

Art et Éthique dans la Théorie Humaniste de la Peinture

Carole Talon-Hugon

Université de Nice-Sophia Antipolis

France

Résumé: Qu'une intention morale ait présidé ou au moins accompagné une grande partie de l'art du passé, c'est ce qui ne fait aucun doute. Nous l'avons suffisamment oublié pour parler de l'art, en général, comme d'un domaine où les considérations éthiques n'ont pas leur place et à propos duquel il serait déplacé de parler de morale, au motif que beau et bien sont des valeurs non seulement distinctes mais indépendantes et dont qu'il importe de leur conserver cette indépendance. Une vision saine de l'état historique de la question suppose pourtant que nous prenions conscience de l'historicité de cette position séparatiste, autrement dit, que d'une part nous oublions pour un temps l'autonomie et l'autolélie de l'art enseignée par le XIX^{ème} siècle et d'autre part, que nous nous rappelions la manière dont artistes et penseurs de l'art d'avant l'invention moderne des beaux-arts ont conçu la pratique artistique. Dans cette longue histoire pré moderne de l'art, on considérera plus précisément ici les intentions éthiques de la théorie humaniste de la peinture et l'on soumettra à un examen critique les moyens de ces intentions.

Mots-Clés: Effets Éthiques de la Peinture. Théorie Humaniste de la Peinture. Effets Affectifs et Cognitifs de l'art.

1. De l'intention de moraliser

De l'héritage antique sur la question des rapports de l'art et de l'éthique, *l'Art poétique* d'Horace, constitue au cours du Moyen Age, de la Renaissance et des débuts de l'âge classique, la référence capitale, quasi unique et dont l'autorité demeure incontestée. S'y trouve la formule indéfiniment répétée, invoquée et glosée, selon

laquelle : « les poètes entendent soit être utiles, soit faire plaisir, soit écrire des poèmes à la fois utiles et agréables à la vie. Tous les suffrages reviennent à celui qui a mêlé l'utile à l'agréable, en donnant au lecteur du plaisir et de l'instruction »¹. Dante, Boccace, Scaliger, Ronsard, Racine, Milton, Lessing, font de ce lien de l'instruire et du plaire un article capital du credo de l'art. À la faveur du rapprochement de la peinture et de la poésie opérée par les théoriciens de l'*Ut pictura poesis*, cette noble tâche de moraliser devient aussi un but explicitement assigné à la peinture. Elle aussi doit se donner pour tâche l'amélioration de l'humanité et le progrès de la vertu. Les peintres de la Renaissance l'affirment d'une seule voix (Alberti, Léonard, etc.) ; ainsi, Lomazzo affirme que les œuvres les plus importantes n'ont été peintes « que pour montrer continuellement aux âmes, par le moyen des yeux, la vraie route qu'il faut suivre pour bien vivre »².

Il n'a pas fallu attendre la théorie humaniste de la peinture pour créditer l'image de grandes vertus édifiantes : toute la production picturale médiévale en témoigne assez clairement (images de dévotion, images votives, icônes sacrées, tableaux d'autel, vitraux, produisent une iconographie, une écriture iconographique faut-il dire tant il est vrai qu'elle dépasse le strict visuel et abonde en symboles, aux fonctions d'enseignement). La nouveauté n'est donc certainement pas dans l'invention, ni même dans la formulation d'une pareille finalité. Elle réside dans le fait que la peinture accède par la déclaration de cette sororité à un statut inédit : elle est élevée au rang de la poésie – art singulier parmi les arts, à part de toutes les formes touchant à l'artisanat, au-delà des savoirs faire manuels et touchant, depuis le *Phèdre* de Platon au divin. La nouveauté introduite par la conception humaniste de la peinture consiste en l'ennoblissement d'une partie des pratiques de l'image, l'entrée de celle-ci dans le cercle des pratiques révérees de l'art au sens moderne du terme. Ce changement est, pour la question qui nous occupe, d'une importance notable. Il signifie en effet que *même lorsque nous commençons à nous mouvoir dans un univers dont les catégories commencent à ressembler aux nôtres, les fonctions moralisatrices de l'art sont encore affirmées*. Même lorsque, au milieu de la production anonyme des images, certaines œuvres qui portant la signature de leur auteur, acquièrent un statut de création artistique, cette fin demeure, pour un temps au moins elle est affirmée d'une seule voix par les peintres de la Renaissance : Alberti déclare que la peinture favorise la piété³, Léonard fait l'éloge de ses pouvoirs de

montrer des comportements moraux, comme par exemple dans *La Calomnie d'Apelle*⁴, Armenini insiste sur l'idée qu'elle sert la cause chrétienne⁵. En ce sens, la peinture n'est pas seulement sœur de la poésie, elle est aussi sœur de la rhétorique, et plus précisément de la rhétorique divine (*Ut pictura rhetorica divina*) ; le cardinal Paleotti déclare en 1582 que le peintre est »théologien muet« et un »prédicateur silencieux«⁶. Quintilien déjà établissait un parallèle entre les pouvoirs de la peinture et ceux de l'art oratoire⁷.

Pas plus que la distinction entre une littérature édifiante et une littérature littéraire n'a de sens pour cette période, celle qui voudrait distinguer en deux groupes les images artistiques et les images religieuses serait absurde. Ce serait projeter rétrospectivement sur le passé un écart qu'il ignorait. Pas plus que celles de Van Eyck, Van des Weden, ou Dirk Bouts, les œuvres de Michel Ange ou du Tintoret, n'ont pas, par leur qualité artistique, rompu avec les images de dévotions.

