

FRANÇOISE TOULZE-MORISSET

**Théories de la représentation artistique,
de l'artiste et de l'imaginaire chez Sénèque**

Propos

Je me propose de dégager ce qu'il est peut-être hardi d'appeler la théorie de la création artistique chez Sénèque: on ne la voit pas en effet explicitement développée pour elle-même ou revendiquée par Sénèque. Elle peut toutefois s'ébaucher à la lecture des deux lettres les plus «métaphysiques» des *Lettres à Lucilius*: la lettre 65 sur la question de la nature des causes créatrices dans le monde, et la lettre 58 sur les différents degrés de l'être. L'objectif de Sénèque est d'entraîner l'âme à la réflexion, non de chercher la vérité: dans cette «promenade» philosophique, il rencontre Platon et Aristote qu'il oppose aux Stoïciens. Sur la question de la représentation dans l'art, il pose implicitement, sans chercher vraiment de réponse, la question suivante: quelle est la nature du modèle de la création artistique? En d'autres termes, le modèle est-il une représentation intellectuelle et métaphysique représentant l'Idée du Beau, dont l'artiste n'est pas l'auteur et qu'il conjugue avec le modèle réel qu'il a sous les yeux? ou au contraire, s'agit-il d'une représentation mentale intérieure à l'esprit de l'artiste, conçue d'après la figure réelle de son modèle et grâce à laquelle il façonne son oeuvre?

Je montrerai, que, tout en convoquant Platon et sans renier la validité de l'Idée Platonicienne, Sénèque la «revisite» en quelque sorte en l'assimilant curieusement à l'*endos eidos* d'Aristote et aux théories de la perception des Stoïciens (en particulier, celle de la *phantasia*). Il s'inscrit par là dans une tradition proprement romaine qui, de Cicéron aux néo-platoniciens, ouvre la voie aux théories de l'art et du génie artistique sous la Renaissance, avec l'apparition des notions de génie créateur, d'inspiration individuelle et subjective, qui paraissent à première vue, tourner le dos, à la vision intellectualiste et mathématique de l'art dans les philosophies antiques.

En Grèce comme à Rome, la réflexion sur l'art visuel n'est pas un champ à part de la réflexion philosophique. Elle ne pose pas la question de la réception de l'art, du jugement esthétique, du goût, de l'impression reçue dans l'esprit du spectateur de l'oeuvre. C'est bien l'imagination créatrice, les mécanismes de la création artistique mais surtout artisanale, qui intéressent le philosophe antique, en tant qu'ils peuvent servir de paradigme ou de méthode heuristique pour appréhender la nature du réel et de la création, et finalement de Dieu et du monde. Comme la morale, l'art antique tend vers la recherche d'un Beau et d'un Bon universels, dont les règles et les canons sont inscrits dans le grand livre du Monde, vision qui contrecarre l'idée d'un art dominé par la liberté et l'imagination créatrice.

Qu'est-ce qui préside à la création dans la Nature et dans l'art? Comment l'esprit humain perçoit-il les objets et se rend-il capable de les «reproduire»? La création artistique permet-elle d'approcher les processus de la création du monde par un Dieu avec lequel l'artiste rivaliserait? L'esprit humain peut-il concevoir des objets représentables absents de la Nature? Ce questionnement fait de l'art un champ de référence, un *exemplum*, utilisé dans les théories de la connaissance, au centre de la réflexion sur l'homme, la Nature, Dieu et l'outil cognitif qui les appréhende.

Les Grecs (du moins après Aristote) et les Romains placent, on le verra, l'art dans l'ensemble des techniques, sans différencier le peintre de celui qui construit un objet, soigne un malade ou gère la cité. L'homme politique, le médecin ou le sculpteur sont des techniciens en tant qu'ils agissent sur le réel. Ce point aura son importance.

Il serait intéressant – mais cela dépasse les limites de ce travail et surtout les capacités de son auteur! – de voir comment se fait à Rome la transmission de ce triple héritage platonicien, aristotélicien et stoïcien, quelle place y est faite à la théorie de la représentation artistique et à la création artistique et comment cette *romana interpretatio* de la *phantasia* grecque, intégrant ses multiples facettes, prépare en quelque sorte le néoplatonisme et surtout les théories sur l'art de la Renaissance.

C'est la lecture d'un ouvrage ancien d'Erwin Panofsky, *Idea*, sous-titré «Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art», qui m'a guidée vers cette étude de la notion de représentation artistique chez Sénèque. L'ouvrage est paru une première fois à Hambourg en 1924. Il a été réédité, revu et corrigé par l'auteur, à Princeton en 1959. La traduction française aux éditions Gallimard («Idées») date de 1983. Il éclaire de façon magistrale les théories antiques de l'art et surtout celles de la Renaissance: retraçant l'histoire des lectures et interprétations que donneront les siècles successifs (à partir d'Aristote jusqu'à la Renaissance et au classicisme) de la théorie platonicienne des Idées, l'auteur cerne la place de cette théorie de la connaissance dans la réflexion sur l'art; on découvre ainsi les étapes de la déconstruction de l'Idéal platonicien par ceux-là même qui s'en réclament (Cicéron puis les néoplatoniciens).

Je commencerai par montrer comment Cicéron transforme l'Idée platonicienne en modèle intérieur, puis dans un deuxième temps comment Sénèque, à sa suite, transforme le modèle métaphysique de la création en modèle mental ou psychologique: j'analyserai d'abord, dans la lettre 65 son exposé des causes chez les Stoïciens, chez Platon et chez Aristote, puis chercherai à montrer comment la lettre 58 et son exposé sur les degrés de l'être dans ces trois philosophies donnera l'occasion de découvrir l'origine possible de «l'erreur» sénéquienne sur la nature de l'idée platonicienne.

1. Cicéron, lecteur de Platon: l'Idée platonicienne et le modèle intérieur

Il n'est sans doute pas inutile de commencer par résumer le propos de Panofsky, avant d'étudier la théorie cicéronienne de l'art, de la représentation et de la création.

Panofsky part du célèbre passage de l'*Orator* (7-10)¹ dans lequel Cicéron compare son effort pour représenter, par l'écriture, la perfection de l'orateur idéal, à celui de l'artiste: lorsque l'*opifex* (5) ou l'*artifex* (9) veut représenter la beauté parfaite, **il ne réalisera jamais dans son œuvre l'image qu'il a dans l'esprit**, car seule la représentation mentale de la beauté donne accès à la perfection. C'est donc en cherchant à donner à son lecteur une représentation de l'orateur parfait, que Cicéron est amené à la comparer à la représentation intérieure que l'artiste appréhende mentalement, sans que son œuvre puisse en donner autre chose qu'un reflet. La réflexion sur la démarche créatrice de l'artiste a, on le voit, pour Cicéron, valeur didactique et paradigmatique: il s'agit de décrire un mode de la connaissance, dans lequel le rôle de l'imagination, au sens de représentation mentale, sera à élucider. Pour faire le portrait, en prose, de l'orateur (*fingendo*), Cicéron se fait artiste (*informabo*), au sens où l'image idéale qu'il veut donner de l'orateur, il la forge par les mots, sans l'avoir rencontrée nulle part dans la réalité et sans pouvoir jamais la rencontrer. De même que l'artiste conçoit d'abord dans son esprit la beauté parfaite qu'il veut représenter et qui n'est même pas tout entière dans l'original qu'il reproduit, mais le dépasse largement², de

¹ Les textes et traductions de Cicéron utilisées dans cet article sont ceux des éditions des Belles Lettres (*Orator*, texte établi et traduit par Robert Yon, Paris, 1964):

Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an numquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. [8] Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius uidemus, et eis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora; [9] nec uero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Mineruae, contemplantur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur eaque sub oculos ipsa [non] cadit, sic perfectae eloquentiae speciem animo uidemus, effigiem auribus quaerimus. [10] Has rerum formas appellat ideas ille non intellegendi solum sed etiam dicendi grauissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri; cetera nasci occidere fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. Quicquid est igitur de quo ratione et uia disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.

² On connaît les anecdotes racontant comment Zeuxis, par exemple, conçut la beauté parfaite de l'Hélène qu'il voulait représenter pour les habitants de Crotona en concentrant sur son visage le meilleur de la beauté de cinq jeunes femmes choisies à sa demande. L'histoire est racontée par Cicéron, *inu.* II 2,1-3 et rapportée par Reinach 1921 (Rouvet 1985), 194-195.

même Cicéron possède une représentation, une idée, une intuition de la perfection oratoire mais n'a pas les moyens, par la technique du langage, de produire autre chose qu'une *mimesis* de cette perfection, un reflet. Avec une facilité et en même temps une audace déconcertante, Cicéron va chercher la caution de Platon, *gravissimus auctor et magister*, pour faire accréditer sa thèse: «l'Idée» de l'orateur, la forme idéale **qu'il conçoit dans son esprit** ne saurait avoir plus de réalité que l'Idée platonicienne, radicalement étrangère à toute représentation sensible. On voit que ce qu'ont de commun ces deux *eidea*, aux yeux de Cicéron, c'est de n'avoir aucune représentation sensible effective. Mais il semble lui échapper que leur nature est, pourtant, fondamentalement différente: les Idées platoniciennes, de nature métaphysique, n'existent que dans un monde supérieur, supra céleste, au-delà et en dehors de tout intellect, même de l'Intellect du démiurge divin, et non pas seulement au-delà de toute perception sensorielle. **Avec Cicéron, l'esprit de l'artiste – mais aussi bien celui de l'écrivain et du poète, que du sculpteur ou du peintre – devient le lieu possible... des Idées.**

Notons en outre que Cicéron témoigne de sa difficulté (toute romaine?) à se représenter l'invisible, le pur mental, et qu'il «soutient» sa pensée dans cet effort en assimilant ce qui est inaccessible à la perception sensible (*ea quae sub oculos non cadunt*)³ à l'exemple des êtres divins qu'il faut représenter.

