

## L'imitation en art : aliénation ou invention ?

**Author :** Catherine Kintzler

**Categories :** [Art & Société](#), [Revue Mezetulle](#)

**Date :** 3 septembre 2015

L'imitation en art a mauvaise presse : n'est-elle pas un geste inutile répétant ce qui existe déjà, une soumission à l'extériorité qui instrumentalise l'art ou, pire, une grimace, un mensonge qui trahit l'original qu'elle prétend imiter ? En tout état de cause, elle semble contraire à l'idéal répandu d'un artiste créateur et aux antipodes de l'autonomie qui caractérise la position esthétique, l'art pris dans sa caractéristique « libérale ». Cet aspect, nourri par une forte tradition philosophique de critique de l'imitation, reste dominant encore de nos jours. Pourtant l'imitation fut érigée en principe esthétique par une tradition tout aussi forte, quoique moins prisée par la philosophie. Il s'agira alors de comprendre, en partant de la théorie classique de « l'imitation de la nature » pour aller vers les formes actuelles d'imitation comme *hyper-mimésis*, pourquoi on peut soutenir qu'imiter c'est inventer, comment une forme apparente d'aliénation de soi, une sorte de fidélité à l'extériorité, contribue à former la liberté de l'esprit, et plus largement comment le principe d'imitation débouche sur une perspective ontologique de « recréation ».

### La critique philosophique de l'imitation

Les lectures admises du Livre X de *La République* de Platon donnent d'emblée le ton philosophique au statut déprécié de l'imitation dans le domaine de l'art. Le lit peint par l'artiste – dans lequel personne ne peut s'allonger – est une copie du lit fabriqué par l'artisan, lui-même déjà copie de l'Idée du lit – on ne peut s'empêcher ici de penser au fameux « lit » que Robert Rauschenberg dresse le long d'un mur, prenant peut-être l'exemple au mot : car dans le lit de Rauschenberg, on ne peut pas non plus se coucher. Mais la critique platonicienne de l'imitation est bien différente de celle qui aujourd'hui prétend s'en inspirer pour célébrer un « artiste créateur », car pour Platon l'œuvre artistique, loin de donner l'existence à ce qui n'en avait pas auparavant, subit une déperdition ontologique qui l'éloigne deux fois de la vérité.

Paradoxalement, c'est un éloge de la copie qui pourtant traverse ce texte et inspire la virulente critique de l'imitation : l'artisan guidé par l'archétype (que connaît véritablement « celui qui sait ») n'a pas la prétention de donner son produit pour vrai, mais se cantonne sagement à sa place de copiste. Il n'en va pas de même pour l'artiste, qui ose brandir une apparence et propose ce prestige chatoyant comme s'il était vrai. Ce geste de substitution et de suppléance donne à l'art sa structure sophistique. Aussi c'est dans *Le Sophiste* qu'on trouve la distinction entre la copie (« eikon ») et le simulacre (« eidolon ») : ce dernier montre que l'artiste se règle sur une pure apparence et s'intéresse à l'inessentiel. L'opération esthétique, jugée sur la peinture et surtout

sur la poésie dramatique, ne se réduit pas à cet aspect ontologico-logique, elle a aussi un effet moral : livrant l'amateur d'images au règne du sensible et de l'apparence, elle le précipite dans un désordre de la pensée. Projeté hors de lui, se réglant sur l'extériorité, il n'a alors aucun principe ferme susceptible de soutenir sa conduite. Ainsi, déperdition ontologique et fausseté logique aboutissent à une perdition morale.