Cette idée que la peinture doit instruire l'humanité demeure active, quoique plus ou moins souterrainement contestée jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. On en trouve des traces incontestables dans les écrits des peintres, des critiques, des théoriciens de l'art. David entend réformer les arts selon les principes de Rousseau et considère de son devoir de peintre de représenter »des traits sublimes d'héroïsme et de vertu«⁸, Coypel dans *Excellence de la peinture*, déclare que : »l'utilité de cet art (est d') animer les hommes aux vertus morales«⁹. Diderot dans son *Salon* de 1767 écrit : »O quel bien reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitations se proposaient un objet commun et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et le vice ! C'est au philosophe à les y inviter ; c'est à lui à s'adresser au poète, au peintre, au musicien, et à leur crier avec force : Hommes de génies, pourquoi le ciel vous a-t-il doués ?«¹⁰. Le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, publié à Paris en 1792 continue à affirmer que l'art a des dimensions morales et sociales et qu'il n'est pas seulement recherche du plaisir et du simple agrément¹¹, et Dubos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et le peinture*, fait sienne la proposition d'Aristote selon laquelle : »il est des tableaux aussi capables de faire rentrer en eux-mêmes des hommes vicieux, que les préceptes de morales donnés par les philosophes«¹².

Ainsi, comprendre les fonctions moralisantes assignées à la peinture supposent qu'on ne le considère pas à partir de notre modernité, mais à partir des pratiques picturales dont elle est issue.

2. L'effectivité des pouvoirs de l'art

L'effectivité d'une intention n'est pas l'effectivité d'un pouvoir. Jusqu'ici il a été question des formulations variées, nombreuses et convergentes d'un devoir être de la peinture. Mais ce devoir être est-il un pouvoir être ? La peinture *peut-elle* avoir une efficace morale ? Et si oui, d'où tient-elle ce pouvoir ?

Est-ce dans l'artisticité des œuvres ? La question est délicate. Pour l'instant, une raison au moins invite à répondre par la négative : pour les tenants de cette esthétique moralisante, ce n'est pas dans l'artisticité de l'art que réside cette efficace. Il ne saurait en être autrement dans une époque qui ignore le paradigme moderne de l'art qui ne commence à se mettre en place qu'au XVIII^e siècle. Pour les hommes de ce temps, ces pouvoirs *sont ceux de l'image*. Notre contemporanéité faisant porter l'accent sur la picturalité de la peinture, a jugé négligeables toutes les formes de la référence. L'iconicité de la peinture, comme les sujets de la littérature ont été largement délaissés, et les effets sur le lecteur ou le spectateur qui en procèdent, sont jugés non pertinents puisque non spécifiquement artistiques. Car il faut bien en convenir tout de suite : les effets des images ne sont pas le propre de la peinture. Elle les partage avec toutes les images non artistiques (pieuses, journalistiques, publicitaires, etc.). Cette non-exclusivité tend aujourd'hui à détourner l'esthétique de toute enquête sur les pouvoirs des images artistiques¹³. Liée à l'affirmation doxique de l'autotélie et de l'extraterritorialité de l'art, elle conduit à désaffecter ces champs de réflexions, ce qui est très regrettable. La question des rapports de l'art et de la morale qui nous occupe ici en fait les frais : nous sommes trop tentés de l'aborder avec la catégorie esthétique infiniment plus récente de fonction critique, et négligeons les pistes auxquelles faisaient seules référence les artistes et les penseurs d'avant la modernité. Ce sont ces pistes qu'il faut parcourir ici. Considérons donc ces moyens de l'efficace morale de la peinture invoquée par eux et évaluons-en la pertinence par un examen critique.

Qu'est-ce qui, dans l'œuvre, c'est-à-dire ici dans les œuvres picturales est considéré comme vecteur de moralisation ? C'est à la dimension iconique et narrative

de la peinture qu'est reconnue un pouvoir. On croit à *la vertu des histoires*. À ce point surgit une difficulté : si la littérature est art de la succession dans le temps, la peinture est art de la simultanéité dans l'espace ; la possibilité de narrer est bien inscrite dans la première, mais pas dans la seconde. Pourtant, on sait comment la peinture a contourné cette difficulté structurelle et a su se rendre lisible autant que visible. Pour cela, elle a usé de deux moyens. Le premier consiste à juxtaposer dans l'espace de la toile les différents moments de cette histoire particulière qui est celle de l'histoire à représenter : ainsi, Dirk Bouts fait le récit pictural de l'histoire du roi Oton en réunissant sur le même panneau les scènes correspondant à ses différents épisodes. Le deuxième moyen consiste à recourir à ce que les théoriciens classiques nommaient l'instant décisif. À défaut de pouvoir narrer une histoire, la peinture doit représenter le moment principal ou crucial de celle-ci : de l'histoire de Ghismonda racontée par Boccace dans le *Decameron*, les peintres représentent l'épisode final : l'héroïne éperdue de douleur contemplant le cœur de son amant qu'un messager vient de lui apporter (Francesco Ubertini, Bernardino Mei, ...). Du *Roland furieux* de l'Arioste, on représente la scène de la fureur de Roland (Jean Boulanger, Arnold Böcklin, ...). Ces exemples sont aussi l'occasion de faire remarquer à quel point la peinture a emprunté ses sujets à la littérature ; au-delà des textes sacrés - immense et exclusif réservoir de thèmes iconographiques pendant le moyen âge -, les peintres renaissants s'inspirent des grandes œuvres de la littérature : mythologie grecque et romaine, *Divine comédie* de Dante, *Decameron* de Boccace, etc. Au-delà de leurs spécificités médiumniques, littérature et peinture se rejoignent dans la commune intention de représenter la vie des hommes et des dieux.

