

## L'image

Condillac et la peinture<sup>1</sup>

René Démoris

Philopsis : Revue numérique

<http://www.philopsis.fr>

---

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez *citer* librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

On sait que s'élabore, dès la fin du dix-septième siècle, et tout au long du dix-huitième, une mythologie du peintre (et aussi de son frère, parfois ennemi, l'écrivain) : figures héroïques, que les Lumières ont fait entrer dans l'Histoire, et qui, depuis, n'ont cessé de hanter nos idéologies. Ayant abordé ailleurs l'étude de ce champ, chez ceux que l'on peut appeler les critiques d'art, de Félibien à Diderot, je me demanderai ici quelles fonctions (sans exclure la symbolique) remplit chez Condillac la référence au peintre, à la toile, à la peinture, et en quoi elle éclaire sa conception du

---

<sup>1</sup> Ce texte a été publié tel quel en 1982, sous ce titre, dans *Condillac et les problèmes du langage*, textes recueillis par Jean Sgard (Slatkine). Depuis lors, j'ai eu l'occasion de produire plusieurs travaux qui sont en rapport de suites, de compléments, de retombées, à ce travail. Entre autres : un livre, *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro 1991, et diverses études : "Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot", *Mots et Couleurs*, dir. J.P.Guillerm. Lille, PUL, 1986. — "Le temps du voir en peinture au siècle des Lumières" *L'ordre du descriptif*, dir. J.Bessière, PUF 1988. — "Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze". *Lisible/visible : problématiques*. La licorne, n° 23, 1992. — Chardin et la nature morte : pouvoirs illégitimes? " *Pouvoirs de l'Image, Topique*, n°53, 1994 — "Les enjeux de la main en peinture au siècle classique", *La main*. Institut d'arts visuels d'Orléans, 1996. — "De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles : imitation, représentation, illusion", *La naissance de la théorie de l'art, 1640-1720, Revue d'esthétique*, n°31-32 hiver 1997.

langage. Ce n'est pas sans espérer, en retour quelque lumière, sur tel énoncé de Diderot, celui, par exemple, du salon de 1765, où, ayant évoqué, à propos de Chardin, ces « philosophes » qui disent « qu'il n'y a rien de réel que nos sensations », l'écrivain s'exclame : « qu'ils m'apprennent, ces philosophes, quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi !<sup>2</sup> » Que vient faire Condillac, indirectement désigné, dans cet amusant télescopage entre idéalisme et théologie? Assurément, il s'agit d'amener l'hyperbole Chardin-Créateur. Mais cette hyperbole, nous avons d'autant plus de raison de la prendre au sérieux que le terme de *créateur* est devenu, depuis, d'usage fort courant dans notre vocabulaire esthétique. Il y a peut-être quelque raison pour que Diderot, affronté au mystère Chardin, s'adresse à Condillac.

On rappellera ici la constante tension qui anime, depuis Félibien jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, la réflexion sur la peinture : d'une part, la peinture est, par essence, *imitation*, et en tant que telle, trouve son idéal dans le miroir (à la limite, la marque propre du peintre, sa « manière », est imperfection, car elle traduit et trahit autre chose que l'original imité). Mais, d'autre part, se manifeste de plus en plus nettement, au cours du siècle, l'importance accordée au rapport entre le peintre et son œuvre, à ce qui caractérise cette œuvre comme unique et irremplaçable, production exclusive d'un individu singulier : nous sommes ici sur la voie d'une idéologie du *génie créateur*, et aussi d'une appréhension de la peinture, qui privilégie sans réserves le nom du peintre sur l'objet de la représentation (qui, avec l'art non-figuratif, n'a même plus besoin d'exister hors de la toile). Entre ces deux pôles (dont il est assez évident, à l'époque de Condillac, que l'un gagne du terrain par rapport à l'autre), se développent diverses stratégies (belle nature, invention, etc...) destinées à masquer la contradiction<sup>3</sup>. Ce qu'il y a d'inattendu dans la phrase de Diderot est le fait que le terme de Créateur, en son sens théologique, vient s'appliquer à une peinture (celle de Chardin - la nature morte) à laquelle précisément l'époque ne concède guère le droit d'inventer, et surgit pour qualifier le comble de l'imitation. Pourquoi Condillac détiendrait-il la clé de ce paradoxe?

## 1.—LE MIROIR CRITIQUE.

Avec la métaphore picturale, Condillac, dès ses premières œuvres, entretient un rapport *critique*, et même agressif. Voici comment les philosophes inventèrent la nuisible conception des *idées innées* :

« Ils remarquèrent, par exemple, que les objets se peignent dans les eaux et ils imaginèrent l'âme comme une surface polie, où sont tracées les images de toutes les choses que nous sommes capables de connoître. Les images qu'une glace réfléchit représentent exactement les objets ; il n'en

---

<sup>2</sup> Diderot, *Salon de 1765*, Hermann, 1984, p. 117.

<sup>3</sup> J'ai essayé de décrire cette situation in: «Original absent et création de valeur: Du Bos et quelques autres», *Revue des Sciences humaines*, 1975, n° 1.

fallut pas davantage pour croire que celles qui sont dans notre esprit ne fussent également conformes aux choses extérieures<sup>4</sup> ».

