'agisse de l'animal vil, sans noblesse,

répugnant, ou de l'animal féroce et dangereux. Ces deux thématiques apparaissent à peu près conjointes dans une œuvre que Pline l'Ancien, dans son *Histoire naturelle* (XXXIV, 38), prend en exemple pour illustrer le degré de perfection incroyable auquel l'art peut s'élever : il s'agit d'une statue de bronze exposée sur le Capitole avant de périr dans l'incendie des guerres civiles, qui représentait une chienne de bronze léchant sa blessure, d'une ressemblance si parfaite et d'une valeur si grande que son gardien devait en répondre sur sa tête. A. Rouveret a consacré un article éclairant au premier aspect. Nous nous proposons pour notre part d'aborder la question des rapports entre *mimésis* et connaissance à travers l'exemple des animaux répugnants ou féroces. Contre son maître Platon, Aristote pose que le plaisir que l'on peut prendre à considérer une représentation est un plaisir naturel, universel et lié à la connaissance. Pour comprendre les liens qui se tissent entre la *mimésis* et la connaissance, nous distinguerons trois figures, celle de l'homme ordinaire, mise en avant par Aristote, celle de l'amateur d'art et celle du philosophe.

### **I) Plaisir et connaissance : la position d'Aristote.**

Avant d'étudier en détail les thèses d'Aristote, il convient de rappeler brièvement la position platonicienne, qui constitue pour la réflexion aristotélicienne un point de référence obligé. La critique des arts « mimétiques », au livre X de *la République*, est restée fameuse, même si sa portée

exacte n'a pas toujours été bien comprise et reste l'objet de débats. Prenant pour modèle une réalité sensible qui est elle-même l'imitation d'une réalité intelligible, l'œuvre produite par l'artiste ou par le poète y est définie comme une imitation d'imitation, éloignée au troisième degré de la vérité ; sorte de fantôme, elle ne possède que le degré de réalité qui est celui des ombres et des reflets. Cet éloignement de la vérité la fait tomber sous le coup d'une condamnation morale.

Cette critique radicale de l'art « mimétique », qui vise surtout à saper la prétention des poètes et des artistes à être, comme Homère, les « éducateurs de la Grèce », ne constitue pas le tout de la réflexion platonicienne sur l'image en général et plus précisément sur les productions de la peinture et de la sculpture. La technique picturale qui est plus particulièrement visée par Platon est la « *skiagraphie* », cette représentation « en trompe-l'œil », expérimentée dans les décors de théâtre, qui produit des faux-semblants, organisés en fonction d'un point de vue privilégié et efficace à distance. À cette *phantastikê technê*, qui remplace les proportions réelles des choses par des proportions belles en apparence, Platon oppose dans le Sophiste (235 d-e) une *ekastikê technê*, qui respecte la *symmetria* et les *chrômata*. Le bon peintre se caractérise par son *akribeia*, c'est-à-dire par son habileté à produire des images qui respectent les rapports réels des êtres vivants – hommes et animaux qui lui sont proches – qu'il représente.

Si les analyses d'Aristote présupposent la réflexion platonicienne sur la *mimésis*, et en particulier la définition en extension des arts « mimétiques », qui englobent aussi bien la « poésie » et la musique que les arts figurés, elles marquent vis-à-vis de celle-ci une nette rupture, qu'il convient de préciser à la lecture du chapitre IV de la Poétique. Dans ce chapitre célèbre, Aristote s'attache en effet à lever toutes les préventions liées à la *mimésis*. La *mimésis* y est tout d'abord définie comme une fonction naturelle de l'esprit humain, l'homme étant « de tous les animaux, celui qui est le plus enclin à représenter ». Dans la mesure où la *mimésis* est une tendance naturelle, elle n'a plus à être justifiée et ne saurait donc faire l'objet d'une condamnation morale. Aristote fait de la reconnaissance le ressort du plaisir procuré par les représentations, en prenant comme exemple le portrait dont on reconnaît le modèle. L'image, dans cette perspective, n'est pas un double trompeur, et l'homme ne saurait être victime de l'illusion mimétique, puisque la reconnaissance du modèle implique la conscience

que le modèle et sa représentation sont deux choses bien distinctes. Aristote prend soin de préciser que ce plaisir de la reconnaissance est accessible même à l'enfant et au vulgaire. Cette universalité de la tendance « mimétique » n'est pas contredite par le comportement pathologique des mélancoliques, des fous et des amoureux, qui sont les seuls à confondre l'image et la réalité (*De memoria* 453 a 15 et *De somn.* 460 b). La représentation, tendance naturelle, a partie liée, pour Aristote, avec la connaissance, que l'homme soit le sujet de l'activité mimétique ou qu'il se contente de prendre plaisir à ses productions. Dans le premier cas, l'homme apprend en imitant des conduites, en reproduisant les gestes d'autrui. Dans le second, c'est le fait même de reconnaître l'objet de la représentation qui apporte un gain de connaissance.

