2. 1. – LA REALITE

I - Le réalisme

2. 1. 2.

Ci-après, pour tenter de saisir ce qui peut être qualifié de « réalité », nous allons nous attacher à montrer que le réalisme - l'affirmation selon laquelle 1) le monde existe indépendamment de nous et 2) nous devons apprendre à le connaître - est une thèse difficile à soutenir. Et nous le ferons en considérant des domaines fort éloignés : l'art et l'atomisme, la mécanique quantique et la pornographie.

*Plus précisément, nous voudrions souligner qu'à peine énoncé, le réalisme bascule dans l'idéalisme et nous espérons montrer ce faisant qu'il est assez vain d'opposer strictement, termes à termes, les deux thèses - ce qui arrive pourtant le plus souvent. Il est en effet une philosophie du bon sens pour laquelle le réalisme va de soi s'il affirme que le monde existe au-delà de nous, tandis que l'idéalisme énonce une sottise qu'il est à peine besoin de prendre la peine de réfuter, puisqu'il pose que le monde n'est qu'une sorte de rêve pour l'esprit. Comme s'il n'y avait que nous au monde ! C'est par exemple ainsi que Karl Popper comprend l'idéalisme (*Les deux visages de la connaissance*, 1970*[1]*). Et de convoquer Winston Churchill (!) pour rappeler ce sain principe : je cesserai d'exister sans que le monde touche à sa fin.*

Pourtant, s'il y a bien un monde en soi, hors de nous, est-il tel que nous le percevons immédiatement ? Nos sens nous le donnent-ils tel qu'en lui-même ou devons-nous apprendre à le découvrir et à le connaître ? Si tel est le cas, c'est donc que le monde, naturellement, nous échappe. Se pose alors la question de savoir quand nous pouvons effectivement estimer en saisir la réalité. Tandis qu'en attendant, toutes les représentations, même les plus savantes, que nous avons du monde ne seront au mieux qu'un compromis entre la réalité et ce que nous

[1] in *La connaissance objective*, 1972 & 1979, trad. fr. Paris, Champs Flammarion, 1991.

permettent d'en saisir notre pensée et notre langage. Le réalisme n'a ainsi guère les moyens d'évacuer le soupçon que le monde connu n'est pas le monde en soi et que nous inventons le monde quand nous croyons naïvement le connaitre. C'est là l'idéalisme du réalisme. De fait, réalisme et idéalisme sont si inséparables que les deux positions peuvent facilement se renverser l'une dans l'autre et paraissent même y être condamnées. Et cela est parfaitement logique car si l'on pose que le monde doit être découvert – si on en appelle à la vraie *réalité de ce qui est - on pose aussi bien que le monde est caché, la question étant alors de savoir comment le voile peut être levé, s'il peut l'être et la connaissance achevée.*

*Au bout du réalisme, le monde est si radicalement distinct de la représentation que nous en avons, que notre connaissance n'est qu'une sorte de rêve. Le réalisme pur coïncide avec le solipsisme rigoureux, notait Wittgenstein (*Tractacus logico-philosophicus*, 1921, 5. 64*[2]*).*

*Au bout de l'idéalisme, le monde n'est en rien distinct de ce que nous en pensons. Ce que nous vivons et connaissons nous met donc directement en prise avec le monde tel qu'il est en soi. L'idéalisme pur est un empirisme absolu, souligne Hegel, tant son développement a besoin d'une impulsion étrangère : la diversité du sentir et du représenté (*Phénoménologie de l'esprit*, 1807, I, V*[3]*).*

Seulement, si de tels renversements sont possibles, c'est que les deux positions ne se confondent justement pas ; comme s'il suffisait simplement de les réunir pour obtenir la thèse correcte. Il s'agit là plutôt de deux interprétations du même fait de la connaissance et de ce qu'il indique : nous devons, de manière progressive, apprendre à connaître le monde. Le réalisme peut finir par douter que nous y parvenions jamais. Pour l'idéalisme, considérant que nous n'allons jamais que d'une représentation, d'une connaissance à une autre, le monde ne sera jamais que ce que nous pouvons en saisir, de sorte qu'il est parfaitement vain de faire l'hypothèse d'un monde devant nous demeurer à jamais caché.

En même temps, l'idéalisme est bien forcé d'admettre qu'il ne nous suffit pas de penser pour disposer d'un savoir réel, opératoire. Et le réalisme doit, lui,

[2] trad. fr. Paris, Gallimard, 1961.
[3] trad. fr. en 2 volumes, Paris, Aubier, 1941.

reconnaître que nos connaissances ont bien quelque correspondance avec la réalité puisqu'elles sont opératoires.

Au total, si l'on ne peut opposer strictement le réalisme et l'idéalisme, c'est que tous deux partagent une même définition de la réalité : l'idéalisme ne confond pas davantage le monde et son apparence que le réalisme n'est incapable de faire la différence entre le monde et sa perception immédiate. L'un et l'autre placent le réel au terme d'une approche de découverte. Mais alors que le réalisme estime qu'il faut s'efforcer de mettre au jour la réalité, l'idéalisme, considérant que le réel ne naît que de la rencontre de l'esprit et d'une matière, d'un mot et d'une chose, admet que le regard porté sur le monde crée la réalité autant qu'il la découvre.

Tout ceci, nous allons le cerner à travers un parcours assez hétéroclite qui, après avoir posé la problématique du réalisme, c'est-à-dire A) l'épreuve de la réalité, s'attachera d'abord à débrouiller un peu les innombrables manifestations B) du réalisme en art, en élargissant cette perspective jusqu'à notre moderne consommation des images. Ensuite, nous nous intéresserons à une toute autre réalité : C) l'atome. Qui nous mènera enfin à D) la question de la réalité dans la mécanique quantique. Au cours de ce parcours, nous allons constamment montrer comment le réalisme se renverse en idéalisme et inversement. Ce sera une difficulté de lecture, prévenons-en d'emblée.

A) L'épreuve de la réalité

2. 1. 3.

Saisir ce qui est, au-delà de ce qui paraît.

Le réalisme est la doctrine qui affirme que le monde est indépendant de la connaissance que nous en avons. Le réalisme, en d'autres termes, affirme la réalité du monde extérieur. A priori, il n'y a rien de plus évident et l'on pourrait s'étonner qu'on puisse désigner d'un terme spécial ce qui ne semble même pas pouvoir souffrir la discussion.

Couramment, en effet, nous ne mettons pas en doute l'existence et l'évidence des choses autour de nous. Chacun sait pourtant qu'il y a des apparences trompeuses. Qu'un bâton plongé dans l'eau paraît brisé sans l'être véritablement. La science nous apprend également que le vert de l'herbe n'est pas "réel". Qu'il n'est qu'une apparence pour nos yeux, liée à une longueur d'onde particulière de la lumière. Force est donc de distinguer entre la "réalité" et ce réalisme naïf dans lequel nous vivons spontanément. Autant dire que, d'emblée, la réalité est un problème ! Car ce n'est pas tellement que nos sens puissent être la proie d'illusions. Ils ne nous donnent pas immédiatement la réalité ! Ils l'interprètent naturellement à leur façon. *En lui-même, le monde n'est pas ce que nous en percevons et nous devons apprendre à le dévoiler et à le connaître*. Voilà la thèse du réalisme. Une thèse qui se suffit à elle-même, de sorte qu'il est finalement assez peu fécond de définir le réalisme, comme on le fait traditionnellement, par son opposition à l'idéalisme.

*

Est véritable ce qui nous échappe.

Le réalisme est tout entier attaché à l'idée de "réalité". Idée qui n'a de sens - là est le point essentiel - qu'à distinguer nettement, au titre d'une possible différence, entre l'apparence et ce qui la fonde, entre la connaissance et ce sur quoi elle porte. On ne parle de réalité que dans un tel écart. En soi, en effet, le mot "réalité" ne désigne rien de très précis et semble n'être qu'un "signifiant flottant"[4]. *La réalité*, dès lors, *est toujours, peu ou prou, "cachée". Son concept même recouvre l'effort, la réflexion pour l'atteindre*. Comme si la première connaissance que nous prenons du monde ne pouvait jamais être la bonne – c'est un grand

hasard que la vérité se trouve entièrement conforme à la ressemblance, écrit Malebranche (*De la recherche de la vérité*, 1674 & 1713, I, chap. II, p. 35[5]).

Réciproquement, invoquer la réalité est toujours l'indice d'une défiance vis-à-vis d'un jugement porté sur le monde et désignant ce jugement comme essentiellement insuffisant. En première approche, la réalité se laisse définir par le fait qu'elle nous échappe et surtout nous résiste. La nature aime se cacher, disait Héraclite (*Fragment B CXXIII*).

D'après un commentateur, l'idée que la physique a pour tâche de découvrir ce que la nature veut nous dérober apparaît explicitement avec Antiochus d'Ascalon (fin du II° siècle-début du Ier siècle av. JC), un platonicien dont Cicéron nous a rapporté la doctrine dans ses *Académiques* (I, 5, 19)[6].

La réalité est au bout d'une démarche de connaissance. Elle s'apprend.

La science s'attache à découvrir ce qui est réel dans les choses et le réalisme est ainsi avant tout une *critique*, soulignant non pas tant la séparation que l'*extériorité* du monde par rapport à la connaissance. Selon lui, la connaissance ne peut donc être qu'un *ajustement* aux objets, dont l'épreuve de la réalité seule décidera de savoir si la science est vraie ou s'égare. Le monde est distinct de notre représentation.

Une telle distinction nous est-elle naturelle où n'apparaît-elle qu'à partir d'un certain âge chez l'enfant ? Ce point fait l'objet de débats. Avant quatre ans, affirment des auteurs, l'enfant confond la réalité et la représentation qu'il en a. Il lui est dès lors comme impossible de se tromper puisque le monde s'ajuste à sa représentation présente. Et de rapporter l'expérience suivante : on montre à des enfants une boîte de bonbons. Que contient-elle ? Des bonbons, croient pouvoir répondre les enfants. En fait, elle contient des crayons. Les enfants s'en rendent compte mais si on leur demande ce qu'ils pensaient qu'elle contenait avant qu'on l'ait ouverte, ils répondent maintenant : des crayons ! L'interprétation d'une telle réponse appelle toutefois des remarques[7].

La réalité est, pour la pensée, le corrélât d'une fonction de correction. La réalité est un principe plus qu'une chose, au sens où elle n'est posée qu'à travers une réflexion. A ce titre, elle est posée avec l'idée même de connaissance en tant que cette dernière est inséparable des notions d'apprentissage, d'épreuve et de rectification. Plus immédiatement encore, le réel est ce qui réfute nos représentations immédiates et contrarie ainsi nos désirs. Il est au bout d'une

---

[4] Voir D. Parrochia *Le réel*, Paris, Bordas, 1991, p. 5.
[5] *Œuvres I*, Paris, Pléiade, 1979.
[6] Voir P. Hadot *Le voile d'Isis*, Paris, Gallimard, 2004.
[7] Voir P. Mitchell « Réalité et représentation du monde, une distinction innée ? » *La Recherche* n° 248,

épreuve. La contradiction est la marque de la réalité, écrit Simone Weil. Dès qu'on a pensé quelque chose, il nous faut penser en quel sens son contraire est vrai (*La pesanteur et la grâce*, 1947, p. 120[8]).

La réalité est un principe qui nous rappelle, parfois douloureusement, au monde. Comme si nous tendions naturellement à faire fi de ce dernier.

Freud et le principe de réalité

Principe de plaisir et principe de réalité.

Jouant un rôle dès 1895, le principe de réalité n'est défini comme tel par Sigmund Freud qu'en 1911 dans les *Formulations sur les deux principes du fonctionnement psychique*, l'un de ses textes les plus riches sans doute[9]. Plus tard, dans son *Introduction à la psychanalyse* (1917[10]), Freud pose la question de savoir si une intention fondamentale gouverne l'appareil psychique. Selon toute apparence, répond-il, notre appareil psychique a pour but de nous procurer du plaisir et de nous faire éviter le déplaisir. En ce sens, il paraît comme "automatiquement" régi par un *principe de plaisir*. Néanmoins, le moi ne tarde pas à apprendre, sous la pression de la nécessité - ainsi que sous l'influence de l'instinct de conservation préciseront les *Essais de psychanalyse* (1927[11]) - qu'afin d'éviter le déplaisir, il lui est urgent de renoncer à certaines satisfactions immédiates et de supporter certaines peines. Le moi, ainsi, devient raisonnable. Il se conforme au *principe de réalité*. Lequel au fond a également pour but le plaisir mais en conformité avec les exigences de la réalité.

Selon Freud, les deux principes de plaisir et de réalité régissent quasiment à eux seuls le fonctionnement mental. Et la fonction du second est tout à la fois de contenir et de renforcer le premier. Fonction qui se reflète, selon Freud, dans le mythe religieux d'une récompense céleste accordée pour avoir renoncé aux plaisirs terrestres. Accepter la réalité est une tâche sans fin, souligne en effet Donald Winnicott. Personne ne parvient à se libérer pleinement de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors. Le jeu de l'enfant la soulage, comme plus tard chez l'adulte et, en continuité directe avec le jeu, les arts, la religion, la vie imaginaire, le travail scientifique créatif (*Jeu et réalité*, 1971[12]).

Dans la vie psychique, cependant, les deux principes sont posés d'emblée. Freud, quoi qu'on en ait dit, ne place nullement d'abord l'homme dans une sorte d'état clos voué au seul plaisir

novembre 1992, pp. 1332-1333.
[8] Paris, Plon, 1988.
[9] trad. fr. in *Résultats, idées, problèmes I*, 2 volumes, Paris, PUF, 1984-1985.
[10] trad. fr. Paris, Payot, 1989.
[11] trad. fr. Paris, Payot, 1981.
[12] trad. fr. Paris, Gallimard, 1975.

narcissique, pour ne lui donner accès qu'ensuite à la réalité. Les deux principes n'ont véritablement de sens à être définis que l'un en regard de l'autre.

La réalité comme censure.

Le principe de réalité est un principe régulateur qui oblige à tenir compte des conditions qu'impose le monde extérieur. Il force la satisfaction psychique, en d'autres termes, à emprunter des détours et à ajourner ses résultats. Il transforme l'énergie pulsionnelle libre en cette énergie "liée" qui caractérise principalement le Moi conscient. De fait, son instauration, selon Freud, conditionne toute une série d'adaptations de l'appareil psychique : développement de l'attention, de la mémoire, du jugement ; substitution à la décharge immédiate d'une tension pulsionnelle - servant à débarrasser l'appareil psychique d'un accroissement d'excitation - d'une *action* visant à une transformation efficace de la réalité. Inséparable elle-même de l'action, la pensée réfléchie naît alors précisément de la nécessité pour le Moi d'avoir à supporter la tension d'excitation liée à l'ajournement de la décharge pulsionnelle.

Fantasmes et névrose.

Une forme de pensée reste néanmoins soumise au seul principe de plaisir : les fantasmes, que favorise le refoulement actif de toute représentation susceptible d'occasionner une libération de déplaisir. Là est le point faible de notre organisation psychique, souligne Freud. Une faiblesse qui ouvre la possibilité de ramener sous la domination du principe de plaisir les processus de pensée rationnels. L'homme alors, prisonnier de ses désirs, les prend pour la réalité au lieu de faire d'eux des œuvres réelles. Cela est principalement le fait des impulsions sexuelles, note Freud (*Essais de psychanalyse*). Lesquelles, du fait du retard de leur éducation à la réalité (retard tenant aux possibilités d'autosatisfaction érotique de la phase de latence jusqu'à la puberté), continuent encore longtemps à se conformer au seul principe de plaisir et prédisposent à la névrose, c'est-à-dire au déni de la réalité. Freud parle ainsi de "l'amentia" ou réaction à une perte que la réalité affirme mais que le moi doit dénier tant elle lui est insupportable, ce retrait de l'épreuve de réalité étant assimilable à un refoulement (*Complément métapsychologique à la théorie du rêve*, 1915[13]).

Névroses et psychoses, en effet, se définissent comme autant de retraits partiels ou globaux vis-à-vis du réel. A ce titre, la dualité un peu simpliste des deux principes ne rend pas pleinement compte des épreuves de réalité et des processus de constitution du réel que la psychanalyse étudie avec le complexe d'Œdipe ou la constitution progressive de l'objet libidinal.

*

C'est cependant cette dualité qui sera principalement mise en avant par la suite, pour opposer plaisir et réalité. Pour Herbert Marcuse, Freud n'a pas vu que le principe de plaisir est

proprement réprimé par la société – Freud a manqué de voir que la psychanalyse est dans sa substance même sociologique (*Eros et civilisation*, 1955[14]). Par-là, la société s'empare de nous. Au nom de la réalité, elle nous détourne du plaisir pour le travail et la raison, les sciences qu'elle invoque à cet effet ne sont que des instruments de répression du plaisir, du bonheur. Est-il besoin de souligner le très fort impact que ces idées – énoncées par Marcuse et bien d'autres – auront jusqu'à nos jours ?

*

Le réalisme, présupposé de la démarche scientifique. Le monde en soi.

Le réalisme se tourne vers la réalité, c'est-à-dire vers ce qui possède une existence objective et permanente, indépendante de la perception que nous en avons. Pour le réalisme, il est tout à fait absurde de dire que le fait qu'une existence soit donnée dans une connaissance implique que cette connaissance est la cause de cette existence. La réalité est une chose possédant des caractères intrinsèques et persistants. Elle est en soi. A ce titre, le réalisme est le présupposé de toute connaissance scientifique. De tout discours dont l'objet est *du* monde. La science semble en effet impossible sans l'idée de réalité. Dans la mesure où elle vise à l'objectivité et pense ses lois comme des rapports inscrits dans la nature même des choses, elle définit forcément l'être comme un donné indépendant de sa représentation. Et telle est bien la définition du réalisme, dont le principe fondamental consiste à affirmer que toute connaissance implique un au-delà de la pensée. *Un monde en soi*.

On peut parler ainsi à juste titre de "réalisme" tant à propos des Idées de Platon, que des universaux de la scolastique. Il ne faut pas confondre réalisme et matérialisme. Le réalisme ne recherche pas un élément plus simple et premier que tout autre comme la matière mais réel, c'est-à-dire discernable et distinct de la connaissance que nous en avons[15].

L'idéalisme consiste avant tout à discuter la suffisance de ce genre de propositions et on l'oppose classiquement au réalisme en ce sens. Pour approcher l'idée du réalisme, néanmoins, cette opposition n'est guère pertinente.

---

[13] in *Métapsychologie*, 1915, trad. fr. Paris, Gallimard, 1968.
[14] trad. fr. Paris, Minuit, 1963.
[15] Sur l'actualité du réalisme, voir J. Benoist (Ed) *Réalismes anciens et nouveaux*, Paris, Vrin, 2008.

Réalisme et idéalisme.

Réalisme et idéalisme sont deux attitudes de pensée *difficiles* ; toujours à la recherche de leur propre signification. Ce trait peut sembler normal dans le cas de l'idéalisme. Mais il est très étonnant pour le réalisme. Il est très étonnant, en effet, que ce qui semble simplement traduire une évidence - le monde existe hors de nous, indépendamment de nous et nous devons *apprendre* à le connaître - puisse être une thèse difficile à soutenir ; comme nous allons ci-après avoir plusieurs fois l'occasion de le constater.

Et l'on ne peut pas simplement évacuer cette difficulté en considérant qu'elle ne relève que d'arguties, comme Etienne Gilson qui, dans un *Vade-mecum du débutant réaliste*[16] donne ces conseils : 1° s'apercevoir qu'on a toujours été réaliste. 2° s'apercevoir que, quoiqu'on fasse pour penser autrement, on n'y arrivera jamais.

Une humilité face au monde.

La réalité n'est rien d'autre que la reconnaissance du fait que nos opinions et nos représentations acceptent une référence extérieure, à laquelle elles doivent s'efforcer de correspondre pour prétendre au statut de connaissances. Le réel est au bout d'un tel effort. Le réalisme, aussi bien, se plie à la censure du monde. C'est un respect, une humilité face au monde, ce dernier pouvant susciter une véritable fascination, comme cela est patent en art.

*** ***

B) Le réalisme en art

2. 1. 4.

Une notion vague.

Les théories manquent pour analyser et unifier les innombrables manifestations du réalisme en art. C'est là une notion très vague, dont les manifestations sont aussi diverses que les appréciations fluctuantes. Le clair-obscur du Caravage (1571-1610), ainsi, dramatisait la lumière en des représentations qui furent jugées crues - et que le Bamboccio (Peter Van Laer, 1592-1642) tournera vers une description détaillée de la vie quotidienne - mais qui seront rejetées plus tard au nom même du réalisme : avec le Caravage, tout se passe comme dans une pièce noire éclairée d'en haut, dira-t-on, comme en un caveau. Wagner fut jugé réaliste en son

[16] in *Le réalisme méthodique,* Paris, P. Téqui, 1937.

temps et *Tannhäuser* (1843) qualifié de “Courbet musical” (!) par le critique François-Joseph Fétis.

Tout art peut être dit “réaliste” dès lors qu’il refuse de déformer l’apparence des choses qu’il figure. On a pu ainsi parler d’un réalisme de l’art médiéval autour de l’an mil[17]. Et le terme embrasse au total des démarches fort disparates. Force nous sera donc d’essayer d’abord d’en cerner les principales, tout en nous attachant à retracer pourquoi ce terme trouva à être revendiqué de manière privilégiée à partir du XIX° siècle ; quand le réalisme désigna particulièrement un mouvement pictural et littéraire qui, entre romantisme et symbolisme, débuta en France vers 1830 et se prolongera jusqu'à nos jours.

Il concernera également de très nombreux pays. Le réalisme social fut ainsi important au Japon dès la fin du XIX° siècle, notamment avec l’écrivain Nagaï Kafû, qui se revendiquait disciple de Zola. En Russie, il caractérisera tant la littérature avec Tourgueniev (*Récits d’un chasseur*, 1847-1851[18]) et Dostoïevski (*Les pauvres gens*, 1846[19]), que la musique ; notamment à travers le souhait d’un Moussorgski de rompre avec les conventions pour créer une musique “à bout portant”, trouvant au réel des équivalents musicaux aussi directs que possibles – une dimension que la musique antérieure n’a cependant jamais ignorée : la flagellation du Christ est décrite dans *La passion de saint Matthieu* (1729 & 1736) de Bach. Tandis que dans le *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur de Blancheroche* (1652) de Johann Froberger, une chute dans un escalier semble être représentée à la onzième mesure.

*****

Un mouvement artistique au XIX° siècle. Courbet.

Ce mouvement, qui trouva son manifeste dans *Le réalisme* (1857[20]) du critique d'art Jules Champfleury, fut caractérisé par une orientation vers les thèmes de la vie quotidienne, la volonté de créer des images simples, accessibles à tous, ainsi que par une représentation “objective” du réel, marquée par la volonté de regarder le monde en face, de le peindre sans illusions – en quoi le “réalisme” était d’abord entendu en son sens commun.

Champfleury fera notamment redécouvrir la peinture des frères Le Nain (XVII° siècle) et sa représentation de la vie paysanne.

---

[17] Voir G. Duby *L’Europe au Moyen Age*, Paris, Champs Flammarion, 1984, pp. 24-25.
[18] *Romans et nouvelles*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1981.
[19] *Œuvres IV*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1959.
[20] Paris, M. Lévy Frères, 1857.

En peinture, le réalisme fut d'abord un mouvement de réaction contre les pratiques académiques. Gustave Courbet (1819-1877) donne aux êtres et à la nature une densité et une pesanteur toutes nouvelles. Sa facture est épaisse et robuste. Eugène Delacroix (1798-1863) avait voulu bannir les couleurs terreuses, affirmant que l'ennemi de toute peinture est le gris. Les teintes de Courbet sont des verts sombres, des bruns, des noirs, des gris sourds. Ses sujets sont "vulgaires", "modernes". Dans l'*Enterrement à Ornans* (1851[21]), la mort et la religion, au lieu d'évoquer de hautes pensées, ne sont que prétextes à peindre des trognes grotesques et des attitudes mesquines.

Le style de Courbet choqua un public habitué à penser l'art comme une élévation. En 1853, sa *Baigneuse* (une imposante paysanne nue sortant de l'eau) est jugée indécente, c'est-à-dire repoussante. Elle indigne l'Impératrice Eugénie. "Si vous voulez que je peigne des déesses, montrez-moi-z-en", répondra Courbet - qui finira par prendre ses distances avec l'étiquette d'art "réaliste", en appelant seulement à un art vivant.

Le réalisme frappera d'abord par sa laideur : celle de ses sujets comme celle de sa facture, jugés à l'aune des critères académiques. On se scandalisera de même du "réalisme" de *Madame Bovary* (1856[22]). On craindra sa mauvaise influence sur les mœurs et Flaubert, à ce titre, sera traduit en justice[23]. En 1867, la *Thérèse Raquin* de Zola[24] sera encore qualifiée de "littérature putride". Le réalisme deviendra pourtant l'art officiel de la III° République – de ses monuments publics notamment. Il se voudra alors Réalisme social.

