

L'analogie et la « vérité » de l'art.

La notion d'analogie s'articule avec le « comme ». Une chose est analogue à une autre parce qu'elle est ressentie ou pensée « comme » elle. Mais ce « comme » reste bien vague puisqu'il peut signifier une vague ressemblance ou une quasi-identité. La définir, comme le fait Souriau, par la « *similitude* »¹ ne fait que déplacer la notion sans nous en apprendre beaucoup plus. Quoi qu'il en soit, l'analogie est indiscutablement très présente dans nos modalités de penser, ne serait-ce que d'un point de vue rhétorique ou didactique. Par exemple, en aidant à exposer une idée par comparaison avec une autre idée jugée plus familière ou plus plaisante. Mais elle a sans doute des fonctions moins fonctionnelles et peut-être plus essentielles. On la retrouve dans le mécanisme de l'association d'idées, mais aussi dans celui de figures comme le symbole, l'allégorie, la métaphore, ou encore dans le concept de ressemblance et par là, d'image.

Or précisément, ce concept de l'image qui serait « analogue » à son référent, c'est-à-dire à ce dont elle est l'image, a largement été abordé par le discours sur l'art. Le miroir en est classiquement devenu le symbole et il est lui-même, en cela, une analogie de la peinture parce que comme elle, il donnerait une figuration analogique du monde. C'est la Renaissance, semble-t-il, qui a dégagé le plus clairement cette analogie fondatrice.

Le miroir.

Au début du livre 2 de son « *De Pictura* », Alberti s'appuie sur le mythe de Narcisse pour fonder l'origine de la peinture en tant qu'art libéral. Cette référence est devenue classique, mais elle ne l'était pas en 1435. Voici ce qu'écrivait Alberti :

« Mais surtout la peinture a été tellement tenue en honneur par les Anciens que seul le peintre n'était pas compté au nombre des artisans, alors qu'ils appelaient invariablement artisans tous les artistes. C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que cet art d'embrasser la surface d'une fontaine ? »²

Dans ce texte, la « fable » de Narcisse est doublement métaphorique de la peinture³ et elle l'est chaque fois par la médiation d'une analogie. Mais l'analogie ne se situe pas au même niveau. À un premier niveau, elle aide à situer la peinture dans la hiérarchie des arts. La peinture est la « fleur » des arts. Ce niveau est très symptomatique des préoccupations des artistes de la Renaissance. Le second niveau est moins conjoncturel. Il vise ce qu'on pourrait considérer comme l'essence de la peinture, du moins telle que la Renaissance de la première moitié du Quattrocento, pouvait la penser. La peinture est analogue à la « surface d'une fontaine », autrement dit à un miroir et l'art de la peinture est analogue au fait d'embrasser cette surface. Une fois encore, nous trouvons un doublement de l'analogie. Elle porte sur la

¹ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Ed PUF, Paris 2004, page 111.

² Alberti, *De Pictura*, Ed Macula, Paris 1993, page 135

³ Elle est aussi métaphorique, remarquons-le, des rapports entre musique et peinture, puisque Narcisse est aimé de la nymphe Echo qui incarne l'analogie du son comme Narcisse celle de l'image. Mais Narcisse dédaigne Echo et est changé en fleur ce qui peut être interprété, comme le fait Alberti, comme un triomphe de la peinture.

peinture en elle-même qui est « comme » la surface de la fontaine et sur l'art de la pratiquer, qui est « comme » l'embrasser.