On retrouvera bien plus tard sous la plume de Hegel (dans son Introduction à l'*Esthétique*) une critique sévère de l'imitation, menée d'un point de vue très différent puisque pour Hegel l'art lui-même est liberté, attention portée aux choses de manière gratuite et élection de l'extériorité à un statut libéral, travail par lequel l'apparence s'érige au niveau contemplatif. C'est alors au nom même de cette liberté de l'art que l'imitation se voit décriée. Elle est en effet un moment où l'art se trahit lui-même en s'instrumentalisant, en se donnant une fin extérieure où le donné empirique (ce qui est imité) est sacralisé comme indépassable. Ce moment se caractérise par son abstraction, il faut entendre par là que l'intérieur et l'extérieur y sont posés comme séparés, dans un rapport antithétique où le donné vient imposer sa loi à une liberté sans contenu. Alors que Platon critique l'imitation comme perdition en faisant de l'art (particulièrement de la poésie dramatique) le comble de la soumission à l'extériorité, Hegel la critique au nom d'une conception libérale de l'art : elle se contente en effet de considérer l'extérieur comme extérieur et n'accomplit pas le moment substantiel par lequel l'art parvient à faire de l'extériorité une forme de l'intériorité.

Tout espoir n'est alors pas perdu de ce côté. Hegel ajoute tout de même que l'imitation, en se réglant sur l'extérieur, évite le piège d'une liberté pseudo-créatrice qui prétendrait trouver sa loi dans ce qui n'est que son propre vide. Un intérieur qui n'est qu'intérieur n'a aucune intériorité. En copiant un modèle, l'artiste imitateur apprend au moins à enrichir ses techniques, ses connaissances : il fait l'expérience de la discipline sans laquelle aucune intériorité ne prend forme. Cette espèce de culte de l'extériorité n'est pas étranger à la libération véritable et pas entièrement contraire au principe libéral des beaux-arts : il indique une voie qui, prise au sérieux, engage une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur.

### **Les vertus de la copie**

Sur cette indication, faisons un moment confiance à l'acte de la copie la plus banale et en apparence la plus servile et voyons comment il est susceptible de produire une forme de désaliénation par la constitution d'une « substance ». Nous prendrons à cet effet appui sur l'analyse que fait Rousseau du copiste dans son *Dictionnaire de musique*.

Rousseau fait en effet remarquer que le copiste musical ne se contente pas de recopier à l'identique le manuscrit fourni par le compositeur, mais que l'opération même de la copie lui permet de déceler les fautes évidentes ou implicites laissées dans l'original : son devoir est alors de « restituer », au-delà de l'original matériel fautif que lui a laissé l'auteur, une partition plus conforme à son idée. Parce qu'il a pour tâche la mise au point de l'épreuve définitive (comme par exemple je mets mon texte « au propre »), il est conduit à remonter à un original qu'il suppose, au-

delà de la copie qui lui a été remise, plus « vrai ». L'épreuve de l'extériorité (on parle d'épreuve en imprimerie, en gravure, en photographie) ne se réduit pas à un acte mécanique ou à une pure technique : elle introduit, précisément par l'écart qui la constitue, le moment réflexif qui construit le vrai au-delà du donné, au risque bien sûr de se tromper. Le copiste analysé par Rousseau, dessaisi un moment d'une liberté spontanée, acquiert une liberté substantielle en se hissant au niveau de l'auteur et en re-composant la musique qu'il était censé reproduire : situé idéalement au même point que l'auteur, il se pose comme une subjectivité instruite par l'épreuve de l'extériorité.