[21] Au Musée d'Orsay à Paris.
[22] Paris, Folio Gallimard, 1972.
[23] Voir la présentation du procès de l'ouvrage in R. Dumesnil *L'époque réaliste et naturaliste*, Paris, Tallandier, 1945, p. 384 et sq.
[24] Paris, GF Flammarion, 1993.

Le réalisme social.

Devenu académique, rejetant le misérabilisme et l'anecdotique, le réalisme social se présentera comme porté par l'Histoire et lié aux avancées républicaines. L'art s'intéressera aux paysans sous ce jour (en sculpture avec Aimé-Jules Dalou, par exemple, en peinture avec Jules Breton ou Jules Bastien-Lepage, qui rencontra un immense succès ; Robert Zünd en Suisse), ainsi qu'aux ateliers (Alfred Roll). Les humbles auront la taille de héros, comme les mineurs de Constantin Meunier, les paysans de Vincenzo Vela.

Cette démarche trouvera sa consécration dans le socio-naturalisme, déclaré principe directeur de l'art soviétique en 1934, ainsi que plus tard en Chine populaire. Un art dont le kitsch intéresse aujourd'hui les collectionneurs et qui pourrait bien se retrouver bientôt dans nos musées.

Lénine voyait dans les allégories du réalisme naïf la seule forme d'art capable d'atteindre les masses russes illettrées. Et cet art, devant être pédagogique, n'hésitait pas à représenter, en fait de réel, ce qui devait ou allait être plutôt que ce qui était - quitte à corriger de beaucoup la réalité. Le réalisme social soviétique, avec des artistes comme Alexander Gerasimov, peignit ainsi un véritable monde de fables. Ce qui le rapproche étrangement de la publicité des années 20, particulièrement américaine, a-t-on souligné. Un rapprochement auquel se sont livrés nombre d'artistes chinois contemporains, comme Wang Guangyi.

Le réalisme social fut également important aux USA, notamment avec le "Groupe des huit" et des peintres comme George Bellows, ainsi qu'avec l'Ashcan School autour de Charles Sheeler et Robert Henri, dont Hopper sera l'élève[25] et jusqu'aux photographes de la Grande Dépression des années 30, comme Dorothea Lange ; en littérature avec Theodore Dreiser dont *Sister Carrie* (1900[26]) n'est paru en version intégrale qu'en 1986. Tandis qu'au Mexique, encouragé notamment par le Président Alvaro Obregon et son ministre de l'éducation José Vasconcelos – le réalisme social versera rapidement dans l'expressionnisme chez des peintres

[25] Voir M. Orvel *The real thing. Imitation and authenticity in American culture 1880-1940*, University of North Carolina Press, 1989.
[26] trad. fr. Paris, Ed. J. Losfeld, 1996.

comme Philip Evergood (1901-1973) ou David Siqueiros (1898-1974)[27]. Le muralisme mexicain n'a toutefois rien de l'optimisme caractéristique de celui des pays socialistes[28].

En parallèle de ce réalisme social, une approche *naturaliste* vit le jour : un réalisme se voulant neutre et purement descriptif, traitant les hommes à l'instar de simples sujets d'étude. Etre allé jusqu'au naturalisme est pour certains la seule originalité du réalisme du XIX° siècle[29].

*

Le naturalisme.

Dans son *Roman expérimental* (1879[30]), Zola défend l'idée d'une littérature de la vérité reprenant aux sciences - en l'occurrence à l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865[31]) de Claude Bernard - leurs méthodes. Le champ d'investigation du romancier, écrit Zola, est le réel tout entier. Il n'y a pas de sujets tabous. Le romancier doit expérimenter. Son œuvre doit, à partir d'une hypothèse inspirée par des observations, mener à un *résultat*. Il doit s'efforcer de dégager le "déterminisme des phénomènes humains et sociaux pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes"[32].

De telles ambitions sont évidemment difficiles à satisfaire et, en fait d'étude, le naturalisme se satisfera assez volontiers d'une réalité de convention. Les procédés mélodramatiques abondent ainsi chez Zola (effets forcés, figures et oppositions de caractères simplistes, personnages secondaires réduits à des types conventionnels, etc.) qui reste bien souvent un feuilletoniste[33]. L'écriture naturaliste est conventionnelle, consacrant aux canons du style littéraire le plus convenu tout en usant de signes formels artificiels tels que des pièces rapportées de langage populaire, note Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953, Ecriture et révolution[34]).

---

[27] Voir B. Prendeville *La peinture réaliste au XX° siècle*, 2000, trad. fr. Paris, Thames & Hudson, 2001.
[28] Voir O. Paz *Rire et pénitence*, 1966 & 1979, trad. fr. Paris, Gallimard, 1983, La peinture sociale mexicaine.
[29] Voir C. Beuchat *Histoire du naturalisme français*, 2 volumes, Paris, Ed. Corrêa, 1949.
[30] Paris, G. Charpentier, 1881.
[31] Paris, Delagrave, 1954.
[32] Zola se livrait à un travail poussé de documentation sur le vif. Voir ses *Carnets d'enquête* (Paris, Terre humaine Plon, 1986).
[33] Voir P. Martino *Le roman réaliste sous le 2° Empire*, Paris, Hachette, 1913, pp. 282-283.
[34] Paris, Seuil, 1972.

En peinture, le naturalisme s'affranchira vite d'avoir à étudier scrupuleusement le réel en versant dans l'expressionnisme (Van Gogh, George Grosz). Ou bien et plus tardivement, en développant un misérabilisme assez complaisant (Francis Gruber, Lucian Freud) - renouant d'ailleurs à cet égard avec une tradition picturale ancienne : Jacopo Bassano, Giacomo Pitocchetto et surtout le Caravage.

Dans son *Annonciation* du Musée des Beaux-arts de Nancy, par exemple, le Caravage peint un ange ébouriffé et sale. Le lit de la vierge est défait. Dans son *Jeune garçon avec une corbeille de fruits* (1593[35]), les fruits sont tavelés, meurtris. Mais c'est surtout avec Jacob Jordaens (1593- 1678), qui exerça une forte influence sur Courbet, que le naturalisme cultivera les outrances : énormité, avachissement et laideur des corps, vomissures, ébriétés. Plus que le burlesque, l'anti-académisme de Jordaens cultive la vulgarité, y compris dans la peinture d'histoire et les scènes mythologiques. Dans *Le roi boit* (vers 1638[36]), une femme au premier plan torche les fesses d'un enfant. Dans une autre version (vers 1645[37]), un homme vomit, un enfant urine sur les jupes de sa mère. *Natura paucis contenta*, aimait répéter Jordaens. La nature se contente de peu. Le naturalisme a souvent été proche du grotesque, par exemple avec Giacomo Jaquerio (1375-1453) ou Jan Sanders Van Hemessen (1500-1565)

Le naturalisme aura définitivement consacré l'ascension de vastes groupes humains au statut de sujet, note Erich Auerbach (*Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, 1946[38]). Car, tout de suite après Homère, explique Auerbach, l'idéal d'unité de style et la stricte hiérarchie des genres littéraires reléguèrent la vie quotidienne dans le comique, lui interdisant tout élan tragique et même toute réelle prise au sérieux. Se manifestait là sans doute le dégoût aristocratique pour le devenir historique tapi dans les profondeurs de la populace. On notera à ce titre que la grossièreté du peuple fait toujours rire

[35] Galerie Borghèse, Rome.
[36] Au Musée des Beaux-arts de Bruxelles.
[37] Au Musée d'Israël de Jérusalem.
[38] trad. fr. Paris, Tel Gallimard, 1968.

de nos jours et que ses déboires sont encore volontiers traités sous le registre de la comédie – voir par exemple le roman de Martin Amis *Lionel Asbo, l'état de l'Angleterre* (2012[39]).

Il fallut attendre l'âge moderne bourgeois, souligne Auerbach, pour que le réalisme acquière ses lettres de noblesse en art ; porté tout à la fois par une reconnaissance politique nouvelle des conditions d'existence des classes populaires, qui apparut au XVIII° siècle (et que l'on trouve notamment chez Rousseau), ainsi que par le goût romantique de rompre avec les conventions. Victor Hugo, l'un des premiers, fit du mélange des genres un mot d'ordre – mais d'autres s'y étaient essayés bien avant lui, comme Voltaire dans *L'Enfant prodigue* (1738) ou *Nanine* (1749). Hugo n'hésita pas à adopter un langage populaire, un vers relativement libre (sauf pour le hiatus et la rime) – Hyppolite Taine le qualifia de "garde national en délire". Le tragique devait être reconnu dans le quotidien et cela, depuis Homère, rien ou presque, selon Auerbach, ne l'annonçait. Boccace avait bien hissé jusqu'à un certain niveau stylistique la relation d'événements réels et quotidiens, les rendant susceptibles de fournir un divertissement raffiné. Mais, ce faisant, il n'atteignit pas au tragique. Seul Shakespeare y parvint et servira de modèle aux romantiques à ce titre. On peut donc reconnaître que le XIX° siècle aura anobli le quotidien, l'art ne s'abaissant plus dès lors qu'il le prit pour sujet. Jean-Baptiste Greuze en France ou John Copley en Angleterre seront parmi les premiers à peindre des sujets prosaïques à la manière des grands sujets historiques[40].

Plus tard, les Impressionnistes n'hésiteront pas à peindre des activités simples comme les loisirs populaires. C'est ainsi encore que l'opéra connut la vogue du "vérisme".

*

[39] trad. fr. Paris, Gallimard, 2013.
[40] Voir par exemple de Copley *La mort du Major Pierson* (1782) à la Tate Gallery, Londres. Le regard du peintre est déjà assez proche de celui d'un reporter de guerre de nos jours.

Le vérisme.

Le propre du vérisme - le terme fut d'abord employé pour qualifier le roman d'un disciple de Zola, Giovanni Verga (*Nedda*, 1874[41]), de *vero* en italien : vrai - fut de prendre pour héros d'idylles ou de tragédies des personnages issus des classes populaires, jusque-là confinés à l'opéra-comique. Et de ne pas hésiter à puiser ses sujets dans les faits divers campagnards[42]. Les opéras les plus représentatifs du genre sont *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni (1890), *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo (1892) et *Il tabarro* du *Trittico* de Puccini (1918). Œuvres auxquelles on joint en général, plus ancienne qu'elles la *Carmen* de Bizet (1875), contemporaine *La vie brève* (1905) de Manuel de Falla ou, ultérieure, le *Peter Grimes* de Benjamin Britten (1945).

Musicalement, cependant, le vérisme ne chercha guère le réalisme, comme purent le faire un Moussorgski, nous l'avons vu – et déjà un Schubert, dont la déclamation du *Wanderers Nachtlied n°1* (1815) renonce à tous les artifices courants. De même, dans l'opéra de Mikhaïl Glinka *La vie pour le Tsar* (1836), le rôle de basse d'Ivan Soussanine est porté par des accents pathétiques proches de la parole.

Comme le naturalisme en littérature, le vérisme se satisfit d'un langage largement conventionnel et en fait de réalisme musical dans l'opéra vériste, on ne peut guère citer que Janacek.

Leos Janacek et le réalisme mélodique.

Dans ses opéras *Jenufa* (1904 & 1916) et *Katia Kabanova* (1919-1921), Janacek est très proche du vérisme, auquel il ajoute un mode de déclamation particulier, issu d'une patiente étude du langage parlé. Rousseau ou Debussy avaient recherché une manière de chanter se rapprochant le plus possible de la langue parlée mais non avec autant d'obstination que Janacek, qui transcrivait inlassablement en notes sur un carnet les intonations, cadences et inflexions des conversations qu'il surprenait dans la rue. Il notait leur correspondance aux sentiments et disait qu'il était capable de déchiffrer les pensées et le caractère des gens rien qu'en les entendant parler.

Soucieux, comme Hemingway plus tard, de saisir la structure des conversations réelles, il entendit également s'en servir comme source d'inspiration mélodique[43]. Ceci, avec un succès variable. Notamment parce qu'à trop rompre avec les conventions, Janacek put être accusé… de ne

[41] trad. fr. Paris, F. Juven, 1908. Sont également classés comme « véristes » des auteurs comme Luigi Caprana et Federico de Roberto.
[42] Voir M. Kelkel *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris, Vrin, 1984 & J-L. Martinoty « De la réalité au réalisme » *L'avant-scène Opéra*, mars-avril 1980, pp. 100-106.
[43] Voir M. Kundera *A la recherche de la vérité mélodique* in *Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

> pas rendre les sentiments dans toute la réalité de leur force ! Au deuxième acte de *Jenufa*, ainsi, l'héroïne apprend que son nouveau-né est mort. Elle le chante calmement, comme paralysée – comme si elle regrettait la mort de son perroquet ! se moquera-t-on. Et il est vrai que la monotonie de ce nouveau mode déclamatoire épuise assez vite ses capacités expressives[44].

A travers des œuvres oscillant entre l'emphase feuilletonesque - comme *Louise* de Gustave Charpentier (1900) qui conte les amours d'une ouvrière et d'un artiste bohème - et une certaine fascination pour le sordide, comme la *Mala Vita* d'Umberto Giordano (1892), le genre vériste est très vaste et ses limites sont plutôt floues : ne sont ainsi pas considérées comme véristes la *Luisa Miller* (1849) de Verdi ou sa *Traviata* (1853)[45], qui en rassemblent pourtant les principaux éléments, alors qu'appartiennent au genre les opéras historiques *André Chenier* de Giordano (1896) et *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea (1853).

Le naturalisme, il est vrai, se tourna souvent vers l'histoire. On situe d'ailleurs la dernière manifestation italienne du vérisme dans le *Néron* que Mascagni, devenu le compositeur attitré du fascisme, donna en 1935.

*

Le réalisme historique.

Dans le cadre du mouvement naturaliste de la seconde moitié du XIX° siècle, d'assez nombreux artistes s'assigneront pour tâche de restituer avec un traitement proche du reportage des réalités historiquement lointaines. En opposition complète avec la tradition des tableaux d'histoire, l'action sera représentée de manière anecdotique et directe, comme si le peintre avait été là et avait pris une photo. La préhistoire fera ainsi le sujet des sculptures d'Emmanuel Frémiet (1824-1910) et des tableaux de Fernand Cormon (1845-1924).

L'histoire offre en effet un terrain d'exercice privilégié au réalisme. Retrouver l'exacte réalité de temps passés oblige à la recréer. C'est là comme un idéal, que Flaubert par exemple a tenté d'atteindre dans *Salammbô* (1862[46]) ; comme Emmanuel Frémiet avec ses sculptures, qui connurent un grand succès dans les années 1880.

---

[44] Voir L. Rebatet *Une histoire de la musique*, 1969, Paris, R. Laffont Bouquins, 1998, p. 677.
[45] Voir R. Mancini « Le vérisme existe-t-il ? » *L'avant-scène Opéra*, mars 1983, pp. 4-17.
[46] Paris, Folio Gallimard, 1970.

Faire renaître la chair brute, la réalité pleine d'époques éloignées, c'est proprement abolir le temps, comme si celui-ci n'était qu'un voile jeté sur les phénomènes. C'est l'une des visées extrêmes du réalisme. Et il est significatif à cet égard que nombre de peintres (Jules Girardet, Jean-Paul Laurens, …) penseront plus facilement retrouver cette réalité à travers des scènes communes, anecdotiques ; de simples moments brefs et bruts, dénués d'importance mais plus faciles à reconstituer sans doute[47]. Ils s'efforceront d'arracher à l'impitoyable course du temps une phase éphémère de la vie, comme écrit Joseph Conrad. Maintenir résolument, sans préférence ni frayeur, devant tous les yeux et dans l'éclairement d'une attitude sincère le fragment ainsi sauvegardé, afin d'éveiller un sentiment de solidarité qui unit l'humanité tout entière au monde visible (*Le Nègre du Narcisse*, 1897, Préface[48]).

Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), dont la vogue sera grande en Grande-Bretagne vers la fin de l'époque victorienne, recréera ainsi la vie antique essentiellement à travers des scènes anecdotiques : les plaisirs oisifs et volontiers décadents des riches romains, sur des terrasses de marbre blanc - n'évitant pas un certain voyeurisme[49]. Cette Antiquité sensuelle et légère sera également celle des peintres « néo-grecs » ou « pompéistes » (Jean-Louis Hamon, Pierre-Henri Picou, Gustave Boulanger, Federico Faruffini et surtout Jean-Léon Gérôme, dont le sens de l'effet semble annoncer le cinéma hollywoodien). En littérature, on peut songer au *Quo Vadis* (1896[50]) d'Henryk Sienkiewicz.

[47] En poésie, on peut aussi bien citer José-Maria de Heredia (*Les trophées*, 1893, Paris, Gallimard, 1981).
[48] in *Œuvres I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1982.
[49] Voir par exemple *A favorite custom* (1909), Leighton House, Londres.
[50] trad. fr. Paris, Athéna, 1952.

Voyeur, cependant, le réalisme l'est comme malgré lui. Non seulement lorsqu'il dévoile des scènes ou des corps à la dérobée mais dès lors qu'il cède à sa propre fascination. Lorsque, plus qu'envie de représentation, il est la volonté folle de voir réellement en s'immisçant dans la réalité visée, que pour ne pas déranger il doit nécessairement observer à la dérobée. Au bout de cette visée, trouve-ton le désir pornographique de voir ? S'il est vrai que, comme l'affirme Georges Didi-Huberman, il n'y a pas d'image du corps sans l'imaginaire de son ouverture ? (*Ouvrir Venus : nudité, rêve, cruauté*, 1999[51]).

*

Il serait difficile de définir exactement le "réalisme" de tous les différents artistes, musiciens et écrivains que nous venons de citer. De cerner où il commence et où il finit. Comme courants esthétiques *autonomes*, le réalisme et le naturalisme renvoient surtout à l'art français et, par contraste, à ses canons académiques. Mais il serait assez difficile de les appliquer à la peinture espagnole par exemple, qui fut largement naturaliste bien avant le XIX° siècle - il suffit de penser à Ribalta, Velasquez ou Ribera (qui peignit Dieu sous les traits d'un vieil homme fatigué[52]).

De même, qu'y a-t-il exactement de réaliste dans l'art japonais par exemple ? Les statues d'Unkei (1163-1223), bien que quasi naturalistes, sont toutes spirituelles. Tandis que, totalement conventionnels, les portraits (*okubi-e*) de Kitagama Utamaro (1753-1806) – les premiers visages en gros plan de la peinture japonaise - purent être jugés très ressemblants.

[51] Paris, Gallimard, 1999.
[52] *La Trinité*, 1632, à Madrid au Prado.

On peut seulement dire que réalisme et naturalisme devinrent des styles largement pratiqués au XIX° siècle, inséparables en ceci de la marchéisation contemporaine de l'art, de sa conquête de nouveaux publics plus populaires. Et encore cela ne lève-t-il pas toutes les difficultés. En son temps, Flaubert par exemple ne s'est jamais dit réaliste et n'admettait guère le naturalisme. Certes, en écrivant *Madame Bovary*, il adopta une attitude anti-romanesque, s'attachant scrupuleusement à bâtir une histoire vraisemblable. Il consulta un avocat sur les embarras financiers d'Emma et se renseigna très précisément sur les effets de l'arsenic, etc. Cependant, toute son immense documentation n'était pas rassemblée par un simple souci de représentation fidèle mais devait favoriser l'éclosion d'une vision poétique quasi hallucinatoire de la réalité à travers la toute-puissance du style. De là une lutte inépuisable pour le mot juste, précis. Entre romantisme et symbolisme, Flaubert est *encore* et est *déjà* un "voyant". Je me moque de l'archéologie, lance-t-il dans une lettre à propos de *Salammbô*. Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les mœurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, s'il n'y a pas en un mot harmonie je suis dans le faux. Sinon, non.

Au même moment, l'école de Barbizon (1835-1875) développait l'idéal d'une peinture "sur le motif", s'attachant à rendre le paysage avec une sincérité scrupuleuse mais aussi avec un sentiment panthéiste et une touche exacerbée - sensible en particulier chez Théodore Rousseau (1812-1867) qui disait entendre "la voix des arbres" et en découvrir les "passions" - que l'on retrouve dans les descriptions de la nature de Flaubert (voir par exemple celle de la forêt de Fontainebleau dans *L'éducation sentimentale*, 1869, p. 379[53]).

Non pas tant rendre la réalité que la mettre au jour.

A l'adresse des écrivains réalistes, leur principal critique, Ferdinand Brunetière, disait qu'il ne suffisait pas de voir mais qu'il fallait aussi sentir et penser (*Le roman naturaliste*, 1882[54]). Qui sérieusement reprendrait aujourd'hui une telle critique ? Courbet - comme Jean-François Millet (1814-1875) ou Rosa Bonheur (1822-1899), dont le réalisme quasi

[53] Paris, Le livre de poche, 1972.

photographique connut un fort succès - Courbet donne une dimension noble et monumentale à des faits quotidiens. Il exalte les hommes de peine et les paysans, qu'il met en scène dans de vastes compositions, sous de grands formats habituellement réservés à la peinture d'histoire[55]. *Courbet est d'abord un commentateur*.

Le réalisme, en effet, fut volontiers édifiant et le naturalisme, aussi bien, paraît souvent caricatural. C'est que pour être perçue la réalité doit être dévoilée. Elle doit être forcée. Quelque part, ainsi, recomposant la réalité en ne retenant d'elle que ce qui se rapporte à son propos, le réalisme est *sur-réel* ; plus que réel. Et le travers inévitable d'une telle approche est évidemment de donner comme réalité la simple impression que donne immédiatement le monde. De verser dans un réalisme naïf saisissant le réel avant tout dans ses impressions immédiates. Il y a dans les marines de Courbet, un rapport de tons particulier entre la mer, le ciel et les rochers qui annonce la carte postale, note en ce sens Kenneth Clark. Et le peintre est parfois si satisfait d'un effet émotionnel qu'il en oublie ses principes réalistes. Ainsi de la décevante série de ses cerfs agonisant dans la neige (*L'art du paysage*, 1948[56]). Egalant volontiers le monde à ce qu'il en ressent, Courbet est encore souvent un romantique.

Romantisme et réalisme.

Car si l'on présente souvent le réalisme du XIX° siècle comme une réaction contre la sensibilité romantique, il faut reconnaître que, tout en rejetant le sentimental, l'anecdotique et le pittoresque, le réalisme ne cessera de céder à ces travers, soulignent des commentateurs[57]. En fait, si les réalistes étaient encore très romantiques, c'est que le réalisme n'était nullement étranger au romantisme - lequel adopta pour mot d'ordre "la vérité de la nature" pour s'affranchir des règles et des modèles classiques, réintroduisant le caractéristique et le particulier dans l'art.

Dès avant, Boucher et surtout Chardin peignaient des scènes de genre, comme les Hollandais. Contre le maniérisme rococo, Diderot prônait l'imitation directe de la nature. Et avec *La nouvelle Héloïse* (1758[58]),

---

[54] Paris, Lévy, 1882.
[55] Sur le caractère quasi politique que l'on pouvait trouver à donner ainsi à voir la réalité paysanne (plutôt qu'urbaine ou ouvrière), voir les premières pages de *La mare au diable* (1851, Paris, Hachette, 1933) de George Sand.
[56] trad. fr. Paris, Julliard, 1962.
[57] Voir C. Rosen & H. Zerner *Romantisme et réalisme*, 1984, trad. fr. Paris, A. Michel, 1986, p. 176 et sq.
[58] *Œuvres complètes II*, Paris, Pléiade Gallimard, 1990.

Rousseau avait élaboré un roman sans aventures, sans romanesque[59]. Les romanciers anglais Sterne, Defoe, Fielding composaient des personnages aussi semblables que possible au lecteur moyen. Ils dénonçaient les invraisemblances romanesques, en même temps qu'ils s'affranchissaient volontiers des règles classiques (discours interrompus, récits d'action avortés, digressions), ce qui devait plaire aux romantiques. Faire vrai fut une obsession pour les romanciers du XVIII°, qui n'hésitaient pas à choisir des personnages issus des classes sociales les plus basses, qui prétendaient ne faire que transcrire des lettres ou récits authentiques ou qui désignaient certains personnages par leurs initiales, comme s'il s'agissait de personnes réelles que l'on ne pouvait nommer, etc.

C'est que le roman n'avait pas encore conquis ses lettres de noblesse. Les romans font l'amusement de la jeunesse frivole mais les vrais gens de lettres les méprisent, notait Voltaire. Diderot voulait un autre terme pour présenter les œuvres de Richardson. Et les romans étaient facilement soupçonnés d'être immoraux.

Le "romanticisme" est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible, affirme Stendhal, qui fait de Sophocle et de Racine autant de romantiques à ce compte (*Racine et Shakespeare*, 1823, chap. III[60]).