Ici encore, il faut marquer la filiation qui unit les usages non artistiques des usages artistiques de la narration et de l'image. Les prêcheurs recourent dans leurs sermons à l'exemplum, anecdote moralisatrice dont ils attendent une efficace et les confesseurs attendent beaucoup de la fréquentation des images. Dominici, parmi des quantités d'autres énumère les effets attendus : faire concevoir « la haine des armes (...) par le spectacle des saints innocents massacrés » ; inspirer l'amour de la virginité, le désir du Christ, la haine du péché, le dégoût de la vanité » « détourner des mauvaises fréquentations, se préparer (...) à la contemplation du saint des saints suprême »¹⁴.

Les textes et les peintures que nous disons en leur imposant rétrospectivement un qualificatif qui, dans son sens contemporain, échappait à leurs auteurs comme à leurs destinataires, « artistiques », ne perdent pas leur puissance de cette nouvelle qualification. Même après la renaissance, où se fomenta la révolution catégorielle qu'on sait, on ne considère pas qu'ils cessent de produire leurs effets parce qu'ils sont des produits de l'art. Coppel affirme que la représentation des faits glorieux des grands hommes du passé « anime la vertu et lui donne de nouvelles forces, porte dans le cœur de ceux qui en sont dignes une vive émulation, non seulement pour les imiter, mais encore pour les égaler, peut-être pour les surpasser ». ¹⁵ Dubos affirme pour tous les arts de la représentation : « la peinture des actions vertueuses échauffe notre âme ; elle l'élève en quelque façon au-dessus d'elle-même et elle excite en nous des passions louables telles que sont l'amour de la patrie et de la gloire. L'habitude de ces passions nous rend capable de bien des effets de vertu et de courage, que la seule raison ne saurait pas nous faire tenter » ¹⁶. Effets qu'on entend attester par des exemples historiques : « César ne sentit-il pas réveiller son courage et les sentiments glorieux de son ambition, quand il vit en Espagne l'image d'Alexandre le Grand ? », rappelle Coppel ¹⁷ ; et Dubos accumule des témoignages : « Naziance rapporte l'histoire d'une courtisane, qui dans un lieu où elle n'était pas venue pour faire des réflexions sérieuses, jeta les yeux par hasard sur le portrait d'un Polémon, philosophe fameux pour son changement de vie, lequel tenait du miracle, et qui rentra en elle-même à la vue de ce portrait. Cadrenus raconte qu'un tableau du jugement dernier contribua beaucoup à la conversion d'un roi des Bulgares » ¹⁸.

En dépit du caractère extrêmement médiatisé de ces témoignages (Dubos rapporte une histoire, elle-même rapportée par Naziance), il n'y a pas lieu de douter de l'effectivité de ces effets. David Freedberg a montré ce qu'ils sont incontestables ¹⁹.

Ainsi, l'histoire de l'art en général et de la peinture en particulier est traversée par une autre histoire : celle des images. Leurs trajets se recoupent, s'éloignent, se recouvrent parfois jusqu'à se confondre. L'image n'est pas le tout de la peinture : la dimension iconique n'est qu'une de ses dimensions et l'image de son côté ne se réduit pas à l'image peinte, ni a fortiori à l'art de la peinture. Néanmoins, durant une longue période, peinture et images ont eu leurs destins liés. Aussi, pour analyser la question de l'efficace morale de la peinture, il faut adopter non le point de vue de l'histoire de l'art,

du moins d'une histoire de l'art formelle et esthétisante²⁰, mais celui de l'anthropologie historique de l'image. Ceci impose un changement de perspective : il faut se décentrer vers une histoire des images, chapitre capital d'une histoire culturelle. On ne comprendra pas les liens de l'art et de l'éthique en juxtaposant les données de l'histoire de l'art d'un côté et celles de l'éthique de l'autre. Notre objet réclame une approche intégrée que l'esthétique, entendue dans le sens compréhensif qui faut lui donner ici, est à même de lui fournir.

L'anthropologie historique des images fournit une quantité considérable d'attestation des pouvoirs de l'image. Ainsi, il faut passer outre une sorte d'interdit théorique qui empêche de considérer les images artistiques parmi les autres images. Les images artistiques ne sont pas des images comme les autres, certes. On a trop glosé sur les différences pour qu'il soit ici nécessaire d'y insister. Mais il n'en reste pas moins que ce sont bien des images et que les différences se font sur fond de ressemblance.