C'est sur ce modèle qu'on pourra comprendre le geste imitatif par lequel l'artiste se met à l'école des « maîtres » et par lequel, en les copiant, il s'approprie leur technique, la dépasse et finit par se trouver lui-même. Rien de plus libre, en un sens, que Picasso ou Cézanne copiant Rubens : ils finissent par se copier eux-mêmes et par produire le schème de leur propre inventivité. Il faut alors se demander par quelle voie l'acte de la copie s'élargit pour trouver le moment original. A cet effet, une comparaison entre le contrefacteur, le faussaire et l'artiste imitateur sera utile. Un contrefacteur ne se propose rien de plus que de reproduire un objet à l'identique : aucun écart critique ne le hisse à la production d'un moment d'originalité. Le faussaire (on parle ici du faussaire en art) qui peint par exemple « un Rembrandt » ne peut en revanche faire l'économie de ce que Kant aurait appelé un jugement réfléchissant : il suppose, dans la série des tableaux peints par Rembrandt, des places vides qu'il remplit en s'inspirant d'un principe dégagé à partir des œuvres existantes. Son mensonge, logé dans un trou ou dans un écart, atteint une vérité de l'œuvre contrefaite. Or on sait que Kant fait du jugement réfléchissant la clé du jugement esthétique. Nous trouvons alors, en poussant l'opération jusqu'à son terme, le moment créatif où l'auteur, à l'école des maîtres qu'il copie, passé par toutes les étapes du jugement réfléchissant, aboutit à un principe actif qui, impossible à formuler, opère cependant comme principe de ses productions. On retrouve ici la définition que Kant donne du génie, disposition de l'esprit par laquelle la nature donne à l'art ses règles, moment où l'artiste agit comme s'il obéissait à une règle qu'on ne peut pourtant pas formuler sous peine de le voir se transformer en technicien. Le génie est « force de la nature », mais ajouterons-nous, il le devient « à force » de se régler sur une nature qui lui est d'abord extérieure.

Ce détour permet de caractériser la voie de la désaliénation au sein même de l'acte en apparence le plus asservi. Nous en retiendrons, afin de poursuivre notre réflexion, deux jalons principaux : l'idée de « moment vrai » paradoxalement atteint sous la condition du mensonge et de la fausseté, et celle d'un « schème productif » qui apparente l'artiste à une sorte de nature naturante. Le premier de ces jalons philosophiques va permettre de comprendre en quoi l'imitation dans l'art peut être une forme de liberté sur le modèle de la liberté produite par la connaissance de l'idée vraie : c'est ainsi que procède la célèbre doctrine classique de « l'imitation de la nature ». Le second nous amènera à réfléchir sur la notion plus large d'une imitation comme reprise ou re-création d'une force de production, imitation d'un geste par lequel quelque chose accède à l'existence : alors le concept d'imitation prend une dimension ontologique qui se déploie particulièrement dans l'art contemporain.

## **La théorie classique de l'imitation de la nature**

C'est l'âge classique qui, en reprenant les chapitres initiaux de *La Poétique* d'Aristote, élève l'imitation au niveau d'un principe esthétique. Or imiter ne consiste pas à reproduire ce qui s'offre immédiatement à l'observation, mais à rechercher une sorte d'essence dont le donné observable ne fournit que la forme particulière et anecdotique. En cela, les classiques s'inspirent d'abord et principalement du chapitre 9 de l'ouvrage d'Aristote, où est énoncée l'opposition entre d'une part l'histoire (nous dirions aujourd'hui plus volontiers la chronique) qui s'attache au réel particulier (« ce qui a été ») sans lui donner la profondeur de « ce qui aurait pu être », qui ne prend donc aucune distance critique avec les choses mais les présente telles qu'elles sont, et d'autre part la poésie, « plus noble, plus philosophique » et plus instructive parce qu'elle cherche à atteindre un niveau de généralité que le réel n'offre pas et parce qu'elle n'est possible que dans la perspective de la contingence des choses (« ce qui aurait pu être »). Ainsi le poète n'imité pas ce qui est mais élargit ses vues pour s'interroger sur les possibles : cette opération d'élargissement s'effectue par la fiction. Loin de s'aliéner dans l'immédiateté de la diversité sensible, l'artiste s'élève au-dessus d'elle et recrée un objet plus beau parce que plus exemplaire.

