

## NATURE ET *MIMESIS* ARTISTIQUE

### *Approximation ou dépassement?*

*Evanghélou A. Moutsopoulos*

Athènes, Grèce

La notion de *mimesis* a longtemps désigné l'imitation pure et simple et le processus de copie conforme d'une réalité *ne varietur*. On sait à présent qu'au cours de l'Antiquité *mimesis* a pu signifier non seulement un processus d'imitation d'un modèle donné, mais encore un processus de représentation et, enfin, un processus suivi pour organiser et pour imposer une véritable expression<sup>1</sup>. La diversité des interprétations du terme de *mimesis* implique une diversité de processus. Ainsi, sur le plan artistique, imiter un objet revient, en principe, à en calquer les contours et jusqu'aux détails formels, ne serait-ce qu'ornementaux, donc les éléments constitutifs essentiels autant que secondaires. Par ailleurs, dans le domaine des arts dits «de performance», et dans des conditions analogues, mieux: en tenant compte des variations spécifiques dans chaque cas envisagé, imiter une forme équivaut à en pousser l'existence depuis un état virtuel jusqu'à un état réel; autrement dit, à la porter d'un état potentiel à un état actuel. Finalement, dans le domaine élargi de toutes les activités artistiques possibles, il serait question, «en imitant des attitudes, des passions et des actes», au dire de Platon autant que d'Aristote<sup>2</sup>, d'exprimer, à chaque coup, un état d'âme sinon une véritable prise de position morale ou philosophique de la conscience face à un fait (événement, action vécue) ou à un défi ou encore à une souffrance.

L'éventail des attitudes artistiques qui répondent à des *stimuli* opérationnels dans le cadre d'une instauration artistique est donc extrêmement étendu et comprend des valeurs formelles, psychologiques et existentielles autant qu'esthétiques, au sens rigoureux du terme, infiniment variées. Ces valeurs sont relatives non seulement à la spécificité qualitative de chacun des domaines artistiques envisagés, mais aussi à l'intensité et à la profondeur réactionnelle avec lesquelles la conscience artistique est, à chaque fois, en mesure de répondre à un message de l'univers, qui lui est transmis moyennant des formes matérielles ou «morales», et qui, au fond, lui sert de point de départ de tout un itinéraire créateur<sup>3</sup>. Toutefois, distinguons trois groupes de valeurs significatives dans la perspective ici envisagée, selon la division des arts précédemment citée, en arts de représentation, en arts de

<sup>1</sup> Cf. Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berne, Francke, 1954.

<sup>2</sup> Cf. Platon, *Lois* II, 655 d; Aristote, *Politique*, Θ5, 1340 a 6, 11, 39.

<sup>3</sup> Cf. E. Moutsopoulos, «Alternative Processes in Artistic Creation», *Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium* (Kirchberg am Wechsel, 1982), Part I, Vienne, Hölder, 1984, p. 107-113.

performance et en arts d'expression, ces qualifications étant entendues comme prépondérantes et nullement comme exclusives. Remarquons la possibilité d'établir, entre ces groupes, une certaine hiérarchie fondée sur la progression, du moins présumée, que dénotent les notions de copie, de représentation et d'expression, déjà considérées à l'intérieur de l'analyse sémantique générale du terme de *mimesis*. Or, outre cette disposition, établie selon des critères qualitatifs, on concevra la possibilité d'une autre disposition de ces acceptions, établie, elle, d'après le degré d'intensité et de plénitude de la réaction en vertu de laquelle la conscience se situe vis-à-vis de l'objet de son inspiration artistique.

La conscience doit, avant tout, parcourir un itinéraire complet grâce auquel, en rehaussant l'intensité de sa participation à son objet, elle rehausse à la fois la qualité de son activité instauratrice pour lui insuffler un esprit d'extériorisation expressionnelle de ses attitudes, passions et actions propres. Dès lors, la nature des attitudes morales de l'artiste se transpose dans l'œuvre par lui créée, indépendamment de la catégorie sous laquelle celle-ci peut être classée de manière spécifique. Ce qui compte désormais, c'est l'intensité et, pour ainsi dire, la force de l'artiste qui s'engage dans ce travail, notamment l'authenticité de son énergie. Dans cet ordre d'idées, sera authentique dans une œuvre non le scrupule avec lequel le peintre aura transposé un objet naturel à trois dimensions, tel un arbre ou un oiseau, sur une toile colorée à deux dimensions, mais bien le taux de participation de ce peintre au message que cet objet représente pour lui (ou, mieux, qu'il est susceptible de représenter sur un plan intersubjectif, voire universel); un taux de participation qui devient manifeste dans la mesure où l'artiste exprime, à travers l'objet reproduit, ses propres vécus désormais objectivés en lui. La fidélité de l'image au modèle, pourtant prônée par le néo-platonisme<sup>4</sup>, cesse d'être à la fois un postulat et un critère en matière d'art. En fait, le rapport modèle-image se trouve inversé: il ne s'agit plus d'un modèle ontologique proprement dit, auquel cas on aurait affaire à un rapport déductif ou analytique, mais plutôt d'un modèle sensible à partir duquel l'artiste est en mesure de remonter, par induction et par synthèse, jusqu'au vécu profond qui correspond à sa propre compréhension véridique de l'essence de l'objet, de la forme naturelle représentée.