Faut-il voir, dans ce renversement des conceptions platoniciennes, l'erreur inconsciente d'un philosophe romain pressé de romaniser l'héritage grec et trop peu métaphysicien pour réussir à concevoir un concept dépassant les sens et l'Intellect? Faut-il y voir une réécriture romaine intégrant cette fois l'héritage aristotélicien et sa critique du platonisme? Faut-il y voir une lecture «rapide» de Platon, fortement influencée par l'évolution de l'art et du statut de l'artiste dans les sociétés hellénistique et romaine, comme le suggère Panofsky⁴? Ces trois hypothèses contiennent toutes, on s'en doute, des éléments de réponse.

En tout cas, l'affirmation de Cicéron se situe dans ce qui sera, après Platon, une oscillation fondamentale de la pensée antique sur l'art: tantôt l'œuvre d'art est inférieure à l'objet naturel, puisqu'elle n'en est que l'imitation, donc un objet trompeur et illusoire, tantôt l'œuvre d'art est supérieure aux réalités naturelles qu'elle représente, car l'artiste concentre en elles toutes les idées et intuitions de la beauté que son esprit forge à partir de la perception du réel, mais aussi à partir des descriptions de l'art (descriptions des poètes) et de l'idée qu'il se fait de la

³ Sur ce passage controversé, voir Panofsky 1983, 183, n.19. Il n'y a évidemment rien à voir dans la pensée platonicienne entre les dieux invisibles et les Idées. Il y aura entre l'orateur réel et l'orateur produit par son discours autant de distance qu'il y en a entre Vénus et la Vénus de Cos, peinte par Apelle, à laquelle le peintre donne une *figura humana* qui sera une *quasi species (deae)*.

⁴ Panofsky 1983, 29

beauté des dieux. Cicéron va tracer de l'orateur un portrait tel qu'il n'en existe pas, donc supérieur à la réalité, conforme à l'image qu'il a dans l'esprit (*cogitata species*)⁵.

Et pourtant, en refusant résolument d'admettre comme Platon, dans *Rep.* 472, que «le peintre qui représente le paradigme de la beauté parfaite ne saurait dire où il en a pris le modèle»⁶, Cicéron fait du modèle de l'artiste un **modèle intérieur**. Et, poursuit Panofsky⁷, cette vision est un parfait compromis entre la théorie aristotélicienne de l'art et de la nature et la théorie platonicienne des Idées: «cette forme (*forma*) ou cette idée (*species*) qui existe déjà dans l'esprit de Phidias et qu'il contemple lorsqu'il crée son *Zeus*, est une sorte de formation hybride entre la "forme interne" (*endon eidos*) d'Aristote, avec laquelle il partage la propriété d'être une représentation immanente à la conscience (on reviendra sur ce point) et l'Idée platonicienne, dont elle possède l'absolue perfection».

2. Le statut du modèle de la création chez Sénèque: métaphysique ou psychologique et mental?

Si l'idée qui sert de modèle à l'œuvre est une image intérieure, une «représentation vivante, dans l'esprit de l'artiste», une *cogitata species* (*or.* 9) qu'est-ce qui lui donne cette perfection idéale qui la met au-dessus de l'objet sensible et de la réalité? Inversement, ajoute Panofsky, si elle possède cette perfection, comment peut-elle n'être qu'une représentation vivante, une simple «idée de la pensée», sans statut métaphysique supra-sensible?

«La première solution de cette alternative se trouve chez Sénèque, la seconde, dans le Néoplatonisme»⁸.

⁵ Cf. aussi, la traduction qu'il donne de l'*Idea* platonicienne par *species* dans les *Académiques* I 8,30-31. Notons en outre qu'on reconnaît (après la lecture de l'article de Armisen, 1979, 16) dans la terminologie utilisée par Cicéron dans ce passage de l'*Orator*, le vocabulaire assez traditionnel de la représentation d'un objet absent, c'est-à-dire de l'imagination (en particulier *cogitatio, figura et fingere*).

⁶ *Or.* 9. Cf. Platon, *République* 472c-d: «Un modèle, repris-je, voilà ce que nous avons en vue, en cherchant quelle est, à part soi, la Nature de la Justice, en cherchant l'homme juste en perfection, à supposer qu'il puisse y en avoir un (...). Mais dans ce que nous avons en vue, il n'y avait nulle intention de prouver que cela fût d'une réalisation possible». - «En cela, fit-il, tu dis vrai». - «Mais penses-tu qu'un peintre serait, en quoi que ce fût, de mérite inférieur, si, après avoir peint un modèle représentant le plus beau des hommes, (...) il était incapable de prouver lui-même qu'un pareil homme eût été d'une réalisation possible?» (trad. Robin 1950, 1050-1051). Et plus loin, Platon fait admettre à son interlocuteur que l'exécution d'un ouvrage est toujours inférieure au discours (ayant moins de prise sur le vrai). Voilà pourquoi on peut penser la cité idéale, tout en sachant parfaitement qu'elle est irréalisable (cf. aussi *Lois* IV 713b et V 739c-e). Là où Platon pense que le modèle peut être approché par le langage, Cicéron pense, lui, que non seulement ce modèle peut être décrit, donc pensé, mais même qu'il est accessible à l'artiste, et non au seul Sage, au prix d'une ascèse contemplative: ce modèle est psychologique, non métaphysique.

⁷ Panofsky 1983, 36.

⁸ Panofsky 1983, 37.

Ce qui retiendra ici mon attention, c'est la «réponse» de Sénèque à cette question de la nature de l'*eidōs*, de la représentation mentale conçue intuitivement par l'artiste, et que Cicéron avait assimilée avec tant de facilité à l'Idée platonicienne.

C'est dans les célèbres lettres 58 et 65, qu'on a pu qualifier de «platoniciennes»⁹, que Sénèque évoque la nature de l'*eidōs*.

3. La question des «causes» dans la lettre 65¹⁰

Pour entraîner Lucilius aux exercices intellectuels nécessaires à l'élévation de l'âme, Sénèque lui soumet une controverse qui «met en présence trois parties»: Platon, Aristote et

⁹ Je dois à l'amabilité du Professeur Alessandro Linguisti, de l'Université de Sienne, présent au colloque de Tireste, la connaissance d'un ouvrage très récemment paru et dont la référence m'était encore inconnue. Il s'agit du recueil de F.Fronterotta et W.G.Leszl (cur.) paru au début de 2005, qui contient un article que j'aurais aimé évidemment lire avant d'écrire ces pages: Franco Ferrari, *Dottrina delle idee nel medioplatonismo*, 233-246. Franco Ferrari montre que les deux lettres «platoniciennes» de Sénèque constituent les documents les plus intéressants de cette période de renaissance de la théorie des Idées, amorcée par Cicéron, après un véritable oubli durant la période hellénistique. Il évoque (233, n. 5) les différentes hypothèses concernant les sources de Sénèque: Antiochus d'Ascalon, selon Theiler 1930 et Donini 1979, Eudore d'Alexandrie selon Fladerer 1996, tandis que Dillon 1977 et Isnardi Parente 1995 avancent timidement l'hypothèse de Posidonius. Franco Ferrari montre toutefois que la définition sénèqueenne de l'Idée dans la lettre 58,18 (*idea est eorum quae natura fiunt, exemplar aeternum*) est celle qui a joué un rôle central dans l'histoire du platonisme et qui doit sans doute être attribuée à Xénocrate. Ces lettres contiennent en tout cas le premier exposé systématique qui nous soit parvenu et reprennent sans doute un commentaire du *Timée* ou un manuel de philosophie platonicienne.

Sur la lettre 65, je renverrai à l'ouvrage très utile de Giuseppe Scarpato (1970) qui élucide cette *Lettre 65* par ses références platoniciennes et aristotéliennes et stoïciennes et aussi par l'écho qui la fait encore résonner dans les traditions néoplatonicienne et chrétienne.

¹⁰ Le texte et la traduction des *Lettres à Lucilius* utilisés ici sont ceux de Préchac éd. et Noblot trad. (1963); pour les notes et le commentaire, c'est l'édition de Paul Veyne 1993 qui a été utilisée (Veyne reprend la traduction de Noblot en la remaniant parfois):

[4] Stoicis placet unam causam esse, id quod facit. Aristoteles putat causam tribus modis dici: 'prima' inquit 'causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex; tertia est forma, quae unicuique operi imponitur tamquam statuae'. Nam hanc Aristoteles «idos» uocat. 'Quarta quoque' inquit 'his accedit, propositum totius operis'.

[5] Quid sit hoc aperiam. Aes prima statuae causa est; numquam enim facta esset, nisi fuisset id ex quo funderetur duceretur. Secunda causa artifex est; non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma; neque enim statua ista 'doryphoros' aut 'diadumenos' uocaretur, nisi haec illi esset impressa facies. Quarta causa est faciendi propositum; nam nisi hoc fuisset, facta non esset. [6] Quid est propositum? quod inuitavit artificem, quod ille secutus fecit: uel pecunia est haec, si uenditurus fabricauit, uel gloria, si laborauit in nomen, uel religio, si donum templo parauit. Ergo et haec causa est propter quam fit: an non putas inter causas facti operis esse numerandum quo remoto factum non esse?

les Stoïciens. La question posée est implicite mais facile à formuler:

a) Quels sont, dans la Nature, les principes générateurs de tout ce qui existe?

C'est la réponse à cette question, ou plutôt la recherche nécessaire à la résolution du problème, qui mettra sur le chemin du philosophe, cette question «subsidaire»:

b) Quelles sont les «causes» de l'œuvre d'art, comment définir la création artistique?

L'objectif général de Sénèque est de montrer à Lucilius l'erreur des philosophies qui multiplient les causes alors que «seuls les Stoïciens ont rendu possible une conception générale de la causalité en donnant à tout une cause unique, l'Agent qui est Dieu et Raison»¹¹.

Comme Platon, comme Aristote, les Stoïciens cités par Sénèque abordent la question du modèle et de l'imitation avec le présupposé que la création divine est le modèle de toute génération et toute réalisation, les créations artisanale et artistique pouvant en offrir le paradigme et l'illustration analogique¹². On peut provisoirement dire que l'art est pensé comme semblable à toutes les *technai*, qui donnent la meilleure idée du processus de création du monde par Dieu. Sénèque, lui, voit, en elle, l'*exemplum* d'un processus dont il rappelle que «tous les éléments se retrouvent, suivant Platon, dans la constitution de l'univers» (*haec omnia mundus quoque habet*, 65,9)¹³.