Pour être plus précis, ce principe une fois repris par les classiques s'articule à la nature qu'il s'agit d'imiter. Or en examinant son fonctionnement, on voit qu'il s'agit moins de se conformer à une nature en tant que donné immédiat que de remonter à une nature profonde qui ne s'offre pas à l'observation directe. La nature objet d'imitation de l'âge classique est plus proche de la nature de la science moderne que d'un donné particulier sans principe et sans éclat. Pour expliquer ce point, l'abbé Batteux donne l'exemple des personnages de Molière : son Misanthrope n'est en aucun cas le portrait fidèle d'un misanthrope réel qui pourrait se rencontrer. C'est au contraire un composé de « traits » choisis qui, bien que n'existant pas dans la réalité, est plus vrai, plus coloré, plus vigoureux que tout ce que le réel peut contenir : la « belle nature » n'est pas nécessairement une nature d'agrément, c'est une nature ramenée à son principe et affranchie des obstacles qui l'affadissent et la rendent ordinaire. On retrouve ici une idée qui relie art et connaissance : la construction de l'artifice nous instruit plus sur la constitution de la nature que la soumission servile à celle-ci. L'objet esthétique fictif a ceci de commun avec le dispositif scientifique qu'il en concentre les mécanismes ? mais en outre il les fait voir et les rend sensibles, c'est un « extrait » de nature, qui par son « rendu » la ramène à elle-même et lui redonne l'éclat que le réel ordinaire avait terni. C'est ainsi que l'alcool a plus de goût que le fruit dont il est tiré, et que le vers hausse la prose à son moment le plus aigu. C'est ainsi que les personnages du théâtre tragique osent vivre ce que nous n'osons même pas nous avouer. Les choses redeviennent ce qu'elles sont. On rencontre alors un paradoxe qui n'est autre que celui de la connaissance elle-même : la fiction, forme de mensonge, est un moment qui permet de saisir le vrai.

Rien de moins aliéné que cette forme d'imitation. Non seulement l'artiste s'y affranchit de la surface des choses pour atteindre leur « vérité » en les décapant, non seulement le spectateur, en éprouvant le plaisir du vrai, le plaisir d'identifier dont parlait déjà Aristote au chapitre 4 de *La Poétique*, « reconnaît la nature » (Boileau) et jouit de cette liberté philosophique que donne la

puissance de la connaissance, mais on peut dire encore que la « nature » elle-même y est libérée de sa propre apparence et que, « réduite à ses principes », elle apparaît dans tout son éclat.

Une réflexion plus poussée conduit en outre à s'interroger sur la nature même de cet objet produit par l'art et sur celle du geste producteur qui lui donne naissance. En effet, à y bien réfléchir, on a ici un paradoxe supplémentaire. Car l'objet imité ne préexiste pas à l'acte qui exhibe son imitation. Molière imitant le Misanthrope n'imité aucun homme réel préalable qui lui servirait de modèle : c'est au contraire son personnage qui en imitant tout misanthrope possible, invente l'original dont Alceste est la présentation sensible ! D'ailleurs, comme le remarque Arthur Danto dans *La Transfiguration du banal*, Aristote ne dit nulle part que l'imitation doive imiter un objet qui lui préexiste.

### **L'invention de l'original par *hyper-mimésis* : l'imitation de la nature naturante**

Avec l'artiste produisant l'original dont son œuvre est la « copie » et l'unique exemplaire, un degré de plus s'offre à notre réflexion. L'imitation alors, plus que celle d'un objet ou d'un donné, serait celle d'une activité productrice. Et que l'art soit pris ou non dans la problématique de la représentation ou de la figuration, il effectue toujours ce geste démesurément ambitieux et inouï qui consiste à faire exister quelque chose, non pas en vue d'autre chose (comme ferait l'artisan ou le technicien) mais « gratuitement » pour que cette chose existe : c'est l'une des thèses, notamment, que développe Etienne Gilson dans *Peinture et réalité*. On pourrait ici pousser les choses encore plus loin, et entendre aussi par là que ce qui est imité n'est pas seulement et pas nécessairement un objet (la nature naturée) mais une activité, une modalité de production. A la différence du technicien ou de l'artisan qui complètent la nature, l'artiste imite la nature naturante elle-même, il supplée à la nature et se conduit comme s'il était une force naturelle. La musique par exemple nous fait toujours entendre les sons en tant qu'ils sont « inouïs ». C'est comme intériorité que l'artiste façonne et recrée l'extériorité, laquelle porte alors son empreinte et lui ressemble : il faut donc plutôt inverser les choses et dire que c'est la chose qui imite son producteur.