Les analogies portent donc sur trois aspects : La fontaine-miroir qui est comme une peinture (tableau) ; le reflet (l'image) qui est comme son référent (le réel) ; le fait de « l'embrasser », de fusionner avec elle, de s'enfoncer dans son image, qui est comme l'acte de peindre. Ce jeu croisé d'analogies, on peut le retrouver dans la première expérience de Brunelleschi, vers 1413, puisqu'elle juxtapose la peinture (tavoletta) et le miroir dans un même dispositif de réflexion du baptistère, avec en plus le fait qu'une partie de la tavoletta elle-même, intégrait une surface réfléchissante figurant le ciel, si bien qu'elle le reflétait son reflet dans le miroir. Ce sont les coïncidences analogiques qui établissaient la « vérité » du dispositif. En cela, l'analogie est moyen de connaissance. Elle est connaissance du réel par sa représentation analogique et elle nous confirme sur son « exactitude », pour reprendre l'expression d'Alberti. Elle permet de penser la « mimésis » en des termes qui dépassent l'illusionnisme qui n'en ferait qu'un jeu de prestidigitation. Elle est au fond de la question centrale de la « représentation » elle-même, question qui conduit Louis Marin à se demander en quoi une carte d'Italie « est » l'Italie ou un portrait de Louis XIV, Louis XIV⁴. Plus précisément, on peut se demander si elle n'est pas au centre de toute la pensée de la Renaissance comme représentation, au sens large, du monde, et (ou) comme moyen de le connaître.

Pour Alberti, le peintre est « comme » un dieu, puisque « comme » un dieu, il crée. La création artistique est donc ici analogique à la création divine et l'œuvre de l'artiste est un microcosme analogique au macrocosme universel. Il est en quelque sorte un univers en réduction, mais la connaissance de l'un conduit à la connaissance de l'autre. C'est pourquoi l'étude de la nature est une composante du travail du peintre, qui en propose un équivalent analogique par la médiation de « l'istoria ». C'est la même idée que reprendra Léonard de Vinci, notamment quand il parle dans ses « Carnets »⁶ de ses dessins d'anatomie. Il écrit par exemple que « *on représente mal les muscles des figures dans leurs mouvements ou actions, si on ne connaît pas les muscles qui les déterminent.* » Pour lui cette connaissance est aussi nécessaire que celle du latin pour les « bons grammairiens ». L'œuvre d'art sera donc un microcosme analogique au macrocosme universel de la Nature.

La thématique analogique du microcosme et du macrocosme, est clairement posée soixante-dix ans plus tard, dans la pensée de Charles de Bovelles au début du XVI^e siècle. Il écrit dans « Le Sage » terminé en 1505⁷ :

« L'Homme sage est celui qui, en toute vérité, est célébré sous le nom de microcosme, du petit monde, fils du macrocosme, c'est-à-dire de l'univers ; seul en effet le Sage, à l'imitation du macrocosme, s'est composé, divisé, achevé ; seul il peut imiter la Nature, seul il garde toutes ses parties en accord et proportion avec les parties de l'univers. »

⁴ Louis Marin, voir « Cartes et Tableaux » dans « Études sémiologiques, Écritures, peintures ». Éd Klincksieck, Paris 1971.

⁵ Alberti dit exactement : « *La peinture a donc en elle-même ce mérite que les artistes consommés, lorsqu'ils voient leurs œuvres admirées, comprennent qu'ils sont presque égaux à un dieu.* » Op cité, page 133.

⁶ Léonard de Vinci, *Carnets*, tome 1, Ed Tel Gallimard, Paris 1987

⁷ Charles de Bovelles, *Le Sage*, en annexe de l'ouvrage de Cassirer, « *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* », Ed de Minuit, Paris 1983.

C'est donc ce rapport analogique avec la Nature qui définit l'homme comme sage, c'est-à-dire comme homme universel, pleinement homme, les autres, les « *insensés* », n'étant que des hommes imparfaits. Bien que Bovelles n'en dise rien, on peut supposer que l'artiste, selon la définition d'Alberti, répond à cette définition du « Sage », qui « *seul peut imiter la Nature* » (comme le peintre donc) « *en accord et proportion avec les parties de l'univers* ». Cette problématique de l'imitation qui a son équivalent symbolique dans le miroir, métaphore de la peinture, mais aussi de la relation analogique de l'homme et de l'univers, puisque le microcosme et le macrocosme se reflètent l'un l'autre, est centrale dans le texte de Bovelles. C'est pourquoi le miroir y occupe une place essentielle. Le premier paragraphe du chapitre, significativement intitulé : « *Autres comparaisons du Sage et de l'Insensé tirées de la nature du miroir* »⁸, est le suivant :