L'important pour notre propos, c'est de comprendre le statut de cette *phantasia*, de cette représentation que Sénèque appelle ici *exemplar* (65,7), en ajoutant ce mot capital:

Nihil autem ad rem pertinet utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculos an intus, quod ibi ipse concepit et posuit

Or il n'importe qu'il ait ce type exemplaire **hors de lui** pour y reporter son regard ou que ce soit un **modèle intérieur** que lui-même a conçu.

4. *Le premier témoin: le stoïcisme. L'art et la Physique stoïcienne, cause et matière*

Le premier exposé sur l'origine de l'être est orthodoxe et conforme à la Physique stoïcienne; à l'origine de tout corps animé naturel, il y a deux «composants: la **cause** et la

¹¹ Duhot 1989, 142 (voir aussi *passim* et en particulier 91ss. et 139-143).

¹² On verra que cette affirmation exigera bien des nuances et qu'en particulier, il faudra dissocier, c'est évident, les thèses d'Aristote de celles de Platon.

¹³ Il n'y a là aucun paradoxe chez Platon, pour qui «les choses sensibles» sont «les parties d'un cosmos qui est en lui-même le plus beau des mixtes sensibles, c'est-à-dire un mélange ordonné selon des rapports fixes» (Bréhier 1981, 122). Le monde est passé du chaos à l'ordre par la volonté et l'intelligence d'un démiurge ou créateur, qui introduit l'âme, c'est-à-dire la raison, dans le monde. Seule la bonté providentielle du créateur divin fournit l'explication de la perfection du monde et de sa rationalité (*Timée* 29e; *Lois* X 903b-c). La compréhension du processus de création du monde n'implique donc aucun saut qualitatif comparable à celui qu'impose la contemplation de l'Idée, hors du sensible.

matière» (65,2). La cause, c'est la raison, qui est agissante et donne sa forme à la matière, en produisant la multiplicité des ouvrages (*uaria opera* 65,3). Le substrat dont est fait la chose, sur lequel agit la cause est la matière inerte, passive, gisante (*materia iacet iners*): la pierre, bloc informe et sans vie, sera entièrement soumise à la volonté rationnelle de la cause, l'*artifex*, le créateur. Ici, Sénèque ne dit rien de ce qui guide la main de l'*artifex*. Cette cause étant *ratio*, on peut supposer qu'elle conçoit un objet rationnel.

On sait que, pour les Stoïciens, tout élément agissant est un corps, la raison est donc un corps/cause qui agit toujours, sans jamais pâtir, tandis que la matière subit toujours sans jamais agir.

Cette cause, Sénèque l'appellera encore plus clairement, en 65,11 *ratio faciens, id est deus*. Pour convaincre son interlocuteur, Sénèque lui propose de se transporter du domaine de l'activité de la nature à celui de l'activité humaine (65,3):

quod de uniuerso dicebam ad haec transfer quae ab homine facienda sunt

applique donc ce que je constatais dans l'univers aux travaux de l'homme.

Ce qui légitime ce «transfert», c'est le postulat (65,3):

Omnis ars naturae imitatio est

Tout art est une imitation de la nature.

Il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette phrase qui ne s'éclaire que dans son contexte et n'a rien à voir ni avec la théorie platonicienne de l'art et essentiellement des arts visuels, qui ne sont qu'un reflet illusoire et trompeur du réel, une simple imitation au sens de reproduction sans consistance et sans réalité, ni non plus avec la *mimesis* aristotélicienne, qui demande à l'art (les arts écrits cette fois) d'être une représentation du réel¹⁴. Le mot *imitatio* est à prendre dans son sens romain de «création»¹⁵: l'*ars*, c'est-à-dire la création technique, la production d'un objet artificiel, par opposition à un objet naturel, **imite les processus de création de la nature**. C'est bien un sens dynamique et non statique qu'il faut donner ici au mot *imitatio*, puisqu'il qualifie un procès non un objet.

¹⁴ Ce sens est dégagé aussi par Pollitt 1990, qui montre comment Aristote (*Physique* 194b24) caractérise l'imitation de la nature par l'art comme l'imitation d'un processus et même le prolongement de ce processus (199a8).

¹⁵ On connaît la «revendication» des poètes et écrivains romains, dans le sillage de Lucrèce III 1-13 et de Cicéron (*passim*): se penser comme les héritiers d'un legs fait par la Grèce qu'il s'agit de transmettre, préserver et faire fructifier. Imiter les genres et les formes littéraires, philosophiques et scientifiques de la Grèce, c'est butiner à la manière des abeilles, s'en nourrir pour créer une œuvre nouvelle, mais née dans le sillon ouvert par les maîtres grecs.

Ainsi, l'artiste est cause de la statue, le bronze est la matière qui reçoit en toute passivité, le modelage de l'*artifex*. Le travail de l'artiste, appelé aussi *opifex*, consiste à *dare faciem*, donner «figure», ou «forme» à la matière. Toute chose (*res*) possède cette *condicio*, cette constitution à partir d'une cause agissant sur une substance. Ce schéma naturaliste repose sur une Physique et une cosmologie bien spécifiques, qui présupposent ce qu'Emile Bréhier¹⁶ appelle un «dogme physique des plus étranges et des plus indispensables du stoïcisme, celui du mélange total»¹⁷: «le corps agent s'étend à travers le «patient», comme la Raison à travers la matière et l'âme à travers le corps». Ce corps agent, assimilé à la raison et à l'âme, est un souffle (*pneuma*) qui anime la matière¹⁸. La véritable création des êtres individualisés se fait par pénétration du *pneuma* igné dans l'élément humide¹⁹.

On voit clairement que l'assimilation stoïcienne du Dieu créateur à un «feu incorruptible, non engendré et créateur de l'ordre des choses, recueillant en lui-même toute substance et l'engendrant inversement à partir de lui-même»²⁰ devrait empêcher de prolonger l'analogie entre le créateur divin et l'artiste sculpteur. Il y a extériorité totale entre la matière et l'artiste humain: la création artistique d'une part ne suppose aucune transsubstantiation entre la matière et la cause, d'autre part surtout aucune réversibilité, alors que le créateur divin des Stoïciens peut, à son gré, absorber en sens inverse la création engendrée et que la matière (les quatre éléments) sont eux-mêmes créés par la cause agissante, sans qu'elle la trouve toute prête, comme la pierre pour le sculpteur. L'analogie entre la création cosmique et la

¹⁶ Bréhier 1981, 274.

¹⁷ Diog. Laert. VII 139 (Bréhier 1962, 60).

¹⁸ La cosmologie stoïcienne pense comme indissociables les théories de la genèse et celles qui pensent la «fin» du monde: à une période donnée (par les destins?), après la grande Année, le monde, sous l'effet d'une conflagration ou d'un déluge universels, reviendra à son état primitif indéterminé d'avant le Chaos; le dieu suprême, qui est le feu primitif (non l'élément feu, mais le feu de l'éther) absorbera à nouveau en lui toute chose et l'univers sera réduit à ce feu. Alors s'ouvrira le processus de recréation, entièrement semblable à la première création par lequel le feu primitif fera naître les quatre éléments, mystérieusement et réciproquement transmués.

¹⁹ Diog. Laert. VII 136 (Bréhier 1962, 59-60):

La substance qui, au début, est en elle-même, se change tout entière en eau par l'intermédiaire de l'air et comme la semence est contenue dans le germe, la raison spermatique du monde reste dans le liquide, en rendant la matière apte à recevoir son action pour la génération des autres êtres; puis elle engendre d'abord les quatre éléments: feu, eau, air et terre (...). Pris ensemble, ils sont la substance sans qualité, la matière. Mais le feu est le chaud, l'eau est l'humide, l'air est le froid, la terre est le sec; pourtant cette même qualité est en outre dans l'air. Au lieu suprême, le feu, qu'ils appellent l'éther; en lui est engendrée d'abord la sphère des fixes, puis celle des planètes; après elle vient l'air, puis l'eau, et, base de tout le reste, la terre située au centre de l'univers.

²⁰ Diog. Laert. VII 137 (Bréhier 1962, 60).

création artistique ne saurait dépasser la similitude entre l'existence de deux principes, l'un agissant et l'autre subissant²¹.

Constatons que dans l'introduction de ce premier témoin, Sénèque n'a pas abordé la question qui est au cœur de toute réflexion sur le processus de création, naturelle ou artistique: **quel est le modèle et où se situe le modèle?** C'est dans la suite de cette énigme soumise à Lucilius, que l'exposé des thèses platoniciennes et aristotéliennes amènera l'exposé sur la question de la cause finale de l'œuvre, de la *phantasia*, de la représentation créatrice.

A ce point du développement, que peut-on dégager de cette représentation de l'art et de la nature «naturante»?

- elle se situe du seul point de vue de la création, du processus (et non du créateur, ni de l'objet créé);
- elle réduit la cause agissante à une action artiste agissant sans mobile, obéissant à une nécessité naturelle²²;
- elle passe sous silence la notion de projet mental ou de volonté créatrice;
- enfin, elle passe sous silence, provisoirement, l'assimilation de cette cause à la Raison et à Dieu.

5. Le deuxième témoin: les causes selon Aristote (65,4)

Aristote, dit Sénèque, n'admet pas une seule cause comme les Stoïciens, mais pour lui la cause formatrice se décline selon trois manières:

«La première cause est la matière même, condition absolue de toute création. La seconde, l'ouvrier. La troisième, la forme qui s'impose à chaque ouvrage comme à la statue: c'est ce que notre auteur appelle *idos*». Et Aristote, poursuit Sénèque, en introduit une quatrième, «la fin poursuivie à travers l'ouvrage» (*propositum totius operis*).

Il y a là plusieurs points à élucider:

- la théorie aristotélienne des causes (*Physique* II 3)
- la place clé de la troisième cause, l'*idos*, que Sénèque appelle *forma*.

Il faut noter tout d'abord la spécificité de la Physique d'Aristote: elle est la science qui rend compte des actes dans la Nature, c'est-à-dire de la fonction agissante: «qu'est-ce qui fait que tel sujet acquiert telle forme, que le malade guérit ou que l'airain devient statue»²³. Il s'agit donc bien - et en ce sens, la distance avec Sénèque est importante - de traiter de la naissance de tout être, objet, naturel, abstrait (la santé) ou artificiel (la statue). La référence

²¹ Duhot 1989, 140.

