

## L'humaniste, le peintre et le philosophe

L'humaniste, le peintre, le philosophe : il ne s'agit pas là de désigner trois facettes de la personnalité de Leon Battista Alberti. Qu'Alberti ait été humaniste, au sens précis de cette communauté de lettrés, informelle, amicale et non professionnelle, dans l'Italie du xv<sup>e</sup> siècle, c'est une évidence. Que son œuvre, notamment ses traités moraux, recèle une dimension philosophique et plus particulièrement éthique, cela se conçoit aisément. Enfin, rien n'interdit de le croire lorsqu'il déclare dans son traité de peinture, le *De pictura*, qu'il s'adonne lui-même au plaisir de peindre<sup>1</sup>. Pour autant, cette juxtaposition de noms ne constitue en rien une apposition qui renverrait à une somme de qualités. Humaniste, peintre et philosophe renvoient ici à une dispute entre des types théoriques, à une dramaturgie entre trois personnages conceptuels. Il ne s'agit en rien de faire revivre la vieille critique que la philosophie depuis Platon adresse à la peinture au titre de l'illusion et de la tromperie de l'art. Ce livre voudrait bien plutôt partir d'un débat, mais d'un débat qui porterait moins *sur* la peinture, ses contenus, son essence, qu'il ne ferait de la peinture *une* dispute, comme on dit qu'on se dispute quelque chose, pour signifier qu'elle est prise dans un rapport de forces. Ce différend concerne donc moins l'idée à se faire de l'image d'art que la capacité même de l'art sinon à produire, du moins à se rapporter aux idées.

À bien y regarder, il en va d'une question moins historique qu'archéologique, puisque le dissensus ne se repère pas dans des doctrines ou des positions théoriques établies, mais s'infiltré en elles pour toucher, façonner, une expérience de l'image, spontanée ou savante, qui nous est toujours contemporaine, à savoir : que la pensée s'arrête là où commence l'image. Du côté de l'expérience savante, nous désignons ce viscéral anti-intellectualisme qui affecte encore aujourd'hui un certain discours sur l'art, et qui s'épanouit dans de très nombreux départements universi-

---

• 1 – Voir L. B. Alberti, *La peinture (De pictura) II*, 28, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004, p. 113 (cité par la suite *De pictura*).

taires d'histoire de l'art autant que dans de nombreux bureaux de conservation des musées. « Anti-intellectualisme » est sans doute un mot inadéquat pour signifier une attitude en réalité bien peu réfléchie, quelque chose comme un réflexe dont l'immédiateté trahit la dimension symptomatologique, autrement dit généalogique bien plus qu'historique. Une telle misologie est évidemment d'abord dirigée contre la philosophie, mais également contre toute démarche théorique voire méthodologique. Le diagnostic est peut-être sévère, mais il est à l'image de ce « ton de certitude » qui caractérise une bonne part des discours savants sur l'art<sup>2</sup>, et qui entend refuser à la chose artistique toute dimension problématique, tant sur un plan épistémologique qu'*a fortiori* sur un plan ontologique.

Il faudrait encore interroger une certaine rhétorique historienne, positiviste pour faire vite, qui consiste à opposer l'exigence de pensée à ce qu'elle-même aura nommé « le tableau historique » : ainsi quand l'historien met de côté tout travail conceptuel, voire toute forme de problématisation, en prétextant ne broser que « le tableau d'une époque ». Cette rhétorique ne s'explique pas seulement par son ancrage dans la tradition antique qui considère l'historien davantage comme un peintre que comme un conteur<sup>3</sup>. Car la figure de la « fresque historique » n'obéit pas qu'à des motivations poétiques ou rhétoriques mais s'inscrit, consciemment ou non, dans une stratégie épistémologique qui entend faire de la peinture un allié. Bien étrange rapport de forces. Mais en quoi le refus de l'invention théorique supposerait-il l'invocation la peinture, comme si le défaut d'idées trouvait sa contrepartie dans un gain de visibilité ? Comment broser le portrait d'une chose exclurait de la penser, d'en construire le modèle théorique ? Autrement dit, sous quelles conditions la peinture peut-elle bien fournir un argument susceptible d'écarter les puissances de l'idée ?