Ce point appelle quelques éclaircissements, car on peut légitimement se demander ce qu'une telle reconnaissance peut bien apprendre, puisque l'on reconnaît du déjà connu. Le terme de *morphè*, employé par Aristote à propos des représentations d'animaux sans noblesse et de cadavres, offre un élément de réponse, si on le met en relation avec la théorie aristotélicienne des quatre causes. Il suggère en effet que l'artiste, en représentant un objet, abstrait sa forme propre, met en évidence sa cause formelle, en opérant un passage du particulier au général. Le spectateur, quant à lui, met en relation la forme représentée avec un objet naturel connu, dans une opération de reconnaissance qui sollicite les facultés de raisonnement et s'accompagne de plaisir.

Pour Aristote, la représentation n'est donc plus la reproduction d'une copie, vague et volontiers mensongère, qui flatte la partie irrationnelle de l'âme humaine ; elle est réhabilitée en ce qu'elle sollicite les facultés de raisonnement et a partie liée avec la connaissance. Aristote exorcise ainsi la peur des images. Si l'homme prend plaisir aux représentations, ce n'est pas que celles-ci abusent l'âme, c'est que toute représentation permet d'abstraire la forme propre de la chose représentée. À côté de ce plaisir lié à la reconnaissance, Aristote ne mentionne qu'en passant le plaisir procuré par la matérialité du tableau, c'est-à-dire par la couleur et la qualité de l'exécution. C'est un plaisir qu'aucun apprentissage n'accompagne et qui occupe par conséquent une position subordonnée.

Loin de jouer de sentiments comme la peur, la *mimésis* a au contraire pour effet de suspendre la peur ou la répugnance qu'inspirent certains

objets. Aristote prend l'exemple des représentations d'« animaux parfaitement ignobles » et de « cadavres ». Si ces représentations ne ressortissent pas forcément aux arts figurés, puisque des arts comme la musique ou la poésie appartiennent tout autant au domaine des arts mimétiques, c'est sans doute à des représentations peintes ou sculptées qu'Aristote pense d'abord ici, comme le montrent deux passages parallèles de la Rhétorique (1, 11, 1371 b4-10) et des Parties des animaux (645 a 7-16). Ces représentations, donc, causent du plaisir au spectateur et suspendent la peur ou le dégoût que ce dernier éprouve couramment face à de telles réalités.

Il est tentant de rapprocher cette suspension de la peur et du dégoût de la notion de *katharsis*, en se demandant si les sentiments de peur ou de répulsion qu'inspirent certains objets ne pourraient être à leur tour évacués, purifiés ou épurés grâce à la représentation, si bien que l'image, loin de nourrir les craintes, contribuerait au contraire à déjouer la peur suscitée par certains objets. Force est cependant de constater que le texte de la Poétique n'offre aucun élément pour poursuivre l'analyse en ce sens. Il convient de rappeler que la notion capitale de *katharsis* ne fait l'objet dans la partie conservée de la Poétique que d'une allusion modeste, alors que la Politique (8, 1341b39) annonçait un large développement : « Sur la *katharsis* ..., nous nous expliquerons plus clairement dans les traités de poétique ». Ce que dit Aristote de la *katharsis* dans l'œuvre que nous possédons tient en fait en une seule proposition, intégrée à la définition de la tragédie : « La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions ». Ce passage du chapitre VI est éclairé par le chapitre XIV : « Il ne faut pas chercher n'importe quel plaisir dans la tragédie, mais celui qui lui est propre. Et puisque le poète doit susciter le plaisir qui vient, à travers la représentation, de la pitié et de la crainte, il est manifeste qu'il doit composer de manière à faire naître ce plaisir des actes accomplis ». Une analyse approfondie de la notion de *katharsis* sortirait du cadre de cette contribution. On se bornera à remarquer qu'elle constitue le plaisir propre de la tragédie, si bien qu'elle doit être distinguée du plaisir lié à la connaissance que toute représentation peut

procurer. Quant au plaisir propre procuré par les arts figurés, Aristote n'en dit mot, car ces derniers restent à la périphérie de l'ouvrage d'Aristote sur la Poétique, où ils n'apparaissent qu'à titre d'exemple ou de point de comparaison.