²² Bréhier 1981, 275.

²³ Bréhier 1981, 180.

à l'art et à la technique n'a pas valeur didactique et exemplaire, comme chez Sénèque, mais constitue l'objet même de la recherche. Aristote affirme la parfaite adéquation entre la création naturelle et la création technique ou artistique²⁴. La différence est de taille, puisque Sénèque, lui, ne voit dans la comparaison entre Dieu artiste et homme artiste qu'une analogie, non une identité.

Il faut noter ensuite que la matière des Stoïciens, principe premier, n'est pas une cause, puisqu'elle est concrète, substance inerte et sans qualité. Sénèque, en exposant avec justesse les «trois» (quatre en réalité) causes aristotéliennes, ne semble pas conscient de la nature radicalement différente de la matière d'Aristote. Tout d'abord, il inverse l'ordre de la deuxième et de la troisième cause, ce qui ne serait pas d'une grande gravité, s'il ne semblait pas aussi méconnaître l'antinomie avec la thèse stoïcienne qu'il vient d'exposer. Aristote ne ferait qu'ajouter des causes (trois au lieu d'une) au lieu que ce sont les présupposés qui sont fondamentalement différents. Si Sénèque place la troisième cause en deuxième position, c'est qu'il **pense** reconnaître avec la cause matérielle et la cause motrice d'Aristote, les deux principes de la physique stoïcienne. Alors les causes suivantes font figure de causes ajoutées.

En fait, Aristote est inexactement «cité» et déformé par Sénèque, dont le but final est de montrer l'erreur des philosophies antérieures au stoïcisme pour ce qui est de définir la création de l'univers. Sa démarche n'est pas scientifique mais éthique et c'est peut-être dans cette inflexion du projet philosophique qu'il faut chercher la source de ce que j'appellerai «les interprétations romaines» de la philosophie grecque et que Paul Veyne qualifie avec humour de «doxologisme ou syncrétisme doxologique»²⁵.

La Physique d'Aristote repose sur une théorie de la nature de l'être et de l'essence, qui ne se réfère pas à un principe supérieur et générateur: «ce qu'on appelle forme ou substance n'est pas engendré, mais ce qui est engendré, c'est le composé de matière et de forme» (*Métaphysique* Z8,1033b 15, trad. Tricot, Paris 1981), c'est-à-dire de l'acte et de la puissance. L'acte, c'est l'état final et achevé, la forme, la statue ou l'homme éveillé mais aussi la vision. La puissance, l'être en puissance ou matière, c'est l'airain, le dormeur, l'œil (*Métaphysique* Q6,1048a et b).

Dans cette théorie, la matière (*hylè*), c'est l'être en puissance, devenu être en acte après avoir reçu la «forme» (*eidos*). Le coffre en puissance ou la matière du coffre, c'est le bois. Mais la grande différence entre cette matière «en puissance» et la matière des stoïciens, c'est

²⁴ La différence n'affecte pas le processus de création mais la place de la force agissante, que les êtres naturels (pierre ou homme) ont en eux, tandis que les objets de l'art ont ce principe hors d'eux. (*Physique* II 1,192b et *Métaphysique* Z9,1034a 33).

²⁵ Veyne 1993, 754, n. 3: «le syncrétisme doxologique recommence»; «cette fois le doxologisme devient franchement comique» (755, n. 2); à propos de la lettre 58,12, il avait écrit: «le paragraphe qui suit vaut son pesant de doxologisme» (737, n. 2). Sur ce passage, voir plus bas.

que cette dernière est un corps, existant, mais inerte (dont on n'explique d'ailleurs pas la genèse). Aristote, lui, nie toute existence d'un être non défini, non investi d'une forme²⁶. L'être en puissance ne peut être pensé sans l'être en acte²⁷. Ainsi, quand Aristote énonce ses quatre causes (*Physique* II, chapitres 3 et 7), il commence par les deux causes qui rendent compte immédiatement de l'objet ou de l'être: premièrement «ce dont une chose est faite et qui y demeure immanent»²⁸, la matière, ainsi l'airain pour la statue ou l'argent pour la tasse. Deuxièmement, dit-il, on appelle cause «la forme et le modèle, je veux dire la définition de la quiddité», c'est-à-dire l'essence, ce qui reste du sujet quand on a ôté tous les attributs (l'idée de la santé dans l'esprit du médecin, l'idée de la statue dans l'esprit du sculpteur). Ainsi, la forme (*eidos*) est le modèle (*paradeigma*)²⁹, non pas au sens platonicien bien sûr, mais au sens où la nature tend vers elle-même, comme pour créer un objet qui lui ressemble, car elle en trouve en elle le modèle.

L'idée est reprise dans la *Métaphysique*, Z7,1032b et appliquée à l'art:

quant aux productions de l'art, ce sont celles dont la forme est dans l'esprit de l'artiste.

Phrase capitale³⁰ sur laquelle on reviendra après avoir rappelé les deux dernières causes aristotéliennes.

En troisième lieu, ajoute Aristote, on appelle cause «ce dont vient le premier commencement du changement ou de la mise au repos (l'auteur d'une décision en est la cause, «le père est cause de l'enfant et, d'une manière générale, l'efficient est cause de ce qui est fait»).

En dernier lieu, on appelle cause, «la fin, je veux dire la chose qu'on a en vue: ainsi, la santé est cause de la promenade».

²⁶ Aristote nie que l'être ou l'objet puisse provenir d'un principe unique existant (comme la Nuit, chez les théologiens d'avant Platon) ou de catégories suprêmes indéterminées (comme chez Platon); il nie l'existence d'une matière inerte, puisque ce qui n'a pas encore de forme n'est informel que relativement à des formes plus complètes, mais non indéterminé en soi (Bréhier 1981, 179).

²⁷ La logique est totalement inverse de la logique platonicienne. Cette substance première n'a rien à voir avec l'Idée platonicienne, ou alors il faudrait dire que c'est une Idée réalisée dans la matière, une Idée «en acte», ce qui est impensable pour Platon: seule l'induction produit l'universel et le général et non l'inverse; il y a donc pour Aristote, perception sensible de l'universel.

²⁸ Trad. par Hamelin 1972.

²⁹ Ce qui n'est pas parfaitement clair et a fait couler beaucoup d'encre (Hamelin 1972, 83-90).

³⁰ Panofsky 1983, 34ss. note qu'elle fait partie du compromis de Cicéron (et donc de Sénèque qui devait avoir les mêmes sources et avait lu Cicéron): l'«erreur» romaine sur Platon vient sans doute d'une lecture un peu trop syncrétique d'Aristote et Platon et surtout d'une lecture rapide de médiateurs de ces deux philosophes, manuels scolaires et idées reçues (cf. plus haut n. 9). Sénèque est moins soucieux d'atteindre la vérité que de papillonner d'une opinion à l'autre, de comparer, d'accumuler des idées dont la multiplicité même attestait que la vérité était inatteignable, mais qu'il était bon de «s'y exercer», comme on s'exerce spirituellement aux épreuves, à la mort (cf. Hadot 1995, 210-216).

6. Comment interpréter l'ordre de présentation des causes «adopté» par Sénèque?

L'ordre proposé par Sénèque appartient bien sûr à une tradition dans laquelle se mêlent les lectures du moyen platonisme et celles du stoïcisme ancien et «moyen»: il ignore la dualité dialectique entre la matière et la forme, modèle de toute création, naturelle et artistique pour Aristote. Il met sous le terme de *materia*, comme Aristote, le bronze de la statue: nul doute qu'il identifie cette *materia* à la matière inerte des stoïciens, puisque, immédiatement, il identifie la cause efficiente (le statuaire) qu'il assimile sûrement à «l'agent» stoïcien. Loin de regrouper ce que les Stoïciens eux-mêmes, parlant d'Aristote, appelaient les deux causes adjuvantes (la matière et la forme)³¹, puis les deux causes proprement dites, la cause efficiente et la cause finale, Sénèque infléchit le schéma aristotélicien pour le faire entrer dans le moule des deux principes stoïciens, que sont l'agent et la matière, transformant en causes presque «accessoires» (*accedit*), la forme (l'*eidōs*) et la cause finale, le but de l'œuvre.

D'autre part, en se référant à l'*eidōs*, Sénèque affaiblit considérablement le sens du mot, n'y voyant que la «forme» de la statue, la figure que donne le potier ou le sculpteur, le choix qu'il fait de représenter une statue avec une lance ou un bandeau³²! Il en fait la forme qui s'impose (*imponitur*) à chaque ouvrage comme à la statue»: le verbe *imponere* est loin de rendre compte de la notion de forme et de modèle de l'*eidōs* aristotélicien, il est très loin de désigner la substance première ou «quiddité», qui, conjuguée à la matière (*hylē*) produira l'être. Sénèque, en tout cas, à ce point de son exposé, fait silence sur la phrase capitale d'Aristote (*Met.* Z7,1032b):

concernant les productions de l'art, ce sont celles dont la forme (*eidōs*) est dans l'esprit de l'artiste.

A ses yeux enfin, la quatrième cause sera tout autant accessoire, multiple en tout cas puisqu'elle comprend tous les mobiles possibles dans la production d'une œuvre.

Notons alors deux points:

a) Sénèque semble intégrer à la Physique d'Aristote, l'analyse stoïcienne du processus de création des objets naturels (qui prend la création artistique comme référence exemplaire, comme une comparaison commode), méconnaissant que la *Physique* d'Aristote assimile

³¹ Terme utilisé par Philopon, dans son commentaire d'Aristote et dont Hamelin 1972, 83 dit qu'il l'emprunte aux Stoïciens.