La référence picturale engage à l'erreur, en tant que liée à l'image d'une *réflexion* dans un *miroir*: voir la critique de Leibniz, qui fait de la substance « un miroir vivant de l'univers ») et abuse systématiquement des termes *représenter*, *miroir*, *images*<sup>5</sup>. Dans le même sens, va l'examen critique des « inclinations droites » de Malebranche et du « clair et distinct » cartésien<sup>6</sup>. Un des objectifs principaux du *Traité des Systèmes* est précisément de traquer ces « métaphores » et « comparaisons éloignées » qui pervertissent l'art de raisonner et sont, majoritairement, dans le domaine philosophique, d'ordre visuel, dont le pictural apparaît comme une dépendance. Ainsi on se sert du modèle de la *gravure* pour améliorer la théorie des idées innées et rendre compte de leur permanence, ou encore pour expliquer l'imagination<sup>7</sup>. On retiendra que dans *l'Essai*, le portrait « obscurément et confusément » ressemblant est donné comme le *mauvais modèle* sur lequel comprendre la formation des idées<sup>8</sup>. Résumant l'attitude des philosophes égarés, Condillac donne le secret de leur « illusion » : « Plus poètes que philosophes, ils donnent du corps à tout. Ils ne touchent qu'à la superficie des choses, ils la peignent des plus vives couleurs. Ils éblouissent, on croit qu'ils éclairent, ils n'ont que de l'imagination »<sup>9</sup>. Juste retour des

---

<sup>4</sup> *Traité des Systèmes*, p. 141. Références : Édition Ch. Porset (Galilée) pour *l'Essai sur l'origine des connaissances*. Édition des *Oeuvres* de Condillac, vol. 1, par G. Le Roy, dans le *corpus général des philosophes français*, vol. XXXIII, P.U.F., pour toutes les autres œuvres.

<sup>5</sup> Voir *Essai*, p. 100 : « Quelles sont, me demanderait-on, les idées que signifient *représenter*, *miroir*, *images*, pris dans le sens propre ? Des figures, telles que la peinture et la sculpture en retracent. Mais il ne peut rien y avoir de semblable dans un être simple. Par conséquent, ajouterait-on, vous ne prenez pas le mot dans le propre, quand vous parlez de monades... Dire que les perceptions sont des états représentatifs, c'est donc ne rien dire... » *T. Syst.* p. 162

<sup>6</sup> « Qu'auroit fait Malebranche, si cette expression métaphorique, *des inclinations droites*, n'avoit pas été françoise ? » loc. cit. Pour Descartes, voir *ibid.* p. 144. On notera que la critique atteint un passage (cité) de la *Logique de Port-Royal*, où il est question d'« images peintes ».

<sup>7</sup> « Les images qui se peignent dans les eaux ne paroissent que quand les objets sont présents ; et elles ne peuvent être, pour notre imagination, le modèle de ces idées qu'on suppose être nées avec notre âme, et s'y conserver indépendamment de l'action des objets... On se représenta l'âme comme une pierre sur laquelle ont été gravées différentes figures, et on crut, s'expliquer clairement, en parlant d'idées ou d'images gravées, imprimées, empreintes dans l'âme » *T. Syst.*, p. 142. Voir aussi *ibid.* p. 202.

<sup>8</sup> *Essai*, p. 113 : « Si vous trouvez qu'un portrait ressemble obscurément et confusément, développez cette pensée, et vous verrez qu'il est, par quelques endroits, conforme à l'original et que, par d'autres, il ne l'est point ». L'éviction de la référence picturale n'empêche pas, on le voit, sa critique interne.

<sup>9</sup> *T. Syst.*, p. 204. On retrouve ici le *topos*, familier au XVII<sup>e</sup> siècle, de la couleur comme leurre et tromperie flatteuse. (« quasi lusinghe per persuadere gli occhi... » écrivait Poussin). Parmi ces manifestations d'hostilité, faut-il compter l'omission,

choses: dupes de la vue, les philosophes deviennent des « barbouilleurs ».

Si la référence picturale est ainsi malmenée, c'est qu'elle entre dans un système d'erreurs, fondé sur la supposition que la vue est directement capable de connaissance. Erreur qui touche aussi les autres sens, mais qui se révèle dans ce cas particulièrement nuisible, eu égard à la position royale occupée par la vue dans l'expérience humaine. Le coup de force du *Traité des sensations* consiste à déloger l'œil de cette position : Condillac y montre que, limitée à la vue, la statue ne saurait supposer qu'il existe un non-moi, et que ses sensations resteraient simples modifications de son être. Seul, le toucher permet à la statue de prendre conscience d'un non-moi, et donc d'un moi, et, par là, d'accéder à la connaissance<sup>10</sup>. Ensuite seulement, l'œil pourra passer du *voir* au *regarder*<sup>11</sup>. Ce découronnement est révolution, Condillac y insiste : incapable par lui-même de « juger », de « voir un espace hors de lui », l'œil ne peut être « instruit que par le toucher »<sup>12</sup>. S'ils sont pris au piège du trompe-l'œil, c'est que « les yeux ne consultent plus leur maître ». L'impérialisme de la vue est donc dépossession (« ainsi la vue s'enrichit aux dépens du toucher... ») dont le chapitre IV de la seconde partie étudie la genèse<sup>13</sup>. Le retour à l'origine effectué par Condillac restaure une hiérarchie où le toucher est antérieur, et du reste seul indispensable à la conservation<sup>14</sup>. Rien d'étonnant à ce que la peinture, art du visible, soit à son tour l'occasion d'innombrables erreurs, répétition d'une méconnaissance fondamentale.