A la différence du romantisme, toutefois, le réalisme ne se contentera pas de rechercher la marque du moi dans le monde et la nature. Il *découvrira* la réalité. Il voudra avant tout être une prise de conscience et offrira dès lors la possibilité d'une interprétation proprement politique des réalités qu'il mettra au jour. C'est ainsi que souvent Courbet montre comme on dénonce.

*

Le réalisme militant.

"La vérité purifie tout comme le feu", écrit Zola. Le réalisme est engagé et vertueux. Montrer pour lui revient à agir et, pour cette raison, il n'hésite pas à schématiser. L'*Enterrement à Ornans*, ainsi, frôle la caricature, note Proudhon, tant le contraste entre le motif et les figures est violent. Mais c'est "la plaie hideuse de l'immoralité moderne que Courbet a osé montrer à nu", souligne Proudhon. Qui félicite le peintre d'être, dans son réalisme, un puissant "idéalisateur". C'est-à-dire de contribuer au perfectionnement moral de l'humanité (*Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865, p. 207 et sq.[61]).

[59] Voir G. Pellissier *Le réalisme du romantisme*, Paris, Hachette, 1912.
[60] Genève, Slatkine reprint, 1974.
[61] Paris, Garnier Frères, 1865.

Plus tard, le philosophe marxiste Georg Lukacs pourra encore déplorer que les écrivains aient généralement perdu contact avec la vie sociale et qu'à la reproduction poétique des traits généraux de l'humanité, ils aient substitué des œuvres "spécialisées", dont l'audience se limite à une chapelle (*Problèmes du réalisme*, 1971[62]).

Le réel a disparu depuis 30 ans de notre poésie qui ignore ce qu'est un PDG, un événement télévisé, un sex-shop, un tranquillisant ou qui n'introduit de tels éléments que pour les soumettre à des jugements très convenus et forcément hostiles ; comme si n'ayant pas assez de réalité en eux-mêmes, ils ne pouvaient qu'être critiqués aux yeux d'un « poète », a-t-on pu déplorer de la même façon[63].

Et Lukacs de célébrer ce qu'il juge être les formes esthétiques propres du réalisme : la satire, "mode d'expression ouvertement combatif" ; le récit - qui structure, alors que la description nivelle - et la fable, dont l'objet est de mettre au grand jour les rapports essentiels des hommes au monde qui est le leur. Ce dont le cinéma italien néoréaliste d'après-guerre fournit un bon exemple.

Voir particulièrement *Le voleur de bicyclette* (1948) ou *Miracle à Milan* (1950) de Vittorio De Sica.

Le néo-réalisme

Le néo-réalisme italien fut lancé dès 1942 mais ne perça qu'après la guerre (Roberto Rossellini *Rome, ville ouverte*, 1945 ; *Paisa*, 1946). On crut volontiers que son dépouillement était comme commandé par le manque général de ressources de l'époque. Mais *Paisà*, qui avec son découpage en sketches est un peu comme un reportage livrant une objectivité documentaire, fut le film italien le plus coûteux de 1946. Le néo-réalisme obéissait à un parti-pris. En 1953, dans *L'amour à la ville*, cinq réalisateurs devaient reconstituer des faits authentiques, sans avoir recours ni à des décors, ni à des acteurs professionnels. Michelangelo Antonioni demanda ainsi à plusieurs personnes de reconstituer leur récent suicide manqué...

Ce style fit rapidement école dans le monde entier. Il y eut ainsi un néo-réalisme japonais, notamment avec les réalisateurs Tadeshi Imaï (*Nous sommes vivants*, 1951) et Akira Kurosawa (*Un merveilleux dimanche*, 1947 ; *Chien enragé*, 1949). Plus tard, il inspirera encore des réalisateurs comme Karel Reisz (*Samedi soir, dimanche matin*, 1960), Rainer Fassbinder (*Pourquoi Monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ?* 1969) ou Ken Loach (*Kes*, 1970). Plus récemment, on en retrouvera bien des éléments dans le manifeste danois Dogma 95, défendant notamment l'usage de la caméra portée, dont le représentant le plus connu est Lars von Trier.

[62] trad. fr. Paris, L'Arche, 1975.
[63] Voir A. Bosquet *Sonnets pour une fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1980.

Il est pourtant fort à parier que les spectateurs italiens de l'après-guerre se reconnaissaient plus volontiers dans les mélodrames et les comédies que dans les films néoréalistes...[64] Or cela ne peut être retenu à charge contre le réalisme, car ce dernier ne se limite pas à montrer le réel. En quoi il devrait effectivement adopter pour critère de réussite d'être immédiatement reçu pour tel. Il lutte aussi bien contre toutes les illusions, tous les voilements qui détournent de voir la réalité. *Le réalisme ne peint pas tant la réalité qu'il ne la rétablit*. Mais à sa façon. La revendication de réalisme est toujours peu ou prou un appel à "voir les choses en face", à ne pas contourner les vérités de l'heure même si elles sont déplaisantes. La réalité, avons-nous posé d'emblée, est forcément cachée. Le réalisme est nécessairement politique ainsi, bien qu'il se passe facilement de tout programme politique précis car il est sûr d'être justifié dès lors même qu'il dévoile la réalité du monde social.

*

2. 1. 5.

La subjectivité du réalisme.

L'art réaliste propose d'éclairer le monde de manière plus large ou nouvelle qu'on ne le fait couramment. Cependant, éclaire-t-il vraiment mieux le réel ? Donne-t-il la vraie réalité ? Au sens strict, cette question n'a pas de sens car on ne peut opposer la réalité à quoi que ce soit. La réalité n'a pas d'autre. Sinon la *vraie* réalité serait cette réalité plus cet autre. Elle inclut donc le vrai et le faux. Il n'est pas de « plus réel » mais seulement une recherche plus poussée de ses significations, estime James Baldwin, pour lequel c'est l'expérience esthétique qui permet au mieux d'atteindre par expérience une appréhension synthétique et complète de la réalité, car l'imagination délivre la conscience de la servitude où la tiennent les sens externes et internes. Nous réalisons le réel en accomplissant le beau et en jouissant. L'objet esthétique incarne un mouvement de détermination psychique (*Le pancalisme. Théorie génétique de la réalité*, 1914[65]). La réalité est l'expérience organisée d'une conscience. Elle n'est ni une chose, ni un contenu de conscience mais un mode de conscience. Ce qui revient à

[64] Voir P. Sorlin « Le néoréalisme tel que les Italiens l'ont vécu » *CinémAction* n° 70, 1994, pp. 69-76.
[65] trad. fr. Paris, Alcan, 1918.

dire que *la conscience ne reçoit pas la réalité mais la crée*. Une réalité qui, en soi, serait dénuée de toute signification pour l'expérience est une absurdité ou bien elle n'est qu'un mot.

Toutes les réalités se valent et s'additionnent tant que l'on n'a pas démontré que l'une n'est que faussement autonome par rapport à une autre – la couleur verte par rapport à la réception d'une onde par l'œil, ainsi. Tant qu'on n'a pas expliqué l'une par l'autre. Un réalisme conséquent est un travail d'approfondissement du sens des choses. Il doit expliquer le faux, l'illusion et ne peut se contenter de les rejeter. Cela, l'art peut être tenté de le faire mais, à la différence des sciences, en ne pouvant que suggérer et non pas démontrer. Dès lors, l'éclairage sur le monde donné par le réalisme est-il moins trompeur ? Il faut dire que quant à savoir si le réalisme en art est vrai, *rien ne permet véritablement d'en juger*. Car, à la différence de l'approche scientifique, l'art ne dispose d'aucune procédure pour valider l'objectivité de ce qu'il met au jour en fait de réalité. Et le succès ou l'échec public d'une œuvre n'en peuvent mais. Si le public s'en détourne, on pourra toujours estimer que c'est dans la mesure où elle lui renvoie de manière trop crue une réalité trop déplaisante. S'il l'approuve, que l'œuvre flatte par trop ses préjugés. En art, *la réalité est une notion toute relative et subjective, ainsi, sans qu'il y ait là de paradoxe*, si l'on admet que le réel n'est pas le monde en soi, hors de nous et attendant qu'on le découvre ou se cachant.

Comme le souligne Roman Jakobson, la volonté de réalisme chez un artiste peut tout aussi bien consister à déformer les canons classiques qu'à s'y conformer, comme à une tradition à travers laquelle il a appris à voir "la" réalité.

On sait à cet égard qu'en matière de justes proportions corporelles, les Grecs eurent différents canons ; le *Doryphore*, notamment, dont les proportions un peu lourdes et trop carrées seront modifiées par Lysippe, ainsi que par Euphranor dans un *Traité* définissant un canon plus élancé, auquel on reprocha la sveltesse exagérée du corps. A partir de 480 av. JC, le *contraposto* se généralisa dans la sculpture et, ignoré par le Moyen Age, revint à la Renaissance et demeura une norme jusqu'au XX° siècle : pour insuffler vie à la statue, la jambe portante est distinguée de la jambe libre (ce que les Egyptiens n'ont jamais conçu), un bras est au repos, l'autre tendu.

Vers 1220-1230, Villard de Honnecourt dessina un lion d'une manière que nous ne pouvons juger qu'évidemment grossière et peu ressemblante, quoique l'auteur se soit pourtant senti obligé de préciser que ce dessin avait été fait devant un modèle réel, "*al vif*".

C'est que l'intention de description n'affranchit pas des codes de représentation et le réalisme, ainsi, n'est pas né concomitamment au développement des sciences empiriques, comme on peut être tenté de le croire. L'art gothique était bien descriptif, montre un auteur. Mais ses canons de représentation n'étaient guère les nôtres[66]. Villard a en fait suivi les conventions héraldiques, explique Ernest Gombrich, qui note que *l'art ne sait guère transcrire ce qu'il voit. Il ne peut que le traduire dans les termes propres aux moyens dont il dispose.* Dürer représente un rhinocéros couvert d'écailles et de plaques de fer imbriquées. Pendant deux siècles, cette représentation sera reprise par des zoologues qui avaient vu de vrais rhinocéros, qui savaient qu'ils n'ont pas d'écailles imbriquées mais qui ne savaient pas rendre autrement la rugosité de la peau de l'animal (*Art et illusion*, 1956, chap. I & II[67]).

A son achèvement, le gothique évoluera vers un certain naturalisme, avec les reproductions minutieuses des végétaux et des animaux par Giovannino De'Grassi ou, en sculpture, avec Donatello.

Le déchiffrage d'une œuvre comme "réaliste" diffère ainsi selon que l'on perçoit la déformation des canons comme un rapprochement ou comme un éloignement de la réalité. Dès lors, dire que le réalisme caractérise telle littérature, écrit Jakobson, revient à peu près à dire que l'âge de vingt ans caractérise l'homme ! (*Du réalisme artistique*, 1921[68]). Il n'est donc guère étonnant qu'aucun procédé particulier ne caractérise véritablement l'art réaliste. *En art, comme dans la connaissance, la réalité est avant tout une fonction de référence propre à l'élaboration d'un jugement. Mais de cela l'artiste ou l'art d'une époque sont seuls juges. Autant dire que la réalité n'y est jamais que ce qu'il admet d'en percevoir et son public en même temps que lui*. C'est que, tout simplement, la vérification n'entre pas de manière

[66] Voir J. A. Givens *Observation and Image-Making in Gothic Art*, Cambridge University Press, 2005.
[67] trad. fr. Paris, Gallimard, 1971.
[68] trad. fr. in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1985.

obligatoire dans le travail de l'artiste. Comme les Egyptiens avant eux, les Grecs faisaient nombre d'erreurs dans les représentations peintes sur les vases (mains gauches au bout de bras droits, etc.). Des erreurs rendues faciles par le procédé d'ombre portée qu'ils utilisaient mais qu'une vérification sur nature aurait pourtant corrigée[69].

Quand l'art est réaliste, ce n'est donc pas qu'il décrit mieux la réalité, en usant de procédés plus adéquats. C'est qu'il veut forcer chez son public une entente nouvelle de ce qu'est et de ce que peut être le monde. Le réalisme en art est l'ajout d'une dimension proprement *politique* car commune à la représentation esthétique, pour donner à cette dernière le caractère d'un vocabulaire partagé pour dire la réalité et songer à la transformer. C'est bien pourquoi le terme de réalisme ne s'imposa véritablement qu'au XIX° siècle. Il fallut attendre que l'action politique affiche elle-même explicitement son ambition de changer le monde.

Par définition, le réalisme rejette le maniérisme, c'est-à-dire tout ce qui est à même de se satisfaire d'une représentation *délibérément* faussée ou tronquée du réel. Contre la *maniera*, il recherche la *natura*, laquelle suppose d'abord un espace solide et dense et correspond souvent aux pratiques des générations antérieures à celles qui précèdent immédiatement – le réalisme est aussi une réaction[70]. Pour autant, l'imitation du réel ne définit pas le réalisme artistique. Mieux même, *il semble qu'un art de pure imitation est sans doute ce qui s'oppose le plus nettement au réalisme*.

Réalisme contre imitation.

Le réalisme artistique recherche le "choc", la révélation. A ce titre, il se pense toujours peu ou prou, sinon comme révolutionnaire, au moins comme dérangeant et vertueux : le public aime les romans faux. Ce roman est un roman vrai ! écrivent les Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux* (1864[71]) ; présentant leur œuvre comme une véritable "clinique de l'amour"[72]. Le réalisme, en d'autres termes, veut l'imitation mais refuse la copie. C'est que, quand elle est une pure copie, l'imitation ne *dévoile* rien. Au-delà de l'apparence, le réalisme recherche la vérité. L'imitation réduit toute vérité à l'apparence.

---

[69] Voir E. Pottier « Le dessin par ombre portée chez les Grecs » *Revue des études grecques*, T. XI, 1898.
[70] Voir W. Friedlaender *Maniérisme et antimaniérisme*, 1957, trad. fr. Paris, Gallimard, 1991. Le terme « *maniera* » fut d'abord employé par Vasari à propos des dernières œuvres de Michel-Ange, éloignées des canons classiques.
[71] Paris, GF Flammarion, 1990.
[72] Voir J. Dubois *Romanciers du réel*, Paris, Points Seuil, 2000.

Le réalisme est proche du mythe en ce qu'il rend la réalité expressive en jouant de tous les pouvoirs de l'image. Il veut créer un savoir, en dévoilant le monde sous son véritable jour. Même scrupuleusement rendu, il importe ainsi que l'objet *signifie* quelque chose dans son apparence même, préalablement à tout éclaircissement discursif. L'objet réaliste est un signe[73].

L'imitation, elle, garde quelque chose de magique. Elle est comme un sortilège. Elle tient au plaisir enfantin de refaire avec émerveillement le monde immédiat. Aussi bien, la jubilation qu'elle suscite, ne trouvant guère d'autre prolongement que ce plaisir immédiat, peut passer pour la marque d'un manque d'éducation artistique.

Et pour cerner plus précisément en ce sens la distance entre réalisme et imitation, il est particulièrement intéressant de comparer le réalisme artistique qui s'affirma en Egypte avec Aménophis IV, sous la dix-huitième dynastie (1580-1320 av. JC) et l'évolution que nous retrace Pline l'ancien de la peinture hellénistique vers un art de pure imitation (*Histoire naturelle*, Ier siècle ap. JC, livre XXXV[74]).

*

Le réalisme égyptien.

En Egypte, les visages des rois perdirent un jour leur représentation figée et stéréotypée. Le réalisme artistique culmina avec le règne d'Akhenaton (Aménophis IV 1372-1354 av. JC) et son choix d'une nouvelle capitale (actuellement Tell el-Amarna). Toutefois, il existait déjà. Traditionnellement, si la représentation des pharaons obéissait à toutes sortes de conventions, les hauts fonctionnaires faisaient eux depuis longtemps l'objet de véritables portraits sculptés (des "têtes de réserve", dissimulées dans leur tombe, sans qu'on sache trop pourquoi et des masques funéraires), tandis que les prisonniers et les domestiques étaient souvent représentés de manière assez crue[75]. Le musée de Berlin conserve par ailleurs un portrait sculpté déjà assez réaliste de la reine Tii, la mère d'Akhenaton.

[73] Voir E. Souriau (Dir) *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.
[74] trad. fr. Paris, Les Belles Lettres, 1950-1985.
[75] Voir A. Erman & H. Ranke *La civilisation égyptienne*, trad. fr. Paris, Payot, 1963, chap. XVI.

Dès l'art le plus ancien, une tradition réaliste s'est épanouie en Egypte, liée sans doute à un souci de survie de l'individualité des défunts : ainsi, sous la V° Dynastie, le Noble bossu, le nain Khnoumhotep et le "Cheikh el-Balad" ; plus tard sur le calcaire peint de l'Expédition du Pount, où la difformité de l'épouse du chef traduit sans doute son éléphantiasis (XVIII° Dynastie)[76]. Longtemps sans doute, en Egypte, l'image ne fut pas pensée comme réellement distincte de ce qu'elle représentait. Le simulacre était un véritable substitut[77]. A ce point que l'image n'était alors pas forcément faite pour être vue mais pouvait répondre à d'autres usages. Particulièrement dans les tombeaux où, en Egypte comme en Chine et ailleurs, images et statuettes remplacèrent les sacrifices humains lors de l'inhumation de personnages importants.

Ces traditions réalistes seront portées à bout par les ateliers amarniens d'Akhenaton : dans l'atelier du sculpteur Touthmôsis, on a retrouvé des masques directement pris, semble-t-il, sur des modèles vivants. Jusqu'au modelé sensuel et cru du torse féminin du Louvre. Jusqu'au réalisme dépouillé des têtes de la reine Néfertiti de Berlin et du Caire, dans lesquelles un sentiment d'introspection apparaît pour la première fois peut-être en art.

[76] Toutes ces œuvres au Musée égyptien du Caire.
[77] Il en allait sans doute de même dans la Grèce antique, voir T. Hölscher *La vie des images grecques*, trad. fr. Paris, Hazan, 2015.

Et jusqu'à cette extraordinaire statuette du Musée du Caire représentant Akhenaton embrassant une femme assise sur ses genoux et donnant sans doute la première représentation intime d'un monarque que nous connaissions. Sur une stèle (à Berlin), l'une de ses filles joue avec la boucle d'oreille de sa mère Néfertiti. Ailleurs, Akhenaton exprime une grimace de dégoût en tordant le cou d'un oiseau pour un sacrifice. On ne trouve aucun équivalent de telles représentations dans toute l'Antiquité et bien au-delà.

Pourquoi, alors qu'était pensée la première religion monothéiste (voir 1. 14. 6.), se soucia-t-on de représenter sur les cartouches la famille royale en des poses familières ? Nul n'a encore vraiment pu l'expliquer. Mais il paraît certain que les deux événements furent inséparables : l'art réaliste amarnien consacrait un dogme[78]. La révélation du Dieu unique s'accompagna d'un souci tout nouveau en art de ne pas transfigurer la réalité mais de la rendre fidèlement et surtout de représenter l'intimité du pharaon - bien que dans la représentation du Pharaon lui-même (visage émacié aux yeux démesurément allongés et au menton proéminent ; corps déformé, à l'aspect légèrement androgyne) apparaît une disproportion évidente, ayant sans doute rapport avec un symbolisme religieux. L'art amarnien avait ainsi une nette tendance expressionniste, juge-t-on - même si certains ont admis que le crâne exagérément oblong des têtes d'Akhenaton (et des têtes de princesses du Caire et de Copenhague) reproduisait fidèlement l'effet d'une maladie endocrinienne[79].

D'autres explications ont pu être avancées : la forme ovoïde du crâne d'Akhenaton marquerait un rêve d'hermaphrodisme, la bisexualité du pharaon[80], etc. On a également dit que la représentation du pharaon dans des situations intimes marquait la volonté de le considérer comme les autres hommes. La plupart de ses représentations respectent néanmoins la forte différence conventionnelle de taille entre lui et ceux qui l'entourent, y compris la reine.

[78] Voir C. Desroches-Noblecourt *L'art égyptien*, Paris, Massin, 1961, p. 53 et sq.
[79] Voir C. Lalouette *L'art figuratif dans l'Egypte pharaonique*, Paris, Champs Flammarion, 1992, p. 266.

Par ailleurs, l'évolution de l'art armanien pourrait être rapprochée de celle d'autres cultures, comme celle des Mochita ou Moche au Nord du Pérou, qui s'épanouit au Ier siècle av. JC. Comme la plupart des cultures de l'Amérique précolombienne, ils pratiquèrent des sacrifices humains qu'ils représentèrent dans une exubérance picturale et des poteries d'un réalisme singulier – allant jusqu'à représenter de manière saisissante, ce qui demeure unique, des prisonniers attendant la mort. Parce qu'il saisit des portraits (certains visages, paraissant mongols ou africains, ont beaucoup intrigué), des expressions (ainsi que de nombreuses représentations érotiques), l'art Moche est l'un des plus intéressants des civilisations andines.

En fait, l'exagération est partie intégrante du réalisme et c'est pourquoi ce dernier verse facilement dans la caricature. C'est que, selon ses principes, l'irrégulier, parce qu'il singularise l'individuel, l'intéresse au premier chef et la tentation est de le faire passer au premier plan – c'est le principe même de la caricature, dont Jules Champfleury, l'un des premiers théoriciens du réalisme, sera l'un des premiers historiens[81].

Mais si elle est comme l'aboutissement du réalisme, la caricature en représente également la limite : elle réduit à une formule le réel, aussi bien que l'œuvre. L'*Enterrement à Ornans*, ainsi, peut n'être vu que comme une caricature, une œuvre de parti pris. Dans *Un cœur simple* (*Trois contes*, 1877[82]), Flaubert s'est attaché à entrer dans la conscience et l'imaginaire d'une humble domestique mais il nous est difficile de croire que Flaubert rapporte sans ironie les croyances de la vieille femme, qu'il ne cherche pas notre regard complice (alors qu'il n'en est rien).

La caricature, l'outrance, marquent l'échec du réalisme dans la mesure où, loin d'éclairer une situation en invitant le spectateur à y entrer, à la faire sienne, elles créent de l'altérité et peuvent provoquer une sensation de rejet, de malaise ou de dégoût, rendant toute identification impossible – cela frappe particulièrement la photographie sociale, de Jacob Riis à Lisette Model et explique le détachement revendiqué d'une Diane Arbus par rapport à ses

[80] Voir G. Sinoué *Akhenaton. Le Dieu maudit*, Paris, Gallimard, 2004.
[81] *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1865.

sujets, qu'elle affirmait saisir sans la moindre compassion et avec un sentiment d'irréalité. Arbus ne dénonce pas, en effet, ne démontre pas. Elle saisit plutôt une normalité anormale, dérisoire ou bizarre

Quoi qu'il en soit, mieux vaudrait dire que, réaliste, l'art amarnien n'était pas limité à l'imitation, comme ce sera finalement l'issue du réalisme grec.

La peinture grecque.

Longtemps régi par le sacrifice délibéré de l'expression à la pureté et à la beauté idéale des lignes, l'art grec évolua vers un souci toujours plus vif du détail et de l'exactitude, jusqu'au grotesque parfois.

La sculpture hellénistique s'est plu à représenter de manière crue des personnages issus des plus basses classes : ainsi la *Vieille se rendant au marché* (300/280 av. JC ?[83]), *La vieille femme ivre*[84] ou l'*Enfant nègre endormi*[85]. On s'est demandé quels intérêts avaient de telles représentations pour ceux qui les acquerraient : une fascination pour le destin défavorable frappant certains individus ? Il y aura en tous cas un naturalisme romain : Horace trace en termes crus le portrait d'une veille femme dédaignée (*Ode I,* I° siècle av JC, XXV) ou celui d'une maitresse décrépite (*Epode* VIII[86]).

Longtemps, les masques de théâtre grecs avaient été d'une absolue rigidité, sans qu'on se choque visiblement d'ailleurs du désaccord de ces physionomies rigides avec l'évolution des sentiments des personnages au cours de la pièce. Les masques alexandrins, eux, auront les sourcils contractés et des bouches béantes[87]. Vers la fin du VI° siècle, avec Cimon de

---

[82] Paris, Gallimard, 1973.
[83] New York, Metropolitan Museum.
[84] Rome, Musée du Capitole.
[85] Copenhague, Glypothèque Carlsberg.
[86] *Odes et épodes I*, trad. fr. Paris, Les Belles Lettres, 1927.
[87] Voir l'article "Persona" du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* T4[1] de C. Daremberg & E. Saglio (dir), 10 volumes, Paris, Hachette, 1873-1905, pp. 406-418.

Cléonées notamment, on se mit à dessiner les personnages de trois-quarts. On alla plus droit à la nature. La représentation se libéra (flexions du corps, dissymétries).

Alors que les portraits privés se développèrent à Rome sous les empereurs, un procédé des Grecs fut semble-t-il assez largement repris qui consistait à représenter le visage regardant légèrement vers la droite, pour donner au portrait une asymétrie génératrice de vie.

A la même époque, nous rapporte Pline, le peintre Polygnote de Thasos fit ouvrir la bouche à ses personnages, il montra leurs dents et, abandonnant l'ancienne raideur, donna des expressions diverses aux visages. Mais ce réalisme s'épuisa, à suivre Pline, dans la virtuosité imitative.