³² Le «Doryphore» et le «Diadoumène» sont de célèbres statues du sculpteur grec Polyclète, contemporain de Phidias, auteur du fameux traité sur l'Art, le Canon et créateur du concept de *symmetria*. Sénèque, cinq siècles plus tard, a dû en voir des copies, dont raffolait l'époque romaine, les seules qui nous soient parvenues.

totale des générations naturelles et les réalisations de l'art (cf. plus haut p. 216 et note 22)³³.

b) A ce point de son développement, Sénèque n'a toujours pas parlé à Lucilius de la notion fondamentale qui préside à toute création, celle de la représentation mentale préalable, nécessairement présente dans l'esprit divin qui crée le monde comme dans l'esprit de l'artiste qui crée l'objet. Il va le faire en introduisant la «cinquième» cause, empruntée, elle à Platon.

7. Le troisième témoin: Platon et la cinquième cause: Dieu artisan ou Dieu artiste?

Je voudrais montrer à présent, que toute «erreur» de Sénèque, comme celle de Cicéron et des Stoïciens, sans doute, pourrait bien être d'avoir traduit le *demiourgos* du *Timée* de Platon par les mots *atifex* et *opifex*, sans le compléter toujours de «*mundi*», qui seul traduirait correctement *demiourgos*. Platon lui-même prend la précaution de l'appeler «le Grand Ouvrier», «l'ouvrier divin» ou «l'architecte» (*Timée*, 28, par exemple). Il y a là un glissement de sens dans lequel le rôle d'Aristote et des premiers stoïciens n'est évidemment pas négligeable.

Sénèque tout d'abord simplifie à l'extrême la thèse de Platon, cavalièrement présentée comme la thèse d'Aristote, plus une cinquième cause! On a vu comment était «traité» Aristote: c'est un peu comme si le problème était de compter les nombre des causes, en partant de ceux qui en comptent le moins pour arriver à ceux qui en comptent le plus!

On pourrait évidemment, comme on a tenté de le faire pour Aristote, reprendre la théorie des causes de Platon et on découvrirait la vraie nature de la doxologie de Sénèque. On ne le fera pas ici, car, comme le montre Duhot³⁴, Platon y est méconnaissable.

La démarche de Sénèque en tout cas est en tout point comparable à celle de Cicéron: Platon est requis pour arbitrer dans un débat, mais on lui fait cautionner une thèse inverse de la sienne!

Il faut d'abord bien comprendre quel est cet *artifex* de 65,7, pour mieux mesurer la portée de la «romanisation» du platonisme par Sénèque.

³³ Il est certain que la critique aristotélicienne de la théorie des Idées et la définition de la création comme le transfert dans la matière de la forme intérieure présente dans l'âme de l'artiste, était devenue aussi familière que la théorie des Idées; elle avait surtout préparé les théories stoïciennes du rôle de l'âme dans la perception, selon lesquelles l'objet perçu, vu ou entendu, laisserait son empreinte dans l'esprit, comme un sceau sur la cire, niant tout concept d'idée intelligible pure et donc a fortiori d'idée dépassant l'intelligence et la raison (on reviendra sur ce point). La critique aristotélicienne avait aussi contribué à réhabiliter non seulement l'art, mais l'artiste, dans son individualité et son originalité comme le montrera l'éclosion de la critique d'art à l'époque hellénistique et romaine.

³⁴ Duhot, 1989, 141: «Sénèque s'inspire sans doute du Platon doxographique. Il s'agit sans doute d'une doxographie péripatéticienne» (comme le prouve la «méthode des propositions»). Sur ce passage, on renverra aussi à Dillon 1977, 137-138.

Je note d'abord que le texte de Sénèque ne me paraît pas bien traduit ni par Panofsky, ni par Noblot (repris par Paul Veyne): les conséquences de ces gauchissements de sens risquent d'avoir une grande portée, même si elles ne changent pas l'interprétation que donne Panofsky de la vision sénèqueenne.

Sénèque écrit (65,7):

His quintam Plato adicit exemplar, quam ipse «idean» uocat; hoc est enim ad quod respiciens artifex id quod destinabat effecit.

Noblot traduit ainsi la première phrase:

A ces causes Platon en ajoute une cinquième: le type exemplaire, l'idée, pour parler son langage. C'est le modèle vers lequel l'artiste (*artifex*) eut ses regards tournés d'un bout à l'autre de son travail (*id quod destinabat*).

Je ferai deux remarques:

a) Il me semble que rendre *artifex* par l'artiste est incomplet, dans ce contexte précis. C'est ici l'*artifex mundi* qui est désigné. Le passage est dominé par la référence au *Timée*. Le *deus* évoqué deux phrases plus loin est bien sûr le dieu «grand ouvrier» qui crée le monde comme une copie des modèles qu'il contemple (*Timée* 28a-c, 29sq.). Il est particulièrement nécessaire de le rendre explicite pour montrer que, parti de la question de la création dans la nature, des «principes générateurs dans l'univers», Sénèque avait fait le détour pédagogique par l'analogie avec l'art et l'artiste, (comme on l'a vu (65,2-6) et comme il l'annonce en 65,3: «Applique donc ce que je constatais dans l'univers aux travaux de l'homme») mais qu'en abordant les thèses platoniciennes, il revient, implicitement, à la question de la création divine. C'est déjà à l'esprit divin qu'il songe, au démiurge du *Timée*, lui aussi conçu comme «grand ouvrier». La phrase qui suit immédiatement suffit à la prouver (65,7sq.):

Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque uniuersorum quae agenda sunt et modus mente complexus est.

Ces exemplaires de toutes ces choses, Dieu les contient en lui pour y reporter son regard.

Il n'est pas douteux que c'est bien la théorie des nombres et des intervalles présente dans le *Timée* (36a sq.; 48; 53)³⁵ ainsi qu'une version de la théorie des causes de ce même traité (28sq.) que l'on trouve en 65,9³⁶.

³⁵ Cf. aussi les Nombres-Idees du *Phédon* 102d-103c.

³⁶ Veyne 1993, 755, n. 3 voit là un exposé «fidèle», une preuve que Sénèque a lu le *Timée*. Je ne suis pas aussi convaincue de cette «fidélité».

Autre preuve que Sénèque songe dans tout ce passage à la cause divine, au *demiourgos*, c'est la question qu'il évoque comme le but final de tout ce débat: quelle est la cause? La seule, répond-il, «c'est la raison créatrice, c'est le dieu» (65,12).

b) Je constate, d'autre part, que Panofsky 1983, 38 donne de ce passage une traduction qui renforce l'ambiguïté suscitée par l'interprétation d'*artifex* comme «artiste» humain:

Platon en ajoute encore une cinquième, le modèle (*exemplar*) que, pour sa part, il nomme l'idée: c'est en effet **ce vers quoi regarde l'artiste pour exécuter l'œuvre qu'il a projeté**.

Panofsky assimile clairement l'*artifex* à l'artiste puisqu'il donne une valeur généralisante à la phrase en gommant le parfait *effecit* et l'imparfait *destinabat*. C'est-à-dire en faisant disparaître l'acte unique (*effecit*) de la création du monde.

Je proposerai alors la traduction suivante:

A ces causes, Platon en ajoute une cinquième, le modèle, auquel il donne le nom d'«idée»: c'est en effet en tournant ses regards vers lui que **l'artisan créateur** du monde **a réalisé** l'ouvrage qu'il **projetait**³⁷.

Certes, l'ambiguïté de la phrase suivante reste patente et bien sûr la référence à la lettre 58, que Panofsky analyse avec ce passage ne laissera pas de doute sur l'interprétation de Sénèque: il conçoit bien une identité entre le «modèle» intérieur de l'artiste, conçu par lui-même et le modèle naturel extérieur qu'il peut regarder pour réaliser son ouvrage. Toutefois, **ici**, c'est au Dieu platonicien qu'il prête cette possibilité de concevoir lui-même son modèle, c'est-à-dire le modèle du Monde.

Par conséquent, c'est la traduction du *demiourgos* du *Timée* de Platon par *artifex* et non par *artifex mundi* qui est à l'origine de l'interprétation d'*artifex* comme «artiste» alors qu'il faudrait lui faire désigner «l'artisan». Ce n'est qu'après Aristote et les Stoïciens que le travail de l'artiste est mis sur le même plan que celui de l'artisan: Platon ne le fait évidemment pas et on sait que son «grand ouvrier» fabrique un objet sensible mais réel, le Monde et non une ombre d'ombre, comme l'artiste.

Voyons à présent comment cette confusion entre *artifex* et *artifex mundi* repose sur une vision de l'Idée platonicienne qui, de gauchissement en gauchissement, finit par en faire, non seulement une image intérieure, mais la forme même de l'œuvre d'art!

³⁷ Scarpat 1970, 98 interprète le passage comme Noblot et comme Panofsky, en traduisant ainsi: «A queste Platone aggiunge come quinta l'esemplare, che egli chiama «idea»: questa è ciò che **lo scultore** tiene davanti agli occhi per fare ciò che si prefiggeva». Je reste pourtant persuadée qu'il est plus cohérent de penser qu'*artifex* désigne l'*artifex mundi*, et non l'artiste ou même comme ici, le sculpteur.

8. *La méprise de Sénèque: modèle intérieur ou extérieur?*

Lorsque Sénèque dit (65,7):

Nihil autem ad rem pertinet utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculos an intus, quod ibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque uniuersorum quae agenda sunt et modos mente complexus est; plenus his figuris est quas Plato «ideas» appellat, immortales, immutabiles, infatigabiles.

Or, il n'importe qu'il ait ce type exemplaire hors de lui pour y reporter son regard ou que ce soit un modèle intérieur que lui-même a conçu et constitué dans son âme. Ces exemplaires de toutes choses, le dieu les contient en lui, et son intelligence embrasse les nombres et intervalles de toutes choses à créer; le dieu est plein de ces formes ou figures que Platon nomme «idées», immortelles, immuables, infatigables.

il nous permet de situer assez exactement sa vision de l'Idée platonicienne.

On sait que l'Idée (*eidōs* ou *idea*³⁸) est un pur intelligible, sans autre réalité que conceptuelle et mentale, principe éternel des qualités présentes dans les êtres individualisés, modèle parfait, permanent et «exemplaire» dont les choses perceptibles ne sont que des copies.