La grande question est celle de savoir s'il convient de mettre ces effets attestés des images que nous qualifions d'artistiques au compte d'une pensée primitive. Par ce mot de primitif, il faut ici entendre deux choses : archaïque et inculte. Trop rapidement versées au compte d'une pensée primitive, ces réactions ont largement été délaissées par les historiens de l'art. Je voudrais montrer ici que c'est une certaine précompréhension de l'art et de l'attitude esthétique qui convient d'adopter à l'égard de ses œuvres qui fait se détourner de ces questions l'esthétique et l'histoire de l'art²¹. Ces effets de l'image ne seraient, croit-on, affaire que du psychologue et de l'historien ; elles n'intéresseraient pas l'historien de l'art puisqu'elles reposeraient précisément sur incompréhension de l'artisticité de l'art et sur l'ignorance corrélative de ce que doit être l'attitude esthétique qui lui convient. Ces effets ne vaudraient que dans le cadre d'une mentalité archaïque depuis longtemps dépassée. Il faudrait dire plus précisément : dépassé chez tout individu cultivé. Car, et c'est là qu'intervient le deuxième sens du mot primitif, il y a une primitivité anhistorique qui est celle de l'inculture. Mais qu'elle soient considérées comme dépassées ou déplacées, les réactions à l'iconicité de la peinture sont disqualifiées. S'intéresser aux rapports de l'art et de la morale oblige au contraire, non seulement à les prendre en considération, mais encore à se demander si de tels effets ne concernent que les sociétés anciennes et les individus frustes et incultes des sociétés modernes²². Que les images produisent des effets, c'est ce que

personne ne nie : des campagnes de sensibilisation aux causes humanitaires à la publicité, de multiples usages de l'image ne reposent que sur ça. Que les images artistiques n'en produisent pas, soit que le regard que nous portons sur elles les efface, soit que nous maîtrisons les réactions spontanément produites, est une autre affaire. *Je soutiendrai ici qu'il y a un aveuglement théorique sur cette question qui tient à l'esthétique formaliste de la modernité.*

De quelle nature sont ces effets attestés par l'anthropologie historique ? Il faut, pour envisager cette question, en considérer une autre, préalable : *comment* l'image produit-elle ses effets ?

Pour ce faire, il faut s'arrêter un moment sur la spécificité de la perception des images ; La perception iconique n'est pas la perception visuelle ordinaire. Qu'est-ce que voir une image dans un tableau ? Matériellement parlant, ce que nous avons devant les yeux, ce sont des pigments, un support en bois ; phénoménologiquement parlant, ce sont des traits, des teintes, des formes planes diversement colorées. Tant qu'on en reste à l'un ou l'autre de ces niveaux, on ne voit pas d'image. Pour qu'elle apparaisse, il faut cesser de voir le tableau dans sa matérialité et sa phénoménalité. Il faut que le regard, détendant les plans du visible fasse émerger de ces entrelacs de traits, quelque objet. Voir un visage, c'est apercevoir un visage dans ces formes et ces coloris. C'est viser un référent. Peu importe que celui-ci soit réel ou fictif ; ce peut être une licorne ou un chien, Orphée ou le Duc d'Olivares, un coin de campagne à Ornan ou le jardin d'Eden. Dans tous les cas, ces objets ne sont vus que par l'intentionnalité de la conscience qui transforme le plat en volumes, le phénoménal en réique et les *sense data* en choses. Le visage se détache en quelque sorte de son médium : il apparaît comme à travers lui. La constitution de l'image exige cette première négation : celle de la substantialité du support. Mais cela ne suffit pas : voir une image disions-nous, c'est voir « comme à travers le support » ; l'adverbe est ici essentiel : c'est voir seulement « comme » à travers lui. Car voir l'image d'un visage ce n'est pas se croire en présence d'un visage. Le trompe-l'œil de chevalet lorsqu'il réussit effectivement à tromper la vue et à faire croire qu'on se trouve en présence d'un châssis de toile, d'un bas-relief ou d'un verre cassé, constitue une expérience limite très instructive : voir un châssis un bas-relief ou un verre cassé, ce n'est plus voir leurs images. Le paradoxe du trompe l'œil c'est qu'il est réussi, c'est-à-dire ici au plus proche de son concept, lorsqu'il n'est

pas perçu comme trompe l'œil, c'est-à-dire comme image ; et qu'inversement, le voir comme trompe l'œil ou comme image, signifie qu'il a raté son but. L'expérience du trompe l'œil permet donc de confirmer que voir la chose n'est pas voir l'image de la chose et que voir l'image d'une chose n'est pas voir la chose. Voir une image suppose donc une deuxième négation : celle du référent. Il n'y a image pour la conscience qu'à condition d'avoir conscience de l'irréalité de l'objet. Sartre a insisté sur ce point : dans l'image, l'objet est visé *comme* absent. Présence absence de l'objet que dit le récit de Plin sur l'origine de la peinture : la fille du potier de voulant conserver quelque chose de son fiancé qui devait partir, fixe par un trait sur un mur de sa maison les contours de l'ombre projetée par le visage de l'aimé. Ce dont l'image est image est et n'est pas là en même temps. Percevoir une image c'est accomplir ce double processus de négation : sans la première le représenté n'émerge pas ; sans la seconde, la représentation se dissout.