De façon précise, Condillac s'en prend ici à une conception de la perception qui redoublerait entre l'esprit et l'image sur la rétine, l'effet de miroir physiquement produit entre le monde extérieur et la rétine, laissant croire que la perception informe sur la *réalité* des objets extérieurs<sup>15</sup>. La

---

sans doute involontaire, de la peinture dans la liste des arts « propres à exprimer nos pensées » et nés du langage d'action, liste fournie dans *l'Essai* (pp. 101-102)?

<sup>10</sup> Voir *T. Sens.*, 1<sup>e</sup> partie, ch. XI, et 2<sup>e</sup> partie. Il est à peine besoin de rappeler le rapport étroit de *voir* et de ses parents sémantiques à *savoir*, et la place traditionnelle de la vue dans les registres psychiques les plus élevés. Rapport aussi au *pouvoir*: l'œil de Dieu. L'œil permet notamment d'accéder au savoir qui s'est déposé dans l'écriture, tandis que le toucher est voué au « mécanique » et au libidinal.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 280

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 243-244 et 279.

<sup>13</sup> *Ibid.* pp. 255 et 288.

<sup>14</sup> *T. Sens.*, p. 297 : «... et c'est à lui que tous nos organes, toutes nos facultés doivent l'habitude de se porter vers les objets propres à notre conservation ». Il a été remarqué au § 33 (*ibid.*, p. 287) que « L'entier usage de la vue nuit à la sagacité des autres sens ». Ces assertions sont étayées par l'expérience faite sur l'aveugle-né, pour lequel un « portrait en mignature » est « un prodige ». (*ibid.*, p. 291).

<sup>15</sup> Conception exprimée par exemple dans ce texte de Pardies dans son *Discours de la connoissance des bestes*, 1672, p. 72 sqq. : « Quand je voy un tableau devant moy, il y a une infinité de rayons qui sont portez dans l'air, et qui passant au travers des humeurs de mon œil, vont faire une peinture admirable de ce tableau sur les peaux qui sont vis-à-vis. Ce n'est pas encore voir puisque tout cela peut se faire dans un œil artificiel, et dans celui d'un mort. En suite, par le moien du nerf optique, il se fait une certaine communication jusque dans l'intérieur du cerveau, où est ce qu'on appelle le Sens commun, et le siège de l'Imagination ; et il s'y forme une autre sorte

*camera oscura*, familière aux peintres, est l'image leurrante qui soutient cette théorie. En isolant l'idée de l'objet inconnaissable qui l'a provoquée, Condillac refuse, pour la perception, la pertinence du modèle de la peinture imitative, fondée sur une problématique de la *copie* et de l'*original* : l'idée n'est pas la *copie* de l'objet, ou, si elle l'est, la chose n'est pas vérifiable, puisqu'il faudrait une *autre connaissance* de l'original pour décider de la conformité de la copie.

Il y a donc bien, chez Condillac, rejet du modèle pictural, en tant que celui-ci dépend du modèle du miroir. En revanche, sa critique se trouve mettre en jeu des éléments indissociables de toute pratique picturale : la nécessité de la connaissance du réel pour produire l'imitation ou en juger (qui conduit par exemple Roger de Piles à ouvrir son *Cours de Peinture* de 1708 sur un *Traité du Vrai*) ; mais plus encore la présence du peintre lui-même. Car, à dire que les objets « se peignent » dans l'esprit, c'est ce peintre qu'on oublie. L'emploi du réfléchi suppose une peinture sans peintre, ou dont l'agent omniprésent et innommé est Dieu, ce qui revient au même. Condillac rappelle en somme que s'il y a des objets peints dans l'esprit, rien ne prouve que ces objets existent ailleurs, mais qu'il a bien fallu que quelqu'un les peigne (premier endroit où le percevant, qui est aussi le peintre, prend, en quelque sorte, la place traditionnelle du Créateur...).

Ce que nous voyons ici se manifester, à travers la théorie de la perception, est le second pôle — à la fois dynamique et censuré - de l'esthétique des Lumières, qui tend à affirmer l'importance du peintre dans son rapport à l'œuvre et sa relative autonomie à l'égard du modèle. Mais si l'attention portée à l'agent de la peinture est tenue pour légitime, aucune théorie esthétique de l'époque ne va, bien entendu, jusqu'à donner à l'artiste la fabuleuse liberté à l'égard de l'original que Condillac accorde à son percevant... Image interdite, dont nous tenterons un peu plus loin de discerner une résurgence.

De toute manière, comme on peut s'y attendre, Condillac, théoricien de la connaissance, évitera presque toujours la référence picturale, liée à l'idée la plus reçue, en son temps, de la peinture.

## **2. - LA PEINTURE ET LA LANGUE DE L'ORIGINE.**

Nulle contrainte, en revanche, chez le pédagogue, à user du lexique pictural.