« La nature du parfait miroir est de posséder unité, intégrité, uniformité, solidité, continuité, transparence, du moins jusqu'à une autre surface, et sensibilité de la lumière, de sorte que l'œil, se tenant à l'extérieur du miroir, absorbe épuise, contemple toutes les formes qui s'y trouvent en acte ; et pour que se produise la vision, l'intuition parfaite, il faut évidemment que l'œil soit tourné et tendu vers le miroir, que l'acte du regard le soit vers la puissance présentatrice, et que nul corps ne vienne, de son opacité, isoler, séparer, désunir l'acte de puissance, l'œil du miroir ; le meilleur cas est que l'œil s'approche tant du miroir que, de l'un à l'autre, se forme quelque nœud et lien d'une seule substance, que l'œil ne puisse jamais être dissocié du miroir ni du miroir de l'œil, et que l'œil soit toujours en présence du miroir, ne cessant d'observer les choses qui lui sont offertes par le miroir. »

Dans ce texte assez surprenant, l'œil et le miroir ne sont pas seulement inséparables, ils s'approchent tant l'un de l'autre qu'ils finissent par établir un « lien » d'« une seule substance ». C'est par la médiation du miroir que l'œil voit le monde et non directement, le miroir étant la « puissance présentatrice », comme l'est un tableau. Mais ici le miroir est une image analogique de l'esprit au point de s'identifier à lui, de sa capacité de recevoir, de refléter le monde (ou l'infini de Dieu) face à l'œil (autre dimension analogique de l'esprit) qui « veut » cette réception. Bovelles écrit quelques lignes plus loin :

« Appelle donc œil de l'esprit l'intellect agent et, de l'Intellect possible, disons qu'il est le miroir de l'esprit. Ainsi l'œil et le miroir de l'esprit s'approchent-ils tant l'un de l'autre qu'ils finissent par former la substance d'un esprit unique et sans parties, qu'ils ne cessent d'être mutuellement présents l'un à l'autre, et que nul intermédiaire opaque n'intervient pour les dissocier l'un de l'autre ou empêcher leur vision mutuelle. »

Le « *miroir de l'esprit* » et « *l'œil de l'esprit* » ne fusionnent que parce que « *nul intermédiaire opaque* » n'interfère dans leur vis-à-vis, dans l'image analogique qu'ils donnent d'eux-mêmes, tellement ils se sont « *approchés* » l'un de l'autre. Bien que la légende de Narcisse ne soit pas citée explicitement par Bovelles, on ne peut manquer de faire le rapprochement. Comment comprendre autrement ce regard qui s'approche tant du miroir dans lequel il se contemple, qu'il finit par ne faire qu'un avec lui, à disparaître en lui ? Car il s'agit bien de contemplation. Bovelles le dit quelques lignes plus bas :

⁸ Charles de Bovelles, op cité page 330.

« La Contemplation du Sage n'est rien d'autre, dis-je, que l'intuition continue de lui-même, c'est-à-dire de sa propre forme, dans un miroir immatériel. »

Ainsi de cette autoréflexivité, de cette contemplation de soi, naît la Sagesse, parce qu'elle est en même temps contemplation du monde, ou plutôt contemplation universelle. Or nous savons que le microcosme (le soi) et le macrocosme (le cosmos) sont eux-mêmes en miroir, dans un rapport analogique. Se connaître, c'est donc connaître analogiquement l'univers. Selon cette interprétation du mythe, Narcisse dans la fusion-contemplation de son image ne se perdrait pas, comme les interprétations modernes, psychanalytiques notamment, tendent à le dire. Son auto fascination ne serait pas mortifère. Bien au contraire, elle serait la manifestation la plus aboutie de la « sagesse ». Et c'est bien une interprétation similaire qu'en avait déjà donnée Alberti. Pour lui, la métamorphose de Narcisse en la fleur qui porte son nom, est une apothéose à laquelle, analogiquement, il associe la peinture en tant miroir.