3. Nature des effets

Effets affectifs

Le visible produit des effets qui court-circuitent le logos en provoquant directement des effets émotionnels. Il n'est pas sans intérêt de noter que la rhétorique, art du discours persuasif, art des mots donc, n'hésite pas à y avoir recours. Tel est le rôle des arguments purement monstatifs auxquels Cicéron invite de recourir : montrer la robe sanglante de César, faire comparaître un nouveau-né, exhiber une blessure. La monstration a des pouvoirs que l'évocation et même la description n'ont pas. Si Cicéron les désigne par le mot d'argument, c'est qu'il a bien conscience de leur force persuasive. Mais cette persuasion, à la différence des arguments rationnels, ne touche pas au logos ; elle touche le pathos. À défaut de pouvoir produire de tels signes, la rhétorique antique conseille le recours à l'image. Ainsi, Quintilien recommande de faire figurer dans la salle où se déroule un procès, la représentation picturale du crime pour lequel l'accusé comparaît. Du côté de cette tentation du visible, il faut ranger aussi la louange que la rhétorique antique fait de la virtuosité descriptive, qui, selon Quintilien, permet « de placer sous les yeux de l'auditeur ou du lecteur de véritables visions »²³.

Mais l'*Ekphrasis* reste un succédané honorable mais imparfait : aussi complète qu'elle puisse être, la description ne peut rivaliser avec l'image.

À la renaissance, Léonard a fait reposer la supériorité de la peinture sur la littérature sur le fait qu'elle est plus directe, plus vivante, et plus réelle. Les images ont une présence envahissante et poursuivent leur existence dans la mémoire et l'imaginaire aussi bien individuel que collectif. Ainsi, ce qui fait les limites de l'image à l'égard du logos et qu'on peut résumer par le terme de « compacité », est précisément ce qui fait sa force en ce qui concerne le pathos : le fait qu'elle s'offre de manière immédiate, simultanément dans tous ses aspects, fait qu'elle émeut plus facilement que les mots.

Ce qui fait en revanche difficulté, c'est la question de savoir si *éprouver des passions peut être mis au compte d'un bénéfice moral*. Cette question, dans toute son ampleur, dépasse notre propos : la vie est concernée autant que l'art. Face à elle, deux positions extrêmes s'opposent. D'une part, celle d'un rationalisme moral strict, dont Kant est le meilleur représentant, pour lequel la valeur morale réside dans la raison ou n'est pas. Dans ce contexte, la moralité est inscrite dans la disposition rationnelle de l'homme et non dans sa sensibilité. Le devoir n'a rien à voir avec les inclinations et les passions. Dans ce rationalisme moral strict, on ne peut pas attendre des passions, même des passions réputées morales, comme la compassion, la bienveillance, ou l'indignation, un quelconque gain en matière de moralité. Au contraire, une morale qui s'appuierait sur l'affect ferait intervenir un élément extra rationnel et serait hétéronome. À l'autre extrémité du spectre des positions possibles sur cette question, on trouve les diverses formes de projectionisme moral, selon lesquelles les valeurs morales ne sont que les projections de nos émotions. L'injustice, par exemple, n'est pas une propriété objective et indépendante et subsistante de certaines situations, actes ou comportements, mais la projection de notre indignation sur ceux-ci, selon un mécanisme psychologique ordinairement ignoré que Hume décrit en ces termes : « tout dommage ou toute peine a une tendance naturelle à éveiller notre haine et (...) ensuite nous cherchons des raisons pour justifier et asseoir la passion. Ici, ce n'est pas l'idée de l'injustice qui produit la passion, mais elle en naît »²⁴. Dans le contexte d'une telle position, les représentations littéraires ou picturales qui font naître des sentiments moraux font naître des valeurs morales. Mais on comprend bien que le gain en termes de

moralisation serait nul : si le monde des valeurs se dissout dans l'affectif, l'affectif n'est pas un moyen d'accéder aux valeurs puisqu'elles n'existent pas hors de lui. Pour des raisons radicalement différentes de celles défendues par un strict rationalisme moral, le projectionnisme aboutit à une même conclusion : l'art qui fait éprouver des émotions morales ne produit aucun gain en matière de moralisation.

Tout autre serait la conclusion si on considère avec les morales du sentiment que des affects comme la pitié, la bienveillance ou l'indignation constituent les racines affectives de la vertu, et que c'est par notre faculté de sentir, et non par la raison, que nous accédons aux valeurs, ou si on considère avec Max Scheler, ou, plus près de nous avec Ogien²⁵ que les affects peuvent être des voies d'accès aux valeurs morales²⁶. Dans les deux cas, faire éprouver des émotions morales n'est pas sans intérêt, puisque faire éprouver certains affects revient à cultiver le sens moral et à développer les racines de la moralité, à ouvrir les consciences au monde des valeurs éthiques. Si « il existe un mode d'expérience, dont les objets sont absolument inaccessibles à l'entendement, en face desquels l'entendement est aussi aveugle que l'oreille et l'ouïe en face des couleurs, mais un mode d'expérience qui nous met authentiquement en présence d'objets objectifs et de l'ordre éternel qui les lie les uns aux autres, ces objets étant les valeurs et cet ordre éternel la hiérarchie axiologique »²⁷, alors l'art, dans la mesure où il suscite de telles expériences, travaille à l'ouverture aux valeurs. Certes, il n'est pas seul à le faire : l'histoire, l'expérience de la vie ordinaire, dans la mesure où elles suscitent un certain type de réactions affectives, offrent aux sentiments moraux l'occasion de s'exercer. La vie, comme l'art offre des occasions de s'indigner, d'admirer ou de compatir. Il faut revenir ici au cas du tyran spectateur dont parle Rousseau. Il pourrait montrer que l'expérience du théâtre est pour ces hommes durs, l'occasion d'accéder à un monde de valeurs qui leur est ordinairement fermé. Si l'émotion morale est révélatrice de valeurs, le bénéfice moral est, pour eux tout particulièrement, considérable.