La lecture du traité De l'âme et des autres écrits « psychologiques » d'Aristote permet de prolonger cette analyse. Le *mimèma*, en effet, peut être rapproché de la *phantasia*, selon une analogie développée par Aristote lui-même (427b16) : « Mais en ce qui concerne l'imagination nous sommes comme ceux qui contemplent dans un tableau quelque chose de terrible ou d'exaltant ». Comme le tableau, la représentation mentale nous laisse indemnes des émotions qu'inspire la réalité, car elle n'est pas une forme de croyance à la réalité. Se représenter un animal répugnant dans la pièce où l'on se trouve ne suscite ni peur ni dégoût, alors que croire – à tort ou à raison – qu'un tel animal se tient près de nous ne manquera pas de le faire. Rien n'indique en revanche que le fait de se représenter un animal répugnant ou celui de contempler un tel animal en peinture changera quoi que ce soit aux émotions que peut susciter la vue de ce même animal dans l'expérience vécue. On se gardera donc d'appliquer la notion de *katharsis*, sur la seule foi du rapprochement avec les traités « psychologiques » d'Aristote, aux représentations « d'animaux tout à fait vils et de cadavres » dont Aristote fait état dans la Poétique et dans la Rhétorique.

Le radicalisme de la position d'Aristote tient à sa généralité. Tout homme, et pas seulement l'amateur d'art, le connaisseur ou le philosophe, apprend en s'adonnant à l'activité « mimétique » ou en considérant des représentations ; tout homme fait la différence entre la chose et sa représentation et prend plaisir à identifier la seconde à la première. Il n'y a plus lieu, dans ces conditions, d'avoir peur des images.

## II) La figure du connaisseur : l'éducation du regard comme moyen de déjouer la peur des images.

Dans le chapitre IV de la Poétique, Aristote s'attache à faire du goût des hommes pour la *mimésis* une tendance naturelle ; en tant qu'inscrite dans sa nature, cette tendance doit être universelle et concerner tout homme. C'eût été affaiblir considérablement son propos que de le restreindre aux amateurs éclairés, avec cette conséquence que la *mimésis* eût gardé tous ses dangers pour l'homme

ordinaire. Si l'analyse d'Aristote ne prend donc pas pour point de départ la figure du connaisseur, de l'amateur d'art averti, elle ne l'exclut pas pour autant. Il est en effet un autre point de vue possible sur l'œuvre « mimétique ». Pour le comprendre, il convient de se référer au traité d'Aristote Sur la mémoire (450 b 30) et au parallèle qu'il trace dans ce traité entre le rêve, le souvenir et le tableau. Aristote oppose en effet d'une part l'homme réel, Coriscus, d'autre part les trois représentations que sont l'apparition du même homme en rêve, le souvenir que l'on peut garder de lui et le portrait où l'on peut l'identifier. Devant le portrait de Coriscus comme devant l'image mentale, que ce soit celle du rêve ou du souvenir, on peut, selon Aristote, prendre en considération l'être vivant qui est représenté ou bien regarder l'image, qui possède une réalité propre. Cette analyse de l'image trouve son pendant, chez Aristote, dans celle du langage, dont le philosophe dégage pleinement la nature de signe, en distinguant le contenu significatif du mot de ses qualités sensibles. De même que l'on peut ne s'intéresser qu'aux sons d'un mot, de la même façon on ne peut considérer que ce qui fait la matérialité de l'image, à savoir le fini de l'exécution, les couleurs et les autres choses du même genre. On remarquera cependant qu'Aristote, dans la Poétique, n'associe ce plaisir procuré par la matérialité du tableau qu'aux cas où la chose représentée n'est pas autrement connue. Le véritable amateur d'art n'est pas celui qui se borne à reconnaître Coriscus en voyant son portrait, ni celui qui n'admire que le jeu des couleurs et des formes ; il est celui qui est capable d'admirer l'habileté technique avec laquelle l'artiste a su dégager et représenter la forme propre de Coriscus. C'est ce que suggère un passage des Parties des animaux (645 a 11-13), qui porte non plus sur la figure humaine, mais sur la représentations des animaux les moins nobles : « ... nous [prenons] plaisir à contempler les reproductions de ces êtres, parce que nous considérons en même temps le talent de l'artiste – *tên demiourgésasan technên* –, peintre ou sculpteur ». Admirer dans l'œuvre le talent de l'artiste n'est pas la même chose qu'éprouver du plaisir en identifiant le sujet de la représentation ; il s'agit plutôt d'un second mouvement, lorsque le spectateur fait retour sur le plaisir qu'il a éprouvé en reconnaissant la chose représentée et rapporte ce plaisir à l'habileté de l'artiste, qui a su non seulement abstraire la forme de l'objet, mais encore inscrire cette forme dans une autre matière, celle du support ; le spectateur appréciera alors tout particulièrement la précision de la représentation. Si le plaisir de la reconnaissance est commun à tout homme, le second mouvement apparaît plutôt caractéristique d'un spectateur averti.