Chez les peintres de la Renaissance, le thème du miroir est abordé à différents niveaux. Il peut être soit un instrument commode de vérification de l'équilibre du tableau, soit la métaphore du tableau lui-même. Ces deux aspects sont abordés aussi bien dans le Traité d'Alberti que dans celui de Léonard. Léonard aborde le second aspect – celui qui nous intéresse le plus, sur lequel se fonde l'analogie – en deux temps, qui peuvent paraître contradictoires mais qu'il faut comprendre plutôt comme complémentaires⁹.

Voici le premier temps :

« L'esprit du peintre doit se faire semblable à un miroir qui adopte toujours la couleur de ce qu'il regarde, et se remplit d'autant d'images qu'il a d'objets devant lui. »

Et maintenant le second temps :

« Le peintre qui travaille par routine et au jugé, sans s'expliquer les choses, est comme un miroir qui reforme en soi tout ce qu'il trouve devant lui, sans en prendre connaissance. »

André Chastel qui présente cette édition du « Traité » écrit en note de ce dernier paragraphe :

« L'exigence de conscience active et de capacité critique corrige la recommandation précédente et complète la symbolique du miroir. »

Si on ne peut qu'être d'accord avec Chastel pour constater que ce second paragraphe complète la symbolique du premier, il n'est pas certain qu'il le « corrige ». Les deux temps se situent plutôt à des niveaux différents. Dans le premier temps, Léonard a en vue l'esprit du peintre et non encore son activité picturale ; dans le second temps au contraire, c'est son activité picturale qu'il vise et elle ne saurait se ramener – nous le savons - à la simple projection sur le tableau de ce que le peintre a enregistré dans le premier temps sur ce qu'on pourrait nommer (analogiquement) la plaque sensible de son esprit : couleurs, images, objets placés « devant lui ». Le tableau sera certes fait de ces couleurs, images et objets, mais repensés, « expliqués » et plus précisément encore après ce qu'on pourrait appeler, une « prise de connaissance ». Autrement dit, d'abord on « emmagasine » sous forme d'impressions

⁹ Léonard de Vinci, op cité.

visuelles mémorisées, ensuite on se sert de cette « documentation » pour construire dans le lieu du tableau, l'historia. Le premier temps est passif, le second est actif.

Les deux temps de Léonard reproduisent, sur le plan qui est le sien, celui de la didactique d'un traité à usage des peintres¹⁰, la dialectique du « miroir de l'esprit » et de « l'œil de l'esprit » chez Charles de Bovelles, puisque le premier était pensé comme un récepteur, le second comme un agent. Mais l'art, au même titre que la « Sagesse » réalise la synthèse des deux temps (ou si l'on préfère des deux dimensions pour éviter de penser la relation comme chronologique). C'est à la lumière de ces deux temps (ou deux dimensions), que l'on peut penser cette autre analogie fondatrice du tableau, celle de la vitre ou de la fenêtre, analogie initiée par Alberti et largement reprise, notamment par Léonard. Nous retrouvons les deux temps dans la double métaphore : fenêtre ouverte sur le monde et fenêtre ouverte sur l'histoire, qui elle-même recoupe, analogiquement, la double dimension de l'esprit : miroir et œil, récepteur et agent.