C'est qu'à l'égard du Prince de Parme, il ne s'agit pas de former un philosophe, ou du moins pas seulement un philosophe. Ce qui, chez ce dernier, était péché capital, est pour l'écrivain, dont le but est « d'intéresser », non seulement qualité, mais encore obligation: « Le propre de la poésie est

---

d'image infiniment plus subtile et plus délicate, que St Augustin appelle Spirituelle, pour la distinguer de la première qu'il appelle Corporelle ».

de peindre. [...] Tout écrivain doit être peintre »<sup>16</sup>. Lorsqu'il s'agit d'émouvoir ou de parler à l'imagination, le tableau devient modèle positif, et Condillac approuverait sans peine la traduction fénelonienne de la triade rhétorique *probare, delectare, movere*, par prouver, peindre, toucher<sup>17</sup>. Fréquemment utilisé, ce terme de tableau, si important dans la querelle séculaire sur l'ordre naturel des mots, signale l'infraction faite à l'ordre logique et la présence d'un sujet d'énonciation ému ou passionné : « mais je ferois un tableau en disant avec Fléchier...<sup>18</sup> ». Les inversions permettront notamment de trouver un équivalent à l'ordre émotif du tableau. Condillac va même jusqu'à instituer des correspondances précises entre les moyens de la peinture et ceux du discours<sup>19</sup>. Traitant des comparaisons, dans *L'Art d'écrire*, Condillac montre que l'art du peintre consiste à saisir l'harmonie qui s'établit entre les objets et poursuit : « C'est ainsi que nos pensées s'embellissent mutuellement: aucune n'est par elle-même ce qu'elle est qu'avec le secours de celles qui la précèdent et qui la suivent. L'art de l'écrivain est de saisir cette harmonie : il faut qu'on aperçoive dans son style ce ton qui plaît dans un beau tableau<sup>20</sup> ».

Pourquoi cette prévalence et cette antériorité de la peinture comme modèle opératoire? A le dire brièvement, c'est parce que la peinture est trace et figure d'un langage originaire, antérieur au langage verbal — ce schéma s'appliquant, pour Condillac, sur le plan de l'ontogenèse comme sur celui de la phylogenèse. *L'Art d'écrire*, en son début, évoque ce langage d'action, langage des « idées simultanées », « le seul naturel », qui permet d'exprimer chaque pensée « tout à la fois et sans succession ». C'est déjà peinture : « l'action fait un tableau fort composé... on pourrait l'entendre d'un clin d'œil »<sup>21</sup>. Composé de signes naturels, ce langage-là (expressions, gestes, cris) est compris grâce à une commune conformation des organes, permettant ce que nous appellerons une identification à l'autre. Il y a donc, chez l'enfant, comme chez le primitif, préexistence des idées au langage verbal, mais idées limitées à la sphère des *connaissances pratiques*, à

---

<sup>16</sup> *Art d'écrire*, p. 549 et 560.

<sup>17</sup> Cité in U. Ricken, *Grammaire et philosophie au siècle des Lumières*, Lille, P.U.L., 1979, p. 67. Le glissement de *delectare* à peindre est dû sans doute au souvenir de la formule de Poussin (lettre à M. de Chambray, du 1<sup>er</sup> mars 1665), qui donnait pour *fin* à la peinture la *délectation*.

<sup>18</sup> *Art d'écrire*, p. 577.

<sup>19</sup> Au dessin répond « l'exactitude des constructions », aux couleurs les « expressions figurées », au clair-obscur « l'arrangement des mots ». Ce qui relève proprement de l'écrivain est du côté des couleurs et du clair-obscur. Par opposition, le philosophe ne serait que dessinateur. Condillac témoigne ici de l'évident appauvrissement de la notion de dessin depuis l'époque classique. On sait comment, dans les *Essais sur la peinture*, Diderot souligne le rapport entre *génie* et *couleur*. Sur la question de l'ordre des mots, je renvoie à l'étude approfondie qu'en a donnée U. Ricken dans l'ouvrage mentionné plus haut. Y sont indiqués notamment deux emplois de *tableau* chez Condillac (ch. 111, 2, pp. 98 et 106, renvoyant à *Essai*, p. 248 et *Cours*, p. 577).

<sup>20</sup> *Art d'écrire*, p. 554

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 430 et 436.

l'exclusion des *théoriques* — langage donc susceptible de traduire et de provoquer l'émotion, non le raisonnement. Or ce langage et ces connaissances ont pu autrefois, selon Condillac — et c'est capital, si « vivre, c'est proprement jouir » — suffire au bonheur<sup>22</sup>.

A ce paradis perdu, la peinture a affaire de deux manières.

1) En raison de la nature même de l'acte imitatif : elle fait usage de signes eux aussi naturels, premier degré d'une écriture que le passage au caractère, puis à l'alphabet asservira plus tard au verbal : « Le moyen le plus naturel fut donc de dessiner les images des choses. Pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on représenta la forme de l'un ou de l'autre, & le premier essai de l'écriture ne fut qu'une simple peinture »<sup>23</sup>. La naturalité du principe d'imitation n'est pas plus mise en question que celle du principe d'identification : le geste par lequel je reproduis un objet est de même degré que le mouvement par lequel je me saisis en l'autre. La peinture peut donc susciter émotions ou passions sans relais verbal. Par là, elle fait revivre à son spectateur à la fois son expérience primitive et celle de l'humanité, expérience déjà organisée (dès le stade préverbal, une opération d'analyse permet de « remarquer » les idées, qui laissent des traces, fût-ce à court terme), mais limitée à l'affectif et au libidinal.

D'où la valeur heuristique que prend l'expérience du tableau. Le déchiffrement d'une toile donne idée de ce qu'a pu être l'appréhension du langage naturel. Car la toile dit aussi « tout à la fois », la présence simultanée de ses diverses parties à l'œil du spectateur n'imposant aucun ordre<sup>24</sup>. Il est vrai que « dans un tableau bien fait, il y a une subordination sensible entre toutes ses parties », mais cette subordination peut se parcourir dans les deux sens.