Ce dernier aspect, cependant, n'est pas développé dans l'œuvre conservée d'Aristote, qui n'offre pas, pour les arts figurés, une analyse analogue à celle que développe la Poétique pour la tragédie et la poésie épique. La peinture et la sculpture seraient cependant en droit tout à fait justiciables de la même approche. De fait, c'est en s'inscrivant dans la tradition péripatéticienne que Xénocrate d'Athènes, le « père de l'histoire de l'art », a composé au début du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère les premiers écrits relatifs à l'histoire de la sculpture en bronze et de la peinture. Les idées maîtresses de ces ouvrages ont été peu à peu dégagées, essentiellement à partir des livres XXXIV et XXXV de l'Histoire Naturelle de Pline, par la *Quellenforschung* du XIX<sup>e</sup> siècle, une entreprise parachevée par la synthèse magistrale de B. Schweitzer, publiée en 1932, Xenocrates von Athen, Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung. Xénocrate ne juge pas les œuvres en fonction de leur contenu, selon un point de vue idéaliste, mais en fonction du naturalisme de la représentation, selon les quatre critères de la *symmetria*, du *rhythmos*, de l'*akribeia* et de la *phantasia*. Avec ces critères, Xénocrate se donne les moyens d'apprécier le talent d'un artiste, de juger de la manière dont il a su capturer le vivant dans son œuvre. Ce point de vue technique s'est révélé d'une extraordinaire fécondité pour le discours antique sur les œuvres d'art, même si la courant idéaliste de la critique du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère s'est attachée, contre Xénocrate, à établir le primat du sujet et de la conception à l'origine de l'œuvre d'art.

L'adoption d'un point de vue technique pour juger d'une œuvre d'art a pour conséquence de promouvoir un spectateur au regard averti, qui se distingue de la foule ignorante, laquelle « ne loue », pour reprendre un mot célèbre que Lucien prête au peintre Zeuxis, « que la boue du métier ». Ce déplacement d'accent est sensible par exemple dans les réflexions qu'un Plutarque, à l'époque impériale, consacre à ces questions. Dans son opuscule Comment lire les Poètes (Mor., 18 a-d), Plutarque écrit ainsi : « en outre [outre le fait que la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette], apprenons à nos enfants que, lorsque nous voyons en peinture un lézard, un singe, ou le portrait de Thersite, nous les regardons avec plaisir et admiration, non parce que nous les trouvons beaux, mais parce que nous les trouvons ressemblants ... Car dans sa substance ce qui est laid ne peut devenir beau ; mais l'imitation, qu'elle porte sur un objet sans valeur ou sur un