Si l'on s'en tient à littéralité de son texte, Alberti, a écrit « *fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire* » et rien d'autre¹¹. Il n'a jamais écrit « fenêtre ouverte sur le monde ». Mais il faut admettre que le principe n'en est pas moins contenu dans le dispositif pratique qu'il propose, et que reprendront, en le perfectionnant, aussi bien Léonard que Dürer. Il faut seulement être clair sur le « moment » dans lequel s'inscrit ce dispositif et sur sa finalité. Chez Alberti, il prend la forme d'un tissu léger tendu sur un châssis, sur lequel on trace ce que l'on voit par transparence comme on pourrait le faire sur la vitre d'une fenêtre. Le principe de la « fenêtre ouverte sur le monde » est donc bien au centre de ce dispositif qui opère seulement une ponction, sélectionnée par le cadre de la fenêtre ou les montants du châssis, dans le champ de vision. Il est un instrument (une machine), une manière de mécaniser la saisie perceptive (et perspective). Alberti écrit : « *puisque la peinture s'efforce de représenter les choses visibles, notons de quelle façon les choses se présentent à la vue.* »¹² Mais il est plus que ça : il répond aussi au premier temps proposé Léonard qui est celui où le peintre emmagasine dans son esprit les objets et les couleurs sous forme d'images. Cependant, ce premier temps n'est pas celui de la réalisation du tableau proprement dit. Il n'en est que la condition préalable. L'objet du tableau c'est l'histoire et non le monde, histoire qu'il faut comprendre non seulement dans sa dimension narrative, mais comme un monde qui n'est pas « le » monde ; comme un monde reconstruit mentalement, recréé et bien que présenté selon l'apparence « du » monde (enregistré dans le premier temps), il est une pure projection de l'esprit comme le sont les cités idéales ou les paysages classiques. Alberti est d'ailleurs clair pour peu qu'on prenne la peine de le lire. Il conclut le Livre I de son « De Pictura » ainsi :

« *Ce que nous avons dit de la surface et de sa section était donc tout à fait nécessaire. Il faut maintenant apprendre au peintre comment sa main peut traduire ce que son esprit aura conçu.* »¹³

C'est moi qui souligne l'adverbe « maintenant » car il marque clairement les deux temps. Lorsque quelques lignes plus haut il avait avancé l'analogie de la fenêtre ouverte par où on

¹⁰ Cette préoccupation didactique est encore plus nette en ce qui concerne le « De Pictura » d'Alberti. Bien que dans sa dédicace à Brunelleschi, il insiste sur le fait que son premier livre est « *entièrement mathématique* », il annonce dès les premières lignes du livre I que « *cet exposé ne parle pas de ces choses en mathématicien mais bien en peintre* ». Il y revient encore, quelques lignes plus loin.

¹¹ Alberti, op. cité, page 115.

¹² Alberti, op. cité, page 145.

¹³ Alberti, op. cité, page 127.

puisse voir l'histoire, son point de départ n'était précisément pas le monde et sa représentation, mais la « *surface à peindre* »¹⁴, autrement dit le tableau comme lieu qu'il faudra investir de « l'invenzione » (de « *ce que son esprit aura conçu*. »), mais selon les lois préalablement connues du monde lui-même.

De ces lois, Léonard dira qu'elles s'imposent à la Nature et lui interdisent au fond tout arbitraire. Il écrit dans son Traité : « *La nature est contrainte par la raison de sa loi qui vit infuse en elle*. »¹⁵ Or « la raison de cette loi » est aussi « infuse » dans la peinture. C'est en cela qu'elle est « imitation » et non du seul point de vue de l'apparence, et c'est sans doute ce qui fonde « l'exactitude », selon Alberti, de l'analogie supérieure, voire ontologique, entre l'art et la nature. Comme il le dit dans sa dédicace à Brunelleschi, il s'agit de faire « *sortir des racines mêmes de la nature cet art gracieux et très noble*. »¹⁶

L'analogie, égalité, et vérité (l'image « vraie »).

Le rapport analogique entre la nature et la peinture dans la pensée de la Renaissance est complexe parce qu'il repose sur des définitions différentes des concepts d'imitation et aussi de ressemblance et même d'identité. Ou plutôt, elle les pose sur des plans différents qu'elle exprime (si l'on peut dire) par des analogies secondes (secondes par rapport à l'analogie première et fondatrice de la nature et de l'art) que sont le miroir ou la fenêtre. Si la nature est bien toujours le modèle, elle ne l'est pas dans le même sens s'il s'agit d'en reproduire seulement l'apparence ou d'en retrouver les lois internes. Or les deux aspects coexistent toujours plus ou moins dans les textes et ils oscillent de l'un à l'autre. Alberti écrit à la fin du livre I du *De Pictura*, qu'« *aucune chose peinte ne peut paraître égale à une chose vraie, si ce n'est à une distance spécifique*. »¹⁷ La distance spécifique renvoie à la place du spectateur, question importante qui n'est pas notre propos ici. Mais que faut-il entendre par l'expression « *égale à une chose vraie* » ?