On pourrait craindre que les affects produits par l'art n'aient pas la vivacité et l'authenticité de ceux ressentis au contact d'événements réels. Mais ce serait présupposer que les émotions supposent la croyance dans l'*existence* des objets qui les provoquent²⁸. Or, ce n'est pas le cas : nous savons par expérience que réagissons affectivement non seulement à des événements réels, mais encore à des événements qui ne sont que le fruit de notre imagination. Sur le théâtre intérieur de la conscience

nous imaginons des scénarii qui peuvent provoquer le désir aussi bien que la crainte, nous sommes en colère non seulement lorsque nous avons subi un affront mais même lorsque nous imaginons que nous pourrions le subir, nous pouvons être terrassés par la crainte à la pensée de scénarii même hautement improbables. Telle est la force de l'imagination dont sont victimes jusqu'aux « plus grand philosophe du monde ». Que nos représentations mentales soient élaborées par notre seule fantaisie ou conduites par un récit ne change pas fondamentalement les choses pour le point qui nous occupe : dans un cas comme dans l'autre, l'existence d'une référence objective de la représentation mentale n'est pas nécessaire pour que naisse une passion : « les peines sur lesquelles (les fictions) m'attendrissent sont imaginaires, d'accord ; mais ils m'attendrissent »²⁹, note Diderot, car un affect suscité par un objet imaginaire n'est pas imaginaire : « il n'y a point de plaisir senti qui soit chimérique. Le malade imaginaire est vraiment malade, l'homme qui se croit heureux, l'est »³⁰. Le savoir de l'existence effective d'une référence objective joue en revanche un rôle dans l'intensité de la réaction affective, mais pas pour autant un rôle exclusif. La conscience de la fictionnalité va dans le sens d'une atténuation, mais d'autres facteurs interviennent, parmi lesquels l'implication personnelle (l'événement dont il est question dans le texte littéraire ou dans la représentation picturale est proche d'événements vécus par nous), le degré de remplissement de la conscience par une représentation « saturée » (et sur ce point on comprend l'importance jouée par le degré de réalisme du médium propre à chaque art), et la modalité de l'événement pathétique (il faut qu'il soit possible, c'est-à-dire qu'il satisfasse aux conditions générales de l'expérience et qu'il ne soit pas en contradiction avec les lois empiriquement établies ; ainsi, si j'éprouve de la tristesse pour le sort misérable d'un personnage de roman, ce n'est pas parce que je crois que quelqu'un souffre vraiment, mais parce que cette souffrance a un sens dans le monde du roman, et que ce monde est un monde possible³¹). L'art peut donc bien, en dépit du caractère fictif de la référence, provoquer des passions et plus précisément dans le cas qui nous importe, des passions morales. Rappelons d'ailleurs que la fictionnalité ne couvre pas la totalité du champ de l'art : la littérature et la peinture peuvent être référentielles ; dans une anthologie de la littérature du Moyen-Âge, *Tristan et Iseult* côtoie *La vie des hommes illustres* et la peinture renaissante représente des nymphes et des satyres et Uccello représente *La bataille de San Romano*.

La représentation artistique (littéraire ou pictural) peut donc occasionner de véritables affects et, lorsque ceux-ci sont des affects moraux, représente un gain en matière de moralité.

Reste qu'une émotion est fugitive. Si le bénéfice moral de l'art ne tenait qu'à ça, il ne serait pas considérable. C'est le sens de l'argument de Rousseau contenu dans l'exemple du tyran spectateur. Un homme qui n'éprouverait de sentiment moraux qu'au moment de certains spectacles ne serait pas vraiment moral. Il serait momentanément touché, mais abstraitement, à vide. Un tyran qui pleure reste un tyran.

Le gain moral pourrait-il être pensé, non pas, ou non pas seulement, en termes d'affects moraux, mais en termes de cognition ? L'art pourrait-il nous *apprendre* quelque chose en matière de morale ?

*Effets cognitifs*³²

La peinture dont nous parlons est un langage. Les catégories de celui-ci s'appliquent *mutatis mutandis* à ce type d'images. On a bien affaire à des ensembles signifiants, à des œuvres qui sont, selon l'expression de Louis Marin « texte figuratif dans lequel le visible et le lisible se nouent l'un à l'autre ». Ces tableaux se lisent, se parcourent, se déchiffrent. Les éléments de ce langage, ce sont les éléments figurés. Ceux-ci sont soit des doubles mimétiques et pour qui sait les identifier, la dépeintion est narration, soit doubles mimétiques à valeur symbolique. La peinture médiévale et renaissance abonde de ces symboles : le lys qui signifie la pureté, le serpent qui se mord la queue qui représente l'éternité, les bulles de savon qui dit la fragilité de la vie terrestre, etc. Le symbole renvoie, par une correspondance analogique plus ou moins naturelle, à un concept et est destiné à provoquer un état de conscience qui n'est pas celui ou pas seulement celui de la pure contemplation. L'image peut ainsi remplir les fonctions d'instruction que lui confie saint Thomas et bien d'autres. Mais pour être instruit par de telles images, il faut déjà savoir beaucoup de choses : il faut y reconnaître des signes et connaître leur signification. La peinture instruit les illettrés qui à défaut d'avoir lu les textes sacrés, en ont beaucoup entendu parler, et baignent dans une culture où tout y renvoie.