Ce différend, en réalité, déborde largement le domaine académique et savant<sup>4</sup> pour habiter une expérience spontanée de l'image d'art, voire de l'image tout court : songeons aux prétendues vertus clarificatrices de l'image, notamment sous

• 2 – Ce « ton de certitude » constitue le point de départ critique de la « question » que Georges Didi-Huberman pose à l'histoire de l'art ; voir *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

• 3 – Voir F. HARTOG, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.

• 4 – De ce point de vue, le partage académique français de la chose artistique entre histoire de l'art, arts plastiques, philosophie (pour ne rien dire de la place croissante que les études littéraires lui font) n'en est que plus symptomatique. L'œcuménisme épistémologique prêchant la pluridisciplinarité et la complémentarité des approches n'y change pas grand-chose, dans la mesure où ces régimes de discours, précisément, s'excluent mutuellement. Ce que nous relevons ici touche en réalité moins à des oppositions disciplinaires qu'à la capacité même des images de l'art à produire de l'opposition, à faire se lever des différences.

les espèces de l'exemple, de l'illustration voire du schéma, ce qui suppose déjà tout un rapport de l'image à la clarté qui, ainsi qu'on va le voir, n'a rien d'évident.



Cette étrange misologie, ce différend entre les choses de l'art et les choses de la pensée ne sont pas étrangers au moment qui a vu se constituer l'art tel que nous le connaissons encore de nos jours : il s'agit bien sûr de la Renaissance italienne, ou plus exactement, du grand mouvement intellectuel qui la traverse : l'humanisme. Mieux, de Pétrarque à Vasari, c'est quelque chose comme son moment originaire qui se révélerait, à condition de comprendre l'origine dans toute sa dimension généalogique : non l'occurrence d'un simple commencement, mais la cristallisation d'une inactualité toujours actuelle, qui ne cesse de travailler au présent, qui insiste dans l'histoire par-delà l'histoire.

C'est en effet un bien étrange cadeau que l'humanisme renaissant offrait à la peinture et à l'art en général, quelque chose comme un cadeau empoisonné. D'une part, il lui donnait ses lettres de noblesse intellectuelle et sociale en lui conférant le statut d'art libéral : l'art pouvait exister librement. Le philosophe, le poète, l'orateur n'étaient plus les autorités devant lesquelles le peintre devait s'agenouiller, mais les amis avec lesquels il pouvait dialoguer. Devenant « *cosa mentale* », selon le mot de Léonard, la peinture devenait du même coup chose rationnelle, susceptible d'être formalisée, enseignée par principes et non plus par recettes. Mais d'autre part, cette liberté fraîchement acquise se payait au prix fort d'un renoncement sans pareil, non pas tant une aliénation qu'une plus sournoise *neutralisation*. En libérant la peinture, on la déshabillait du même coup de tout ce qui faisait sa puissance efficace, la « force toute divine de la peinture », pour parler comme Alberti lui-même<sup>5</sup>, n'étant plus qu'une métaphore.

À bien y regarder, ce paradoxe est au cœur de l'humanisme, en ce qu'il cristallise un mouvement profondément actif autant que profondément réactif. L'humanisme renaissant fut bien une authentique révolution dans les idées. Non pas du tout une table rase, mais un cri : un cri contre tout ce qui pouvait entraver une expérience immédiate des choses ; un cri contre l'éloignement du monde. Parler en son nom propre, en rejetant les arguments d'autorité, Aristote en tête (même si l'aristotélisme ne disparaît en rien aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles) ; adopter un point de vue critique, par un travail d'historien, de philologue méticuleux, pour provoquer les traditions et défier les certitudes acquises ; renouer avec un examen direct des phénomènes. Et si l'humanisme se lance dans une folle reconquête des savoirs perdus, s'il entend se les réapproprier, ce n'est pas par souci d'un Savoir

• 5 – *De pictura*, II, 25, p. 97.