La notion d'égalité renvoie, par la médiation de celle de proportion, à une notion d'identité. Deux proportions égales sont identiques et, par extension, deux choses égales se répliquent mutuellement. En tant qu'elle est égale à la « chose vraie », la « chose peinte » sera donc vraie elle aussi. Pourtant ce n'est pas ce qu'écrit Alberti puisqu'il spécifie bien que nous sommes dans le registre du « paraître » et non de l'être et que la « chose peinte » n'est pas la « chose vraie », bien qu'elle doive le paraître. La logique de cette notion analogique de l'égalité nous conduit au « trompe-l'œil » comme son expression la plus aboutie, car le trompe-l'œil est fait pour nous tromper précisément, pour nous faire prendre pour « vrai » ce qui ne l'est absolument pas, ce qui n'est qu'apparence. Or pour les hommes de la Renaissance, plus l'art est apparence, plus il est grand. C'est pourquoi la supériorité de la peinture sur la sculpture, qui est en volume mais n'en donne pas l'illusion, est déjà affirmée par Léonard. Cette querelle, que l'on peut trouver académique, se prolongera longtemps. Il est significatif, que Galilée ait pris position, sollicité par son ami le peintre Ludovico Gigoli. Dans la lettre qui lui

¹⁴ Voici le texte d'Alberti : « *Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans la peinture*. » (C'est moi qui souligne bien sûr.) op cité, page 115.

¹⁵ Léonard de Vinci, op cité, page 113.

¹⁶ Alberti, op cité, page 70.

¹⁷ Alberti, op cité, page 119.

a adressé le 26 juin 1612¹⁸, il pose la question : « *Qu'y aura-t-il d'admirable à imiter la nature sculptrice par la sculpture même* » ? Et il répond : « *Artificieuse au plus haut point sera par contre l'imitation qui représente le relief par son contraire, qui est le plan* ». Il développe cette idée :

« Combien plus admirable encore faut-il estimer la peinture si, sans posséder aucun relief, elle nous en montre autant que la sculpture ! Mais que dis-je, autant que la sculpture ? Mille fois plus ! Attendu qu'il ne lui sera pas impossible de représenter dans le même plan non seulement l'avancée d'une figure d'une ou deux coudées, mais dans l'arrière-plan un paysage ainsi qu'une étendue de mer à des milles et des milles. »

Il résume enfin, par une formule lapidaire ce qu'il faut comprendre par « imitation » (ou si l'on préfère, par l'analogie) et cette formule est d'autant plus paradoxale qu'elle établit que l'imitation (ou l'analogie) sera d'autant plus forte que la distance à son référent sera d'autant plus lointaine :

« Pour ce que plus éloignés des choses à imiter seront les moyens par lesquels on imite, plus prodigieuse sera l'imitation. »