« Au premier coup d'œil qu'on jette sur un tableau, on le voit fort imparfaitement, mais on porte la vue d'une figure sur l'autre, et même on n'en regarde pas une toute entière. Plus on la fixe, plus l'attention se borne à une de ses parties : on n'aperçoit par exemple que la bouche. Par là nous contractons l'habitude de parcourir rapidement tous les détails du tableau ; et nous le voyons tout entier, parce que la mémoire nous présente à la fois tous

---

<sup>22</sup> *Traité des sensations*, p. 514.

<sup>23</sup> *Essai*, p. 252. Voir aussi *Essai*, p. 213. En s'ouvrant à la relecture ou à un ordre de lecture hétérodoxe, l'écriture préserve quelque peu le privilège de son origine non-verbale. C'est cependant par le biais de signes artificiels.

<sup>24</sup> On peut parler de simultanéité à propos d'un tableau de deux manières distinctes : 1) la toile est vue, sinon regardée, d'un coup d'œil, et c'est ce qui vaut au tableau de *figurer* l'expérience primitive de la perception. 2) Le tableau ne peut présenter qu'un *moment* d'une histoire, des événements simultanés ; et donc comment la peinture peut-elle *raconter* sans manquer à l'imitation ? Thème fréquent chez les critiques du XVIIIe siècle (voir mon étude « Aspects dynamiques de la relation Peinture-Littérature au siècle des Lumières » in *Actes de l'Université de Wrocław*, n° 339, 1976), négligé par Condillac, qui préfère souligner le pouvoir de la simultanéité (sens n° 1) plutôt que d'y voir une infirmité.

les jugements que nous avons portés successivement»<sup>25</sup>. On le voit : la simultanéité « originelle » apparaît bien comme un effet d'après-coup. Dans la pratique, l'illusion d'une simultanéité distincte est rendue possible par la rapidité des jugements d'habitude, baptisés ensuite instinct et impulsion, la succession étant devenue trop rapide pour être perçue<sup>26</sup>.

C'est bien pourquoi le modèle—et le bon modèle—des jugements d'habitude est, dans le *Cours d'Étude*, le jugement esthétique : « C'est ainsi que, par exemple, nous jugeons au premier coup d'œil de la beauté d'un tableau... Au premier moment qu'un peintre se récrie à la vue d'un tableau, il ne démêle pas encore tous les jugements, qui déterminent son admiration»<sup>27</sup>. Depuis Roger de Piles qui, au début de son *Cours de Peinture*, insiste sur l'importance de la surprise — cet « appel » soudain et inexplicable adressé par l'œuvre géniale à son spectateur, appel qui ne saurait tromper —, l'infailibilité du jugement global, en matière esthétique, est admise par tous les critiques<sup>28</sup>. En fait, en faisant du jugement de goût le modèle du jugement d'habitude, Condillac revalorise le niveau des instincts, habituellement méprisés parce qu'en rapport avec le corps.

La peinture, exercice de l'homme préverbal, plus proche donc des sources du plaisir, est propre à fournir un modèle à l'écrivain. Le peintre, quant à lui, semble avoir conservé certains privilèges de l'homme des origines : « Cependant, si nous considérons qu'un peintre habile voit rapidement tout un tableau, et d'un clin d'œil, y démêle une multitude de détails qui nous échappent, nous jugerons que des hommes qui ne parlent encore que le langage des idées simultanées, doivent se faire une habitude de voir, aussi d'un clin d'œil, presque tout ce qu'une action leur présente à la fois. Ils ont certainement un regard plus rapide que le nôtre<sup>29</sup>».

En une certaine mesure, le peintre reste en deçà de la perte qu'a entraînée l'invention des langues.

2) L'intérêt de l'expérience picturale tient aussi au contenu de l'imitation. Le plus souvent, lorsque Condillac évoque la peinture, c'est en

---

<sup>25</sup> *T. Sens*, p. 282. Inversement, un « tableau fort composé, dont à la première vue, les parties ne me frappent pas plus vivement les unes que les autres » ne laisse aucune trace dans la mémoire » : l'opération d'analyse est indispensable à la prise de conscience des perceptions (*Essai*, pp. 118-119).

<sup>26</sup> Voir *T. Sens*, p. 249, où l'exemple de « l'étude » d'un « tableau fort composé » permet de montrer la « suite de jugements » qu'embrasse le coup d'œil global. L'ensemble de ces idées nous semble devoir être mis en rapport avec celles que développe Marivaux dans la *Vie de Marianne* et le *Spectateur français*.

<sup>27</sup> *Cours*, p. 400.

<sup>28</sup> Voir Roger de Piles, *Cours de Peinture par principes...* 1708, p. 4 *sqq.* Élaboré contre Raphaël et ses partisans, pour faire basculer le génie du côté de la couleur et du clair-obscur, l'argument de l'effet instantané du chef-d'œuvre sera souvent retenu plus tard, dans un sens néo-spiritualiste, comme preuve du *mystère* propre à l'art : l'infiniment petit tend alors à être considéré comme l'équivalent de l'intemporel. Condillac, lui, propose une explication, sinon matérialiste, du moins purement sensualiste, de la soudaineté du jugement esthétique.