idéal et absolu mais bien pour fonder une nouvelle pratique, une nouvelle éthique. Nul autre mieux que Leon Battista Alberti, sans doute, n'aura porté à ce point le désir de fonder de nouveaux savoirs et savoir-faire, en asseyant leur noblesse sur leur effectivité réelle et non sur la bénédiction des pouvoirs établis. Mais l'humanisme renaissant fut tout autant une véritable réaction. D'une part, les arguments d'autorité n'ont pas changé, seuls les noms ont été modifiés : Cicéron a remplacé Aristote. Mais surtout, c'est tout le projet philosophique, dans son entreprise métaphysique la plus ambitieuse, qui s'est trouvé dévalué, au mieux par un scepticisme pensé et réfléchi (à la façon de Montaigne, « nous n'avons aucune communication à l'être »), au pire par une érudition reposant sur l'accumulation de savoir, étrangère à l'esprit de synthèse (pensons par exemple au succès des miscellanées).

Il revenait donc aux premiers humanistes d'abattre l'ennemi qui faisait obstacle à une appréhension plus immédiate des choses : la scolastique. Depuis Pétrarque, le « peuple scolastique » – logiciens d'Oxford, dialecticiens en Sorbonne, métaphysiciens de tout poil – était la cible privilégiée des humanistes. Mais la scolastique n'était pas tant dans la ligne de mire humaniste au titre d'un corps de doctrine (ce qu'elle n'a jamais été) qu'au titre d'un style philosophique, qu'en tant qu'une manière de penser reposant fondamentalement sur un triple ou quadruple appareillage physique, logique, théologique et métaphysique. La pensée ne se retrouvait pas nue pour autant, car à peine déshabillée de ses oripeaux scolastiques, voilà que les humanistes lui cousaient un triple vêtement historique, moral et politique : penser une chose, pour le dire très schématiquement, ce n'était plus en décortiquer la formation physique, la représentation logique, le sous bassement métaphysique ; penser une chose, cela devenait en faire l'histoire, savoir si elle était bonne ou mauvaise, et si elle était d'usage pour la communauté. C'est bien une certaine pratique de la pensée qui était ici vilipendée : vivre pour des subtilités conceptuelles détachées de toute expérience du réel, se repaître de sophismes, de paradoxes, et d'autres arguties sans conséquence pratique effective. La philosophie – au moins sous sa forme scolastique – était vue comme un véritable galimatias conceptuel : au mieux comme un jargon incompréhensible des profanes, au pire comme un charabia dénué de tout sens. L'attaque ne se jouait d'ailleurs pas sur un terrain philosophique mais bien autour de la question de la langue : réformer la pensée ne pouvait commencer sans réformer la langue, en purifiant le latin et en le débarrassant de ses barbarismes, de ses néologismes, de ses constructions syntactiques sommaires bien éloignés du latin de Cicéron.

C'est pourquoi l'horizon philosophique de l'humanisme renaissant aura pu s'énoncer sous la devise d'un *retour aux choses mêmes* – bien avant la phénoménologie, bien avant le cartésianisme. Revenir aux choses : voilà qui marquait la revanche des *res* contre les *verba*, des choses non pas contre les mots, mais contre les idées,

contre des idées qui entendent exister indépendamment des choses. Qu'on ne cherche pas là un programme théorique ou une thèse dont la lettre pourrait se lire dans quelque traité. Car cette sorte de « réalisme », aussi acerbe soit-il, notamment chez Lorenzo Valla, décrit bien davantage un mouvement transversal ou structural et vient dessiner quelque chose comme un éthos philosophique, comme une manière de penser : non pas une idée, mais une manière de se rapporter aux idées.