L'imitation en art est aussi virtuose qu'inutile. Elle n'ouvre l'art sur rien, sinon sur l'exploit technique. Zuxis d'Héraclée, écrit Pline, présenta un jour des raisins autour desquels les oiseaux vinrent voleter. Mais Parrhasius présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zuxis lui-même demanda qu'on le retire pour voir la peinture qui se cachait derrière, reconnaissant ainsi involontairement la supériorité de son rival. Assez vite, semble-t-il, le réalisme grec atteignit ainsi sa propre limite : Protogène, continue Pline, n'arrivait pas à rendre l'écume aux lèvres d'un chien haletant. Il ne pouvait effacer l'impression d'habilité technique de sa représentation, alors qu'il voulait obtenir le vrai et non le vraisemblable. En colère, il lança son éponge contre cette partie qui ne lui plaisait pas. La chance produisit l'effet de la nature…

Plus proche de nous, on cite le cas du peintre Auguste de La Berge (1807-1842), obsédé par un réalisme absolu l'amenant à vouloir par exemple que dans la représentation d'un arbre chaque feuille ait son individualité. Il peinait à terminer le moindre tableau…

Le réalisme perd son sens dès lors que la vérité est simplement ce qu'on a sous les yeux et n'a plus à être autrement montrée ou dévoilée. C'est donc une confusion totale - ou une attaque délibérée - que de le réduire à un art de pure imitation. Et c'est manquer tout ce que le réalisme emprunte fidèlement au classicisme quant à l'imitation de la nature.

***L'imitation de la nature. La* mimesis.**

Ce thème traverse toute l'histoire de l'art[88], jusqu'à l'art moderne qui s'en est trop vite cru affranchi. Mais le thème de la *mimesis* – un terme venant peut-être des *mimoi*, les mimes en grec[89] - est particulièrement ambigu, ayant pu justifier tant la simple copie des choses que la saisie de leur essence idéale, au-delà de leur apparence. On aura pu viser à travers lui tant la représentation de la matière que celle de la forme - quoique cette dernière interprétation se soit le plus durablement imposée.

L'ambiguïté attachée au terme d'imitation.

Cette ambiguïté paraît en fait avoir été présente dès Platon, auquel la paternité du thème est communément attribuée. Car s'il défend l'imitation de la nature, Platon s'en prend aussi bien aux faux-semblants, aux trompe-l'œil de la peinture de son temps, au moyen desquels celle-ci s'efforçait d'imiter les choses telles qu'exactement elles paraissent (Platon les décrit dans son *Sophiste*, 365 av. JC, 235e-236a[90]). Ainsi des skiagraphies, ces décors ou tableaux reproduisant le jeu des ombres et des couleurs et donnant de loin l'illusion de la réalité, dont l'un des principaux artistes fut, à la fin du V° siècle av. JC, Apollodore le Skiagraphe[91]. On rapporte encore le cas d'une *Athena* de Phidias dont la partie inférieure trop courte fit juger la statue mal faite avant qu'elle ne soit mise en place, très au-dessus de l'œil.

Or, au XVI° siècle, le sens du terme "imitation" (*mimesis*) n'était visiblement guère plus fixé. En 1506, on découvrit et l'on s'enthousiasma pour le *Laocoon* (50 av. JC[92]), un groupe sculptural qui passa pour parfaitement imiter la nature.

Mais en quel sens ? Pour les uns, parce qu'il exprimait la douleur d'une manière crue, immédiate. Pour les autres, parce qu'il représentait la douleur dominée par la grandeur d'âme - une

[88] Voir B. Lamblin *Art et nature*, Paris, Vrin, 1979, chap. III.
[89] Son sens original viendrait plutôt de la danse et de la musique pour H. Koller *Die Mimesis in der Antike*, Berne, A. Francke, 1954.
[90] *Œuvres complètes II*, trad. fr. en deux volumes, Paris, Pléiade Gallimard, 1950.
[91] Voir P-M. Schuhl *Platon et l'art de son temps*, 1934, Paris, PUF, 1952.
[92] A Rome, au Musée du Vatican. La sculpture représente la mort de Laocoon, le prêtre troyen ayant vainement dissuadé ses concitoyens de faire entrer le cheval de bois dans leur ville.

douleur retenue, donc, car spiritualisée. Deux siècles plus tard, la question n'était guère réglée. Johann Winckelmann expliquait l'expression de souffrance modérée du père, le personnage principal, par la grandeur tranquille de la nature des Grecs (*De la description*, 1764[93]). Goethe jugeait que cette expression ne se comprend qu'en rapport avec l'expression des visages des fils (*Sur Laocoon*, 1798[94]). Si le mot d'ordre est d'imiter la nature, encore s'agit-il de savoir si c'est la nature telle qu'elle apparait et est à même de charmer l'œil ou bien la nature telle qu'elle est, au-delà de l'apparence, comme seul l'esprit peut la saisir. Il s'agit encore de savoir si l'art, pour être véritable, doit être porté par la réflexion. S'il doit simplement copier de belles choses ou tenter de saisir la beauté qui les rend belles. Cette Beauté dont Platon interroge la nature dans son *Grand Hippias*.

Dans le *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin* (1557[95]) de Lodovoco Dolce, l'imitation de la nature semble devoir être entendue au sens le plus propre. Cependant, à partir de la *Théologie platonicienne* (1474[96]) de Marsile Ficin, la redécouverte du néoplatonisme allait conduire à promouvoir l'idéal d'une saisie de la beauté cachée des choses qui, à la limite, ne peut relever que d'une contemplation intérieure. Les arts n'imitent pas les objets sensibles mais remontent aux raisons d'où sont issus les objets, disait Plotin. Ils suppléent aux défauts apparents des choses en extériorisant ce qu'elles possèdent en elles de beauté (*Ennéade V,* 8, 250-270 ap. JC, 1[97]). L'art doit rechercher le semblable et non l'identique, écrit Pétrarque dans une lettre : une ressemblance comparable à celle d'un fils vis-à-vis de son père, qui éclate immédiatement quoique les deux hommes puissent, dans le détail, être très différents[98]. C'est là tout l'idéal de la mimesis platonicienne qui, comme le note Vladimir Jankélévitch, se fonde sur *l'analogie* du sensible et de l'intelligible, jusqu'à ce que les deux se recouvrent (*Philosophie première*, 1953, p.16 et sq.[99]). Les choses représentées doivent alors être saisies dans leur type, leur Idée - ainsi pour Giovanni Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, 1585[100]). Une Idée saisie par l'artiste dans un "dessin intérieur" : le "dessin mental" de Léonard de Vinci ; le *concetto* de Federico Zuccari, qui est un "*disegno interno*" (*L'idea de' pittori, scultori et architetti*, 1607[101]). Dès l'esquisse, la beauté de l'Idée doit se refléter, souligne Giovanni Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1587[102]). Cela fit justifier que Michel-Ange ait laissé nombre d'œuvres inachevées - le concept primant sur la réalisation. Tandis que Donatello exaltera le pouvoir suggestif du *non*

[93] trad. fr. Paris, Macula, 2006.
[94] in *Ecrits sur l'art*, trad. fr. Paris, GF Flammarion, 1996.
[95] trad. fr. Paris, Klincksieck, 1996.
[96] trad. fr. Paris, Les Belles Lettres, 1964-1970.
[97] trad. fr. Paris, Les Belles Lettres, 1991.
[98] Citée in D. Arasse *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 8.
[99] Paris, PUF, 1986.
[100] 3 volumes, Roma, S. Del-Monte, 1844.
[101] Torino, per A. Disserolio, 1607.
[102] Pisa, N. Capurro, 1823.

finito, laissant mieux saisir la fureur poétique à l'œuvre. Michel-Ange disait qu'une statue parfaite doit pouvoir rouler du haut d'une montagne et ce qu'elle perd en route n'est que superflu.

Et cela lancera encore un débat entre dessin et couleur - pour la ligne toute intellectuelle des Florentins ou pour la manière colorée des Vénitiens et leur souci de rendre les choses exactement comme l'œil les saisit. Contre la saisie idéale de la Forme au-delà des apparences, Thomas d'Aquin soutenait que la lumière et donc la couleur permet à nos sens de saisir en nature la beauté du monde. Pour Kant, cependant, le dessin est essentiel. Il saisit ce qui plait dans la forme et les couleurs, elles, seulement ce qui fait plaisir dans la sensation (*Critique de la faculté de juger*, 1790, § 14[103]). C'était le point de vue le plus partagé : associé à la description scientifique du monde, aux règles de la perspective analytique, le dessin passait traditionnellement pour éduquer l'œil. Pour apprendre à reconnaitre l'idéal dans l'apparence des objets[104].

En France, l'enseignement secondaire adopta ainsi d'abord, au XIX° siècle, des méthodes de dessin géométriques et précises, telles que promues par un Eugène Guillaume, professeur de dessin à l'Ecole polytechnique. En 1909, cependant, on se tourna vers la méthode active de Gaston Quénioux, davantage fondée sur les impressions personnelles et invitant l'enfant à créer sa propre expression artistique avec sincérité – ce qui est devenu depuis, en matière d'éducation artistique, l'un des grands lieux communs de notre époque. Laquelle, comme souvent, ne se croit moderne que parce qu'elle n'a plus de mémoire.

Le débat entre dessin et couleur avait déjà conduit à opposer Poussin à Rubens et Le Brun au Titien. Contre le trait idéal du premier, Roger de Piles avait exalté le naturalisme nordique du second (*Dialogue sur le coloris*, 1673[105]). Mais, un siècle plus loin, Diderot jugera que la vérité de la couleur ne répond pas à la vérité des choses (*Salon de 1765*, p. 285[106]). Il recommandera d'observer les hommes dans leurs occupations quotidiennes, dans les rues. Mais il voudra qu'on peigne des attitudes simples et naturelles, plutôt que singulières (*Essais sur la peinture*, 1765[107]). Il goûtera à cet égard la théâtralité de Greuze. En même temps qu'il reprochera à ce dernier d'avoir peint un Septime Sévère avec la peau sombre et son fils Caracalla comme un franc coquin. Deux traits historiquement exacts mais qui déprécient la réalité peinte (en Septime Sévère, on ne reconnaît pas un Empereur, selon Diderot) et qui font basculer le tableau du genre historique au genre pittoresque (*Salon de 1769*, p. 449[108]).

On ne peut mieux souligner la distance entre imitation et ressemblance. Par rapport à l'Idée, voir peut être décevant. Représentés, les monstres qui assiègent la retraite de saint Antoine n'ont

[103] *Œuvres philosophiques II*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1985.
[104] La prépondérance du dessin sur la couleur est encore affirmée dans l'influente *Grammaire des arts du dessin* (1867, Paris, H. Laurens, 1886) de Charles Blanc. L'artiste David Batchelor a pu dénoncer une chromophobie de l'art moderne (*La peur de la couleur*, 2000, trad. fr. Paris, Ed. Autrement, 2001).
[105] Paris, N. Langlois, 1699.
[106] Paris, Hermann, 1984.
[107] Idem
[108] *Œuvres complètes T. VIII*, Paris, Le Club français du livre, 1969.

généralement rien d'effrayant. Ils sont grotesques. Non seulement ils ne nous donnent pas la « réalité » (toute imaginaire en l'occurrence) mais ils nous empêchent même de la voir. Mieux que l'image, la parole fait voir et, bien plus puissante qu'elle, formule l'idée de la chose, qui n'appartient pas au visible[109]. De là, l'idée que la poésie est au sommet des arts. A propos du *Laocoon*, Lessing concluait finalement que la violence des textes ne peut guère être traduite en sculpture. La poésie ne peut être traduite dans les autres arts. Homère ne nous dit pas grand-chose d'Hélène. Il parle de ses "bras blancs", de sa "belle chevelure". Mais, à la fin, on entend des vieillards avouer qu'elle valait bien les larmes et le sang de cette guerre, nous donnant ainsi une idée de sa beauté qui surpasse tout ce que peut accomplir l'art (*Laocoon*, 1766[110]). Rares sont d'ailleurs les peintres qui ont tenté de représenter Hélène et, parmi ceux qui l'ont fait, Gustave Moreau ne lui a donné que des traits rudimentaires ou pas de traits du tout (*Hélène à la porte de Scée*[111]).

On peut également penser à cette photo de Charles Harbutt d'hommes dévorant des yeux une femme dont on ne voit pas la tête (*Fashion nightclub*, 1970).

Comment mieux que cette photo illustrer le *fait* que le réel est une idée ? Que, pour être aperçue, la réalité doit parfois être cachée ?

*

[109] Voir J. Rancière *Le destin des images*, Paris, La fabrique éd., 2003, p. 129 et sq.
[110] trad. fr. Paris, Hermann, 1964.
[111] Paris, Musée Gustave Moreau.

Ainsi, la distinction entre imitation simple et imitation idéale, comme écrit Roger de Piles (*Cours de peinture par principe*, 1708[112]), sera le principe le plus constant du classicisme. Pour Roger de Pile, l'imitation doit avoir un effet quasi hallucinatoire, puisque le véritable peintre, selon lui, doit appeler son spectateur par la force et la grande vérité de son imitation, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente (p. 9).

Toutefois, depuis Platon, un autre idéal d'imitation marque une radicale défiance vis-à-vis des illusions visuelles, capables de travestir la réalité telle qu'elle est en elle-même et ceci en art comme dans les lettres. L'imitation doit moins satisfaire la vue que l'esprit et ce n'est qu'à cette condition que des exigences semblables peuvent être posées pour juger un poème et un tableau, la peinture devant même, selon le principe d'Horace *Ut pictura poesis*, prendre la littérature pour modèle. La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette, disait le poète grec Simonide. Il en restera cette idée, encore assez commune de nos jours, qu'une œuvre d'art doit "dire quelque chose". Toute notre expérience de la peinture comporte une considérable partie verbale. Notre vision n'est jamais pure vision, estime Michel Butor (*Les mots dans la peinture*, 1969[113]).

A quoi s'oppose la théorie dite « de la pure visibilité » de Konrad Fiedler, pour qui l'art libère au contraire la perception visuelle de la langue et de la pensée, à laquelle il fournit comme une opinion indépendante (*Sur l'origine de l'activité artistique*, 1887[114]). Pour Pierre Francastel, il existe une pensée plastique comme il existe une pensée mathématique. Les arts servent autant que la littérature à divulguer et à imposer des croyances. Pourtant, sociologues et historiens commettent couramment l'erreur de croire que les valeurs rendues manifestes par les artistes doivent être traduites en langage pour toucher la société (*La réalité figurative*, 1965[115]). Pour Alfred Gell, au sein de chaque société, les images ont une « agentivité » qui fonde une culture visuelle autonome (*L'art et ses agents*, 1998[116]).

Le vraisemblable plutôt que le vrai.

Quoi qu'il en soit, pour la poésie, la règle avait été posée par Aristote : le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, selon la vraisemblance (*eikos*) ou la nécessité (*Poétique*, 1451b[117]). Et Aristote de préciser que le vraisemblable représente alors l'ensemble de ce qui est possible aux yeux de l'opinion commune et non aux yeux de ceux qui savent. Le poète doit énoncer le général et non le particulier, de sorte qu'il devra aller jusqu'à préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais, parce que trop

[112] Paris, Tel Gallimard, 1989.
[113] Paris, Skira Flammarion, 1969.
[114] trad. fr. Paris, Ed rue d'Ulm, 2017. Voir P. Junod *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, J. Chambon, 2004.
[115] Paris, Denoël/Gonthier, 1965.
[116] trad. fr. Dijon, Les Presses du réel, 2009.

singulier, n'entraîne pas la conviction. C'est pourquoi la poésie est plus philosophique que l'histoire, selon Aristote (voir 1. 12. 14.). Elle dit le général et l'histoire le particulier – c'est au nom de ces arguments qu'on pourra défendre les romans, accusés d'être frivoles ou pernicieux tant par le classicisme européen qu'au Japon ou en Chine[118]. Le roman est plus vrai que l'histoire, plaidera Diderot (*Eloge de Richardson*, 1762[119]). Et Stendhal, citant Mme de Tracy dans son *Journal* : on ne peut plus atteindre au vrai que dans le roman (24 mai 1834[120]). Le roman expérimental de Zola (voir ci-dessus) est encore largement empreint de ces attendus.

Comme Hugo rejetant toute invraisemblance dans la préface de son *Cromwell* (1827), les romanciers du XIX° siècle n'ignoreront pas l'obligation de vraisemblance. Si l'on force le trait, explique Dostoïevski, c'est pour rester dans le vraisemblable. Comment rendre les gens ordinaires intéressants ? Il faut les faire au moins représentatifs de la médiocrité (*L'idiot*, 1874, IV° partie, p. 559 et sq.[121]). Pour rendre la réalité, il faut choisir la vraisemblance au détriment de la vérité car le vrai n'est pas toujours vraisemblable, écrit Maupassant. Tous les jours, il y a beaucoup d'accidents mais pour faire la part des accidents peut-on faire tomber une tuile sur la tête du personnage principal au milieu du récit ? (*Pierre et Jean*, 1888, Introduction. Le « roman », 1887[122]).

Au nom de la vraisemblance, on reprocha à Corneille, lors de la Querelle du *Cid* (1637), qu'une femme d'honneur puisse épouser le meurtrier de son père à la fin de la pièce. Même si cela correspondait à la réalité historique, cela était contre la vraisemblance, selon l'opinion. A quoi Corneille répondra avoir choisi le vrai plutôt que le vraisemblable et l'histoire plutôt que la fable[123]. La vérité d'une belle tragédie ne doit pas être vraisemblable, redira-t-il dans l'Adresse au lecteur d'*Héraclius* (1647, la pièce posait un même problème d'une réalité historique pouvant paraitre invraisemblable) mais tirer parti de l'extraordinaire, s'il est avéré historiquement.

Un tel parti-pris demeura longtemps singulier tandis que l'opinion commune admettra que dans le domaine des arts, il s'agit de dépasser l'apparence pour peindre la "belle nature", que l'imitation ne doit pas hésiter à corriger pour faire jaillir la vraie beauté. Zeuxis, pour peindre un portrait d'Hélène, prit pour modèles les cinq plus belles filles de Crotone, notait Aristote (1460a-1461b). Si le beau correspond à la nature, celle-ci est une Idée contenue en chaque créature mais jamais à l'état pur. Nul corps n'est tout à fait beau mais chaque corps contient une partie de la Beauté. L'artiste doit donc saisir la forme idéale par synthèse.

Le beau, ainsi, deviendra l'idée centrale de l'esthétique mais conçu comme l'imitation d'une nature idéelle ; comme une fidélité non pas au vrai mais au vraisemblable ou à l'idéal - c'est-à-dire finalement conforme aux canons d'un genre établi, ne manqueront pas de souligner certains

[117] trad. fr. Paris, Le livre de poche, 1990.
[118] Voir J. Goody *La peur des représentations*, 1997, trad. fr. Paris, La Découverte, 2003.
[119] *Contes et romans*, Paris, Pléiade Gallimard, 2004.
[120] *Œuvres intimes II*, Paris, Pléiade Gallimard, 1982.
[121] trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1953.
[122] Paris, Bookking Int., 1993.

critiques, la vraisemblance étant d'abord une convenance et le vraisemblable pouvant représenter comme une véritable censure, face à laquelle la nouveauté doit affirmer sa pertinence non par rapport à ce qui est mais face aux œuvres précédentes[124].

Ceci posé, on comprend que la fameuse formule de Pascal sur la vanité de la peinture qui attire l'admiration par la simple ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux (*Pensées*, 1670, Lafuma 40[125]), loin de relever de quelque obscurantisme, comme on la reçoit souvent de nos jours, cette formule était et reste seulement banale[126].

*

Pérennité de cet idéal de la représentation.

Au milieu du XVIII° siècle, Shaftesbury, affirmait toujours qu'un peintre manque de naturel quand il suit la nature de trop près[127]. Un véritable grand capitaine, c'est le Godefroi du Tasse, écrit Giambattista Vico. Si les vrais capitaines ne lui sont pas conformes, ce ne sont pas de grands capitaines. Il y a une vérité poétique à laquelle la vérité physique doit être subordonnée (*La science nouvelle*, 1725, I, XLVII[128]).

Contre le maniérisme rococo, le néo-classicisme reviendra aux critères de simplicité, d'unité et de totalité invitant à purifier l'individuel de ses accidents et de ses détails. Goethe distingue de la simple imitation, qui reproduit l'apparence sensible, la "manière", qui s'élève au général en transcrivant l'effet produit et le "style" qui rend l'essence des choses au-delà de leur apparence - d'où l'intérêt pour le symbole, à travers lequel l'essence d'une chose est saisie dans son apparence et qui amène à dépasser cette dernière (*Simple imitation de la nature, manière, style*, 1789[129]). Plutôt que la nature, affirme Goethe, il faut suivre l'art, qui nous donne accès à une Seconde nature, plus parfaite que la nature empirique car plus universelle (*L'essai sur la peinture de Diderot*, 1799). Hegel, de même, souligne la stérilité de la simple imitation de la nature (*Esthétique*, posthume 1835, Introduction, II, p. 34 et sq.[130]). L'art doit rendre le « caractère capital », sinon l'essence des choses, dont tous leurs traits dérivent, pose Hippolyte Taine (*Philosophie de l'art*, 1865, chap. I, 5[131]).

---

[123] Voir A. Gasté *La querelle du Cid*, Paris, H. Welter, 1898.
[124] Voir C. Metz *Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin d'un Vraisemblable ?* (1967) in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003.
[125] *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963.
[126] Sur la théorie classique du vraisemblable, voir R. Bray *La formation de la doctrine classique*, 1927, Paris, Nizet, 1983 & J. Schérer *La dramaturgie classique en France*, 1962, Saint-Genouph, Nizet, 2001.
[127] Voir J-C. Lebensztejn *L'art de la tache. Introduction à la* Nouvelle méthode *d'Alexander Cozens*, Paris, Ed. du Limons, 1990.
[128] trad. fr. Paris, Gallimard, 1993.
[129] in *Ecrits sur l'art*, trad. fr. Paris, GF Flammarion, 1996.
[130] trad. fr. Paris, Flammarion, 1979.
[131] Paris, Fayard, 1985.

L'*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823[132]) d'Antoine Quatremère de Quincy fournit, au début du XIX° siècle, l'une des meilleures expressions de la théorie classique de l'imitation, distinguant celle-ci de la répétition à l'identique et de l'illusion (que goûte le vulgaire) et affirmant qu'à travers elle l'art saisit ce que la nature ne fait que deviner : l'idéal. En quoi l'art est supérieur à la nature. En quoi, également, il requiert l'intelligence plus encore que l'imagination et le sentiment car l'art n'est pas sans déficit dans ses représentations, que comble une sorte de travail par lequel l'esprit achève en lui-même l'ouvrage de l'art (p. 122). En regard, la pure ressemblance s'établit dans un constat et n'offre rien de plus à comparer, à juger. Elle ne forme même pas une image. L'imitation doit être créative.

*

Le romantisme ne sera pas infidèle à ces principes mais *l'imitation reconnaitra désormais davantage l'invention qui la porte. La liberté créatrice de l'artiste sera consacrée*. On s'intéressera notamment, avec Alexander Cozens (1717-1786), à la puissance évocatrice des taches pour tracer des paysages imaginaires. Filipo Baldinucci (1624-1696) les jugeait déjà fascinantes comme premier support pour la pensée de l'artiste, comme tremplin pour sa création. Vinci avait recommandé aux peintres d'observer les formes que dessinent les lézardes sur les vieux murs.

Avec le romantisme, la spontanéité de l'artiste primera tout. L'art sera consacré comme originalité radicale, création absolue. Pour autant, l'idéal d'imitation de la nature ne sera pas du tout abandonné, au contraire. Et il est tout à fait étonnant de constater combien nombre de propos d'artistes jusqu'à nos jours peuvent être présentés comme originaux sans que leur classicisme et donc leur banalité soient soupçonnés.