Dans sa célèbre analyse de la peinture hollandaise, Hegel montre comment, en peignant des natures mortes et des scènes de la vie domestique, les Hollandais ont su faire du quotidien un objet grand et héroïque, mais surtout comment ces toiles, issues d'une méditation sur l'apparence, l'ont élevée en essence, et comment s'y trame « la recreation subjective » de ce que l'extériorité a de plus fugitif. Le regard n'y est pas confronté à la présence inerte de la chose, mais à travers l'éphémère, la fugacité d'une lueur, il perçoit que seul un esprit peut émouvoir un autre esprit. L'extériorité qui s'offre alors au regard, passée par le moment réflexif, n'est autre que la forme sensible de l'intériorité : le tableau imite en réalité la subjectivité dont il anime le regard, et réciproquement seul le regard d'une véritable subjectivité peut voir le tableau et élever le sensible à son point d'autonomie réflexive et faire de l'apparence un moment essentiel. L'imitation d'un plat d'huîtres se retourne alors en une véritable « transmutation métaphysique » par laquelle la pensée s'imité elle-même. Sans ce devenir-autre (aliénation) dans l'extériorité, elle ne pourrait pas vraiment se saisir comme intériorité.

La leçon de la peinture hollandaise, pourtant fixée à une époque déterminée, se répand sur l'ensemble du geste esthétique. L'art moderne et contemporain, pourtant très éloigné de toute idée d'imitation prise au sens ordinaire du terme, peut à certains égards être caractérisé comme une hyper-mimésis, étudiée notamment par Gérard Wajcman dans *L'Objet du siècle*. Hanté par un mouvement de purification qui lui fait reléguer comme accessoire tout ce qui relève de la technique et de la superficialité d'un savoir-faire aliéné dans sa propre virtuosité, l'art du XX<sup>e</sup> siècle s'attache à bannir tout ce qui respire la façon, la manière : Duchamp congédie de la peinture « l'odeur de térébenthine ». A trop « faire peinture », à trop « faire musique », à trop « faire théâtre » on oublie en effet l'essence de la peinture, de la musique, du théâtre. Et si l'art moderne s'attache à « ce qui ne ressemble à rien », c'est bien parce que son intérêt n'est pas de figurer les choses, mais de rendre visible ce qui rend possible le visible, de rendre audible ce qui rend possible l'audible. Tel est en effet le Carré noir de Malévitch qui met sous nos yeux la simple découpe de ce qui constitue tout tableau possible et qui, en noir et blanc, épelle l'alphabet élémentaire de « ce qui se voit ». Tels sont les « monuments invisibles » de Jochen Gerz qui renvoient au spectateur médusé le message de l'effacement : « on n'a rien vu, on n'était pas là » disaient les gens après la découverte des camps de concentration ? et le monument répond « moi non plus, je ne suis pas là, il n'y a rien à voir ». Congédiant la ressemblance extérieure, cet art convoque la ressemblance fondamentale d'un geste et se présente comme une imitation de la pensée.

L'idée d'imitation est polysémique et on peut en parcourir différents sens en passant d'une hétéronomie à une autonomie. Si l'imitation comme réglage superficiel sur l'extérieur peut correspondre à une perte de soi, en revanche, pourvu qu'on le prenne au sérieux, le moment d'extériorité peut être compris comme un parcours ou plutôt une épreuve permettant de se constituer comme intériorité en se donnant une règle, en s'interrogeant sur la vérité même des choses, enfin en se constituant comme force autonome et en donnant à la pensée la forme sensible sans laquelle elle ne pourrait sans doute pas se saisir elle-même.

[Cet article de Catherine Kintzler a été originellement publié le 18 juillet 2010 sur son blog Mezetulle.fr, partenaire éditorial d'iPhilo.](#)