objet précieux, mérite l'éloge quand elle atteint la ressemblance ». Plutarque prend ensuite différents exemples d'imitation réussie, voire virtuose – imitation du cri de la truie, du bruit d'un treuil, représentation d'un homme malade et couvert d'ulcères –, avant de conclure : « Car il y a une différence entre imiter le bien et imiter bien ; "bien" veut dire "de manière adéquate et appropriée", et ce qui est adéquat et approprié au laid, c'est le laid ». Dans ses Propos de Table (Mor., 674 a-c), il note que c'est l'habileté qui rend l'imitation captivante. Il reprend l'exemple de la représentation d'un malade ou d'un mourant, en renvoyant au Philoctète d'Aristophon et à la Jocaste de Silanion, avant de développer l'anecdote de la truie de Parménion. Comme le montrent ces derniers exemples, Plutarque privilégie le critère de la ressemblance : ce qui suscite l'admiration et le plaisir, c'est la qualité de l'imitation et la virtuosité de l'exécution. Si Plutarque, dans ces pages, restent très proche de la position d'Aristote, auquel il emprunte au demeurant l'exemple des représentations d'animaux vils, il s'en écarte néanmoins sur un point capital, celui de l'apprentissage. Le plaisir pris aux représentations est moins chez lui une tendance naturelle que le fruit d'une éducation : il faut apprendre aux enfants à dissocier le contenu de la représentation et la qualité de celle-ci et à bien juger de cette dernière. Une place est ainsi ménagée à l'éducation du regard : si tout homme prend plaisir aux représentations, ce goût naturel peut être affiné. Savoir apprécier une œuvre d'art à sa juste valeur devient ainsi une composante de cette *paideia* qui définit, dans la vision de l'époque, l'identité du seul homme digne de ce nom, à savoir l'homme cultivé et instruit.

### III) La figure du philosophe : de l'image à la réalité.

Si Aristote fait du plaisir pris aux représentations une tendance universelle, que tout homme, par nature, peut éprouver, il prend bien soin, dans le même temps, d'accuser la distance entre cet homme ordinaire et le philosophe, en écrivant que « ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose » (48 b 13-15). Il convient donc de se demander quelle sera l'attitude propre au philosophe face à l'image d'un animal ignoble. La réponse est fournie par le passage déjà cité des Parties des animaux (645 a 7-16) :

« Car même quand il s'agit d'êtres qui n'offrent pas un aspect agréable, la nature, qui en est l'architecte, réserve à qui les étudie de merveilleuses

jouissances, pourvu qu'on soit capable de remonter aux causes et qu'on soit vraiment philosophe. Il serait d'ailleurs illogique et étrange que nous prenions plaisir à contempler les reproductions de ces êtres, parce que nous considérons en même temps le talent de l'artiste, peintre ou sculpteur, et que nous n'éprouvons pas plus de joie à contempler ces êtres eux-mêmes tels que la nature les a organisés, quand du moins nous réussissons à en apercevoir les causes. Aussi ne faut-il pas se laisser aller à une répugnance puérile pour l'étude des animaux moins nobles. Car dans toutes les œuvres de la nature réside quelque merveille [...] On doit de même aborder sans dégoût l'examen de chaque animal avec la conviction que chacun réalise sa part de nature et de beauté ».

En regardant la représentation d'un animal ignoble, le philosophe, comme tout homme, éprouvera le plaisir lié à la reconnaissance. Il pourra également, en bon connaisseur des technai humaines, apprécier les capacités techniques de l'artiste. Le philosophe, cependant, ira plus loin. L'animal représenté, qui dans la réalité n'inspire au commun des hommes que peur ou dégoût, sera pour lui un objet d'étude et de délectation. Pour expliquer le plaisir que procure l'étude des êtres périssables, Aristote esquisse un parallèle entre les productions de l'art humain et celles de la nature, qui est porté par un raisonnement *a fortiori* : si nous admirons l'art des peintres ou des sculpteurs qui représentent les animaux les moins nobles, à plus forte raison devons-nous admirer ces animaux tels qu'ils ont été organisés par la nature. Pour bien comprendre ce parallèle, il importe de définir avec précision ce qui, dans l'un et l'autre cas, suscite l'admiration. Dans le cas des productions de l'art humain, l'admiration est provoquée par la façon dont l'artiste a su dégager la forme propre des animaux représentés. Dans le second cas, elle est suscitée par la perfection finaliste qui se lit dans l'organisation de l'animal et à laquelle le philosophe peut accéder, lorsqu'il s'attache, par-delà la cause formelle, aux causes finales qui permettent de rendre compte des phénomènes biologiques. C'est cette perfection finaliste qui, pour les êtres périssables, aussi vils soient-ils, tient lieu de beauté, comme Aristote l'affirme explicitement dans la suite immédiate des Parties des animaux (645 a 23) : « la fin en vue de laquelle un être est constitué et produit, tient la place du beau ».