Car que disent les artistes ? Contre "cette ressemblance stupide qui nous rive à la chaîne de la réalité matérielle", comme dira Gauguin (*A Henry de Monfreid*, mars 1888[133]), on parlera de « libération à l'égard du réel ». De là l'anti-naturalisme d'un Baudelaire, qui décrie la photographie en ce qu'elle copie la nature sans imagination (*Salon de 1859* & *Le Peintre de la vie moderne*, 1863). Il n'est rien que d'affreux dans la nature !, écrit Baudelaire (*Eloge du maquillage*[134]). Dans ses premiers poèmes, Hugo pense encore au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser, écrit Proust (*Le côté de Guermantes*, III[135]). L'art voudra donner accès à une réalité supérieure, largement teintée d'ésotérisme chez Kandinsky et Mondrian. La réalité même, dévoilée dans son néant, le monde blanc de l'absence d'objet chez Malevitch (voir 1. 11. 5.). La réalité essentielle, dépassant l'apparence et livrant les objets sous leurs différentes faces

[132] Paris, Treuttel & Würtz, 1823.
[133] Cité par B. Blistène *Une histoire de l'art du XX° siècle*, Paris, Beaux-Arts, 2006, p. 15.
[134] Ce texte et les deux précédents in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962.
[135] *A la recherche du temps perdu*, 4 volumes, Paris, Pléiade Gallimard, 1987-1989.

avec le cubisme, tel que le présente Guillaume Apollinaire (*Les peintres cubistes*, 1912[136]). L'artiste n'est pas assujetti aux apparences de la nature, souligne Paul Klee (*De l'art moderne*, 1924[137]). La nature naturante lui importe davantage que la nature naturée. Il remonte du modèle à la Matrice. L'art ne rend pas le visible, ainsi. Il rend visible. Il traverse les choses et nous porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire (*Crédo du créateur*, 1920). Le discours d'un Kandinsky est très semblable (*Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1912[138]). Il faut se détacher de la nature pour atteindre le spirituel. Mais un détachement complet ferait verser dans la seule ornementation. La beauté des couleurs et des formes n'est pas un but suffisant en art (pp. 175-176). Il faut atteindre l'âme des choses, la « nécessité intérieure » derrière les apparences, la représentation. Cela seul justifie l'abstraction qui, autrement, est purement arbitraire (p. 129). Dans ses *Cours du Bauhaus* (1922-1933[139]), Kandinsky parle de saisir la force intérieure de la matière. Il affirme que le beau est nécessaire, comme reflet de l'évidence générale cosmique que l'homme atteint par l'art (p. 146). Par l'art, nous exprimons ce que la nature n'est pas, lançait Picasso en 1923. Et Malevitch voulait, lui aussi, échapper à « la tyrannie des choses ». Mais, à propos du cubisme, Albert Gleizes et Jean Metzinger avaient déjà réintroduit l'idée d'un « réalisme universel » (*Du cubisme*, 1912[140]), versant, comme le suprématisme de Malevitch, dans le spiritualisme.

On n'en finirait pas de recenser tout ce que les artistes ont pu dire de semblable depuis deux siècles, qui est l'un des grands lieux communs de l'art moderne. Georges Braque ainsi : j'ai le souci de me mettre à l'unisson de la nature, bien plus que de la copier ; on ne doit pas reproduire les choses mais pénétrer en elles, devenir la chose, etc. Comme le note un auteur, les sources de l'art moderne pourraient bien être au cœur... de la pensée classique ![141] L'art confère à l'être un surcroît de figurabilité, souligne Hans-Georg Gadamer (*Vérité et méthode*, 1960, p. 70[142]). Parole et figure permettent aux choses d'être enfin ce qu'elles sont. L'Achille d'Homère, ainsi, est plus que son modèle de chair. Sa présence est plus authentique puisqu'il rejoint son essence immuable (pp. 40-41). Et c'est pourquoi un portrait ne devient pas tel pour ceux qui y reconnaissent le sujet dépeint (p. 74).

En regard de cette longue tradition, l'impressionnisme sera lui fidèle au mot d'ordre de Turner : peindre ce qu'on voit, non ce qu'on sait. Monet consacre l'apparence. Son discours n'est pas essentialiste : il est faux que les objets aient une forme, soutient-il. Il n'y a pas la meule, la cathédrale, le peuplier. Il y a la meule et la cathédrale à telle heure et sous tel éclairage.

[136] Paris, Hermann, 1980.
[137] in *Théorie de l'art moderne*, 1956, trad. fr. Paris, Denoël, 1985.
[138] trad. fr. Paris, Denoël, 1989.
[139] trad. fr. Paris, Denoël, 1975
[140] Paris, Hermann, 2012.
[141] Voir J-C. Lebensztejn *op.cit*.
[142] trad. fr. partielle Paris, Seuil, 1976.

Oscar Wilde, lui, rejettera le « sens » (“la mauvaise poésie est engendrée par des sentiments profonds”) et appellera de ses vœux un art purement décoratif (*La critique de l’art*, 1891[143]). Wilde anticipait sur les thèses de Wilhelm Worringer, lequel s’attachera à montrer que l’impulsion artistique la plus primitive ne recherche en rien l’imitation de la nature mais s’investit plutôt dans l’abstraction de décors purement formels, comme moyen de surmonter une disharmonie intérieure - notamment chez les peuples primitifs mais une telle abstraction, selon lui, imprègne encore largement les mosaïques byzantines. Finalement, la stylisation géométrique est, dans le domaine de l’art, bien plus commune que l’*Einfühlung* ou empathie, qui est un sentiment de communication intuitive avec le monde, qui pousse à son imitation (*Abstraction et Einfühlung*, 1907[144]). Quelques années après, apparaîtra un art “abstrait”, qui ne sera ni ornementation formelle, ni imitation du monde extérieur[145].

*

Finalement, l’idéal d’imitation de la nature a pu être radicalement rejeté par l’art moderne. Mais est-il vraiment permis de s’en affranchir ? Si l’on rejette toute imitation, on rejette aussi bien toute expression – toute référence à quelque chose d’extérieur à l’œuvre à quoi celle-ci pourrait se référer : une pensée, un sentiment, une réalité, note Nelson Goodman. On rejette en fait toute représentation, l’œuvre ne devant être considérée que pour elle-même, indépendamment de ce à quoi elle se réfère. Tout l’art se réduit alors à un acte, un faire dont seule une appréciation décidera qu’il relève bien de l’art ou non ; appréciation qui elle-même ne pourra guère être justifiée. Il ne peut plus alors y avoir art que quand et non parce qu’un certain regard le désigne tel – par exemple en décidant de son exposition dans un musée (*Quand y a-t-il art ?*, 1977[146]).

Sans une dimension de représentation et donc, forcément, d’imitation, il n’est plus d’art mais seulement un statut pour les œuvres d’art, difficilement justifiable et donc capable de repousser sans cesse ses propres limites, jusqu’à devenir purement conceptuel ou décoratif. Jusqu’à n’être plus art que pour quelques-uns et n’importe quoi pour les autres ! Pour autant, nous avons voulu le souligner, l’imitation est une notion bien trop vague pour définir la représentation. Il faut au moins distinguer entre un réalisme qui, en fait de réalité, poursuit une idée et un réalisme qui se satisfait d’apparences immédiatement données.

Voulant dévoiler la réalité des choses, le réalisme du XIX° siècle demeura fidèle aux canons classiques dans la mesure où il ne put se satisfaire d’une pure copie du monde mais

[143] in *Intentions,* trad. fr. Paris, Stock, 1928.
[144] trad. fr. Paris, Klincksieck, 1978. Worringer emprunte ses thèses sur l’abstraction à Aloïs Riegl (*Stilfragen*, 1893) et le concept d’*Einfühlung* à Theodor Lipps (*Aesthetik*, 1903).
[145] Voir D. Vallier *L’art abstrait*, Paris, Pluriel LGF, 1980.
[146] trad. fr. in G. Genette (présentation) *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

voulut, au-delà des apparences, en exhiber la vérité. Pourtant – et cela pour le coup était tout à fait nouveau - *cette démarche ne revint pas à rendre les choses et les êtres sous un jour spiritualisé, idéalisé au sens classique mais à vouloir montrer ce que communément l'on cache. Non pas accéder à un niveau supérieur de représentation mais simplement ouvrir les yeux et, pour cela, rendre le monde dans sa nudité, dans sa brutalité*. Montrer ce qu'ordinairement on ne voit pas. C'est ainsi que la peinture de Courbet oscille constamment entre l'allégorie, voire la caricature, en quoi Courbet est encore un classique, même si la trivialité de ses sujets choqua, et le rendu le plus brut de la chair - jusqu'à cette *Origine du monde* (1866[147]) dans laquelle on a vu le dernier mot du réalisme.

Pourtant, on ne peut nommer proprement "réaliste" cette dernière volonté d'exhiber le monde et la fascination que la reproduction de ce dernier suscite. Toutes deux traverseront le réalisme mais le débordent largement. A notre connaissance, l'histoire n'en a pas encore été vraiment contée. En peinture, elle passe de manière privilégiée par l'exacerbation de la luminosité.

*

2. 1. 6.

Une esthétique de la lumière crue.

A partir du fameux *Déjeuner sur l'herbe* (1863) où Edouard Manet tourne les thèmes de la peinture classique, abolit volumes, perspectives et clair-obscur pour ne livrer que des formes solidement affirmées, toute une veine picturale se développera, s'appropriant cette lumière plate, courte et forte qui n'illumine pas mais dépouille les scènes de tout prolongement pathétique ou méditatif.

[147] Au Musée d'Orsay à Paris. Pour ce tableau, Courbet se serait inspiré d'une estampe d'Utagawa qui n'a cependant rien de réaliste (*Huit vues de la province d'Omi*, 1833).

Une esthétique de la lumière crue que l'on trouve particulièrement chez Gustave Caillebotte (1848-1894), chez Félix Vallotton (1865-1925) ou Edward Hopper (1882-1967). Plus tard dans la technique directe (*straight*) du groupe de photographes californiens "F/64" (1930), comme Ansel Adams.

Par opposition aux tendances picturialistes en photographie, qui recherchaient des effets semblables à ceux de la peinture, cette appellation faisait référence à l'utilisation systématique d'une très petite ouverture de diaphragme pour obtenir une netteté maximale de l'image, un rendu précis des détails et une présentation aussi réaliste que possible des sujets[148].

Mais l'histoire de la lumière crue et sans mystère, de la lumière rase et pleine qui écrase - qui n'apparaît qu'ici ou là chez des peintres souvent mineurs avant le XIX° siècle[149] mais que retrouveront les néo-réalistes italiens dans leur refus de toute dramatisation par la lumière - cette histoire reste à faire.

Sans doute représente-t-elle une innovation artistique aussi importante que la définition des règles de la perspective frontale (voir 2. 2. 5.). Elle intervint concomitamment

[148] Voir R. Adams *Essai sur le beau en photographie*, 1981, trad. fr. Périgueux, Fanlac, 1996.
[149] Voir par exemple de Bartolomeo Schedoni *La charité* (1611), au Musée de Capodimonte à Naples ou

en tous cas, nous rendant plus exigeants quant à la représentation des êtres dans leur profondeur spatiale et quant au rendu de leurs traits dans une lumière vraie. Elle permit de voir le monde sous un jour tout à fait nouveau : une crispation plus qu'une représentation de la réalité, une fascination pour la capture de ce qui passe, de ce qui fut et n'est plus, pour la bizarrerie du monde saisi sous un angle particulier ou dans l'instantané. Le monde non pas imité dans ses apparences ou dévoilé dans sa réalité mais saisi dans sa particularité, « comme si on y était », sans autre effet de découverte.

Au bout de cette démarche, à travers la photographie, notamment de reportage, on trouvera que le réel égale enfin sa représentation. Que les choses, plutôt que représentées, peuvent être capturées. Ainsi, face aux spectacles de la Première guerre mondiale, des peintres comme Fernand Léger ou André Derain estimeront que seule la photographie était à même de rendre ce qu'ils voyaient ; l'habileté artistique paraissant à la fois superflue et dépassée[150]. Mais cette capture du réel sera aussi à la source d'un regard nouveau qui veut s'accaparer des moments et des morceaux, des copeaux du monde – l'appareil photographique est l'œil de ce regard et prendre des photos est devenu à l'âge moderne un acte obligé lors des événements vécus, comme les voyages ou les instants de fêtes. Il n'en capte pas la réalité. Il donne aux choses leur vraie réalité – le plus intéressant, quand une fille se déshabille, c'est la photo qu'on peut en faire, déclare le personnage d'un roman policier[151]. Prendre et partager une photo pour que le réel prenne sens : c'est le principe d'Instagram.

Apple a tenté de lancer des lunettes spéciales (Apple Watch), des lunettes connectées, numériques, permettant la prise de photos à l'instar d'un téléphone mobile mais directement à hauteur des yeux. Elles évitent donc la pose, le maniement d'un appareil. Les souvenirs sont directement fixés, tels que les yeux les captent. Il serait surprenant que ce genre d'appareils ne se développe pas à terme ; à moins qu'ils ne livrent justement une prise trop directe de la réalité, sans l'acte de composition que permet un appareil photographique.

Avec la photographie puis le cinéma, ce fut comme si le regard était désormais capable de demeurer *dans* les choses. Un précurseur à cet égard fut le cinéaste André Antoine, connu pour avoir, l'un des premiers, usé de décors véritables et non simplement peints au cinéma. Pressentant le rôle du travelling, il voulait que la caméra puisse se déplacer dans l'espace. Contre la scène écran qui avait marqué les débuts du cinéma, il voulait une

d'Emannuel de Witte (1616-1692) *Le marché au port* au Musée Pouchkine de Moscou.

[150] Voir P. Dagen *Le Silence des peintres*, 1996, Paris, Hazan, 2012.

centralisation en mouvement de l'image[152]. Le cubisme, ainsi, est né à l'âge du cinéma, réclamant comme lui un champ de vision total. En photographie, tournant le dos aux règles communes de la pose photographique, prenant ses sujets de dos et ayant recours notamment au contre-jour, Martin Munkacsi introduira de nouveaux effets de proximité.

Cependant, quoique la généralisation d'un tel regard tint largement à la photographie et au cinéma, c'est la peinture qui le fit naître - en Hollande, au XVII° siècle. Car, à rebours de l'idéal classique d'imitation spiritualisée des êtres, dont l'objet propre est la beauté, l'art, depuis la Renaissance, aura également été traversé par un idéal de restitution, dont l'objet propre est la fascination pour l'autonomie du monde.

*

La peinture hollandaise. Vermeer.

Alors que la peinture italienne et française demeurait un art essentiellement narratif, racontant les épisodes de l'Ecriture, mettant en image la mythologie antique ou de grands moments historiques, la Hollande, la première, s'affranchit de l'*Ut pictura poesis*. La peinture se prit à explorer la simple surface du monde. Le tableau devint comme un miroir de la réalité quotidienne. Certes, l'analyse iconographique a été à même de montrer que les peintres hollandais, par le choix de leurs sujets, délivraient en fait un commentaire moral sur la société qu'ils reflétaient. Mais l'on retint surtout leur "candeur photographique" (précision dans le

[151] J-F. Vilar *C'est toujours les autres qui meurent*, 1982, Paris, Actes sud, 1997, p. 166.
[152] Voir G. Sadoul *Histoire générale du cinéma II*, Paris, Denoël, 1952, chap. XXII.

rendu des détails, absence de toute trace de pinceau, découpage aléatoire des espaces représentés) - pour la rejeter d'ailleurs, au nom du refus de la simple imitation des choses, comme nous l'avons vu. Vermeer, ainsi, n'acquit sa notoriété - et ne fut même distingué des autres peintres hollandais - qu'à la fin du XIX° siècle.

Contre le particularisme de la peinture de paysage hollandaise, on célébrait plutôt la vérité toute idéelle des tableaux du Lorrain (voir 2. 5. 27.). C'est qu'un tableau comme la *Vue de Delft* de Vermeer n'est l'iconographie de rien. Il ne se réfère à aucun programme narratif, aucun texte préexistant[153]. Le monde paraît s'être déposé à la surface du tableau. Un simple reflet visuel, comme saisi par un œil pur et permanent, s'est substitué au reflet sémantique tournant vers le Beau au-delà de l'apparence des choses. L'image acquiert là une autonomie qui n'était guère conforme aux canons classiques[154].

Bien avant la première photographie, Vermeer (qui avait cependant recours à la chambre obscure, voir 2. 4. 9.), a inventé le regard photographique. Il peint avec un détachement presque inhumain, a-t-on dit. Il n'est pas un détail auquel il s'intéresse plus qu'à un autre. On dirait que la lumière, à la fois intense et spacieuse, est le seul sujet de tableaux dans lesquels on s'installe avec volupté. Sans doute est-ce pourquoi Vermeer est à même de plaire à beaucoup de ceux auxquels la peinture ne parle guère. Il est un contemplateur de l'évidence, note Paul Claudel, qui souligne qu'avec Vermeer l'intérêt des objets a comme pour la première fois glissé en eux-mêmes. Mais Claudel, prisonnier de l'*Ut pictura poesis*, affirme que si avec Vermeer les choses ne sont plus représentées comme symboles, placés

[153] Voir S. Alpers *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII° siècle*, 1983, trad. fr. Paris, Gallimard, 1990. Pour l'auteure, Vermeer emprunte à une culture visuelle bien plus que littéraire et il est vain de rechercher dans la peinture hollandaise les mêmes allégories cachées que dans la peinture italienne.

face à elles nous attendons néanmoins que leur sens se dégage. Nous en faisons des signes (*Introduction à la peinture hollandaise*, 1946[155]). Un tableau de Vermeer, cependant, ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même.

Le beau n'est plus au-delà de l'apparence des choses, enfermé en elles. L'essence est passée dans l'apparence. Il ne suffit plus dès lors que de voir et de saisir[156]. Il s'agit de fixer la vision - à quoi répondra l'appareil photographique. Mais le réalisme n'ira pas si loin. Il voudra rendre le monde, tout en lui donnant un sens, tout en le faisant parler et, pour cela, il accordera une attention particulière aux détails.

*

Le détaillisme.

Dans toute œuvre d'art, selon Proudhon, on doit considérer les effets avant les moyens, le contenu avant le contenant et la pensée avant sa réalisation (*op. cit*., p. 371). Il faut donc être vrai tout en étant immédiat – le sens du détail le permet. L'art réaliste est d'abord un "détaillisme", accumulant les notations de détail qui n'apportent rien au sens global de l'œuvre ou au déroulement du récit mais servent comme de caution d'authenticité, en jouant d'une contingence dans le détail qui paraît fidèle à la vie, tout en permettant de camper en quelques traits une situation, un personnage, un mode de vie. Le réel est alors lui-même signifié à travers un effet de réel[157]. Le *Robinson Crusoë* (1719[158]), de Daniel Defoe, fut en ce

[154] Voir G. Didi-Huberman *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.
[155] in *L'oeil écoute*, Paris, Gallimard, 1964.
[156] Voir T. Todorov *Eloge du quotidien*, Paris, Seuil, 1993.
[157] Voir R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt *Littérature et réalité*, Paris, Points Seuil, 1982.

sens l'un des premiers romans à jouer abondamment d'effets de réel : outils, nourriture, vêtements, installation, tout est minutieusement compté, décrit, d'une manière qui, à l'époque, était toute nouvelle.

Cependant, le classicisme, qui affichait lui-aussi, nous l'avons vu, un idéal d'imitation de la nature, rejetait le détail. Pour lui qui s'efforçait de la rendre dans son essence et sa vérité, on s'écartait de la nature à l'imiter de trop près. Paul Bourget reprochera encore ainsi aux tableaux impressionnistes l'hypertrophie et l'autonomie du détail. Soulignant la pure gratuité du détail romanesque ("la marquise sortit à cinq heures"), Paul Valéry aboutira à mettre en doute la possibilité de toute narration, ce qui sera comme le dernier mot du classicisme. De toute façon, dans les romans, à partir de Stendhal, l'effet de réel sera particulièrement recherché à travers la réduction du champ narratif aux perceptions et pensées des personnages, excluant l'exposition des motivations psychologiques qui impliquent des considérations générales ou une appréciation du narrateur – *L'Etranger* (1943[159]) de Camus, est tout entier écrit de cette façon. Et ce principe sera particulièrement consacré par le Nouveau roman.

Néanmoins, la métonymie (le contenant vaut pour le contenu) est demeurée une formule courante du discours réaliste, comme la métaphore du discours poétique. La réalité d'un personnage est saisie à travers une certaine manière d'être, de parler, de s'habiller ; à travers un détail qui classe – "je parie qu'elle faisait partie de ces gens, dans les fêtes, qui criaient « woooh ! » à la fin de *Brown Sugar*" (Nick Hornby *Haute fidélité*, 1995, p. 166[160]).

En ceci, encore une fois, le réalisme verse facilement dans la caricature, pour saisir avec jubilation dans de menus détails les travers de certaines personnes ou de toute une époque. Le détail dit tout. C'est le côté : "ça, ça fait...", particulièrement exploité en France dans les films d'Etienne Chatilliez par exemple (*La vie est un long fleuve tranquille*, 1988). Mais l'on peut également penser à la casquette de Charles Bovary déjà. Chez Balzac, de même, un détail donne l'ensemble d'un personnage (la loupe du Père Grandet signifie son avarice, etc.) ou d'une histoire.

Le chap. 4 en particulier.
[158] trad. fr. Paris, Gallimard, 1992.
[159] Paris, Gallimard, 2007.
[160] trad. fr. Paris, 10-18 Plon, 1997.

Balzac disait à cet égard s'inspirer de Cuvier, qui à partir d'un simple fragment reconstituait le squelette entier d'un animal (voir 3. 2. 6.).

Au cinéma, ce goût du détail concret, significatif et capable de créer une ambiance (la préparation du café, le bercement de l'enfant, etc.) s'affirme dès 1925 avec *Variétés* d'Ewald Dupont - qui, pour la première fois, utilise systématiquement le procédé du champ-contre-champ[161].

Au cinéma, souvent, les effets de réel sont d'abord sonores. Difficile d'échapper ainsi aux bruits les plus domestiques dans un film français. Les films américains, eux, ont tendance à sur-gonfler l'environnement sonore (notamment avec le son ronflant du *home cinema* vibrionnant dans les sub-basses), jusqu'à lui faire perdre toute réalité. Un homme traverse une rue déserte la nuit et il y a autant d'écho que s'il arpentait Saint-Pierre de Rome, etc.

Combien de romans de nos jours s'interdisent-ils ainsi de commencer dès leurs premières pages. Avant que l'histoire ne soit vraiment lancée, il faut attendre que le romancier ait un peu campé les choses, généralement à travers quelques notations anecdotiques voulant surprendre ou créer une atmosphère – l'effet de réel est le substitut moderne de la vraisemblance, notait Roland Barthes (*L'effet de réel*, 1968[162]). Il en va de même des reportages, de presse ou de télé. Il faut partir d'un cas particulier, partir du concret, avant d'en venir aux analyses générales. Mais là, c'est sans doute qu'on estime les lecteurs en majorité trop sots pour pouvoir saisir directement le sujet général. Mais c'est aussi que le particulier vaut pour nous immédiatement sens. Le public est devenu capable de décoder et d'interpréter en permanence ce qu'il reçoit. Reconnaître, interpréter des signes est devenu en effet l'un de nos principaux rapports à l'art et à la culture – on parle à cet égard de « second degré ». De là, pour l'art réaliste, une inévitable surenchère à oser rendre le détail communément caché sans perdre pour autant son statut d'art. A partir du milieu du XX° siècle – et la veine ne s'est pas tarie – la littérature a commencé à se sentir obligé de décrire des scènes intimes (sexualité, masturbation, fonctions organiques, …). La trivialité devient énorme, notait déjà Baudelaire à propos du dessinateur et correspondant de presse Constantin Guys (*Le peintre de la vie moderne*, publié en 1863[163]).

[161] D'après G. Sadoul *Histoire du cinéma*, Paris, Flammarion, 1962, pp. 152-153.
[162] in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
[163] *Œuvres complètes*, 2 volumes, Paris, Pléiade Gallimard, 1976.

A la vraisemblance, nous préférons désormais le réel lui-même. Nous avons intériorisé l'œil de la caméra. Le moindre détail peut nous paraitre évocateur et nous voulons nous installer comme au milieu des choses et que rien ne nous soit caché. Et si nos récits peuvent, comme on l'a noté, perdre toute hiérarchie d'action[164]*, c'est que nous n'avons plus à raconter le monde, à lui trouver un sens, une vérité. Nous ne cherchons plus qu'à le dépouiller pour qu'il nous soit immédiatement et intégralement visible.*

Nous avons complètement manqué le total bouleversement qu'a créé la généralisation des images puis des écrans (et maintenant, avec les portables, des caméras). Lesquels, nous donnent le monde au bout des doigts. Nous sommes sans doute la première civilisation qui ne doute pas de la réalité, qui sait ce qu'elle est. En même temps qu'elle la confond avec moins qu'une apparence, avec une image.

Nous vivons ainsi désormais dans une « vidéocratie », a-t-on pu souligner. Toute vérité est associée à des images, qui en sont à la fois la manifestation et la preuve, c'est-à-dire l'attestation de réalité. Qui n'a pas d'image n'existe donc pas (il est « abstrait »). Et, face aux images, les discours comptent peu s'ils n'en traduisent pas la charge émotionnelle immédiate[165]. Marshall McLuhan annonçait en ce sens qu'à l'âge du village global, qu'installent les médias, l'homme typographique est condamné à disparaitre. Nous retournons à l'âge pré-alphabétique de l'image (*La Galaxie Gutenberg*, 1962[166]).