Cette familiarité dissimule la déficience à la fois lexicale et syntaxique de l'image. En elle, le rapport au sens est toujours complexe et indirect. Il suppose des

médiations. Lorsque ces médiations sont absentes, l'image apparaît dans toute sa polysémie : ouverte à une multitude de discours possibles et irréductible à aucun en particulier³³. L'image n'instruit que ceux qui le sont déjà.

L'image ne formule pas d'injonction, d'interdit, ne dit pas ce qui doit être et ce qu'il faut faire. C'est qu'elle est incapable de traduire les opérations intellectuelles fondamentales que sont l'abstraction, l'alternative, la conséquence, l'implication, la négation, etc. Il n'y a pas de place en elle pour un méta langage. Toutes ces opérations de pensées contiennent une part de néant qui ne peut convenir à l'être là de la représentation. Toute monstration iconique s'accompagne d'un effet positif de présence. C'est là ce qui, dans l'ordre du logos, fait sa faiblesse.

Que peut-on donc *apprendre* d'images picturales ? Des thèses éthiques ? Que la vertu est bonne et le vice odieux ? Mais ne le savions-nous pas déjà ? Etait-il nécessaire de mettre en scène le crime de Médée pour nous faire détester l'infanticide ? Rousseau développe avec beaucoup de force l'objection à propos du théâtre : « le théâtre me dit-on, dirigé comme il peut et doit l'être³⁴, rend la vertu aimable et le vice odieux. Quoi donc ? Avant qu'il y eût des comédies n'aimait-on point les gens de bien, ne haïssait-on point les méchants, et ces sentiments sont-ils plus faibles dans les lieux dépourvus de spectacles (...) les méchants sont haïs sur scène... Sont-ils aimés dans la société quand on les y connaît pour tels ? Est-il bien sûr que cette haine soit plutôt l'ouvrage de l'auteur que des forfaits qu'il leur fait commettre ? Est-il bien sûr que le simple récit de ces forfaits nous en donnerait moins d'horreur que toutes les couleurs dont il nous les peint ? Si tout son art consiste à nous montrer des malfaiteurs pour nous les rendre odieux, je ne vois point ce que cet art-là a de si admirable et on ne prend là-dessus que trop d'autres leçons sans celle-là »³⁵. Il faut posséder ce qu'on prétend faire acquérir : le fait d'être ému devant *Coralie, mère des Gracques* ne fait pas naître l'admiration pour l'amour maternel, mais suppose ce sentiment. D'où la conclusion de Rousseau : le redoublement par l'art est inutile ; il ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà. Que penser de cette objection de la trivialité cognitive de l'art ?

Il est incontestable que, si c'est des propositions que l'on attend, on ne les trouvera guère dans une peinture, par définition muette. Mieux vaut chercher celles-ci dans d'autres formes, infiniment plus efficaces pour dire les précisions et les nuances du concept. L'art ne peut rivaliser avec ces autres formes textuelles en matière de

connaissance propositionnelle. Mais c'est là tout ce qu'on peut concéder à l'objection. Car on peut, au-delà de cette concession, lui faire deux réponses.

La première consiste à dire que cette objection de la trivialité cognitive repose sur une conception de la connaissance trop limitée. Toute connaissance en effet n'est pas une connaissance propositionnelle. La philosophie a montré l'existence d'autres types de connaissance : savoir comment, connaissance par *aquaintance*, savoir phénoménologique... La distinction effectuée par Ryle entre *savoir que* et *savoir comment* est ici très pertinente³⁶. Cette connaissance du *comment* est particulièrement importante dans le raisonnement moral. Non seulement l'objection de la trivialité cognitive repose sur une conception trop étroite de la connaissance mais encore, elle suppose *une conception trop limitée de l'éducation*³⁷.

Faisons le point. Certaines œuvres de la peinture peuvent, sous les conditions que nous avons vu, jouer un rôle dans la vie morale des individus, dans la mesure où elles sont l'occasion de ressentir des affects moraux, d'activer, de renforcer ou de réviser leurs croyances morales, et d'exercer les aptitudes mentales requises par le jugement moral. Mais est-ce suffisant ? Jusqu'ici nous n'avons pas quitté le domaine de la pensée, de l'affect, de la cognition et des facultés intellectuelles. Restent les actes. La morale est affaire d'action. La compassion est une bonne chose, mais la morale veut qu'on aide réellement ceux qui en ont besoin et celui qui saurait ce qu'il faut faire sans le faire ne serait pas moral. Il y a hétérogénéité de la pensée et de l'acte. Quid de l'action de la peinture sur les *comportements* ?

Comportements

Les effets affectifs et cognitifs que nous venons de voir sont-ils autre chose que de fragiles constructions emportées par la vie ?³⁸ Soutenir cela serait sous-estimer l'importance de *l'imitation*. L'imitation est une conduite anthropologique basique. Un certain nombre d'apprentissages se font par l'imitation. Pas tous, certes : on apprend aussi par l'enseignement dogmatique, par l'expérience, par la méthode des essais et erreurs. Mais étant des êtres moraux non-finis et non d'emblée dotés d'un instinct moral infaillible, nous nous construisons – aussi – par l'imitation. On connaît bien la critique des arts imitatifs effectuée par Platon au livre de *la République*. Mais l'imitation n'est pas seulement celle des choses du monde par les artistes : « (à propos des