<sup>29</sup> *Grammaire*, p. 430.

désignant un certain type de peinture, celle qui se consacre à la représentation des actions humaines, et qui suppose ce que la tradition appelle connaissance des passions. Non pas la peinture d'histoire, au sens précis du terme, à sujet exclusivement héroïque ou mythologique. Mais la peinture d'histoire, au sens que Diderot voulait assigner au terme, dans les *Essais sur la peinture* : peinture de l'humain par opposition à une peinture de genre voué à l'inanimé<sup>30</sup>.

Or cette peinture-là, qu'est-elle, sinon le « signe naturel » d'un autre « signe naturel », celui du langage d'action? Devant le développement des langues verbales « plus faites pour obéir à la dissimulation » (puisqu'elles sont faites de signes artificiels), le peintre a une fonction bien précise qui est de rester en contact avec le *corps* et son langage muet, autrement dit avec ce qui ne veut pas ou ne peut pas s'exprimer dans le langage verbal. Devant le risque constant de trahison présenté par ce dernier, la peinture permet un nécessaire retour aux sources, c'est à dire aussi aux conditions élémentaires du bonheur. Le langage d'action est sans doute « tout à la fois objet de l'écrivain et du peintre », mais ce n'est pas au même degré<sup>31</sup>.

Condillac entame ainsi sa conclusion du livre II de *l'Art d'écrire* :

« Les passions commandent à tous les mouvements de l'âme et du corps. Nous ne sommes jamais absolument tranquilles, parce que nous sommes toujours sensibles ; et le calme n'est qu'un moindre mouvement.

En vain, l'homme se flatte de se soustraire à cet empire ; tout en lui est l'expression des sentimens : un mot, un geste, un regard les décèle, et son âme lui échappe.

C'est ainsi que notre corps tient malgré nous un langage qui manifeste jusqu'à nos pensées les plus secrètes. Or ce langage est l'étude du peintre : car ce seroit peu de former des traits réguliers. En effet que m'importe de voir dans un tableau une figure muette : j'y veux une âme qui parle à mon âme.

L'homme de génie ne se borne donc pas à dessiner des formes exactes. Il donne à chaque chose le caractère qui lui est propre. Son sentiment passe à tout ce qu'il touche, et se transmet à tous ceux qui voient ses ouvrages<sup>32</sup>».

On ne saurait trop insister sur le lien établi ici par Condillac entre l'étude du peintre et sa pratique, et le rapport de toutes deux avec un langage *involontaire* tenu par le corps. Assurément le langage d'action s'est altéré et le peintre n'est pas miraculeusement protégé de cette corruption (il « est

---

<sup>30</sup> Qu'il existe des signes « naturels » des passions est capital pour les critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est par où la peinture d'histoire, au sens de Diderot, pourrait échapper à l'ensemble textuel qui la limite aux figures héroïques et mythologiques, qui tombent en désuétude, et ne plus réduire l'humanité représentable à quelques illustres noms de personnes. Pour la peinture, ce serait en même temps échapper à la contrainte des écrits qui lui fournissent ses sujets. d'où ce rêve réaliste d'une naturalité du code : au delà de la différence des langues, les signes « naturels » soutiennent une prétention à l'universalité, tout à fait digne des Lumières.

<sup>31</sup> *Art d'écrire*, p. 577

<sup>32</sup> *Art d'écrire*, p. 578.

obligé de charger » - *ibid.*, p. 579). Mais il intervient au point où l'homme ne s'est pas encore rendu maître de ses premiers mouvements, au lieu où se manifeste encore l'attache à l'origine.

De fait, dans la description de Condillac, la peinture prolonge bien le langage d'action (du moins cette peinture des actions humaines) : s'identifiant au corps de son modèle, le peintre en fournit une représentation susceptible à son tour de provoquer une identification chez le spectateur. Ainsi se transmettent émotions et passions, à l'écart de la voie verbale: « une âme qui parle à mon âme... »

Qu'intervienne aussitôt après le terme de génie n'est sans doute pas un hasard : c'est peut-être dans le mystère des opérations préverbaux, dans leur étroite relation au corps que viendrait s'enraciner cette inexplicable faculté d'invention, qui caractérise le génie « pour ainsi dire, créateur ». Invention dont le caractère imprévisible s'expliquerait d'autant mieux que ses sources ont échappé à l'enfermement du langage verbal<sup>33</sup>.

Détenteur d'une pratique cognitive plutôt que d'un savoir, le peintre est déficient en ce qui concerne les idées générales. Un manque, sans doute, dans une civilisation du langage. Mais un manque qui est aussi celui de Dieu. Car de ces idées générales, « Dieu n'en a nullement besoin », puisqu'il est capable de saisir une infinité d'idées particulières...<sup>34</sup>. Voué à la finitude, le peintre n'en partage pas moins avec la divinité cette absence de besoin, qui renvoie de nouveau à l'âge d'or d'avant la chute dans le signe artificiel.