Il en est de même en musique. Je prends ici un exemple qui m'est cher, les «Murmures des bois», morceau intercalé par Wagner dans *Siegfried* et dont des éléments, sous forme d'allusions, ont été repris dans le *Siegfriedidyll*<sup>5</sup>. L'univers musical naturel est loin d'être ordonné, organisé. Le compositeur procède à son organisation hiérarchisée selon des valeurs qu'il choisit

<sup>4</sup> Cf. E. Moutsopoulos, *Les structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Paris, Belles Lettres, 1985, p. 45 s.; cf. cependant André Grabar, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. I, Paris, Collège de France, 1968, p. 15-29.

<sup>5</sup> Cf. E. Moutsopoulos, «The Whispers of the Woods. Listening to Nature's Music», *The Reality of Creation*, New York, Paragon, 1991, p. 163-168.

pour être à la fois conformes à la phénoménalité naturelle et aux exigences techniques de son art, sans pour autant négliger les postulats et critères appropriés. Le chant des oiseaux est, certes, analysable (et Olivier Messiaen qui, à cet égard, a su utiliser des procédés analogues à ceux de Wagner, bien qu'incomparablement plus poussés, en a donné la preuve définitive); mais le reproduire tel quel n'a aucun sens, si, pour ce faire, on le prive précisément d'un sens nécessaire à son existence artistique. C'est notamment le sens (et, pourquoi pas? la signification) que le compositeur accorde à l'esthéticité de chacun des éléments hiérarchisés et différemment disposés et organisés par ses soins, qui manifeste ses propres vécus tels qu'ils sont incorporés dans l'œuvre. Il ne lui incombe à aucun moment de dépeindre la nature, mais, tout simplement, de l'interpréter. Beethoven ne se prononçait-il pas de manière identique à propos non de l'objet, mais bien de l'«objectif» de sa Symphonie «pastorale»? C'est, en effet, ici que réside et qu'en même temps se résout le problème de l'authenticité de l'œuvre d'art: on passe de l'interprétation d'une donnée naturelle à l'expression de sa maturation esthétique à l'intérieur de la conscience artistique. Et que dire de la danse qui exprime des attitudes doublement humaines: celles, tour à tour, du personnage et du danseur, sans oublier l'intermédiaire qu'est le chorégraphe? On pourrait multiplier les exemples en les choisissant dans les domaines artistiques les plus divers<sup>6</sup>.

Au sujet de la *mimesis* artistique de la nature, une dialectique instauratrice se dessine entre le degré souhaitable d'approximation, à la fois matérielle et formelle, apparente et réelle, de l'objet naturel repris et reproduit esthétiquement par l'artiste dans son œuvre, et le degré possible de dépassement vécu (et manifeste, en raison de son objectivation), grâce à l'expressivité par laquelle la conscience artistique en réhabilite l'existence tout en procédant à sa restructuration. La finalité de cette dialectique se situe au niveau de la nécessité de sa justification dans l'équilibre de l'œuvre. Il s'agit, notamment, de situer à l'intérieur d'un tel modèle dialectique hautement polarisé une zone critique et kairique, à la fois minimale et optimale, capable de définir le cadre d'une action de recherche d'un équilibre

<sup>6</sup> L'imitation musicale proprement dite est, au fond, une technique polyphonique interne, autrement dit, une technique structurale aux mille visages, qui n'a rien à faire avec quelque imitation de la nature autre que celle d'une répétition reproduisant la réalité originelle d'une pratique d'alternance entre deux chœurs monophoniques qui, eux, répétaient un même thème liturgique musical. Tout autre est, par exemple, l'imitation musicale descriptive de l'acte amoureux dans la *Sinfonia domestica* de Richard Strauss. Dans le même ordre d'idées, on pensera au *Boléro* de Ravel, où l'on ne trouvera toutefois plus une description représentative naturaliste et «photographique» d'un aspect de la vie humaine, ne serait-ce que refondue selon les normes propres à l'art musical, mais bien une expression et, pourquoi pas, une sublimation, réduites à l'idée même d'un tel aspect. Cf. E. Moutsopoulos, «L'improvisé», *Diotima*, 13 (1985), p. 195-199; *Annuaire scientifique de la Faculté de Philosophie, Université d'Athènes*, 29 (1992), p. 338-383; *Kairos. La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991, p. 228-232, 233-237; «Science et conscience dans l'improvisation musicale», *Académie Internationale de l'Art, Actes*, fasc. 4, Genève, 1988, p. 111-116.

artistique entre deux tendances opposées; une zone au-delà de laquelle tout recours à la nature en matière d'art est privé de sens. En réalité, la nature est esthétique en soi et ne nécessite nullement d'être recopiée par les soins de l'artiste. Si celui-ci s'y applique, c'est bien pour s'en inspirer, mais aussi pour l'interpréter librement et à sa guise, en en organisant ou en en réorganisant, selon les cas, les divers éléments de manière adéquate à ses propres vécus, et en en présentant une image pour lui unique, parce que teintée de sa propre personnalité; une image qui, pourtant, possède la valeur intrinsèque, ainsi que le sens et la signification, d'un modèle au second degré, et, en définitive, d'un être existant en soi et exerçant son propre rayonnement.