gardiens) leur imitation doit être, dès leur première enfance, celle des vertus qui concernent leur fonction : bravoure, sagesse, pitié, dignité d'hommes libres et tout ce qu'il y a du même genre, tandis que les actions dépourvues de cette même dignité, ils ne devront ni les faire, ni être habiles à les imiter, non plus que rien d'autre qui soit une mauvaise action ; et cela pour éviter que la contagion de cette imitation ne gagne la réalité de leur être ! Ne te serais-tu pas aperçu par hasard, que toute imitation, quand, depuis la jeunesse, on y a longtemps persévéré, se constitue en une habitude aussi bien qu'en une nature ? »³⁹. C'est dire l'importance des modèles proposés à l'imitation et, lorsque les modèles sont littéraires, le soin apporté par Platon à la discrimination des poètes. Si certains doivent être chassés de la cité, c'est parce qu'ils fournissent de mauvais modèles et que tout modèle a une force de contamination : « montrant des individus en proie à la déraison des passions, « il réveille et nourrit cet élément inférieur de notre âme, et, en lui donnant de la force, il ruine l'élément capable de raisonner »⁴⁰ ; même le sage, donc a fortiori les êtres inaccomplis que sont les enfants ou les individus faibles « quand ils entendent Homère ou n'importe quel autre parmi les tragiques imiter un héros qui est dans le deuil, qui remplit de ses lamentations une longue tirade ou qui, en chantant se frappe la poitrine, ils y trouvent du plaisir ils se laissent aller, ils suivent le mouvement, ils s'associent aux émotions exprimées »⁴¹. Le psychisme de l'individu ne sort pas indemne : une mauvaise constitution s'est sournoisement installée. Elle « alimente en les arrosant alors qu'il les faut secs »⁴², les affections déraisonnables de l'âme. L'habitude de se livrer aux passions, même aux passions feintes que font naître les œuvres de l'art affaiblit en nous la puissance de l'âme spirituelle et nous livre à nos appétits. Mais la même raison qui fait que certains poètes doivent être chassés de la cité⁴³ fait aussi qu'une poésie positivement éducative peut être envisagée : « c'est d'un poète plus sévère et moins aimable que nous aurions besoin, faiseur de fictions pour un motif d'utilité »⁴⁴. Il y a des fictions favorables à la vertu. L'éducation des gardiens de la cité est éducation de leur corps par la gymnastique et éducation de leur âme. Pour cette dernière les fictions sont recommandées : il faut « façonner leur âme avec ces contes »⁴⁵. Lesquels ? ceux qui sont favorables à la vertu : « si ce sont des témoignages d'une endurance à toute épreuve qui sont contenus dans les paroles et dans les actes d'illustres héros, il faut en faire des objets de contemplation, il faut prêter l'oreille à des propos comme celui-ci : 'se frappant la poitrine, il gourmandait son cœur

en ces termes : supporte mon cœur ! c'est chiennerie bien pire que tu eus à supporter' »⁴⁶.

Platon a su voir l'importance de l'intériorisation modélisante. La fiction agit autrement et à un autre niveau que le discours théorique : autrement, c'est-à-dire non par abstraction de concepts généraux, mais par modèles ; à un autre niveau, celui de l'intériorisation mimétique de schèmes et de modèles.

Conclusion

On est parti d'une thèse : la peinture doit œuvrer à la moralisation, et d'une question à son propos : *la peinture peut-elle remplir un tel programme éthique ?* L'analyse de cette thèse réclamait trois temps : l'examen de l'intention qui prévaut au cours de cette époque où prévalait ce que Jacques Rancière nomme « le régime éthique des images » ; celui des moyens de réalisation de cette intention ; celui de *l'œuvre de la peinture* : en quoi consiste la moralisation qu'elle vise.

Les conclusions de cette enquête sont que :

- la peinture n'œuvre pas à la moralité en tant qu'elle est art, comme le montre l'efficacité de formes proches et non artistiques. Ce n'est pas la dimension artistique des œuvres qui opère ces effets ; les images pieuses sans ambition artistique, par exemple, y parviennent fort bien et peut-être même mieux.

- on ne peut attendre de la peinture un enseignement dogmatique et des connaissances propositionnelles. Agir par l'image ou par l'histoire, c'est atteindre l'homme autrement que par l'entendement et la raison : en profondeur dans ses puissances intérieures, et par le biais des affects et de l'intériorisation modélisante.

Il est donc en effet indéniable que la peinture puisse avoir des effets éthiques. Mais on ne peut pas entièrement les prévoir, ni prédire ce qu'ils seront, ni mesurer leur importance, car, ainsi que l'a bien vu Pascal, la manière de persuader par les affects est « plus difficile, subtil, utile et admirable » que l'art de convaincre par raison et démonstration. La théorie humaniste de la peinture manifeste une croyance naïve dans le pouvoir des images ; elle a sans doute surestimé les pouvoirs de la peinture en matière de moralisation. Inversement, notre époque, dominée par le credo de l'autonomie et de l'autotélie de l'art a nié *a priori* un tel pouvoir de la peinture en exigeant que le regard accommode sur la picturalité du peint et non sur ses contenus.

Entre confiance non critiquée et dogmatisme moderniste, je conclus que si la théorie humaniste de la peinture a surestimé les pouvoirs de l'art en matière de moralisation, cela ne signifie pas pour autant que ces pouvoirs sont inexistants.

*Art et éthique dans
la théorie humaniste
de la peinture*

Carole Talon-
Hugon