Ce qui importe ici, c'est d'évaluer la nature de la «trahison» opérée par Sénèque. Quand Cicéron évoquait l'Idée platonicienne pour illustrer son propos, il restait conscient du caractère éternel et immuable de la notion et de leur statut de purs intelligibles. Sénèque, lui, tourne délibérément le dos à l'Idée platonicienne, puisqu'il l'assimile résolument et sans aucune nuance, à l'*eidōs* aristotélicienne en quelque sorte, cette «forme» qui est «dans l'esprit de l'artiste ou de l'artisan, lorsqu'il produit l'œuvre d'art».

Mais ce n'est pas seulement parce qu'il lit un Platon revisité par les aristotéliciens, c'est aussi que sa lecture des philosophes reste tributaire de sa vision stoïcienne du Dieu artiste, dont bien des aspects, on va le voir, ne sont pas contradictoires avec ceux du Dieu de Platon³⁹: Dieu est pure raison, il a créé le monde avec le projet rationnel et providentiel de créer un monde bon pour l'homme, beau et ordonné, tel que l'homme puisse s'y repérer et construire sa vie heureuse. Pour Platon aussi, dans l'une de ses figures, l'Être suprême est le créateur providentiel du Monde; le Demiurge est artisan (ouvrier) au sens où il réalise le Monde qui n'est lui-même qu'«une imitation des relations internes (= entre les essences) du monde intelligible», il crée une œuvre qui est l'image d'un modèle qu'il a sous les yeux ou

³⁸ «Forme» ou «Idée», les deux termes conviennent à cette essence formelle, permanente et exemplaire, «chose qui est la représentation que la pensée se fait d'autres réalités qu'elle a réduites à leurs traits essentiels et à l'unité d'un schème tout intelligible» (Robin 1997, 74ss.). J'emprunte à ce passage de l'ouvrage le développement qui suit.

³⁹ Robin 1997, 177-183: Platon a toujours eu du mal à définir vraiment la nature de «son» Dieu.

dans l'esprit. Donc ce modèle sur lequel a travaillé ce Dieu très bon ne peut être qu'éternel et toujours identique à soi. Ce modèle, c'est le «Vivant achevé» (*Timée* 29a-b; 30c-d), un Monde en soi, pur intelligible. Mais ce modèle n'est pas conçu ni «choisi» par le démiurge platonicien: le monde est le produit d'un mélange de la Nécessité et de l'Intellect, et non d'une «cause errante» (*Timée* 48a): le Démiurge contemple l'Intelligible, l'Idée du Monde en soi et il en organise une copie⁴⁰. En ce sens, ce grand ouvrier est plus semblable au menuisier qu'au Bien en soi, qui seul est créateur d'essences. Le monde créé par Dieu, d'après le type ou le modèle du monde, est un «sensible»⁴¹, comme le lit créé par le menuisier. Le démiurge est subordonné et non principe premier comme le Bien; de même, l'artisan conçoit l'objet en fonction de son utilité, il n'a aucune «liberté créatrice» du «modèle».

Ainsi, l'analogie que fait ici Sénèque entre l'*artifex* et Dieu qui crée le monde comme copie d'un modèle qu'il contemple, est bien platonicienne, si on comprend *artifex* comme l'artisan et non l'artiste (*Rép.* 597b-d). Mais ce qui ne l'est plus, c'est d'affirmer que ce modèle est l'*idea* et en même temps qu'il puisse être interprété comme conçu par le créateur, fût-il divin. L'analogie posée par Platon entre Dieu et l'artisan (**et non l'artiste**) est justement faite pour montrer que ni l'un ni l'autre ne sont créateurs du modèle; ainsi, si on veut bien comprendre *artifex* comme *artifex mundi*, dans la phrase de Sénèque, il faut se garder de le traduire, «à la stoïcienne!», par «l'artiste». Platon, on le sait, opère clairement deux types d'opposition: l'activité divine, c'est-à-dire l'action de l'Intelligence s'imposant à la Nécessité pour aboutir au Bien et au Beau⁴², et l'activité mimétique et humaine, elle-même divisée en deux types: l'activité «démiurgique» de l'artisan et l'activité «mimétique» du

⁴⁰ Robin 1997, 169-171: il y a une existence qui est séparée des Idées, formelles mais «efficaces et vivantes» capables de «féconder» la matière: c'est le Bien qui est aux Intelligibles ce que le Soleil est aux choses sensibles, ce Bien «fabricateur d'essences» (Robin 1997, 182), principe qui les rend connaissables et leur confère l'essence; ainsi le Démiurge serait au monde sensible ce que le Bien est au monde des Idées, au monde Intelligible (*Rép.* VI 509b).

⁴¹ A la fin du *Timée*, Platon définit ainsi le monde: «vivant visible, où ceux qui sont visibles sont enveloppés, image de celui qui est intelligible, Dieu accessible aux sens» (92c, Robin 1950, 524).

⁴² Le monde est né de l'union de la Nécessité et de l'Intellect; c'est l'Intellect qui commandait la nécessité, «une nécessité soumise à une persuasion raisonnable». Platon montre comment toute la composition des êtres et de l'Univers est le produit d'une seule cause, Dieu (*Timée* 48a). Mais l'homme ordinaire ne perçoit pas la finalité unique et commune à toute la nature et prend les causes multiples et auxiliaires pour de vraies causes. Dieu utilise des causes accessoires pour réaliser l'essence du meilleur (*Timée* 46c). Seules les causes invisibles, celles qui tiennent à la nature raisonnable de l'âme sont des causes vraies. Deux types de causes donc: «celles qui, pleines d'intelligence, sont ouvrières de beaux et bons effets et celles qui, isolées de la réflexion, produisent tout à coup leur effet **au hasard et sans ordre**» (*Timée* 46e).

peintre⁴³. Seul l'Art du technicien, de l'artisan est comparable ou plutôt analogue à celui du démiurge (*Sophiste* 265b, *Philèbe* 28d-e, *Lois* 886d, 966d).

S'il faut une preuve supplémentaire du déplacement de sens opéré par Sénèque, on lira le savoureux passage de 65,13, dans lequel Sénèque, dans sa critique passionnée des causes multiples et simplement adjuvantes, confond l'*eidos* (*forma*) et l'*Idea* (*exemplar*)!

Formam dicis causam esse? hanc imponit artifex operi: pars causae est, non causa. Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artificii quomodo scalprum, quomodo lima: sine his procedere ars non potest, non tamen hae partes artis aut causae sunt.

La forme, dis-tu, est une cause? L'artiste l'impose à son ouvrage: elle est partie de cause et non cause. Le modèle idéal non plus n'est pas cause mais indispensable instrument de la cause. Le modèle est indispensable à l'artiste au même titre que le ciseau, que la lime. Sans ces auxiliaires, l'art ne saurait faire un pas. Les compterons-nous pour cela comme parties de l'art ou comme causes?

Le trouble est à son comble puisque non seulement la «forme», qui concerne l'œuvre produite, est confondue avec la forme idéale et mentale, censée précéder l'œuvre et être projetée en elle, mais surtout, l'*Idea* (*exemplar*) est ravalée au rang de cause instrumentale, dont la nécessité (*necessarium*) ne saurait sérieusement être comprise comme la Nécessité du *Timée*, puisqu'elle est comparée au ciseau et à la lime du sculpteur (*sic exemplar... quomodo scalprum, quomodo lima*)!

Ainsi la «cinquième» cause platonicienne, qui devrait avoir un statut discriminant, puisqu'elle est radicalement étrangère aux thèses des deux autres parties (Stoïciens et aristotéliens) est noyée dans un magma confus, que Sénèque déplore lui aussi, comme s'il n'était pas l'auteur (65,11):

Cette collection de causes (*turba causarum*) qu'admettent Aristote et Platon comprend trop ou trop peu.

⁴³ Vernant 1979, 112ss. Ce que l'artiste (peintre ou sculpteur) a en vue, c'est ce que l'homme ordinaire appelle le «réel» mais qui est, pour Platon, le paraître; car la peinture en «imitant» la réalité, ne représente que l'apparence d'une apparence, puisque le monde sensible n'a aucun statut de «réalité». Elle ne crée que des *eidôla* (*Soph.* 235d-236c, cf. aussi *Rep.* 598b-c), imitations du visible mais non de l'Intelligible, de l'Idée ou de l'essence (cf. *Soph.* 240a-b, 264c-d). Elles sont même distantes de trois degrés du Réel, sur l'échelle qui superpose l'œuvre d'art, imitation du sensible, puis le sensible «imitation de l'Intelligible», et enfin l'Intelligible ou Idée, seule véritablement «réelle». Dans le *Cratyle*, Platon distingue la «mimétique de la peinture» qui ne saurait concerner l'essence, de la «mimétique par les mots» qui peut avoir pour objet l'essence des choses (*Crat.* 431).

Donc, lorsque Sénèque dit (65,7):

Nihil autem ad rem pertinet utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculos an intus, quod ibi ipse concepit et posuit.

Or, il n'importe qu'il ait ce type exemplaire hors de lui pour y reporter son regard ou que ce soit un modèle intérieur que lui-même a conçu et constitué dans son âme.

on peut penser qu'il revient à une vision stoïcienne de l'artiste divin, qui a fortement marqué sa distance par rapport à Platon et est tributaire de la vision aristotélicienne d'un Intelligible immanent au sensible et non plus transcendant⁴⁴. Pour lui en tout cas, il y a assimilation totale entre l'objet naturel que l'artiste imite, extérieur à lui et qui lui sert de modèle et l'idée qu'il peut en concevoir, le projet qu'il forge, produit de la *mens* humaine. Sénèque appelle *exemplaria* ces modèles de deux types, sans les distinguer par le lexique et prétend que ce sont là les *idea* platoniciennes. On sait comment dans la lettre 58,18, il les qualifie de *propria Platonis supellex*: «l'arsenal platonicien», pourrait-on traduire, en déplaçant la métaphore⁴⁵. Il confond finalement le «sujet» de l'oeuvre et l'Idée platonicienne. Il oublie surtout combien est étrangère à Platon l'idée même de comparer l'artiste, créateur d'ombres et de fantômes, au démiurge.

L'étude de la lettre 58 nous donnera, peut-être, la clé et la source de cette thèse sénèqueienne.