C'est cette volonté de revenir aux choses mêmes qui aura donné lieu à une configuration tout à fait singulière, en installant une nouvelle dramaturgie de la pensée, une dramaturgie dans laquelle la peinture aura occupé une position tout à fait remarquable, stratégique pour tout dire. Par « position stratégique », il faut entendre que la peinture s'installait dans un champ de puissances, dans l'espace virtuel d'un rapport de forces où elle pouvait constituer un authentique et singulier point de vue au regard de la volonté humaniste de refonder la pensée et les savoirs. En un mot, la peinture aura pu fonctionner comme argument théorique à même de donner force de démonstration à un tel « retour », mais plus encore, à même de fournir une puissance d'énonciation aux choix théoriques et philosophiques de l'humanisme renaissant. Sur quoi cette force pouvait-elle se fonder ? – sur le fait que la peinture se voyait doublement fondée en *lumière* : une première fois par la lumière naturelle du soleil ; une seconde par les lumières de l'intelligence. Éclairée et éclairante, la peinture brillait d'une clarté que l'on entendait refuser à la philosophie – la philosophie qui depuis Platon se plaçait pourtant sous l'invocation de la lumière. Autant dire que la peinture entendait revendiquer le *droit de l'évidence*, car c'est bien au nom de l'évidence que la peinture pouvait occuper une position stratégique dans l'idéal d'un retour aux choses, à l'évidence des choses.

Stratégie bien étrange au demeurant, car de quelle force logique, dialectique ou démonstrative, pouvaient bien se prévaloir quelques fresques et panneaux peints, au regard des grands corps de doctrine en train de se constituer et des continents savants et artistiques en train d'être redécouverts : dignité de l'Homme, éloquence, rhétorique ? Que pouvait bien valoir une peinture face à une démonstration ? Comment mettre sur le même plan un raisonnement dialectique et une surface peinte animée de personnages en mouvement ? Stratégie de perdant ? – voire. Stratégie minoritaire assurément. On sait en effet le relatif désintérêt des humanistes pour la chose artistique en général, et picturale en particulier, l'humanisme étant d'abord un mouvement rhétorique et poétique. La figure de Leon Battista Alberti, au moins au travers de ses traités artistiques sur la peinture, la sculpture et l'architecture, est sur ce point tout à fait remarquable. Mais notre propos n'est précisément pas de considérer la peinture comme l'objet du discours

humaniste (son discours critique, ses hiérarchies, ses descriptions<sup>6</sup>, etc.), mais bien plutôt de considérer le discours humaniste au regard de la peinture. Car s'il s'agit de redonner à la théorie de l'art renaissante ses coordonnées humanistes, cela ne peut se comprendre que par delà les points de détails essentiellement poétiques, littéraires et mythographiques par lesquels l'iconologie rapporte des contenus intellectuels à des contenus de peinture. Ce ne sont pas les références savantes de la peinture qui nous importent mais la constitution d'un nouveau régime de sensibilité au cœur de la pensée corollaire d'une façon de se représenter le sensible.

Or, la supériorité de la peinture, dans ce régime d'évidence, c'est sa force de *fait*. Si la peinture a valeur de pensée, c'est que ses monstrations valent démonstration, si tant est que prouver revient toujours *in fine* à faire voir<sup>7</sup>; façon de dire que l'humanisme aura trouvé en elle quelque chose comme son *acte* même. Pour revenir aux choses mêmes, mieux valait se tourner vers la peinture plutôt que de se lancer dans d'obscures constructions théoriques.



On objectera aisément l'alliance manifeste qui de la Renaissance à l'âge classique s'est nouée entre peinture et philosophie. C'est en effet toute la théorie de l'art humaniste et classique qui est émaillée de références philosophiques ou mieux, qui fonde une véritable continuité sinon une authentique identité entre les deux. Ici, c'est Léonard de Vinci qui pose que « si la poésie traite de la philosophie morale, la peinture s'inspire de la philosophie naturelle; l'une décrit les actions de l'esprit, l'autre considère l'esprit à travers les mouvements du corps<sup>8</sup> »; là, c'est Paolo Pino, qui dans son traité sur la peinture écrit à Venise au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, affirme « que la peinture est une sorte de philosophie naturelle<sup>9</sup> »; pour ne rien dire de la figure du peintre-philosophe qui trouvera au xvii<sup>e</sup> siècle son type idéal en Nicolas Poussin. Si ces assimilations, continuités, filiations, sont légions dans la théorie de l'art, elles n'en restent pas moins des déclarations d'intention qui ne se placent qu'à un niveau générique : elles ne concernent en rien l'efficacité de la pratique philosophique autant que celle des œuvres singulières. Qu'y a-t-il donc ici de « philosophique », sinon des contenus signifiants (des « thèmes philosophiques », le plus souvent des allégories), sinon des modes de vie, fondés sur la sagesse et la vertu? Mieux, sous l'invocation de la philosophie naturelle,

• 6 – Voir sur ce point le travail désormais classique de M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, trad. M. Brock, Paris, Le Seuil, 1989.