Galilée appartient plus à l'histoire des sciences qu'à celle de la critique d'art. Cependant, si l'on sait qu'il fut élevé dans une famille humaniste, avec un père musicien, qu'il avait envisagé d'être peintre et était très lié à des artistes comme Ludovico Gigoli, on comprend mieux son intérêt pour les débats artistiques de son temps. Né le 15 février 1564, trois jours avant la mort de Michel Ange, il s'opposera, comme on sait, à l'inquisition et sur le plan de l'art, il condamne le maniérisme comme un glissement vers la « manière » jugée superficielle et académique (Parmegianino par exemple) aux dépens de la « raison ». Panofsky et à sa suite Alexandre Koyré insisteront sur l'unité de sa pensée sur les sciences et sa pensée sur l'art. Galilée est spirituellement dans la continuité de la Renaissance « héroïque », de celle d'Alberti et de Léonard. De ce point de vue, la distance résorbée de l'analogie par l'imitation ne saurait s'apparenter à une simple prouesse illusionniste. Si l'analogie picturale est un simulacre de la nature qui s'affiche comme tel, il ne peut le faire que par la connaissance de cette même nature. (L'art « *sort des racines mêmes de la nature* »). Il faut donc admettre que l'apparence et l'être ne sont pas des pôles étrangers, s'excluant mutuellement, mais qu'ils sont dans une relation dialectique qui est précisément ce qui fonde leur rapport analogique. Si la connaissance de l'être permet d'en dégager l'apparence, inversement, l'apparence nous informe sur l'être. C'est ce que voulait sans doute dire Léonard lorsqu'il notait dans ses carnets, à propos de ses dessins d'écorchés, que si le bon dessinateur devait avoir de bonnes connaissances anatomiques, il n'y avait pas non plus de bons anatomistes qui ne soient bons dessinateurs, car dessiner c'est connaître.

L'analogie est donc un pont, un lieu de passage, entre l'être et le paraître qui permet tous les glissements de l'un à l'autre. N'est-ce pas ce problème que posera Diderot, dans ses « *Essais sur la peinture* » en 1765, à propos de Vernet et de Louthembourg ?

« Nos pas s'arrêtent involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh que c'est beau ! Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le

¹⁸ Cité par Panofsky dans « *Galilée, critique d'art* », Ed Impression Nouvelles, Paris 1992

peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il arrive que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est au fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Louthembourg et Vernet sont grands. »¹⁹

Si c'est dans les forêts ou dans les montagnes que Vernet et Louthembourg sont grands, c'est que la nature est art, cette nature dont Diderot nous a dit, dès la première ligne de ses «*Essais*», qu'elle «*ne fait rien d'incorrect*». Mais inversement, si ces forêts et ces montagnes sont dans le Salon, «*sur la toile magique*», c'est que l'art est nature. Par la vertu de l'analogie, l'être et le paraître se définissent réciproquement, et c'est par le prisme de l'art que nous voyons la nature ; de même, c'est la nature que nous voyons dans l'art. Nous retrouvons, sous une autre forme, ce «*nœud*» ou ce «*lien*» entre les deux yeux, dont parlait Charles de Bovelles, œil du corps et œil de l'esprit, au point d'en faire une «*seule substance*».

En conclusion.

Il y a donc un lien entre la pensée de l'analogie et le concept d'imitation de la nature et l'on comprend dès lors la place qu'elle occupe dans la pensée de la Renaissance. Elle donne à la *mimesis* sa consistance qui en fait toute autre chose qu'un effet illusionniste, même si les «*Vanités*» ont dénoncé sa «*folle*» prétention à recréer analogiquement, mais recréer tout de même, le macrocosme universel à l'échelle du microcosme du tableau. Mais si l'art ne se pense pas (ou ne se pense plus) dans une relation «*d'imitation*», l'analogie donne-t-elle encore un concept opérationnel ?

Pour l'art médiéval, l'image est un «*signe*». Elle renvoie à un référent, mais ne l'imité pas, précisément parce que l'imitation est connaissance et que son référent se situe au-delà de la connaissance. Elle n'a donc pas vis-à-vis de ce référent un rapport analogique mais utilitaire ou si l'on préfère, «*économique*», selon l'expression de Marie-josé Mondzain.²⁰ Quant à l'art moderne ou contemporain, il n'a souvent pas d'autre référent que lui-même. On peut donc dire que c'est tout le concept de l'analogie qui est à repenser.

¹⁹ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, dans *Salons de 1759, 1761, 1763*, Ed Hermann, Paris 1984, page 27.

²⁰ Marie-José Mondzain, *Image, Icône, Économie*, Éd du Seuil, Paris 1996.