9. La lettre 58 et l'origine de l'«erreur» de Sénèque

Dans cette lettre, Sénèque s'interroge sur l'équivalent latin à donner au grec *ousia*, ou *to on*, l'essence, la substance. Et cette interrogation l'amène à exposer les six formes et degrés de l'être chez Platon. Le passage, disons-le, est un indescriptible chaos où la raison s'épuise à repérer la réalité des thèses platoniciennes et stoïciennes qu'il prétend exposer⁴⁶. Je retien-

⁴⁴ Aujoulat 1988, 41-44, cite, à l'appui de cette affirmation, Aristote (*De Anima*, 431a14-15 et 432a7-8): «c'est dans les formes sensibles que les intelligibles existent».

⁴⁵ Selon Scarpit 1970, 99, n.16 il ne faut pas voir de valeur péjorative dans le mot *supellex*: le mot désignerait simplement l'élément essentiel qui fait «fonctionner» toute sa philosophie. On ne peut s'empêcher toutefois de penser que, par ce mot, Sénèque prépare la conclusion de son exposé: toutes ces philosophies se sont lancées dans des subtilités bien inutiles, pour découvrir les causes à l'oeuvre dans la nature, alors que le stoïcisme, lui, ne connaît qu'une seule cause, *simplex* et unique, Dieu, qu'ils appellent aussi la Raison et identifient à la Nature.

⁴⁶ Paul Veyne 1993, 739 renvoie, pour l'interprétation de ce passage à Hadot 1968, 156-163. Hadot montre comment il témoigne d'une contamination entre éléments platoniciens et proprement stoïciens, sans doute présente dans une longue tradition scolaire connue aussi de Porphyre. Les degrés trois et quatre qui m'intéressent ici sont les moins «contaminés» et les plus fidèlement platoniciens, selon Hadot. Il est vrai toutefois qu'il n'analyse pas les exemples illustrant la thèse et on verra que si l'exposé est exact, c'est son explication qui le ruine totalement. Je renverrai aussi sur ce point à l'article déjà cité de Franco Ferrari 2005.

drai simplement ce qui intéresse mon propos, le passage où il évoque parmi les six degrés de l'être platonicien, l'idée (58,18-19) et l'*eidós* (58,20-21), les troisième et quatrième degrés⁴⁷.

10. *L'idée et l'eidós, le visage «modèle» et le visage peint, Vergilium ipsum, Vergilii facies*

On a là, sans doute, la clé de la vision que donne Sénèque des idées platoniciennes: en donnant comme illustration de la nature de l'Idée-modèle, le modèle du peintre, Sénèque, en toute bonne foi, espère éclairer le sujet⁴⁸

Je veux faire ton portrait; le modèle de la peinture, c'est toi que j'ai devant moi; de ce modèle, mon esprit tire un certain état qu'il compte faire passer dans son ouvrage (58,19).

On sera sensible à... l'incarnation de l'Idée platonicienne dans un visage réel, cette Idée que Sénèque a pourtant définie lui-même (en 65,7) comme «immortelle, immuable, inviolable» et dont on connaît le statut de pur intelligible. Le visage humain, qui n'est pour Platon que l'ombre d'une réalité supérieure, ne saurait se transformer en modèle mental, par le simple fait de devenir le modèle d'un artiste: pour Platon, bien au contraire, le visage ou l'objet modèle de l'artiste, sans rien perdre de son caractère de pure apparence, est même l'origine d'une seconde apparence, fautive celle-là, et encore plus éloignée du modèle Intelligible (cf. plus haut). La reprise de cet *exemplum* quelques lignes plus bas (58,20) ne laisse pas de doute sur l'erreur de Sénèque:

⁴⁷ [18] *Tertium genus est eorum quae proprie sunt; innumerabilia haec sunt, sed extra nostrum posita conspectum. Quae sint interrogas? Propria Platonis supellex est: «ideas» uocat, ex quibus omnia quaecumque uidemus fiunt et ad quas cuncta formantur. Hae immortales, immutabiles, inuiolabiles sunt.* [19] *Quid sit idea, id est quid Platoni esse uideatur, audi: 'idea est eorum quae natura fiunt exemplar aeternum'.* Adiciam definitioni interpretationem, quo tibi res apertior fiat. *Volo imaginem tuam facere. Exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum mens nostra quem operi suo imponat; ita illa quae me docet et instruit facies, a qua petitur imitatio, idea est. Talia ergo exemplaria infinita habet rerum natura, hominum, piscium, arborum, ad quae quodcumque fieri ab illa debet exprimitur.* [20] *Quartum locum habebit idos. Quid sit hoc idos attendas oportet, et Platoni imputes, non mihi, hanc rerum difficultatem; nulla est autem sine difficultate subtilitas. Paulo ante pictoris imagine utebar. Ille cum reddere Vergilium coloribus uellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar; ex hac quod artifex trahit et operi suo imposuit idos est. Quid intersit quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi imposita; alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem statua: haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum quod intuens opifex statuam figurauit: haec idea est. Etiam nunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus.*

⁴⁸ Adiciam definitioni interpretationem, quo tibi res apertior fiat: «Je joindrai le commentaire à la définition de manière à te rendre la chose plus claire».

Paulo ante pictoris imagine utebar. Ille cum reddere Vergilium coloribus uellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar.

J'employais plus haut la comparaison du peintre. Quand il voulait, avec ses couleurs, représenter Virgile, il portait les yeux sur lui. L'idée, c'était le visage de Virgile, modèle de l'œuvre future.

Le peintre de Sénèque, on le voit, communique sensoriellement avec le monde des Idées! Il y voit même des couleurs!

Un indice doit nous alerter pour nous permettre de comprendre la racine possible de cette incohérence: Sénèque, filant la métaphore de l'artiste-peintre au travail, ajoute la description d'un mécanisme intéressant l'âme (58,19):

ex quo capit aliquem habitum mens nostra quem operi suo imponat
de ce modèle, mon esprit tire un certain état (*habitus*).

On connaît les théories stoïciennes de la perception: elle aurait pour origine première la sensation transmise par l'œil, par exemple, jusqu'à l'âme qui saisit et interprète le *pneuma* ainsi envoyé; la partie hégémonique de l'âme opère ce que les premiers Stoïciens appellent une *phantasia kataleptikè*, une représentation mentale ou interprétation compréhensive de l'impression des données sensorielles. La *phantasia*, c'est alors ce qui se produit chez celui qui perçoit quand quelque chose devient apparent⁴⁹, le mécanisme par lequel, reconnaissant l'objet, passivement dans un premier temps, l'hégémonique lui donne ensuite son «assentiment». Cette première impression de l'objet dans l'âme a été comparée par Cléanthe à un «sceau dans la cire»⁵⁰. Chrysippe l'a critiqué et l'image n'a pas eu une grande fortune. Mais elle n'était évidemment pas inconnue de Sénèque, toujours amateur d'opinions diverses, fussent-elles discutables.

On connaît aussi la thèse du *Timée* (source de ce passage, même si on est sûr que ce n'est qu'un texte commenté et glosé que connaissait Sénèque) sur la matière et son rôle de «réceptacle universel» de la création, le «ce dans quoi» a lieu tout devenir. Ce réceptacle⁵¹ reçoit

⁴⁹ Sandbach 1994, 85ss; Bréhier 1981, 267ss.

⁵⁰ On sait que Chrysippe renoncera à cette image qui ne rend pas compte de la multiplicité de sensations simultanées. Chrysippe y verra une sorte d'événement mental, produit dans le centre de commandes, l'hégémonique de l'âme; cette «altération de l'âme» est désignée par la *phantasia*. On notera au passage que le mot pour les Stoïciens désigne non pas un objet absent, mais justement la saisie sensorielle puis mentale d'un objet présent.

⁵¹ Robin 1997, 168-169 se réfère au *Timée* 50c: «Telle une cire molle, sa nature (=celle qui reçoit tous les corps créés) est prête pour toute impression (...). Quant à ce qui y entre et en sort, ce sont des imitations des êtres éternels, des empreintes provenant d'eux, d'une manière dure à exprimer et merveilleuse, dont nous remettons l'examen» (trad. Robin, éd La Pléiade 1950).

des empreintes qui configurent de telle ou telle façon la substance molle dont il s'agit. Il faut y voir l'action causale des Idées; les formes que reçoit la matière, sont «les imitations des réalités qui existent toujours», (celles que Sénèque appelle très justement *quae propriae sunt*) des empreintes dessinées par ces formes intelligibles sur un «moule sans forme et sans propriété, mais capable d'en recevoir».

Qu'on ne me fasse pas dire que ce rapprochement a la moindre validité philosophique puisqu'il rassemble sous une même métaphore, la saisie sensorielle d'objets réels et présents d'une part, et la création cosmique des objets naturels, opérée sous l'impulsion des Idées.

N'a-t-on pourtant pas le droit de penser que Sénèque, formé à l'école qui voit dans la perception une empreinte laissée dans l'âme, ait pu considérer que cette empreinte laissée dans l'esprit de l'artiste par le visage de son modèle ait quelque chose à voir avec l'empreinte laissée par l'Idée dans la matière. Pour sa défense, on allèguera la similitude de la métaphore et la difficulté du sujet.

Mais il est clair que Sénèque, tout en exposant correctement la thèse platonicienne de l'Idée, fait brutalement dire à Platon le contraire de ce qu'il disait⁵², (puisqu'il compare les Idées à des corps...) par l'utilisation malencontreuse de la métaphore de l'artiste.

Sénèque a-t-il bien compris, mais simplement mal expliqué? La suite permettra de répondre à cette question.

Le quatrième degré de l'être, mentionné et analysé au chapitre suivant (58,20) est l'occasion pour Sénèque, on l'a vu, d'avertissements à son lecteur Lucilius: «ne t'en prends pas à moi mais à Platon de la difficulté présente!» Il s'agit de définir à présent l'*eidōs*, la forme. Et sur ce point, si on oublie ce que Sénèque met sous le terme platonicien Idée et qu'on considère le vrai sens du concept, on constate là aussi que la relation *eidōs/idea* est parfaitement pensée, du moins au chapitre 21. Certes, à la fin du chapitre 20, l'*eidōs* est encore «ce que l'artiste tire de ce visage!» Mais lisons la suite (je suggère ici quelques arrangements à la traduction de Préchac-Noblot):

L'un (*idea*) est le modèle, l'autre (*eidōs*) est la forme prise au modèle et passée dans l'œuvre. L'artiste imite l'un (*imitatur*), le second, il le crée (*facit*); la statue présente une certaine figure (*faciem*): c'est l'*eidōs*.