L'expérience picturale est donc doublement positive : parce qu'elle s'appuie sur la naturalité primitive de l'acte imitatif ; parce qu'elle fait fonctionner, dans le registre de la peinture d'histoire, au sens large, un langage d'action qui est celui du désir. Condillac, on le voit prend en compte les deux pôles idéologiques évoqués précédemment. Pour éviter leur contradiction, il produit une version anthropologique du thème de la connaissance des passions, où il souligne ce en quoi la peinture permet un corps-à-corps du peintre et de son spectateur. C'est dire qu'il s'abstient d'aborder la question que se pose Diderot en face de l'œuvre de Chardin : pourquoi la représentation de l'inanimé a-t-elle de tels effets sur lui ? Le silence où le peintre réduit peu à peu son critique, Condillac avait du moins

---

<sup>33</sup> Voir *Essai*, p. 152. Je laisse ici de côté l'analyse de la position de Condillac à propos du conscient et du non-conscient, qui est pourtant centrale. Il n'est pas surprenant que le visuel nous fasse approcher de cette question, si l'on veut bien se souvenir de l'antériorité (aussi) proclamée par Freud du visuel sur le verbal - et aussi de l'intérêt qu'il a porté au génie dans les arts. Retenons seulement d'après la citation précédente que le génie, une fois de plus, n'est ni du côté du dessin, ni de celui de l'exactitude...

<sup>34</sup> Voir *Art de penser*, p. 739. Cette absence d'idées générales n'offre que peu d'inconvénients pratiques puisque, dans les beaux-arts : « Les règles qu'on y donne sont plus destinées à rendre raison des effets qu'à apprendre à les produire » - *T. Syst.*, p. 207 et que : « Les beaux-arts, au contraire, paroissent précéder l'observation, et il faut qu'ils aient fait des progrès pour pouvoir être réduits en système. C'est qu'ils sont moins notre ouvrage que celui de la nature » - *ibid.*, p. 215. Il n'y a sans doute pour Condillac pas grand chose à attendre d'un *Art de peindre*...

perçu qu'il était essentiel à la peinture.

Il est remarquable que l'évocation de la peinture s'accompagne chez Condillac d'une critique du langage verbal et de son artifice. Opposition non tant entre le peintre et l'écrivain, mais plutôt entre le peintre et l'écrivain, d'une part, et d'autre part, le philosophe, dont la loi semble être d'ignorer, autant que possible, le langage du corps. On peut rêver sur cette mise en question par le philosophe de sa propre pratique.

La mythologie du peintre qui soutient cette attitude serait à situer dans l'idéologie du siècle des Lumières. Il ne saurait être question de le faire ici que de façon sommaire. Mais si l'on admet que la civilisation de l'écriture et du livre, qui se développe depuis le seizième siècle, impose à tous ses sujets, par des voies diverses et souvent détournées, une série d'obligations (avoir un moi, une histoire, un langage, une raison, etc.), on constate que la peinture sert, chez Condillac, à rêver un lieu, passé et présent, où échapper à ces obligations. Ce dont il s'agirait ici, ce serait de ruser avec cette impérieuse injonction d'inscription imaginaire qui sous-tend le développement de l'individualisme<sup>35</sup>. A le dire en d'autres termes, se rêverait ici la peinture comme langage, non du moi, mais du sujet (« malgré nous... »). Et donc trace et témoignage d'un paradis perdu, à perdre et retrouver sans cesse, que le philosophe désigne, sans paraître jamais y pouvoir entrer.

### III. L'ŒIL ET LA MAIN.

L'usage fait par Condillac de la peinture s'accommode assez bien, on le voit, de l'idéologie alors régnante et de sa double polarisation. Sans doute, à produire un tableau, le peintre y va de son corps —et de son corps en tant que libidinal. Mais la fonction de ce corps reste médiatrice. Condillac, à propos de peinture, aurait-il complètement échappé à ce fantasme d'une création véritable, présent chez de nombreux critiques, fantasme dont la place vide apparaît à la fin de la première partie de cette étude ?

De fait, il y a chez lui une trace de cette symbolique de la création. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette trace apparaît en un point central de sa théorie, celui de l'instruction de la vue par le toucher, et en un moment où Condillac, usant d'une figure, fait acte d'écrivain. « L'œil ne parvient donc à voir distinctement une figure que parce que la main lui apprend à saisir l'ensemble ». L'œil et la main, tels sont les deux personnages de cette histoire. Et Condillac continue faisant entorse à sa règle d'abstention à l'égard de la métaphore picturale : « C'est la main qui, fixant successivement la vue sur les différentes parties d'une figure, les grave toutes dans la

---

<sup>35</sup> Situation dont un des aspects est le remarquable développement du récit romanesque, notamment personnel. Sans analyser ici le rapport de Condillac au récit, retenons que le passage de la *simultanéité* à la *succession* est, pour lui, le lieu d'une *chute* ; et que, d'autre part, s'il insiste sur la fonction émotive de la peinture, il s'abstient de toute allusion à sa capacité narrative.

mémoire ; c'est elle qui conduit, pour ainsi dire, le pinceau ; lorsque les yeux commencent à répandre au dehors la lumière et les couleurs qu'ils ont en eux-mêmes<sup>36</sup>». A imaginer la scène qu'a ici inventée Condillac, on s'aperçoit que se trouve inversé l'ordre traditionnel des opérations, comme dans un film qui passerait à l'envers. Dans le schéma habituel de l'imitation, l'œil du peintre reçoit la lumière venant du modèle, puis transmet les indications nécessaires à l'esprit qui, à son tour, commande à la main de déposer les couleurs au moyen du pinceau. Dans l'histoire de Condillac, la main est première : tout commence par le pinceau et il n'y a rien d'autre à voir que ce qu'il élabore. Quant au trajet de la lumière et des couleurs, il est également inversé : les yeux ne les reçoivent pas, ils les répandent. Vision si étrange de l'acte pictural que nous pourrions tenir la comparaison pour mal choisie.

