

**Condillac**  
**Condillac et la peinture**

**René Démoris**

Philopsis : Revue numérique  
<https://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.

**Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur [philopsis.fr](https://philopsis.fr)**

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 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>1</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.

<sup>1</sup>Diderot, *Salon de 1765*, Hermann, 1984, p. 117.

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'originalité). 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>2</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 CRITIQUÉ.

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 connaître. Les images qu'une glace réfléchit représentent exactement les objets; il n'en fallut pas davantage pour croire que celles qui sont dans notre esprit ne fussent également conformes aux choses extérieures<sup>3</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>4</sup>. Dans le même sens, va l'examen critique des «inclinations droites» de Malebranche et du «clair et distinct» cartésien<sup>5</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

---

2 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.

3. *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.

4. 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

5. «Qu'auroit fait Malebranche, si cette expression métaphorique, *des inclinations droites*, n'avoit pas été française? » 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».

de leur permanence, ou encore pour expliquer l'imagination<sup>6</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>7</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>8</sup>. Juste retour des 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>9</sup>. Ensuite seulement, l'œil pourra passer du *voir* au *regarder*<sup>10</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>11</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>12</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>13</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, laissent croire que la perception informe sur la *réalité* des objets extérieurs<sup>14</sup>. La *camera oscura*, familière aux peintres, est l'image leurrante qui soutient cette

6 «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.

7 «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.» *Essai*, p. 113. L'éviction de la référence picturale n'empêche pas, on le voit, sa critique interne.

8 *T. Syst.*, p. 204. On retrouve ici le topos, familier au XVIIe 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, 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)?

9. Voir *T. Sens.*, 1ère partie, ch. XI, et 2nde 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.

10 *Ibid.*, p. 280.

11 *Ibid.*, pp. 243-244 et 279.

12 *Ibid.* pp. 255 et 288.

13 «... 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.» *T. Sens.*, p. 297.11 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).

14 Conception exprimée dans 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

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.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur [philopsis.fr](http://philopsis.fr)

---

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