Mais de telles remarques sont à la fois trop générales et trop courtes. Les discours n'ont pas perdu leur importance, notamment dans les bulletins d'informations des chaines de télévision. Lesquelles, dans beaucoup de cas, n'ont que peu ou même pas du tout d'images à montrer. Pourtant, il serait impensable qu'elles n'en montrent aucune. Car ce sont des images que nous attendons pour voir à quoi ressemble ce dont on nous parle et en juger. Les images ne s'imposent donc pas d'elles-mêmes. Elles sont toujours portées par un sens. Mais alors que celui-ci donne normalement la vérité des images, la généralisation de l'audiovisuel a renversé ce rapport jusqu'à ce que la vérité de ce qui est dit passe dans ce qui peut en être montré. De sorte que l'exploration de la vérité puisse en venir à investir moins le discours, de plus en plus bref, limité à l'essentiel, que les images elles-mêmes, dont on acceptera ainsi qu'on les complète notamment de reconstitutions de synthèse.

---

[164] Voir J. Rancière *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Ed., 2014.
[165] Voir R. Debray *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

Le prolongement de cette orientation sera le « *mirror world* », le monde en « réalité augmentée » qui commence à apparaitre sur nos outils digitaux. Le « réel » dépendra de plus en plus de nos moyens de le percevoir, de le capturer (*medium is message*, disait McLuhan). On a ainsi noté que les photos et vidéos prises à travers les téléphones mobiles sont « verticales » à 94% (l'appareil n'est pas mis en position horizontale), ce qui individualise davantage les personnes et événements captés avec un effacement du contexte. Et notre désir de voir généralisera les dispositifs espions d'enregistrement et de surveillance, y compris vis-à-vis de nous-mêmes.

Pour autant, être un gros œil omniscient ne pourra nous suffire. Un auteur l'explore à travers les relations que l'on peut entretenir en ligne avec des *camgirls* en videochat. L'image continue génère fatigue et amnésie. La question de la constitution d'une mémoire d'expériences toutes visuelles et virtuelles va devenir de plus en plus pressante. Tandis qu'exister dans un univers digital suppose d'ores et déjà une exposition publique comme attestation d'existence (nombre de followers, de likes, …)[167].

Ici, cependant, les choses deviennent assez confuses, car nous ne pouvons plus parler de réalisme pour caractériser une telle attitude qui traverse le réalisme mais le déborde aussi bien, échappant largement à la sphère esthétique. Le réalisme vise, nous l'avons vu, à dévoiler, à dénoncer le monde tel qu'il est en sa vérité, tandis que l'attitude que nous décrivons à présent est plutôt une volonté d'exhibition du monde, à travers laquelle la représentation tend à l'obscénité, puisqu'elle prétend tout montrer, sans avoir besoin de prétexte. L'*Olympia* (1863[168]) de Manet fit scandale ainsi. On reprocha au peintre d'avoir peint une simple courtisane - et de n'avoir pris aucun prétexte (allégorique, mythologique, historique, ...), surtout, pour la dévoiler.

L'une des premières représentations de ce genre, proprement pornographique en son temps, fut la *Jeune femme se couchant* (vers 1650[169]) de Jacob Van Loo, qui bénéficiera d'une réputation extraordinaire aux XVIII° et XIX° siècles.

---

[166] trad. fr. Paris, CNRS Ed., 2017.
[167] Voir J. Gilbert *xx.com*, Paris, Questions théoriques, 2020.
[168] à Paris, Musée d'Orsay.
[169] à Lyon, Musée des Beaux-arts.

Les démarches de Courbet et de Manet illustrent à ce titre de manière exemplaire une différence radicale d'approche.

*

La modernité de Manet.

Le réalisme de Courbet, le critique d'art Michael Fried le perçoit surtout dans le refus de la théâtralité. Ses personnages ne se savent pas observés. Ils ignorent superbement le spectateur. Souvent, d'ailleurs, Courbet les peint dans un état d'absorbement ou même de dos. (*Le réalisme de Courbet*, 1990[170]). Déjà Greuze peignait des spectacles saisis à la dérobée, n'incluant nullement le spectateur. Pour jouer juste, enseignait Diderot, l'acteur doit ignorer le public. Ce refus de la pose, cette volonté de ne pas perturber la réalité par la représentation sont essentiels au réalisme représentatif. Tout l'enjeu de ce dernier est de dévoiler une réalité existante en elle-même. Le réalisme croit à la réalité ! Le geste de l'artiste, ainsi, doit se faire oublier et son œil est forcément subreptice - jusqu'à verser dans le voyeurisme, nous l'avons souligné.

Mais avec Manet, qui fut peut-être le premier à déclarer qu'il voulait être de son temps et peindre ce qu'il voyait, note M. Fried, tout change. Apparaît un modernisme qui tient à ce que la peinture ne tente plus de cacher l'artifice de ses représentations (*Le modernisme de Manet*, 1996[171]). Cela est particulièrement marqué par le fait que, dans ses tableaux, beaucoup de personnages prennent la pose (*Nana*, 1877, *Le Bar des Folies-Bergère*, 1881) ou renvoient au moins au regard de celui qui les peint (*La musique aux Tuileries*, 1862). *Olympia* regarde directement le spectateur (comme un "client", jugea-t-on).

[170] trad. fr. Paris, Gallimard, 1993.
[171] trad. fr. Paris, Gallimard, 2000.

Et dans *Un atelier aux Batignolles* (1870[172]), c'est Manet lui-même, peint par Henri Fantin-Latour, qui fixe le spectateur. Etait ainsi clairement reconnu que tout dévoilement de la réalité prête à la caractérisation et à l'interprétation. Et qu'il est donc vain de croire qu'on peut simplement montrer les choses telles qu'elles sont ; comme si elles existaient sans nous exactement comme nous les voyons.

Dans son *Barry Lyndon* (1975), Stanley Kubrick entreprit de filmer les scènes d'intérieur à la seule lumière des chandelles, c'est-à-dire en respectant l'éclairage du XVIII° siècle. Pour le spectateur moderne, néanmoins, les visages poudrés prennent ainsi un masque cadavérique tout à fait particulier. Avec son « Dogme 95 », le cinéaste Lars von Trier aboutit à un effet assez comparable : la caméra est portée et donne une impression de reportage, les comédiens improvisent ou plutôt jouent à improviser et l'ensemble donne une impression d'artificialité à la fois intéressante et rapidement pénible.

Manet dédaigne ses sujets, souligne Georges Bataille. C'est la fin de la peinture éloquente, porteuse d'un « message ». L'art n'a plus d'autre sujet que lui-même (*Manet*, 1955[173]). Manet affiche clairement son intention de représenter la vie contemporaine et le monde urbain. Ses sujets sont ainsi proches de ceux de Courbet. Mais Manet, pas plus que Vermeer, n'est un réaliste. Il ne vise pas à dévoiler une vérité qui serait comme au-delà de la toile et vis-à-vis de laquelle la représentation ne servirait que de médium. Est ce qui est représenté - c'est-à-dire comme il est représenté et parce qu'il est représenté. *La vision fait l'objet vu, qui n'est tel que parce qu'il est vu*. De sorte que le peintre n'a pas à dissimuler son geste, au contraire. A partir de Manet, sa vision devient souveraine[174]. Il peut tout montrer.

[172] Musée d'Orsay, Paris.
[173] Genève, Skira, 1983.
[174] Sur l'apparition d'un tel geste en photographie, notamment à la fin du XIX° siècle avec Clarence H. White, voir P. C. Bunnell *Inside the photograph*, New York, Aperture, 2009, p. 32 et sq.

Le cadrage instantané.

Un effet particulièrement novateur à cet égard fut l'imitation en peinture du cadrage photographique instantané (Caillebotte, Pissarro, Degas), la construction de la toile ne devant plus rien dès lors aux assemblages narratifs classiques. A la limite, on put ainsi aboutir à une composition tout à fait décentrée de l'espace (cadrages surbaissés, compositions “amputées” de Degas, inspirées des estampes japonaises, ou de Van Gogh – *Les cyprès*, 1889). Au simple enregistrement fortuit d'un morceau d'univers. Corot déjà peignait, au bout d'un jardin, *Une porte flanquée de deux piliers* (1822). Le sujet est inexistant. Le ciel est d'un gris un peu lourd. Les verts ont des reflets noirauds dans la lumière. La toile exaspère le pâle effet d'une réalité banale jusqu'à lui ôter tout relief.

Adolf Von Menzel peint lui un *Palier sous un éclairage nocturne* (1848). S'il s'agissait d'une photographie, on croirait que le déclic a été involontaire.

Zola définissait l’œuvre d'art comme "un coin de la nature vu à travers un tempérament" et *il est* en ce sens *une forme de peinture déjà sensible chez les Hollandais et qui s’affirmera plus largement à partir du XIX° siècle, pour laquelle l’œil boit le monde ; la conscience se laissant toute entière absorber par le chatoiement menu et fade de ce dernier.*

Une démarche qui parvint à donner à l'art des sujets qui lui étaient parfaitement étrangers : le banal, le quotidien, l'uniformité des jours. Le néant et l'ennui.

Une telle démarche est demeurée vivace dans la photographie contemporaine. Dirk Braeckman photographie ainsi un coin de chambre vide, les murs d'une douche, un mur de béton bouchant une perspective, le tableau d'une montagne ébloui par le flash.

Toutes sortes d'images quotidiennes auxquelles l'œil, d'habitude, ne s'arrête pas. On aboutit ainsi à une photographie n'ayant plus aucun souci de sublimer le réel, de le dé-banaliser - comme les photographies urbaines de Beat Streuli saisissent au hasard des passants anonymes et quelconques. Une photographie de *l'instant donné* qui ne découpe plus aucun moment privilégié.

On présente souvent ces démarches comme issues de la conscience d'une crise de l'art, de la découverte de ses illusions représentatives. Peut-être suivent-elles plus positivement une logique inhérente à la représentation qui est d'aller purement aux choses telles qu'elles sont.

C'est que loin d'être désabusées, de telles démarches étaient audacieuses au XIX° siècle. Et sans doute fallait-il toute la subjectivité débridée du romantisme, pour que les peintres puissent revendiquer le droit de représenter à peu près n'importe quoi. Leur petit coin de monde, aussi insignifiant soit-il, comme dans les tableaux de Raffaello Sernesi.

Pour que la conscience ne soit plus posée face au monde et devant transposer les émotions qu'il suscite mais comme équivalente à lui. Au bout de cette approche, les toiles de Vallotton, ayant perdu toute épaisseur atmosphérique, sont d'une netteté, d'une immobilité onirique.

En quoi Vallotton – peintre beaucoup trop négligé – annonce tant les surréalistes Magritte et Delvaux, que le Pop art et la Nouvelle Objectivité allemande des années 20, laquelle versera néanmoins beaucoup plus dans le réalisme social (Dix, Grosz, Sander en photographie et Pabst au cinéma), ainsi enfin que des peintres comme Schad ou Balthus.

On reprocha à Vallotton sa froideur, son absence de nuances – qu'on imputa à ses origines suisses ! Chez lui, il n'y a plus de compénétration lyrique entre les êtres et l'espace qu'ils habitent, comme chez ses amis nabis Vuillard et Bonnard. Le rôle de l'artiste se limite à isoler un fragment souvent assez indifférent de réalité quotidienne ou de paysage pour sonder ses qualités expressives, poétiques, sarcastiques. De sorte que si une telle démarche dénonce encore quelque chose, ce n'est que l'arbitraire du geste artistique et son artificialité - comme cela déjà était clair chez Manet. *Le monde est sa représentation*. Du réalisme, nous sommes passés à l'idéalisme ! Le monde n'existe qu'à travers nos yeux, au point que face à un événement, face à un drame, même, le réflexe n'est plus d'intervenir mais de filmer – aujourd'hui avec son portable mais Luigi Pirandello le campait déjà dans une nouvelle de 1925 (*La dernière séquence*[175]).

*

2. 1. 7.

Mais résumons-nous. En art, le réalisme est marqué par la volonté de donner à l'esthétique une dimension de prise de conscience de ce qu'est le monde et, de là, affiche parfois sa volonté citoyenne de contribuer à le changer. En ce sens, le réalisme ne put guère être revendiqué indépendamment d'un volontarisme politique qui ne devint patent qu'au XIX° siècle. Non pour se rallier forcément à quelque programme politique particulier mais pour participer de cette idée que le monde humain peut et doit être changé.

Pour autant, le réalisme demeura solidaire de la représentation classique : l'art doit atteindre quelque vérité du monde et ne peut se contenter de le reproduire purement et simplement. L'art doit donner du sens et, de ce point de vue, le réalisme du XIX° siècle

[175] trad. fr. Paris, Balland, 1985.

représente comme une option de l'idéal classique de représentation. Il est figuratif en effet - jusqu'à l'allégorie et la caricature souvent - bien plus qu'imitatif.

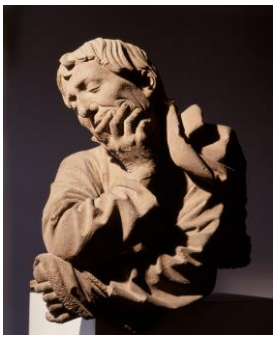
En même temps, le réalisme fut traversé et en partie animé par un désir de voir et de donner à voir, de parvenir à toujours plus de réalité[176]. Or cette fascination de la réalité n'est pas réaliste. Elle ne distingue pas entre le réel et l'apparence. Au sens strict, ainsi, elle ne représente pas : ses images n'invitent pas à saisir une vérité, une réalité. Elles sont la réalité. Et ceci posé, cette démarche peut ce qui était interdit au réalisme sauf à renier ses principes : se vouer à l'insignifiant, se satisfaire d'une pure imitation. Se complaire à simplement voir et à représenter. L'artiste acquiert ainsi le pouvoir de restituer le monde à merci, ceci tenant à la reconnaissance que la vision même donne sa forme à l'objet, loin que celle-ci ait à être saisie au-delà de l'apparence. On peut parler d'idéalisme ainsi à propos de Manet.

S'il faut trouver le manifeste pictural d'une telle approche, on peut retenir *Le portrait des Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck.

Le rendu des détails, baignés d'une lumière translucide, atteint là une perfection qui bouleverse à ce point l'art de l'époque qu'on a été tenté de lui trouver des raisons exogènes : l'utilisation par le peintre de lentilles et miroirs ou même le port de plus en plus courant de lunettes à l'époque[177]. La mise au point de la technique du glacis a permis aux Flamands de rendre la profondeur des couleurs et de la lumière, explique un auteur[178].

[176] Voir A. Bazin *Une esthétique de la réalité : le néoréalisme*, Paris, Cerf, 1962.
[177] Voir D. Stork « Optique et réalisme dans l'art de la Renaissance » *Pour la science* n° 327, janvier 2005, pp. 74-81.
[178] Voir L. Simonot « Divine lumière du Nord » *Pour la science*, n° 328, février 2005, pp. 94-95.

On rapproche souvent de Van Eyck, pour la sensation de vie et le rendu du détail des visages, le sculpteur Nicolas de Leyde (mort en 1483), dont quatre œuvres seulement ont été conservées, dont le *Buste d'homme accoudé* (vers 1467[179]), qui est peut-être un autoportrait.



L'œuvre de Van Eyck n'est guère réaliste : elle ne tourne vers aucune vérité particulière au-delà d'elle. Elle est descriptive bien plus qu'interprétative. Et, tout au fond du tableau, dans le miroir qui réfléchit la scène, le peintre s'est représenté lui-même : il a peint sa propre vision. A partir d'elle, apparaîtront ici ou là des œuvres dont la lumière est déjà celle que nous acceptons pour réelle[180]. Des œuvres singulières en leur temps, dès lors que cette importance de la lumière n'avait pas été reconnue comme un élément déterminant de réalité – ce qu'apprit particulièrement l'appareil photographique. Et au bout de cette approche, plutôt que d'idéalisme, on peut parler d'hyper-réalisme - ainsi qu'on caractérise un courant de l'art contemporain (dit aussi "réalisme photographique", "hyperphotographisme", "*sharp focus realism*", etc.).

*

L'hyper-réalisme. Sa subversion des principes réalistes.

En peinture, abolissant tout recul représentatif, des artistes comme Richard Estes ou Chuck Close (qui récusa néanmoins son affiliation à l'hyper-réalisme) entendirent restituer la réalité sans aucune interprétation et se mirent à en présenter une pure reproduction déshumanisée à partir d'un original photographique ou, en sculpture, de calques et de

[179] Au Musée de l'Œuvre, Strasbourg.
[180] Voir par exemple *Le chirurgien* (1555) de Jan Sanders Van Hemessen, au Prado, à Madrid.

moulages réalisés sur des personnes vivantes (George Segal, John De Andrea, Duane Hanson[181]).

Il serait toutefois dommage de limiter ces artistes à la seule exploitation d'un procédé. Les toiles de Richard Estes particulièrement – qu'il faut impérativement voir en vrai – sont d'un grand intérêt, livrant notre monde quotidien, avec ses personnages, ses décors, ses objets et ses innombrables signes comme tous nés d'une même lumière. Estes peint la lumière particulière de notre monde, qui nous fait à l'instar des choses autour de nous et nous donne quelque chose de la froideur de l'acier, de la minéralité du béton. On peut également citer à cet égard les toiles de Don Eddy.

Cela, qu'on retrouve encore dans certaines photographies de Jeff Wall, évoque cet idéal énoncé par Claude Lantier dans *L'œuvre* de Zola (1886, p. 66[182]) : peindre "un monde où nous ne serions qu'un accident", où la pierre des chemins, le chien qui passe, nous compléteraient, nous expliqueraient. Mais, à notre époque, cela entre surtout en correspondance avec les visions d'un Jean Baudrillard, pour lequel notre monde dans son ensemble est devenu hyperréaliste. Notre monde était encore réel tant qu'il avait un sens et que des idées l'organisaient. Mais ce sens, selon Baudrillard, est perdu et les idées s'évanouissent désormais dans leur réalisation. Apparait ainsi un monde totalement artificiel, hyperréaliste car uniquement fasciné par lui-même, par sa propre proximité et reproduction et qui finit par exclure l'homme (*Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, 2007[183]).

L'hyperréalisme entend n'avoir aucune connotation sociologique ou satirique. Ce qui le distingue du *pop art*, dont les procédés sont parfois semblables (et qui fut d'abord nommé *New Realism*). Ainsi que du groupe des "Nouveaux réalistes" (Arman, Yves Klein, Niki de Saint-Phalle, Christo et d'autres, dans les années 60), affichant un souci de démarcation par rapport à la multiplication des images dans la société de consommation, en détournant les

[181] Sachant que les moulages de G. Segal sont souvent ceux de ses mécènes, principalement des banquiers newyorkais, J. G. Ballard y voit comme les images d'une Pompéi à venir… (*La foire aux atrocités*, 1969 & 1990, trad. fr. Paris, Ed. Tristram, 2003, p. 32).
[182] Paris, Gallimard, 1983.
[183] Paris, L'Herne, 2007.

formes les plus courantes de ses langages visuels (affiches, publicités, etc.)[184]. Politiquement engagé, anticapitaliste, il versa néanmoins dans un art de propagande.

Le réalisme socialiste a connu son pop-art à lui dans les années 70 : le "sots-art", avec des peintres comme Ilya Kabakov, Erik Boulatov, Vitaly Vonar et Alexander Melandid. Le réalisme socialiste et l'hyperréalisme se sont par ailleurs rencontrés avec le mouvement de la Figuration narrative.

La seule mise à distance proprement "artistique" que l'hyper-réalisme s'autorise est la focalisation et le grossissement de certains détails (Ellen Altfert, Gérard Schlosser, Domenico Gnoli) ou l'agrandissement, parfois démesuré, de ses sujets. Les *Portraits* de Thomas Ruff, ainsi, sont de gigantesques photos d'identité ne représentant purement et simplement qu'1/500° de seconde de la vie de différentes personnes et abolissant toute idée d'une "vérité" du portrait, au sens de mise à nu d'une psychologie individuelle particulière. Leur taille leur confère une massive autonomie, comme si ce grossissement voulait forcer un intérêt que ces représentations, d'elles-mêmes, ne possèdent guère.

Car, bien entendu, dès lors que le signe artistique aspire à être la chose elle-même et à abolir ainsi toute différence de renvoi, toute intention de dévoilement[185], cet idéal d'une reproduction mimétique du réel atteint très vite ses limites : l'absence d'intérêt, l'épuisement dans la répétition d'un procédé, le manque visible d'un but – jusqu'à donner une forte impression d'irréalité. L'hyper-réalisme ne produit plus rien mais se contente de *reproduire*, de sorte que, logiquement, ses images finissent par ne plus avoir pour modèle privilégié le monde mais d'autres images aussi bien. Elles ne reproduisent pas le réel mais le style photographique – les tableaux sont d'ailleurs souvent réalisés à l'aérographe ou au pochoir, en projetant l'image sur la toile ou en repeignant sur une impression photographique. Ainsi des *Images-vues* (1991) des photographes Fischli et Weiss - simples clichés d'illustration courants, tellement banals et stéréotypés qu'il n'y a plus de sens à dire qu'ils ont un auteur - ou les tableaux copiant des cartes postales de Malcom Morley ; lequel affirme se désintéresser complètement de ses sujets. Mais c'est sans doute que les critères esthétiques deviennent vains face à une attitude qui les déborde et qui aura en fait orienté beaucoup plus largement le rôle et la place des images à l'âge moderne.

---

[184] Voir P. Restany *Le nouveau réalisme*, Paris, 10/18, 1978.

[185] Voir U. Eco *La guerre du faux*, 1985, trad. fr. Paris, Grasset/Le Livre de poche, 1985, I, Voyage dans l'hyperréalité. L'auteur s'intéresse particulièrement au goût américain pour les images du passé reproduites sous

Il arriva en effet un jour que la passion de voir et de faire voir conduisit à détourner le sens même du réalisme artistique. Et cela, nous l'avons noté avec Manet et d'autres, s'accompagna d'un certain idéalisme, tenant à reconnaître que le monde n'est pas distinct de la représentation qu'on en donne ; qu'il n'y a pas un monde en soi, que l'art aurait pour mission de dévoiler en vérité et dont il aurait pour mission de rendre la beauté. La réalité étant finalement suspendue à la subjectivité de l'artiste, l'acte de représentation devient essentiel. Il n'a plus à se faire oublier, en même temps qu'il acquiert la possibilité de représenter à peu près ce qu'il veut.

Mais il y a plus car, au terme de cette démarche, la subjectivité de l'artiste paraît elle-même superflue et gênante par rapport au désir de voir. L'art s'épuise alors dans la pure imitation vaine, tandis que l'intérêt se porte vers des images qui le débordent. C'est alors une fascination pour l'image "vraie", en un double sens : 1) l'image qui ne peut être fausse, tronquée ; 2) l'image de ce qu'on n'avait encore jamais vue. Sous ces deux formes, l'idéalisme – le monde est la représentation qu'on en donne - s'est installé dans la culture contemporaine. Il est plus envahissant que jamais. Il est également très ambigu car il se dit et se croit réaliste !

*****

La hantise de l'image vraie.

Avec les films de cinéma, la réalité est entrée dans un nouvel âge. Et sans doute n'en sommes-nous pas encore tout à fait conscients, tant il nous est difficile de ne pas croire que des images animées - que le mouvement plus le son - nous donnent les choses mêmes[186]. Les premiers spectateurs, on le sait, s'y laissèrent prendre ; comme les enfants qui avertissent d'un danger les héros sur l'écran. Nous n'en sommes plus là, sans doute. Mais nous soupçonnons naturellement peu les artifices du montage (voir 4. 2. 20.). Le cinéma n'a pourtant rien d'un procédé réaliste[187]. Il ne livre jamais qu'une image composée (plans, cadrage, montage, musique), sous un éclairage et des couleurs artificielles.

Rien à voir en effet entre le monde plat et cru tourné en vidéo et celui des couleurs criardes du technicolor ou la lumière chaude, "californienne", des pellicules Kodak-Eastman.

---

forme de copie à l'échelle 1/1 dans les parcs d'attraction.

[186] Voir C. Rosen & H. Zerner *Romantisme et réalisme*, 1984, trad. fr. Paris, A. Michel, 1986, p. 116 et sq.

[187] Voir M. Martin *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1985.

Sans doute est-ce pour cette raison que le cinéma et plus encore la télévision n'auront cessé d'être hantés par le spectre de l'image réelle – celle qui capture un vrai morceau de réalité. Ainsi de l'impact qu'auront sur de nombreux cinéastes américains les vingt-six secondes de film super-8 de l'assassinat du Président Kennedy[188].

Un photographe prépare un album sur Londres. Ses clichés de la ville sont donc "vrais". Mais l'un, pris par hasard, paraît soudain plus réel que les autres : à l'examen, on s'aperçoit qu'il dévoile un meurtre. C'est là le thème du film *Blow-up* (1967) de Michelangelo Antonioni et c'est assez bien également la hantise des médias modernes. Montrer ce qui ne peut avoir été truqué. Ce qui n'a pas été composé, choisi, monté. Montrer les choses, le monde en train de se faire, en faisant abstraction de l'observateur. Le réel, c'est alors l'événement. Le monde saisi dans une spontanéité, un surgissement face auxquels il n'est qu'un œil subreptice et voyeur. Telle est la définition contemporaine de la réalité.