La nature est présentée par Aristote comme un artisan ou un artiste supérieur, doté d'une habileté éminente. L'expression qu'il emploie, *demiourgésasa physis*, mérite qu'on s'y arrête. Elle semble en effet faire de la nature une instance

productrice, une sorte de démiurge, qui aurait égard à un plan d'organisation dépassant les êtres individuels et mettrait en œuvre un art caché. En fait, la nature aristotélicienne est plutôt un cheminement vers elle-même, le principe d'une génération qui lui reste immanente et qui est une marche vers un état final ; son action relève du déploiement plus que du produire. Aussi convient-il de voir dans l'expression *demiourgésasa physis* sinon une simple façon de parler, du moins une expression figurée, appelée par la facture soignée et rhétorique d'un passage dans lequel on a proposé, sans doute avec raison, de reconnaître le texte d'une conférence publique.

La figure de la nature artisan, qui s'entend en un sens métaphorique dans les Parties des animaux, doit en revanche être prise en son sens littéral dans la philosophie stoïcienne. La nature, on le sait, est définie par Zénon comme un « feu artiste », processus méthodique de génération continûment à l'œuvre ; cette première définition, rapportée par Cicéron dans le livre II du *De natura deorum*, est complétée par une seconde, qui met l'accent sur l'incontestable supériorité de cette puissance créatrice continue par rapport à celle de la main humaine. Aussi tout est-il l'œuvre de cette nature artiste, le plus vil vermisseau comme le plus noble des vivants. À cela s'ajoute qu'il n'y a pas de solution de continuité entre l'œuvre de la nature et l'œuvre produite par l'homme, cette dernière ayant pour fonction de prolonger la première, dans la mesure où l'homme n'imité pas un fait, mais un faire. Comme chez Aristote, l'admiration pour les créations virtuoses de l'art humain conduit à admirer l'art éminemment supérieur de la nature.

Comme Aristote, le sage stoïcien prendra plaisir à observer l'organisation des organismes vivants, aussi vils soient-ils, qui témoigne à ses yeux de l'activité providentielle de la nature, laquelle a pris soin de la conservation de chaque espèce vivante. À la différence d'Aristote, cependant, les stoïciens ne soutiennent pas que chez l'animal, la fin en vue de laquelle il est produit tient la place du beau. Pour l'animal, en effet, la beauté peut s'entendre en plusieurs sens. Pour les stoïciens, en effet, il existe des animaux qui ont été créés en vue de leur beauté, comme le paon. D'autres ne sont beaux que dans la mesure où ils participent à la beauté et à la variété du Tout. D'autres enfin ne sont que les concomitants nécessaires de l'activité intentionnelle de la nature. Pour éclairer ce point, Chrysippe, dans son traité Sur la Providence, prend l'exemple de la femelle du paon : cette dernière, dépourvue de la splendide queue chamarrée qui fait la beauté et la raison

d'être du mâle, n'est qu'un concomitant nécessaire de l'existence du mâle, dans la stricte mesure où elle est indispensable à la perpétuation de l'espèce. Les animaux vils partagent avec la femelle du paon ce statut de concomitants nécessaires.

Cette notion de concomitant nécessaire a inspiré à Marc-Aurèle l'une des plus belles pages de ses *Pensées* (3, 2), où réapparaît l'exemple des représentations d'animaux :

« Il faut remarquer aussi des choses de ce genre : même les conséquences accessoires des phénomènes naturels ont quelque chose de gracieux et d'attachant. Par exemple, lorsque le pain est cuit, certaines parties se crevassent à sa surface ; et pourtant ce sont précisément ces fentes qui, en quelque sorte, semblent avoir échappé aux intentions qui président à la confection du pain, ce sont ces fentes mêmes qui, en quelque sorte, nous plaisent et excitent notre appétit d'une manière très particulière. Ou encore les figues : quand elles sont bien mûres, elles se fendent. Et dans les olives mûres, c'est justement l'approche de la pourriture qui ajoute une beauté singulière au fruit. Et les épis se penchant vers la terre, et le front plissé du lion, et l'écume qui file au groin du sanglier : ces choses et beaucoup d'autres encore, si on les considérait seulement en elles-mêmes, seraient loin d'être belles à voir. Pourtant, parce que ces aspects secondaires accompagnent des processus naturels, ils ajoutent un nouvel ornement à la beauté de ces processus, et ils nous réjouissent le cœur ; en sorte que si quelqu'un possède l'expérience et la connaissance approfondie des processus de l'univers, il n'y aura presque pas un seul des phénomènes qui accompagnent par voie de conséquence les processus naturels qui ne lui paraissent se présenter, sous un certain aspect, d'une manière plaisante. Cet homme n'aura pas moins de plaisir à contempler, dans leur réalité nue, les gueules béantes des fauves que toutes les imitations qu'en proposent les peintres et les sculpteurs. Ses yeux purs seront capables de voir une sorte de maturité et de floraison chez la femme ou l'homme âgés, une sorte de charme aimable chez les petits enfants. Beaucoup de cas de ce genre se présenteront : ce n'est pas le premier venu qui y trouvera son plaisir, mais seulement celui qui est familiarisé vraiment avec la Nature et avec ses œuvres ».