• 7 – L'anglais « *evidence* » en garde manifestement la trace puisqu'il signifie autant « évidence » que « preuve ».

• 8 – LÉONARD DE VINCI, *Les Carnets*, trad. L. Servicen, t. II, Paris, Gallimard, 2004, p. 227-228.

• 9 – P. PINO, *Dialogo di pittural/Dialogue sur la peinture* (1548), trad. P. Dubus, Paris, Champion, 2011, p. 102

ce sont en réalité des savoirs empiriques qui sont mis à contribution au profit de la peinture : optique, géométrie, physique, science des couleurs, des minéraux, etc. En effet, le peintre n'a à connaître « le principe de toutes choses » que pour mieux les imiter ; il n'a à savoir « les raisons premières » des choses que pour mieux les représenter. En sorte que l'imitation ou la représentation, pour elle-même, est antérieure à toute philosophie naturelle, qui n'a plus de « première » que le nom dans la mesure où elle est toujours réglée sur ses usages illusionnistes<sup>10</sup> ; et c'est bien de cette façon que s'ouvre le chemin de la modernité philosophique, qui aura commencé par exclure du monde la représentation.

Car la question, dans le fond, n'est pas de constater des rapports d'opposition ou d'identification entre peinture et philosophie, mais d'y voir une question de *prétention*<sup>11</sup>. Ce n'est en réalité pas sur des contenus ni sur des savoirs requis que la peinture pouvait asseoir sa légitimité, sa prétention philosophique mais sur sa participation à la lumière, sur sa capacité à s'éprouver comme un instrument d'éclaircissement et de distinction, à produire du clair et du distinct. Avec la peinture, les choses deviennent évidentes. Or, par un étonnant retour des choses, c'est précisément cette prétention à la lumière, cette participation à l'évidence qui aura interdit à la peinture toute puissance de questionnement, qui l'aura exclue de toute dimension *problématique*. Non pas d'un point de vue épistémologique, pour un sujet de la connaissance qui « aurait du mal » à comprendre un objet, mais en tant que ce problématique est *en soi*, que c'est la peinture singulière, l'œuvre visuelle, *cette* image qui *est* un problème. Fonder la prétention philosophique de la peinture sur l'évidence, et inversement, asseoir l'évidence sur une nouvelle expérience de la peinture, ne revenait pas moins qu'à neutraliser toute visualité, qu'à refuser l'existence de problèmes plastiques, bref qu'à dissoudre tout travail esthétique de la différence.



Nous respirons encore aujourd'hui dans ce régime d'évidence des images de l'art, à commencer par la discipline censée rendre compte des œuvres singulières :

- 
- 10 – Voir par exemple LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura* (1590), trad. R. Klein, I, Florence, 1975, p. 67 : « Le vrai peintre devrait être avant tout un philosophe, afin de bien pénétrer la nature des choses et de donner à chacune d'elles, selon la raison, la quantité de lumière qui lui convient. Car c'est ainsi que toutes les ces images paraîtront vraies et non des représentations ou des fictions. »
  - 11 – Frédéric Cousinié et Cléia Nau parlent très justement d'« épreuve » pour dire les rapports « d'un ordre plus critique, contradictoire, voire agonistique » entre (la théorie de) l'art et la philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle : voir F. COUSINIÉ et C. NAU, *L'artiste et la philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR/INHA, 2011, p. 11 ; voir encore la contribution de F. COUSINIÉ, *ibid.*, « Tombeau de Métrodore – Sur quelques occurrences de la Philosophie dans la théorie artistique », p. 367-408.