L'important est qu'elle ait été choisie, au prix d'une certaine incohérence. Et que ce choix induise une autre représentation de l'acte pictural : non plus imitation d'un original, mais bien projection d'un sujet, le peintre, construisant aveuglément, mais pour le voir, l'objet de son désir. La scène ainsi inventée correspondrait mieux à l'expérience de quelqu'un qui verrait le peintre au travail en l'absence de tout modèle : du bout de son pinceau, l'artiste fait exister un objet non encore visible à partir d'un magma de couleurs broyées (dont Condillac s'est servi ailleurs pour figurer le stade primitif de la perception<sup>37</sup>). La comparaison exclut la présence d'un original : nous sommes ici au point extrême du second pôle de l'esthétique des Lumières, où la production picturale se lit comme création, moyen pour un individu de se produire et de se reproduire. Il n'est bien entendu pas question que Condillac assume en personne une théorie de cette espèce, qui serait en contradiction avec nombre de ses énoncés sur la peinture, et qui donc est condamnée à n'apparaître dans son texte que par figure. En retour, on peut imaginer comment cette représentation interdite soutient la théorie de la perception, de manière indirecte. Il apparaît que ce qui est énonçable à propos du percevant (qui dans une certaine mesure, prend la place de Dieu) ne l'est pas, directement, du moins, à propos du peintre.

Il n'est pas indifférent que les acteurs choisis soient ici *l'œil* et la *main*. Dans la critique picturale, ces termes désignent, de façon souvent dépréciative, la partie toute physique de l'activité du peintre, ce en quoi, en somme, l'artiste rejoint l'artisan. Pour Roger de Piles, reconnaître la main du peintre - sa manière dans un tableau, c'est tout au plus savoir lire « le dessus de la lettre » (l'adresse portée sur l'enveloppe) et ignorer le plus précieux, c'est-à-dire le sens qui y est enfermé. L'œil et la main, c'est à quoi, pour Restout, sont réduits les « cacopeintres », peintres de genre et surtout de natures mortes, ennemis de toute théorie et incapables d'invention<sup>38</sup>. C'est

---

<sup>36</sup> *T. Sens.*, p. 283

<sup>37</sup> *T. Syst.*, p. 232.

<sup>38</sup> Voir, J. Restout, *La Réforme de la Peinture*. . .1681, p. 38, sqq.; R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture...* 1677, p. 12 sqq. Dans *l'Idée du Peintre parfait*, qui ouvre son Abrégé de la vie des peintres, en 1699, aux chapitres VII et VIII, Roger de Piles expliquant, pour l'honneur des Vénitiens, que la fidélité à

généralement du côté de l'âme, du cœur ou l'esprit que l'on plaide la cause du génie, et rares sont ceux qui, comme Diderot, parviennent à l'idée d'un « sublime du technique ». Que Condillac fasse jouer sa scène picturale à ces acteurs relativement méprisés est évidemment à mettre en rapport avec l'intérêt qu'il porte au corps et la valeur qu'il donne aux connaissances pratiques. C'est bien au niveau élémentaire de l'acte physique que le geste pictural est saisi comme création symbolique.

C'est peut-être aussi à cet endroit que s'institue la relation la plus profonde, quant à la peinture, entre le texte de Condillac et l'énoncé de Diderot, produit justement à propos de Chardin, peintre de l'« œil et de la main » : au lieu où l'un et l'autre rencontrent, sans pouvoir la justifier, l'image du peintre démiurge.

S'il est vrai que notre corps tient *malgré nous* son langage, il semble ici que le langage de Condillac écrivain (comme celui de Diderot) dise *malgré lui* ses « pensées les plus secrètes » à l'égard de la peinture. Celles mêmes qu'en tant que philosophe il était peut-être tenu d'ignorer et auxquelles la métaphore du pinceau parvient à donner une parole. L'étymologie du terme n'est peut-être pas étrangère à la place qu'il vient prendre dans cette recherche passionnée des origines.

Rejetée comme modèle épistémologique de la représentation, c'est comme *pratique* — à la fois modèle et symbole d'autres pratiques — que la peinture requiert l'attention de Condillac. A lire le philosophe, on a le sentiment qu'il désigne par là le langage de *l'autre*, de celui qu'il n'est pas, du moins en tant que philosophe. Il se peut qu'il soit tombé dans la faute même tant reprochée à d'autres, d'être peintre « sans le savoir » : il est amusant de retrouver au cœur de sa théorie les termes condamnés chez Leibniz, auxquels vient s'ajouter un pinceau qui est de sa création, effectivement emblématique de son attitude quant à la peinture. Mais il n'est pas exclu non plus que le philosophe ait été, le sachant bien, un peintre *masqué*.

René Démoris

Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

---

l'Histoire n'est pas de l'essence de la peinture, amorce bien une revalorisation indirecte de « l'œil et de la main ». Mais la partie est forte, et le critique finit par conseiller de prendre en considération l'Accident autant que l'Essence... A relever pourtant, au cours de cette tentative, un énoncé qui touche notre propos : « S'ils (*leurs tableaux*) nous instruisent, à la bonne heure, s'ils ne le font pas, nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espèce de création qui nous divertit, & qui met nos passions en mouvement.» *op. cit.*, p. 24. C'est bien du côté des Vénitiens (des passions, de la couleur, etc...) que le terme *création* vient se placer.