Là encore, l'attitude du philosophe, qui prend plaisir à des réalités qui peuvent sembler triviales ou repoussantes, est opposée à celle du commun des hommes, qui ne prend plaisir qu'aux représentations

de ces mêmes réalités. Le propos de Marc-Aurèle est radical : il ne s'attache pas aux animaux qui ont été créés pour leur beauté, car ces derniers, loin d'être des conséquences accessoires des processus naturels, sont le fruit de l'activité intentionnelle de la nature. Il n'adopte pas non plus un point de vue globalisant, déployant le spectacle de la totalité du monde. Il s'attache au contraire aux détails ou aux êtres qui semblent irréductiblement étrangers à la beauté, dans la mesure où ils ne sont que des concomitants accessoires des processus naturels.

Pour bien faire comprendre cette notion, Marc-Aurèle prend l'exemple des fentes qui craquellent les miches de pain bien cuites. Ces fentes, qui portent atteinte à la perfection géométrique de la forme du pain, sont un effet non voulu du processus de cuisson ; elles constituent bien un concomitant nécessaire de la cuisson du pain, puisqu'on ne saurait avoir un pain bien cuit sans avoir de telles fentes. Cet exemple liminaire a un statut à part, car il est le seul à se rapporter à un faire humain, et non aux processus naturels. Le processus de fabrication sert ici à faire comprendre, par analogie, les processus naturels. Marc-Aurèle passe ensuite à des réalités naturelles – figues, olives et épis ploquant sous le grain – qui sont empruntées au règne végétal. Il montre que le moment de la pleine maturité est paradoxalement celui où la forme commence à se défaire, cette fragilisation de la forme étant une conséquence accessoire, mais nécessaire du processus de maturation. Comme les fentes du pain, celles de la figue portent atteinte à sa rotondité, laissant voir son intérieur pulpeux et succulent. Dans le cas des olives, la maturité touche déjà à la décomposition. La même analyse vaut pour les épis. Le propre d'une plante est en effet d'une part de pousser droite et vigoureuse, d'autre part de produire du grain. Au moment de la pleine maturité, il y a entrecroisement entre ces deux fins, la courbure de la tige étant un concomitant nécessaire de la maturation du fruit. La deuxième série d'exemples est empruntée au règne animal. Il s'agit là encore d'exemples de concomitants accessoires, mais nécessaires. Il est en effet dans la nature du lion d'être un animal fort, vigoureux et belliqueux. Or la noble colère du lion se donne à voir sur sa face par le plissement de la peau du front. Un tel plissement est donc un concomitant de la combativité du fauve. De la même façon, il est dans la nature du sanglier d'être un animal ardent et combatif ; or, cette combativité, liée à l'échauffement de tout le corps, se traduit, effet accessoire, mais nécessaire, par l'écume qui dégoutte de son groin. Cette série animale est complétée par l'évocation des gueules

béantes des fauves. Marc-Aurèle termine par l'exemple des vieillards et des enfants, lesquels, pour être éloignés de la norme idéale que représente la conformation de l'être adulte, n'en représentent pas moins des concomitants nécessaires du processus de croissance qui conduit à cette forme parfaite, mais transitoire.