Cela est tout aussi patent, d'ailleurs, pour la musique enregistrée. Depuis les débuts du phonogramme, un disque est censé capturer une réalité, une performance en l'occurrence, réalisée sur scène ou en studio. On parle ainsi de la « présence » que possède un bon enregistrement. Par rapport aux musiciens qu'il enregistre, un disque est censé être un médium neutre, avec quelques imperfections que permettent de surmonter les appareils de haute-fidélité. Ainsi, débarrassé de toute impureté sonore et dans des conditions de reproduction sophistiquées, l'enregistrement doit en quelque sorte nous mettre directement en contact avec la musique qui a été jouée ; comme si l'on pouvait avoir un orchestre philarmonique ou un groupe de rock dans son salon. Le son enregistré doit être au plus près du son réel, ou plutôt de l'idée qu'on s'en fait car, à l'enregistrement, les sons sont modifiés, améliorés et retouchés, dynamisés. De toute manière, même pour une performance enregistrée live, quel est le son réel qu'il faudrait prendre pour référence : celui sur la scène ? Dans la salle ? A quel endroit ? Depuis l'apparition des appareils enregistreurs multipistes, la musique est produite. Ses différentes parties sont mixées, remixées. On se choquera d'apprendre qu'un musicien n'est pas en fait celui qui joue sur son disque. Pourtant, la musique enregistrée, dans l'immense majorité des cas, désormais, n'est plus la conservation d'une performance mais une composition de sons qui peuvent n'avoir jamais été joués ensemble ou même n'avoir

jamais été joués comme ils sonnent (la technologie multipistes conduira d'ailleurs à enregistrer en studio les musiciens dans des cabines isolées, afin de capter des sons purs, susceptibles d'être arrangés ou remplacés avant d'être mixés ensemble et non des sons mélangés, captant de plus la réverbération de la pièce où ils sont joués). Enfin, si l'enregistrement analogique, sur cire ou bande, était encore une simple transcription de sons, l'enregistrement numérique lui décompose (en bits) et réassemble les sons pour les restituer. Ecouter un CD, c'est comme regarder le monde à travers une moustiquaire, dit Neil Young. Cette analogie est fausse : on n'écoute rien d'existant en soi, dans la « réalité ». Le numérique ne cache pas la musique, laquelle est de nos jours produite. Il lui donne seulement un certain son[189].

Le fantasme du son haute-fidélité est celui de la restitution parfaite d'une musique qui n'a jamais existé, qui n'a même pas – si l'on songe à des compositeurs comme Bach – été conçue pour être entendue ainsi, souligne Jean Baudrillard, qui rapproche ce fantasme de la télé couleur, de la nudité ou de la participation des ouvriers dans les usines : autant de procédés artificiels visant à produire de la « vérité » (*La société de consommation*, 1970[190]).

*

La musique et l'image moderne, dans leur quête de réalité, sont plus réalistes que jamais : nous parait réel non seulement ce qui face à nous est hors de nous mais surtout ce qui se passe de nous. La réalité ne doit donc pas seulement être découverte mais poursuivie et capturée. Dans ces images prises comme à la dérobée s'exprime en négatif une hantise de ne pas être là, dans la réalité, là où "ça se passe". De sorte que, dans son idéal de participation, le réalisme contemporain est plus avide, plus voyeur que jamais – et plus idéaliste en même temps, dans la mesure où son désir de voir le rend plus actif, plus exigeant, sans qu'il s'en rende compte et c'est là le problème. Il est naïf en effet dans la mesure même où il est réaliste. Car dans les images qu'il consomme avidement, il voit la réalité dévoilée et non l'effet de sa propre fascination pour une vision crue des choses qui, en tant que telle, est pure obscénité.

---

[188] Voir J-B. Thoret *26 secondes. L'Amérique éclaboussée*, Paris, Ed. Rouge profond, 2003.
[189] Sur tout ceci, voir particulièrement G. Milner *Perfecting sound forever. Une histoire de la musique enregistrée*, 2009, trad. fr. Paris, Le Castor astral, 2014.
[190] Paris, Gallimard, 1970.

De là, l'ambiguïté des images contemporaines. Leur violence, leur impudence nous choquent dans la mesure même où nous ne prenons pas conscience de notre propre désir d'obscénité ; lequel nous est dissimulé par des images « plus vraies que vraies ». De là, depuis quelques années, l'intérêt pour les images de bêtisier, les rushes, les scoops tournés par les amateurs, les tournages vidéo des reality-shows et même ce que capturent les caméras de surveillance. Même les paparazzi de la presse *people* doivent faire des efforts pour livrer des images tressautantes, aux plans mal cadrés, comme si la maladresse valait attestation de réalité, de non-intervention ; répondant au fantasme d'une image innocente, non faite de main d'homme - la réalité même.

D'une violence extrême (anthropophagie, démembrements, sadisme sous toutes ses formes), les films d'horreur japonais dits "Guinea Pig " ou "catégorie trois" font tout pour ne pas ressembler à des films, notamment à travers une absence totale de script. C'est là une tendance que plusieurs films classiques ont su exploiter : donner le film comme un simple reportage et inclure une caméra et une équipe de tournage dans le scénario. Ce procédé, déjà utilisé par Peter Watkins dans *La bombe* (1964), dont le sujet (les effets de la bombe atomique) se prêtait bien à un traitement assimilable aux bandes d'actualité, a été particulièrement bien utilisé dans un cadre tout à fait fictionnel dans *Le projet Blair Witch* (1999) de D. Myrick & E. Sanchez – au point que la promotion du film se fit en affirmant qu'il ne s'agissait justement pas d'un film mais d'un document authentique.

Dans le domaine de la presse, les premiers photoreporters à prendre des portraits non posés, des prises immédiates sans recherche d'effets et saisies comme à l'insu des protagonistes, seront dès les années 20 Erich Salomon (1886-1944) et Felix Man (1893-1985). Cela fut rendu possible par la commercialisation d'appareils de petit format très maniables, comme le Leica 35mm de 1923[191]. Ils permettront tout à la fois le reportage instantané et feront de la photographie une affaire familiale, personnelle[192]. Et à partir de cette nouvelle proximité gagnée au réel, un Robert Capa (1913-1954) fera du reportage un métier risqué, exposé, collant au plus près à l'événement. Comme dans ce très célèbre cliché :

Une culture de l'obscénité.

[191] Voir R. Delpire & M. Frizot (dir) *Histoire de voir*, 3 volumes, Paris, Centre national de la photographie, 1989.
[192] Voir G. Freund *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

Ainsi, alors que la diffusion et la mise en scène d'images ont atteint de nos jours le stade industriel, nous partons toujours du principe que la réalité est au bout des images. Peut-être cela explique-t-il d'ailleurs notre acharnement à les conserver sous différentes formes[193].

Nous craignons l'impact que les images peuvent avoir sur les consciences mais ne trouvons pourtant aucun responsable à incriminer. Dans la mesure même où nous prenons ces images pour la réalité, ceux qui les montrent peuvent se défendre de ne rien faire de plus qu'informer, alors qu'ils provoquent et satisfont d'abord un désir de voir. Qu'ils cultivent aussi bien.

Le cinéma se complait à mettre en scène la cruauté et la perversité – notamment à travers la prédation gratuite et omnipotente des *serial killers*. Ce n'est pas tellement vu comme une complaisance néanmoins. C'est que le mal de nos jours, reconnait-on, est surtout présenté comme une fatalité, effaçant à la limite la différence entre violence subie et violence commise[194]. Cela est particulièrement sensible dans les films de Quentin Tarentino, dont les personnages sont aussi violents que soumis à une violence gratuite, cruelle, omniprésente. A contrario, cependant, deux films de Michael Hanecke *Funny Games* (1997 & 2007), mettent en scène une cruauté délibérée tout en piégeant le spectateur dans son désir de visualiser la violence, réalisant, comme on l'a dit, une sorte de *snuff movie* à l'envers.

Et au total, nous mesurons mal sans doute à quel point notre culture recherche l'obscénité : l'image capable de nous agiter, tant elle nous met, semble-t-il, en contact direct avec une réalité. Tant elle nous permet de nous approprier la réalité, ce que nous peinons à réaliser. Si je la regarde, une image de supplice me met hors de moi, notait Georges Bataille. Elle ouvre la sphère où s'enfermait ma particularité personnelle (*Le coupable*, 1943, p. 61[195]). En quoi s'affirme toujours l'illusion réaliste car l'image impudique ou cruelle, sans voile ni intermédiaire, ne m'agit qu'en ce qu'elle est directement sensation, émotion ; dans la mesure où elle est mienne. Si une photo pornographique est à même d'attirer, note un auteur, c'est qu'elle nous semble apporter un plus par rapport à notre imagination ou nos souvenirs – un plus de réalité, d'être. En quoi son effet sur nous tient surtout à ce qu'elle rend le réel maitrisable et manipulable à notre gré, évacuant son altérité, son inaccessibilité[196]. Sans doute est-ce là également et de manière plus générale le sentiment que peuvent procurer les statues,

[193] Voir L. Gervereau *Histoire du visuel au XX° siècle*, Paris, Seuil, 2000 & 2003.
[194] Voir O. Mongin *La violence des images*, Paris, Seuil, 1997.
[195] Paris, Gallimard, 1998.
[196] Voir F. Soulages *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p. 15 et sq.

les marbres réalistes[197]. Quoi qu'il en soit, on peut comprendre que, permettant une appropriation à distance de réalités généralement cachées, les images les plus indiscrètes suscitent une vive demande.

Cela a fait noter que la culture populaire est de la sorte devenue beaucoup plus obscène que le cinéma pornographique – qui demeure après tout un spectacle[198]. Au milieu du XIX° siècle, certains jugèrent que l'*Origine du monde* de Courbet était le dernier mot du réalisme. Il restait pourtant tellement plus à voir !

*

2. 1. 8.

La pornographie.

Les films pornographiques sont apparus pratiquement en même temps que le cinéma, satisfaisant une envie facile à comprendre : comment résister en effet à la tentation de montrer sous sa réalité "dynamique" une sexualité qui auparavant n'était jamais, au mieux, que suggérée ? Avec le cinématographe, enfin, on allait voir ce qui se passait vraiment. Mieux même : on allait le capturer. Car l'œil réaliste est d'abord chasseur. Il veut attraper, saisir et mettre à disposition le réel. Telle fut la véritable innovation du cinéma pornographique par rapport aux spectacles et tableaux vivants des maisons de tolérance.

Au bout des principes réalistes, la pornographie osa donner au désir sexuel un intérêt documentaire. Mais ce faisant, bien entendu, elle se tint tout à fait en dehors de l'art. C'est qu'elle vise en effet à susciter une excitation sensuelle dont on ne voit pas vraiment pourquoi elle serait étrangère à l'art mais qui, de fait, en a été exclue. L'histoire de l'art moderne, note David Freedberg, est celle d'un puissant refoulement (*Le pouvoir des images*, 1989[199]). Aucun nu, si abstrait soit-il, estime cependant Kenneth Clark, ne devrait manquer d'éveiller chez le spectateur un soupçon d'émoi érotique, sans quoi l'art est trahi et devient immoral (*Le nu*, 1956[200]).

A partir du XIX° siècle, l'art n'a plus eu d'intérêt qu'esthétique - les visées politiques du réalisme représentant à cet égard un écart important. Cela signifie que toute autre réaction aux images aura été évacuée. Face à la nudité d'une Vénus du Titien, nous ne sommes plus censés éprouver, depuis le XIX° siècle, qu'une

[197] Voir L. Rossi *De l'agalmatophilie ou l'amour des statues*, Paris, L'Echoppe, 2012.
[198] Voir M. Canto-Sperber « L'obscénité à la télévision » *Esprit* n° 293, mars-avril 2003.
[199] trad. fr. Paris, G. Montfort, 1998.

émotion esthétique. De sorte qu'une telle œuvre sera montrée aux enfants dans les musées. Une femme saisie dans la même pose sur une photographie non « artistique » leur serait probablement cachée. Longtemps, ce fut une question épineuse pour les cours de justice que de définir la frontière entre le nu artistique et le nu, séducteur des sens, pouvant donner lieu à censure. Nombre de revues et journaux « sérieux » rencontrent toujours le même problème quand ils traitent de sexualité. Il leur faut choisir des images suffisamment explicites, pour ne pas paraitre pudibonds mais pas du tout « racoleuses » afin d'éviter la vulgarité. De nos jours encore, on ne traite pas de la sexualité sans prendre quelques pincettes (alors même qu'en traiter n'a souvent d'autre but que gonfler les ventes !).

La vision pornographique fut longtemps strictement cantonnée à des lieux très restreints. Et sans doute est-ce pourquoi on se contenta longtemps de films pornographiques tournés comme les autres films de cinéma, avec seulement beaucoup plus de désinvolture et beaucoup moins de moyens. Après tout, même s'ils jouaient, les acteurs ne pouvaient quand même pas totalement simuler. L'excitation pornographique était intacte ainsi. On voyait là ce qu'on ne voyait pas du tout ailleurs : la réalité même.

Et, comme le cinéma normal, le cinéma pornographique avait (et a toujours) son fantasme à lui d'images plus vraies que vraies : les *snuff movies*, films clandestins montrant de véritables tortures et assassinats plus ou moins sexuels dont on n'a jamais vraiment su s'ils existaient ou non et surtout en quelle proportion mais dont l'idée sans doute ne pouvait manquer d'apparaître tant elle est logique. Notons également en passant ce déplacement du sexe à la souffrance infligée et à la mort comme limites de la réalité montrable. Ce sont là effectivement les seules images que les médias n'ont pas – encore – osé montrer en direct.

Néron, dit-on, fit voir sur scène un véritable incendie et fit réellement brûler un homme sur un bûcher dans une représentation d'*Héraclès furieux*. Mais il ne s'agit peut-être que de légendes.

Et puis avec les cassettes vidéo, les chaînes de télévision privées, avec internet surtout, l'accès à la pornographie est devenu facile. Quarante millions d'Américains visiteraient régulièrement des sites pornographiques (soit bien plus que d'Américains regardant le base-ball), dont 35% avec leur partenaire - on observe que les téléchargements d'images sont réalisés à 70% entre 9 h et 17 h, c'est-à-dire sur le lieu de travail des internautes[201]. Or dans ce contexte, la pornographie a évoluée à son tour vers l'image d'amateur, plus crue et plus vraie.

---

[200] trad. fr. Paris, Hachette, 1998.
[201] Voir M. J. Penn *Microtrends*, New York, Hachette, 2007, p. 276.

D'autant plus que cela répondait pour elle à un véritable souci économique. Les films "X" se voient assez largement (30% des cassettes louées dans les vidéoclubs, dit-on) mais, du fait d'un réseau de diffusion restreint, se vendent assez mal et ont une rentabilité unitaire faible. Singer l'amateurisme permet tout simplement de les produire au moins cher. Finalement, ce sont les sites de *streaming* amateurs qui se développent aujourd'hui.

Les films produits en matière de pornographie sont désormais de plus en plus spécialisés selon les perversions et accumulent scènes et surtout performances sexuelles. Longtemps, le cinéma pornographique montra ce qu'on ne voyait pas autrement. Dès lors qu'il est devenu plus accessible, il lui faut désormais montrer plus qu'avant. De là, une orientation nette vers la violence, la performance (le *gang-bang*), le bizarre, le "crade" et même l'abject ; tout en demeurant, on l'a souligné, au niveau d'un imaginaire factice, normatif, réducteur[202].

Faut-il croire que l'on répond ainsi aux fantasmes des spectateurs ? Sans doute pas mais seulement à leur envie de voir ; source d'un plaisir tout particulier. L'excitation, en l'occurrence, semble en effet n'être pas tant dans ce qui est représenté que dans la performance qu'accomplissent ensemble ceux qui sont filmés et ceux qui regardent. Cela relève d'un plaisir voyeur et exhibitionniste particulier, qu'on peut très bien concevoir se passer, à la limite, de véritable émotion sexuelle - particulièrement pour tout ce que la pornographie peut montrer de plus bizarre et répugnant. La production d'une image saturée, ne renvoyant à rien d'autre qu'elle-même et satisfaisant un "vouloir-jouir-de-voir", qui nous oblige à reconnaître que l'excitation ou l'effroi sont aussi des formes du voir[203]. Pour le spectateur, cette distanciation émotive est d'ailleurs un moyen de refuser le constat de sa propre perversité, un moyen de ne pas reconnaître que c'est à cause de gens comme lui que ce genre de film existe, comme s'il saisissait subrepticement ce qui est destiné à d'autres. Et ce plaisir profite de ce que l'accès à la pornographie s'est banalisé mais non la représentation explicite, *hardcore*, de la sexualité, qui demeure rarissime, notamment, au cinéma.

C'est au point que dans un pays comme les USA, où la censure reste vigilante (ainsi pour le dernier film de Stanley Kubrick *Eyes wide shut*, 1999), la représentation dans l'espace public de la sexualité n'est sans doute pas *beaucoup* plus explicite qu'au début du XX° siècle. Nulle part, en tous cas, la diffusion de films X n'est libre de codage, de brouillage ou de chaines et d'horaires réservés. On estime néanmoins que, dans la plupart des

[202] Voir M. Marzano *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003.
[203] Voir J-L. Nancy *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

pays, la première visite sur des sites pornographiques a lieu vers 14 ans (ce qui semble tard et certains disent plutôt 12 ans ; il semble que 30% des enfants accèdent à la pornographie avant 11 ans). On signale des phénomènes d'habituation (acceptation de situations ou pratiques jugées auparavant repoussantes ou condamnables) de plus en plus précoces. Certains pointent également une surconsommation de viagra chez les jeunes pour, dans la réalité, être au niveau des performances qu'ils visionnent. Mais très peu de données vérifiables sont disponibles sur ce sujet. On sait néanmoins que les violences sexuelles, dans un pays comme les Etats-Unis, ont fortement baissé (-85% depuis 1980) tandis que l'accès à la pornographie se généralisait, ce qui infirme l'idée que celle-ci véhiculerait une culture du viol[204]. En fait, certain lui prêtent un excès contraire d'extinction des pratiques sexuelles partagées, au profit d'un état de basse excitation quasi permanent mais de plus en plus indifférent.

Alors même que son accès s'est banalisé, cela force à reconnaître que la pornographie relève d'un intérêt singulier qui la destine à demeurer assez cachée, alors même qu'elle n'a plus rien de clandestin. Et ce constat jette un éclairage singulier sur la dissimulation de la sexualité, du XIX° siècle jusqu'aux années 60, qu'on estime avoir essentiellement relevé d'un fait de censure, notamment religieuse.

*

Les faux-semblants de la libération sexuelle.

Loin qu'elle ait été "libérée" au cours du XX° siècle après une forte répression au cours du XIX° siècle victorien, la sexualité a tout au contraire été soumise à une incitation sans cesse croissante à la mise en discours depuis la fin du XVI° siècle, note Michel Foucault (*Histoire de la sexualité I*, 1976[205]). Avec la psychanalyse, notamment, la sexualité sera devenue le grand secret à débusquer. Et cette fascination à dévoiler, à produire le sexe dans sa vérité, aura notamment conduit à une caractérisation quasi médicale, à une spécialisation clinique des désirs et pratiques. L'homosexualité, ainsi, fut définie comme une *nature* particulière, déviante. Elle fut "inventée" là. Dans les années 50, avec Alfred Kinsey, puis dans les années 60, avec William Masters et Virginia Johnson, se développa une approche clinique des pratiques sexuelles, la sexologie.

[204] Voir S. Brownmiller *Le viol*, 1975, trad. fr. Paris, Grasset, 1977.
[205] Paris, Gallimard, 1976.

De sorte que l'histoire de la libération sexuelle pourrait être lue totalement à l'envers du récit qu'on en donne communément. Comme si cette invitation constante à parler du sexe comme d'une chose normale - dont on ne peut justement se dispenser à ce titre de parler selon certaines catégories convenues - avait fait du désir sexuel quelque chose de beaucoup plus singulier et par là éventuellement problématique de nos jours qu'auparavant, où il semble avoir pu troubler (et choquer) de manière beaucoup plus immédiate et générale. Nos désirs désormais nous renvoient l'image de ce que nous sommes, ils invitent à l'analyse, au souci de soi et cet étouffement du désir dans la sphère de la singularité, inséparable de la médiation d'un discours psychologique médicalisé qui invite à l'exploration guidée de soi, aura culminé au cours des années de libération sexuelle proclamée. Freud n'a pas libéré le sexe, écrit Foucault. Il n'a fait qu'accomplir à son égard l'injonction lointaine, issue de la tradition ascétique et monastique de la nécessité de tout dire, de le mettre en forme de discours savant. Et avec lui nos sociétés dénoncent depuis plus d'un siècle les pouvoirs mêmes qu'elles exercent et promettent de se libérer des lois qui les font fonctionner.

Ainsi, depuis plusieurs siècles, le sexe, loin d'être caché, a été exhibé au contraire et il aura fini par acquérir une importance que nos ancêtres n'auraient sans doute guère comprise. Mais cette exhibition est surtout intervenue à travers différents discours. La sexualité, avant tout, devait pouvoir être dite. Il ne fut pas du tout question d'en propager les désirs. Et si l'on voulut en décomplexer l'usage, ce fut à travers une éducation par l'information et pas du tout par l'exemple. Notre civilisation dispose d'une *scientia sexualis* mais, beaucoup moins que d'autres, d'*ars erotica*, note Foucault (fonction que remplissent néanmoins à leur façon les sites pornographiques désormais sur le net). Ainsi, quoiqu'on en dise, la pornographie ne s'est pas généralisée. Si la sexualité est exhibée de nos jours, en effet, ce n'est pas prioritairement par l'image mais par le discours.

Cela n'empêche pas les images aguicheuses d'être partout. Mais dans la mesure, justement, où elles ne tombent pas dans la pornographie.

Qu'il s'agisse de certaines émissions de radio ou du langage cru et des images prudes d'une série tv comme *Sex and the City*, on ne paraît plus guère gêné de tout dire en matière de sexualité. Mais si l'on peut dire crûment les choses, cela ne signifie pas qu'on peut aussi facilement les montrer. La publicité peut ainsi y faire volontiers référence ("vous allez jouir",

disait une affiche pour une voiture) mais elle ne représente la sexualité qu'avec beaucoup de distanciation. Tout comme la presse, qui lui consacre régulièrement ses colonnes – développant d'ailleurs un mode tout particulier de voyeurisme : celui du sondage, dévoilant les pratiques des uns et des autres.

Par rapport au discours, une gêne reste attachée à l'image et ceci *dans la mesure où elle passe pour donner directement à voir la réalité*. Deux approches d'une même réalité entrent ainsi en concurrence. L'une qui parle de la sexualité et en traite comme d'un sujet normal - comme quelque chose, en tous cas, dont il n'y a aucune raison d'avoir honte de parler et dont il faut traiter de manière dépassionnée. Et l'autre, pornographique, qui en exhibe la réalité même - *c'est-à-dire qui est à même d'en transmettre la charge d'excitation*. Dans le premier cas, le voile est levé sur une pratique qui est ainsi objectivée et, dans l'autre cas, sur un plaisir qui demande à être partagé. La première approche dévoile. Elle atteste une réalité. L'autre se contente de mettre en présence. Elle entend *propager* une émotion.

C'est pourquoi il parait plutôt inapproprié de parler de « pornographie » pour caractériser une situation d'égoïsme absolu et anarchique, comme Dany-Robert Dufour qui, d'une manière sommaire devenue très banale de nos jours, prête ces caractères à nos sociétés (*La cité perverse. Libéralisme et pornographie*, 2009[206]). Le propre de nos sociétés est justement de ne pas être pornographiques – d'avoir libéré la sexualité du point de vue des discours mais, à l'exception de quelques écarts dans les années 60 et 70, d'en avoir maintenu l'excitation dans une sphère strictement individuelle et privée. Les films X ont un très large public mais la presse non spécialisée et les principaux médias (sauf exception, comme Canal+ en France) sont très loin de les chroniquer et de les diffuser !

La première approche entend donner des termes généraux, à ce qui était vécu dans le secret d'une réalité particulière. L'autre va du particulier au particulier, tentant de favoriser la rencontre directe de fantaisies singulières. Nous retrouvons ici la même distinction entre un réalisme qui vise à dévoiler et ainsi à légitimer une réalité et une attitude de pure imitation qui ne peut, si elle réussit, qu'apporter une satisfaction foncièrement singulière. C'est particulièrement dans la pornographie que le réalisme s'oppose à la réalité car ici l'image veut nous agir directement. Elle rend le réalisme inutile et impossible : il n'y a plus rien à dévoiler. L'image pornographique demande à être reçue comme une réalité - que nous jugerons outrée, plaisante ou décevante, selon que le désir sera ou non propagé - mais non comme une

[206] Paris, Denoël, 2009.

représentation. C'est à nous d'en faire une représentation agréable ou non, acceptable ou pas ; la réalité n'est pas sans nous, elle n'est pas dévoilée mais au contraire spectacle : *au bout du réalisme, l'idéalisme encore une fois*. Nous l'avons posé d'emblée, les deux positions, loin de s'opposer strictement, peuvent totalement se renverser l'une dans l'autre.