Sénèque évoque ici ce degré intermédiaire du réel, entre l'Intelligible et le sensible (qui sera le cinquième mode), celui où la matière reçoit forme et aboutit à la création du monde sensible.

Là encore, Platon est compris et bien «restitué», mais c'est l'image empruntée à l'art qui ruine tout. J'en ai déjà cité une partie, mais la suite va dans le même sens:

⁵² Veyne 1993, 714, n. 1 fait remarquer (à propos de la *Lettre* 50,6) que la forme étant un incorporel, elle ne saurait être comparée à la matière transformée par l'artiste.

ce que l'artiste tire de ce visage, ce qu'il en fait passer dans son ouvrage, c'est l'*eidōs*(...). La statue présente une certaine figure, c'est l'*eidōs*. Mais le modèle lui-même sur lequel le sculpteur a tenu les yeux pour façonner sa statue présente une certaine figure: c'est l'idée.

C'est cela précisément qui est antiplatonicien: cette relation **singulière** dans l'art entre **ce** modèle sensible et son imitation selon les lois dictées par l'imagination, marquée du sceau de l'inspiration personnelle de l'artiste, ne saurait rendre compte de l'activité plurielle d'une nature capable de créer indéfiniment et de façon répétitive tous les objets naturels, formés sur un moule unique et jamais visible.

Au fond, Sénèque renverse l'ordre logique de la métaphore platonicienne du Dieu artisan: car Platon compare Dieu à l'artisan, en tant qu'il est capable de créer la multiplicité du sensible et d'avoir accès à l'Intelligible pur, au modèle. Les premiers Stoïciens comparent Dieu à l'artiste et Sénèque, lui, compare l'artiste à Dieu! Mais l'artiste, lui, est immergé dans le sensible et de cette multiplicité du sensible, c'est un objet unique qu'il crée⁵³.

Conclusion

Ainsi, tout comme Platon et Aristote, Sénèque refuse de mettre l'art au rang des parties de la philosophie. L'art est dangereux, ses productions relèvent du luxe corrupteur et des passions qui éloignent l'âme de ses aspirations et de son lieu naturels.

Cette critique morale de l'œuvre d'art ne pouvait que retarder, dans les philosophies antiques, une véritable reconnaissance de ce qui fait pour nous la valeur de l'art: singularité, originalité, beauté, imagination, émotion esthétique. Pourtant Sénèque va plus loin qu'il ne le pense sans doute dans ses «détours» et digressions sur l'art.

Qui en effet reprochera à Sénèque, à Cicéron leurs «erreurs»? Qui se scandalisera de contresens dont on connaît la fortune puisqu'ils ouvriront la voie à une vision nouvelle de

⁵³ Un passage des *Recherches sur la Nature* (I, *Préface* 16) me paraît aller dans ce sens et proposer de comprendre Dieu et la création sur le modèle de la création artistique: Sénèque évoque la matière rebelle à l'art, c'est-à-dire implicitement, les retouches nécessaires, les échecs, qui sont dans l'ordre de la création, les monstres par exemple:

Qu'est-ce que Dieu peut faire? Crée-t-il lui-même la matière dont il a besoin ou utilise-t-il la matière existante? De la raison ou de la matière, laquelle a précédé l'autre? [on reconnaît ici les deux causes stoïciennes évoquées plus haut, à propos de la lettre 65]. Dieu réalise-t-il tout ce qu'il veut, ou son œuvre le trahit-elle à beaucoup d'égards et bien des choses sortent-elles défectueuses des mains de ce grand artiste, non que son art soit impuissant, mais parce que la matière avec laquelle il travaille est souvent rebelle à l'art? (trad. Oltramare, CUF 1961).

C'est bien ici, on le voit, l'art humain qui sert à penser les imperfections de la création, et non l'inverse.

l'artiste créateur, libre de son imagination, créateur d'un beau non plus «cosmique», mais individuel et subjectif et pourtant universel, tel qu'on le verra théorisé à la Renaissance. Ne soyons pas injustes avec les théories antiques sur l'art, ni surtout avec les Romains: infidèles «traducteurs» des textes métaphysiques, mais justement fructueux interprètes, ils ont été les médiateurs utiles, capables de repenser les théories de l'Être, de la cause, de la connaissance et de la représentation en y intégrant le «phénomène» sociologique que représente la diffusion de l'art et sa vulgarisation. Les Grecs voulaient toujours «sauver les phénomènes» (c'est-à-dire les nier au nom des exigences de la Raison): au regard de la nature du Vrai, quête suprême de la philosophie grecque, l'art ne pouvait être qu'un mensonge, de la même façon que la course errante des planètes ne pouvait être qu'une apparence trompeuse. L'artiste, pourtant, a fini par s'imposer, et, inconsciemment d'abord, sans doute, la philosophie romaine, appuyée sur l'aristotélisme et le premier stoïcisme, a intégré cette évolution sociologique et ouvert la voie aux théories du néoplatonisme, qui, contre Platon, ne l'oublions pas, prétendent que l'artiste peut concevoir en son esprit la perfection et feront ainsi naître le concept de «génie créateur»: le projet artistique conçu par l'artiste a, chez Plotin, le statut de «modèle parfait et suprême» (*Ennéades* V 8,1).

Sénèque est avant tout préoccupé d'exercer l'âme à la philosophie, non de faire passer les thèses grecques dans leur vérité et avec le respect et l'humilité dus aux «vrais» philosophes. C'est une réécriture, une *imitatio* des philosophes grecs qu'opère Sénèque. Il faut comparer avec la démarche d'un Montaigne qui revendiquait cette «farcissure» (*Essais* I 19) dont il nourrit son œuvre et qui lui permet de construire sa propre pensée. Cicéron n'a pas fait autrement, et c'est pourquoi, il faut parler d'un platonisme, d'un épicurisme et d'un stoïcisme romains. Et la façon dont Sénèque «injecte» dans l'exposé des thèses platoniciennes, telle petite phrase ruineuse me paraît être un exemple significatif de cette méthode de «farcissure», dont la portée aura la fécondité que l'on sait.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Seuls figurent dans cette page les ouvrages et articles ayant fait l'objet de références ou de citations dans la rédaction de cette communication.

Armisen 1979

M.Armisen, *La notion d'imagination chez les Anciens. I Les philosophes*, «Pallas» XXVI (1979), 11-51.

Aujoulat 1988

N.Aujoulat, *De la phantasia et du pneuma stoïciens, d'après Sextus Empiricus, au corps lumineux néo-platonicien (Synésios de Cyrène et Hiéroclès d'Alexandrie)*, «Pallas» XXXIV (1988), 123-146.

Bréhier 1931

E.Bréhier, *Histoire de la Philosophie*, Paris, PUF [«Quadriges» 1981 (1931¹)].

Bréhier 1962

Bréhier E., *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard [«Bibliothèque de la Pléiade»] 1962.

Dillon 1977

J.Dillon, *The Middle Platonists*, London, Duckworth 1977.

Donini 1979

P.L.Donini, *L'eclittismo impossibile. Seneca e il platonismo medio*, in P.L.Donini - G.F.Gianotti (cur.), *Modelli filosofici e letterari. Lucrezio, Orazio, Seneca*, Bologna, Pitagora 1979, 149-300.

Donini 1990

P.L.Donini, *Medioplatonismo e filosofi medioplatonici. Una raccolta di studi*, «Elenchos» XI (1990), 79-93.

Duhot 1989

J.-J.Duhot, *La conception stoïcienne de la causalité*, Paris, Vrin 1989.

Ferrari 2005

F.Ferrari., *Dottrine delle idee nel medioplatonismo*, in F.Fronterotta - W.G.Leszl (éd.), *Eidos-Idea. Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, Sankt Augustin, Akademie 2005, 233-246.

Fladerer 1996

L.Fladerer, *Antiochos von Ascalon. Hellenistik and Humanist*, Horn 1996.

Hadot 1968

P.Hadot, *Porphyre et Victorinus*, Paris, Etudes augustinienes 1968.

Hadot 1995

P.Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard 1995.

Hamelin 1972

O.Hamelin, *Aristote, Physique, II*, trad. et comm., Paris, Vrin 1972.

Isnardi Parente 1995

M.Isnardi Parente, *Seneca, Epistulae morales ad Lucilium, 58: l'interpretazione di Platone*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo - Classe di Lettere et Scienze Morali e Storiche», CXXIX, 1995, 161-177.

Pollitt 1965

J.J Pollitt, *The Art of Ancient Greece, Sources and Documents*, Cambridge, 1990 (1965¹).

Préchac-Noblot 1963

F.Préchac (éd.) - H.Noblot (trad.), Sénèque, *Lettres à Lucilius, II*, Paris, C.U.F. 1963.

Panofsky 1983

E.Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr., Paris, Gallimard [«Idées»] 1983 [éd. orig. Leipzig-Berlin 1924; éd. revue et corrigée, Princeton 1959].

Reinach Rouveret 1985

A Reinach., *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, «Recueil Millet», nouvelle édition avec intr. et notes par Agnès Rouveret, Paris, Macula Deucalion 1985 (1921¹).

Robin 1950

L.Robin, *Platon. Œuvres complètes, II*, Traduction nouvelle et notes, Paris, Gallimard [«Bibliothèque de la Pléiade»] 1950.

Robin 1997

L Robin, *Platon*, Paris, P.U.F. [«Quadriges»] 1997 (1935¹).

Sandbach 1989

F.H.Sandbach, *The Stoics*, Londres, Duckworth 1994 (1975¹).

Scarpat 1970

G.Scarpat, *La lettre 65 di Seneca*, Brescia, Paideia 1970 (1965¹).

Theiler 1930

W.Theiler, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus*, Berlin, Weidmann 1930.

Vernant 1979

J.P.Vernant, *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero 1979.

Veyne 1993

P.Veyne, *Sénèque. Entretien. Lettres à Lucilius*, Paris, Laffont [«Bouquins»]1993.

Zagdoun 2000

Marie-Anna Zagdoun, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, CNRS 2000.