La thèse soutenue par Marc-Aurèle peut être résumée comme suit : de même que les conséquences accessoires sont les événements entraînés par surcroît par les processus naturels, de la même façon leur beauté est un surcroît de beauté qui vient embellir encore les beautés du cosmos. C'est bien ce qu'exprime le verbe *synepikosmein*, avec sa double préverbation ; le préverbe *epi-* indique qu'il s'agit d'un ornement concomitant et accessoire, tandis que le *syn-* initial marque que cet ornement concomitant ne saurait constituer une beauté à part ou purement adventice, mais conspire avec tout le reste. Aussi l'unité de la beauté n'est-elle pas rompue, malgré les apparences. Le sage sera celui qui, s'élevant au point de vue du Tout, ne trouvera pas ces concomitants nécessaires moins beaux que les représentations qu'en donnent les artistes.

La comparaison de ces deux textes est instructive. Pour Aristote, le philosophe ne se contente pas, comme le commun des hommes, d'éprouver du plaisir à voir représenter les animaux les plus abjects, il prend en outre un plaisir infini à les étudier pour découvrir la finalité de leurs différentes parties ; il finira lui aussi par les trouver non seulement étonnants, mais aussi beaux, s'il est vrai, comme nous l'avons rappelé, que « la fin en vue de laquelle un être est constitué et produit, tient la place du beau ». Ce n'est pas par la voie de l'investigation scientifique que le stoïcien découvre la beauté de ces animaux abjects ; c'est plutôt en méditant les éléments du système et en se les appropriant, en corrigeant ses représentations, en rapportant ces animaux à la nature du tout, qu'il arrive à les trouver beaux. Le lien entre l'animal et la nature du tout reste cependant plus théorique que dans la philosophie aristotélicienne, car il faudrait embrasser d'un seul regard la totalité des enchaînements de causes pour pouvoir rapporter précisément tel animal à la nature du tout.

Le regard porté sur l'animal n'est pas non plus le même. Pour Aristote, la beauté de l'animal, qui est sa perfection finaliste, est connue grâce à la *theoria*, c'est-à-dire grâce à l'inspection du sang, de la chair, des os, des veines ; comme l'a montré M. Vegetti,



dans son ouvrage intitulé *Il coltello e lo stilo*, la zoologie aristotélicienne tend à détourner le regard de l'animal vivant – de son environnement, de ses mœurs, de son caractère, de son comportement, de sa couleur – pour ne plus voir que son corps dépouillé de son enveloppe, qui s'offre ainsi au regard théorique capable de lire dans la structure des organes internes et dans leur fonctionnement les signes de cette nouvelle beauté. C'est ce regard théorique qui fonde dans la tradition aristotélicienne le primat de l'anatomie et de la physiologie. L'animal vivant, expulsé par la zoologie aristotélicienne, est justement celui auquel le sage stoïcien trouve un je ne sais quel charme, quand bien même cet animal menacerait son intégrité physique. Une telle conception ouvre la voie à une appréciation positive du spectacle de la vie sauvage, tel qu'il pouvait s'offrir aux citoyens romains dans les arènes de l'Empire.

Quelles que soient les différences entre les positions philosophiques de l'un et de l'autre, l'image, dans les deux cas, reconduit au réel, dans la mesure où elle invite à découvrir une beauté cachée dans le spectacle des choses les moins plaisantes. Dans le même mouvement, elle ouvre vers une connaissance, car cette beauté cachée ne se révèle qu'à celui qui sait l'étudier. De puissance d'égarer, l'image est ainsi devenue sinon un instrument de connaissance, du moins une représentation à valeur protreptique et psychagogique. Il importe de souligner, pour finir,

que cette conversion du regard n'est possible que si l'on a su d'abord admirer dans l'image l'habileté de l'artiste, avant de reporter cette admiration sur l'habileté éminente de la nature naturante. La figure du spectateur averti trouve ainsi sa place dans cette construction qui conduit de la représentation vers son référent, de l'image vers le réel.

Comme les autres hommes, le philosophe prend plaisir à voir représenter les fruits mûrs et les bêtes sauvages, et les images contribuent à imposer ces différents objets à son attention. Là où le sage se sépare du vulgaire, c'est que sa délectation ne s'arrête pas à ces représentations, mais s'étend jusqu'aux objets représentés. Que conclure, sinon que les images ne font plus peur et qu'elles aident le philosophe à dépasser la répulsion ou la peur qu'inspirent dans la réalité les objets représentés ? C'est en se haussant à un point de vue supérieur que le sage peut trouver de l'agrément à considérer des animaux parfaitement ignobles. Il y a cependant été aidé par les images.