l'histoire de l'art. Une très large part des historiens de l'art dénie en effet toute existence à la dimension problématique de la visualité ou de la plasticité mêmes, en sorte qu'à l'évidence d'un régime esthétique correspondent les évidences esthétiques, les platitudes formelles, les banalités plastiques qui caractérisent si souvent l'ordre du discours de l'histoire de l'art, dès lors qu'il s'agit de parler d'une œuvre singulière. Il y aurait beaucoup à dire d'un tel ordre, qui précisément en tant qu'ordre du discours, ne va pas sans une rhétorique, sans des régularités énonciatives. À tout le moins, on posera que « nous voyons » et « il y a » constituent assurément les deux formules idéal-typiques de l'évidence artistique, en ce qu'elles prennent l'image dans l'étau d'une relation subjective et objective, assurant par là la clôture et l'accomplissement du savoir. Il faudrait sans doute y ajouter la spatialité du « devant », la poétique de la « présence », etc. Il ne s'agit pourtant pas de jeter l'opprobre sur une belle et noble discipline, mais de regretter qu'elle subisse autant qu'elle revendique un positivisme patenté, en se drapant dans une suffisance épistémologique en tout point contraire à l'esprit de science qui – un comble! – l'anime si souvent.

Se placer sur le plan d'une critique épistémologique ne suffit pourtant pas à rendre compte d'un tel positivisme, dans la mesure où il symptomatise un fait *archéologique* qui ne concerne pas que le *savoir* des images de l'art mais bien l'*idée* même que l'on s'en fait, l'expérience qui les accueille; façon de dire qu'il relève autant d'une question de science ou de méthodologie que d'une question d'art, tout court : ce positivisme est autant épistémologique qu'esthétique, puisqu'il voit dans l'image un fait évident, tout *positif*. De fait, l'histoire de l'art, même (voire *surtout*) dans ses développements les plus intellectuels, n'a jamais cessé de se revendiquer de l'humanisme renaissant : « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », écrivait Panofsky en 1940<sup>12</sup> (ce qui, à cette date, pouvait prendre un sens particulier). Edgar Wind, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich ont mis toute leur culture philosophique au service d'une iconologie très savante, rendant possible l'interprétation de thèmes particulièrement obscurs. Il n'est pas sûr pour autant que les œuvres y aient beaucoup gagné, d'abord parce que ce geste avait déjà été celui des humanistes de la Renaissance, mais surtout, parce qu'il n'interrogeait en rien la puissance questionnante des œuvres mêmes<sup>13</sup>, les « problèmes » étant toujours solutionnés, révélant du même coup leur nature de faux problèmes.

• 12 – E. PANOFSKY, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. M. et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969.

• 13 – Toute la question étant ici de savoir quel est ce « même » de l'œuvre visuelle, s'il n'est pas plus iconographique que formel.





Ce livre ne peut donc pas se lire comme une simple tentative de présentation unitaire de la théorie humaniste et classique de la peinture, du moins à partir de l'œuvre d'Alberti – sans aucun doute la plus aboutie en matière de peinture, en sorte qu'elle garde une pleine validité pratiquement jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Certes cette œuvre fournit un creuset idéal pour saisir la systématité d'une telle théorie et l'articulation de ses concepts majeurs (plus génétiques que critiques) : *historia*, invention, composition. Mais comment prétendre sacrifier sur l'autel de la connaissance positive, fût-il question de *théorie* de l'art, dans la mesure où il en va de son objet comme d'une question posée au rapport même de l'art à la théorie, de l'image à la pensée ? Il fallait bien briser le cercle épistémologique rendant adéquats un point de vue humaniste et une pensée humaniste ; il fallait donc interroger le geste albertien dans sa valeur de symptôme, dans son inactualité même, autant dire dans son actualité toujours agissante, dans sa façon de nous envelopper dans nos réflexes esthétiques les plus spontanés comme les plus savants – ce qui n'est pas sa moindre grandeur.