Ainsi, les réactions face à la pornographie sont particulièrement ambiguës[207]. Le dégoût qu'elle inspire peut aussi bien être la traduction plus ou moins sincère d'un choc émotionnel mal maîtrisé que le rejet d'un spectacle rebutant par sa fausseté et sa médiocrité. La curiosité qu'elle éveille, aussi bien, va de la recherche d'une stimulation directe au plaisir distancé de voir ce qui peut être imaginé en ce domaine. Quoi qu'il en soit, l'image pornographique a ceci d'intéressant qu'elle ne laisse guère le choix au spectateur : dès lors que nous nous retrouvons face à elle, pouvons-nous l'accepter telle quelle ? Est-elle ou non compatible avec l'image de soi ou devrons-nous user de subterfuges pour l'intégrer à notre expérience ?[208] Quelle influence ont exactement les images ?

2. 1. 9.

L'influence des images.

En ce domaine et quoique d'innombrables études aient été menées sur ce thème, les choses sont peu claires. De ces études, on peut surtout retenir – ce qui fut très tôt montré par les Payne Fund Studies aux USA dans les années 20 – qu'un film peut effectivement provoquer un changement général d'attitudes chez ceux qui l'ont vu[209]. Mais que les médias ne suscitent pas tant un mimétisme direct qu'ils ne créent une incubation (*culturation*, en anglais), c'est-à-dire une habituation à un certain degré d'excitation et de violence capable, à la longue, de créer des désirs en complet décalage avec la vie réelle des individus - provoquant ainsi une attitude de démotivation prématurée chez les jeunes[210] - ou bien capable de susciter la formation d'opinions dévalorisantes sur la réalité (un syndrome du "grand méchant monde" notamment).

A ceci – qui relève plus d'observations que de mesures et dont on peut s'interroger sur la fiabilité des données qui le fonde – il faut encore ajouter que l'influence n'est pas plus forte

[207] Voir D. Lotfus *Watching sex: how men really respond to pornography*, New York, Thunder's Month Press, 2002.
[208] Voir V. Despentes *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 97 et sq. L'auteur suggère que beaucoup d'hommes, face aux films pornographiques, s'identifieraient en fait aux personnages féminins.
[209] Voir W. W. Charter *Motion picture and Youth,* New York, The MacMillan Company, 1933.
[210] Voir E. E. Maccoby « Television: it's impact on school children » *Public Opinion quarterly*, vol. XV, 1951.

parce que l'image est plus réaliste. Que les spectateurs demeurent parfaitement conscients d'avoir affaire à des fictions et paraissent largement capables de s'en détacher psychologiquement[211]. Que l'impact de la violence vue peut exercer deux effets opposés de stimulation ou bien de catharsis (voir 1. 10. 12.), c'est-à-dire de décharge et de soulagement, en fonction de l'état émotionnel du spectateur[212]. Que les médias, enfin, n'agissent pas directement mais à travers des relais socio-psychologiques, comme le souligne Serge Tisseron (*Enfants sous influence*, 2000[213]).

Pour ce dernier auteur, ce qui compte, en définitive, c'est le groupe de rattachement – réel ou imaginaire - du spectateur[214]. Car celui-ci réagira en fonction des valeurs qu'accepte ce groupe. *L'appréciation de la réalité est une affaire collective*. Des choses vues ne sont pas imitées parce qu'une confusion intervient entre le réel et l'imaginaire mais parce que leur imitation renforce le sentiment d'appartenance à un groupe de référence. Ce qui est vu n'est imité ou n'est adopté, en d'autres termes, que parce qu'il renforce le rôle que, dans sa vie réelle, le spectateur s'attache à jouer, le genre de personne qu'il s'efforce de paraitre et d'être. C'est seulement dans cette mesure que les images fournissent des modèles stylisés d'actes et de comportements. Tel reniera tels films ou spectacles qui lui plaisaient dès lors que ses idées politiques ont changé ou qu'il estime s'être élevé à un niveau social supérieur, etc.

Plus encore, dans la mesure même où elles sont perçues comme violentes, elles agissent le sujet en sollicitant directement un réflexe d'identité par rapport à son groupe d'appartenance - encore une fois, réel ou imaginaire (le sujet peut se vouloir membre d'une catégorie sociale pourtant assez éloignée de sa situation). Produisant une désorganisation psychique se traduisant par des réactions d'angoisse, de honte ou de dégoût, elles appellent en réponse un acte, un comportement (que faudrait-il faire ? que faudrait-il dire ?). Pour se protéger de l'effet d'une photo choc, il faut porter la charge d'une contre-proposition (dénoncer l'image comme fallacieuse, par exemple). *Autant dire que la réalité dépend de nous*.

---

[211] Voir L. Berkowitz « Situational Influences on Reactions to Observed Violence » *Journal of Social Issues*, vol. 2, n° 3, 1986.

[212] Voir S. Fesbbach « The stimulating vs. cathartic effect of a vicarious aggressive activity » *Journal of abnormal and social psychology*, vol. 63, n° 2, 1961.

[213] Paris, A. Colin, 2000. Voir également P. Lazarsfeld & E. Katz *Personnal influence*, Glencoe, The Free Press, 1955 & 1965.

[214] Sur l'idée selon laquelle l'individu élabore sa propre identité en s'identifiant à des groupes, voir H. Tajfel (dir) *Social identity and intergroup relations*, Cambridge University Press, 1982.

Empruntée à la psychologie sociale et forgée par William James (1892) puis plus explicitement par H. Hyman (1942), la notion de groupe de référence, potentiellement distinct du groupe d'appartenance, a notamment été développée par Robert K. Merton. L'usage de cette notion s'est longtemps heurté à la conviction, issue notamment des travaux de Richard Hoggart (*La culture du pauvre*, 1957[215]), que la culture populaire est assez imperméable aux suggestions des médias. Or, la référence à un groupe de référence ne dit pas exactement le contraire mais suggère que l'interprétation des messages reçus est construite en partie en référence aux valeurs et attitudes que l'on pense être celles de son groupe d'appartenance et donc, d'une certaine façon, de son statut social. Lequel peut être assez éloigné de sa situation économique réelle. S'affilier à un groupe de référence permet en effet de rehausser son identité personnelle en empruntant à des styles de vie auxquels on aspire[216].

Souvent, face aux images qui le choquent, le spectateur ne trouve d'autres ressources que de se renforcer dans son rôle habituel. Pour refuser de voir ou d'entendre ou pour prendre les choses avec distance ou pour dire ce qu'il faudrait faire, etc. L'impudeur des images, ainsi, n'est pas seulement sur l'écran. Elle est également souvent dans les réactions épidermiques et le désappointement qu'elles suscitent chez leurs spectateurs. Face à une réalité dont nous prenons connaissance d'un œil subreptice, nous risquons toujours d'être nous-mêmes surpris par la chose montrée ; pris en flagrant délit d'émotion, entre complaisance à voir et lâcheté d'être incapable de regarder, note Susan Sontag (*Devant la douleur des autres*, 2002[217]).

Les images nous regardent ainsi, de sorte qu'il est bien trop court de parler seulement d'une demande d'obscénité de la part des spectateurs.

La réalité solitaire.

Au total, les études invitent à penser que la découverte d'une réalité nouvelle ou la visualisation d'une réalité jusque-là seulement soupçonnée ne laissent pas indifférent. Et le contraire, à vrai dire, serait tout à fait étonnant !

Nous pouvons ne pas entendre et réfuter facilement, nous semble-t-il, nombre de discours. On postule dès lors trop facilement les spectateurs complices, réceptifs et passifs. Car nombre de campagnes visant à changer les comportements, par exemple, agacent et peuvent même provoquer des comportements contraires à ceux souhaités (il semble notamment que cela a pu être noté pour des campagnes anti-drogue). Mais nous sommes

[215] trad. fr. Paris, Minuit, 1970.
[216] Voir O. Masclet *L'invité permanent. La réception de la télévision dans les familles populaires*, Paris, A. Colin, 2018.

beaucoup plus vulnérables face aux images. C'est qu'un discours renvoie à celui qui l'énonce, tandis que les images paraissent nous livrer le réel sans intermédiaire. Elles ne livrent pas facilement l'intention qui les a rassemblées et montées. Cela conditionne un réalisme naïf. Car, pour être reçues comme vraies, les images doivent pourtant bien être composées. Une image n'est pas plus libre d'auteur qu'un discours et c'est précisément cela qu'il nous est difficile de réaliser. La photographie saisit l'apparaître avec une telle précision qu'on est tentés d'y voir un accès à l'être immédiat. Pourtant nul n'est dépossédé de soi par l'image, qui requiert de chacun la mémoire de son expérience réelle du monde. L'image, en ce sens, invite à voir au-delà d'elle-même. Les médias nous révèlent quotidiennement tout un monde qui nous est proprement invisible en lui-même et que nous voyons pourtant en nous projetant en lui – ce que l'image qui nous est jetée dans toute sa force, nous dissimule[218]. Le réalisme naïf est dupe de cette illusion : nous croyons être face à une réalité sans reconnaitre qu'elle ne nous parait, telle qu'elle nous parait, que parce que nous nous projetons en elle. C'est à cette confusion que les images doivent une grande part de leur pouvoir. Une part de dissimulation favorisant notre projection comme pour la compléter est ainsi essentielle dans la formation d'une image forte – même pornographique[219]. Trop cru, trop vrai, le réel ne fait plus image. Il répugne ou indiffère.

Au cours d'une performance artistique, Hermann Nitsch crucifia un agneau décapité sur un mur tendu de toile blanche. Cela voulait faire référence au *Bœuf écorché* de Rembrandt. Mais rien en l'occurrence ne fit image. Quand l'intensité de la chose vue est trop forte, le réel retient sa propre apparence. Il n'y a rien à découvrir, rien à dévoiler. Il ne reste donc rien de réel[220]. L'objet n'est pas réel. Il est, simplement, dans toute son obscénité. Encore une fois, la réalité est d'abord un effet. La même chose se produisit avec l'exposition « Our body » (2009), exhibant des cadavres humains plastifiés entiers ou en morceaux. Elle fut interdite et un tribunal estima qu'il ne s'agissait pas d'œuvres d'art, dans la mesure où l'on avait substitué à la représentation de la chose, la chose même[221].

La réalité ne "prend" pas sans un arrangement, une mise en récit, en contexte – dont les artifices, par exemple, sont patents dans le roman naturaliste, nous l'avons vu. *Le*

---

[217] trad. fr. Paris, C. Bourgois, 2003.
[218] Voir J-P. Curnier *Montrer l'invisible*, Paris, Ed. J. Chambon, 2009, p. 136.
[219] Voir L. Jullier « L'écran rose. L'image pornographique, une image déplacée ? » *Esprit* n° 293, mars-avril 2003.
[220] Voir C. Talon-Hugon *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer ?*, Arles, J. Chambon, 2003.
[221] Voir A. Esquerre *Les os, les cendres et l'Etat*, Paris, Fayard, 2011, p. 177.

paradoxe du réalisme, c'est que le réel n'apparaît qu'à travers une recherche et une composition, tandis que la pure apparence ne renvoie qu'à notre position d'observateur et nous saisit pourtant comme un fait brut, objectif. Le réalisme conséquent devrait ainsi reconnaître son idéalisme, tandis que l'idéalisme naïf, ou phénoménisme, qui égale le monde à sa représentation devrait aussi bien reconnaitre que le fascine l'objectivité du monde.

Au total, le réel est inséparable de son approche réglée et les médias ne sauraient ainsi s'abriter derrière l'alibi de l'information seulement délivrée. Ils ne livrent pas de la réalité brute en effet mais fournissent d'abord une rhétorique et des icônes aux événements. Ce qui, de plus en plus, passe d'ailleurs par le registre de la tranche de vie, de l'histoire vécue[222]. Comme la matrice d'un disque devient un original à partir duquel seront tirées de nombreuses copies, alors qu'elle n'est que la reproduction d'une performance, le réel que nous montrent les médias n'est le plus souvent que la reproduction d'une reproduction, note Günther Anders. Et il ne nous est pas possible de redécouper ce qui a été prédécoupé pour nous (*L'obsolescence de l'homme*, 1956, *Le monde comme fantôme et comme matrice*[223]).

Pourtant, personne n'est très pressé de se reconnaître une quelconque responsabilité en la matière. Les gens veulent savoir, assure-t-on. Et ils veulent du concret. Du réel ! La complaisance à s'intéresser longuement à des comportements déviants n'a-t-elle pas d'effets pervers ? On ne sait pas. On ne veut pas savoir. Débitée en tranches d'information et de reportage, la réalité est désormais un produit de consommation massif. Or les médias sont irresponsables, en tous les sens du terme : on ne peut en fait guère les accuser de censure délibérée ! Comme l'indique Ray Bradbury dans son *Fahrenheit 451* (1953[224]), la volonté de tout ramener à des schémas simples, à des faits concrets, en privilégiant l'émotion et si possible la bonne humeur, sont des procédés bien plus efficaces que toute censure.

En France, en 2002, ayant largement couverts les questions de sécurité avant l'élection présidentielle, on accusa les médias d'avoir sciemment favorisé un candidat plutôt que l'autre. Peut-être. Mais peut-être pas, tant c'était, parmi les sujets de campagne, celui qui se prêtait le mieux à leur traitement courant de l'information. De tous les sujets, en effet, c'était certainement celui qui présentait le rapport impact/coût de montage et d'investigation le plus intéressant et de loin.

---

[222] Voir par exemple, à propos du traitement médiatique de la Guerre de Bosnie, P. Charaudeau et al. *La télévision et la guerre*, Paris, De Boeck Université, 2001.
[223] trad. fr. Paris, Ed. Ivrea, 2002.
[224] trad. fr. Paris, Denoël, 1995.

De nos jours, à l'heure du "village planétaire global" comme on dit, dès lors qu'avec la prolifération médiatique la pure monstration a pris le pas sur la démonstration, *la réalité n'est plus commune*. Chacun est laissé seul face à elle et le présent s'éternise. Fait d'une succession indifférente de nouveautés, il se remplace et se répare indéfiniment. Il paraît n'avoir plus d'autre raison d'être que sa perpétuation ou sa répétition. L'actualité, même la plus insignifiante ou indécise, fait l'objet de discours interminables. Considérée sous différents éclairages (politiques, économiques, sociologiques), sa restitution fait largement place au commentaire. L'information fait l'objet d'un traitement sinon savant, au moins distancié - ce qui est sensible dans le ton neutre, dépassionné des grands médias. Jusqu'à donner une puissante impression d'irréalité, dès lors que des informations sont régulièrement données qui sont choquantes et sont bientôt oubliées au profit d'autres. Dès lors que savoir ne change rien[225]. Dès lors qu'aucune conclusion n'est finalement tirée – comme si chaque annonce était la promesse d'un consensus indéfiniment reporté. *La réalité ne se fait pas* dès lors. Elle ne prend pas corps et suscite une suspicion générale : plus il y a d'information et plus on doute. Qu'un accident, comme celui ayant causé la mort de la princesse Diana, sur lequel il n'y a objectivement pas beaucoup à dire, passe au moule de la surinformation - parce que l'événement, estima-t-on, devait occuper dans les bulletins une place proportionnée à l'intérêt qu'on l'imaginait susciter dans le public - et le soupçon s'installe, la rumeur prend (Diana a été assassinée, etc...). Et face aux guerres, après plusieurs déconvenues (les coups montés de la révolution roumaine, la Guerre du Golfe présentée comme propre et chirurgicale alors qu'elle fit des centaines de milliers de victimes, la mise en scène du débarquement des Marines à Mogadiscio, etc.), ce sont les médias eux-mêmes qui paraissent douter. On l'a noté, les images d'illustration qu'ils livrent sont de plus en plus bizarres et hétérogènes ; comme témoignant d'une crise du référent, du réel[226].

On a particulièrement souligné la forte restriction de la diversité des images dans la presse d'information (ainsi des "unes" consacrées au 11 septembre, présentant pratiquement toutes les mêmes photos de par le monde) et un retour aux photos-icônes (ainsi la "Madone" algérienne de Hocine Zaourar après le massacre de Bentalha, 1997), après les photos directes, "sales", de la Guerre du Vietnam (l'exécution en pleine rue d'un suspect par le lieutenant-colonel Nguyen Loan par Eddie Adams, 1968 ou la fillette fuyant nue un bombardement au napalm, par Huynh Coug Ut, 1972). Différents motifs ont été avancés pour rendre compte de

[225] Voir J. Gonnet *Les médias et l'indifférence*, Paris, PUF, 1995.
[226] Voir P. Convert « Des images en mercure liquide » *Art press* n° 251, 1999, pp. 39-43.

ce double phénomène : concentration capitalistique des médias et des agences photographiques, autocensure, souhait pour la presse de ne pas se comparer aux images télévisuelles, … En 2007, en France, le Code pénal (art. 222) a interdit la diffusion d'images violentes. Les martyrs de Daesh en Syrie, ainsi, n'ont guère été représentés. Comme s'ils n'avaient pas existé...

Mais est-ce bien un doute ou l'une des nombreuses facilités que les médias s'autorisent désormais ? Ainsi des procédés des journaux télévisés : leur confusion entre information et publicité (notamment pour les sorties de spectacles, de films), leur manière de traiter un sujet de société à travers un cas individuel sans la moindre mise en perspective générale, leur obsession du larmoyant, l'antenne systématiquement donnée là où coulent des larmes, si possible en gros plan, leur complaisance à traiter les sujets les plus scabreux, sans la moindre réflexion quant à l'exacte nécessité de les intégrer à des informations générales, ou bien à rapporter le moindre fait susceptible à leur yeux de provoquer une polémique, etc.

Tout procède d'une même démarche : la pornographie qui veut des amateurs et les journaux télévisés qui s'immiscent dans l'intimité des parents d'un sportif pour filmer en direct leurs réactions devant ses exploits. En fait, des acteurs professionnels tournent le plus souvent les films pornographiques amateurs et on a vu, lors d'un journal télévisé (en *prime time*, faut-il le préciser ?), un gagnant du loto rejouer sa surprise de découvrir qu'il avait le bon tirage…

Dans ces conditions, il est une manière commune de "sauver" la réalité qui est de considérer que celle-ci fait défaut dans ce qu'on nous en donne à connaître. Nous tentons ainsi de sauver le réel en demandant toujours plus de réalité. Selon cette attitude, l'information que nous recevons couramment est accusée d'aboutir à une vaste déréalisation du monde. "Terrorisme", "démocratie", "liberté", "droits de l'homme", ces termes sonnent faux, écrit Slavoj Zizek. Ils nous empêchent de penser notre situation. Nous ne nous sentons libres que parce qu'il nous manque le langage pour dire notre absence de liberté (*Welcome to the desert*

of the real, 2002[227]). De là l'impression qu'on nous cache des choses, qu'on nous prend pour des idiots ; une impression qu'inspire l'idée que les médias devraient nous donner le réel, comme si celui-ci existait en soi. Comme si l'information pouvait être un commentaire et non une interprétation. Ainsi, dès lors que les médias veulent surtout plaire et attirer, en usant des procédés les plus faciles, le réalisme est pris à son propre piège : il demande plus de réalité que celle qu'on lui montre, sans pouvoir reconnaître qu'il est ainsi celui qui définit la réalité et qu'il en sape l'idée même en en faisant l'objet d'une demande. Finalement, les images débordent : fortes, éprouvantes, parfois même insoutenables. Nous en sommes de plus en plus avides et nous avons l'illusion de croire que cette liberté de vision nous donne la réalité. De là un voyeurisme exacerbé : pornographie, tv-réalité, reportages et témoignages scabreux[228], abolition des distances dans les sujets people. De là, l'attitude qui demande à en voir toujours davantage et la peur de ne pas être au courant, comme si se tenir informé était un devoir de nos jours. De là, une consommation compulsive de l'information : l'appétit pour des flashs sans commentaires, répétés en boucle ; l'information devenant une ambiance avant tout - alors même que nous mettons en cause sa fiabilité.

Repassées elles-aussi en boucle, les images semblent finir par ne plus vraiment être destinées à être regardées. On retrouve ainsi sur nos écrans un effet que Paul Veyne notait sur certains monuments romains, comme la colonne trajane dont les images les plus hautes ne pouvaient être vues du sol, ce qui manifestait par-là même une sorte de pompe et de faste impérial (*Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain*, 2002[229]).

Consommée de manière émotive, l'information peut être répétée inlassablement. C'est que l'information ne suffit pas à contenter une sorte d'anxiété latente, permanente que créent finalement les médias. Nous ne cherchons pas tant à savoir, à comprendre qu'à ne pas être exclu de ce qui arrive. Nous sommes aux aguets[230]. Des attentats terroristes surviennent à New York. Toute la soirée, l'antenne leur sera donnée. Les programmes seront bouleversés. Pourtant, à ce stade, on ne sait à peu près rien et l'on a peu à dire – même le nombre de victimes demeure incertain. Qu'importe ! Les politiques défileront toute la soirée pour répéter

[227] London, Verso, 2002.
[228] Pour un catalogue d'images des pratiques humaines excessives, de la photo de guerre au "happy slapping", voir P. Ardenne *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.
[229] *Revue historique* vol. 621, 2002 pp.3-30.
[230] Voir D. Muzet *La mal information*, Paris, L'Aube, 2006.

la même condamnation de ces actes et des spécialistes de toutes sortes enfonceront les mêmes portes ouvertes, tout en expliquant qu'il est prudent d'attendre pour savoir ce qui va se passer. Mais l'enjeu aussi bien n'est pas là. L'important est d'être là où ça se passe – d'être là, simplement et d'en parler. Mais bientôt, derrière le spectacle, on veut la réalité : la thèse d'un complot, d'une imposture derrière les attentats apparait…

Les réseaux sociaux fournissent en ce sens autant d'espaces de compensation. Pour commenter, partager ce qu'on ressent et insulter ceux qui ne sont pas d'accord, comme on le faisait auparavant au café mais avec une résonance beaucoup plus forte. Par rapport aux médias d'information, les réseaux sociaux réintroduisent ainsi une réalité partagée. Jusqu'à ce que les médias reprennent ce qu'il s'y dit pour en faire l'actualité (généralement sans aucune estimation de la représentativité des débats). Noyé dans le flux médiatique, ce que produisent les réseaux sociaux est déréalisé à son tour.

L'information produit paradoxalement et de manière irritante un manque d'information, note Niklas Luhmann. Il y a là une « différenciation fonctionnelle » des sociétés modernes (*La réalité des médias de masse*, 2004[231]). Pourtant, si on en vient à soupçonner une manipulation, on ne doute pas de la réalité de ce que montrent les images. Notre réalité est ainsi faite d'un curieux alliage de réalisme naïf et de scepticisme. Et, à travers cette réalité, nos sociétés sont sans cesse exhortées à penser que le monde n'est pas tel qu'il devrait être. Non pour qu'une action s'enclenche, prévient cependant Luhmann. Car exactement comme, pour capter l'attention, les médias de masse privilégient les informations qui soulèvent immédiatement des interprétations contradictoires, la communication dans nos sociétés est d'abord source de conflits orchestrés en permanence, sur le fond d'une réalité d'arrière-plan communément reçue.

Comme en ont témoigné la crise sanitaire de 2020 ou la guerre en Ukraine dans les pays d'Europe de l'Ouest, la capacité des médias à imposer une réalité peu contestée est peut-être plus forte que jamais. Il demeurent la quasi exclusive porte d'entrée sur le réel pour une très large majorité.

Pourtant, les médias de masse ne disent pas quoi penser. En tous cas, leur influence, de ce point de vue, est de plus en plus limitée. Mais ils nous indiquent à quoi penser dans la mesure où ils sont les médiums d'observation du monde les plus communément utilisés. Ils ne

façonnent donc pas la société, qu'ils dominent à travers leur emprise technique[232]. Et ils ne déforment pas la réalité. Ils la créent ! Ils la construisent plutôt car, en la rendant, ils en occultent nécessairement de nombreux aspects. Et ce processus de construction, qui repose avant tout sur un rythme – celui auquel l'information est distribuée ; avec une tendance toujours plus forte à l'accélération[233] - est en fait, comme le souligne Luhmann, le contraire d'une censure. Il s'agit de produire toujours plus d'information, d'en créer le besoin. Quitte à se satisfaire de la répétition en boucle des mêmes informations. Alors, la réalité devient incontestable. Elle représente tout ce que, dans nos conversations, on peut supposer de donné, de connu, sans avoir à le justifier ou l'expliquer. Le réel est ce qui est le plus communément accepté – reposant sur des images distribuées par un médium, il n'est plus qu'une opinion ! Il se réduit même à des émotions, car le spectacle audiovisuel est un vécu, qui ne requiert ni effort ni travail mais qui réclame notre participation. *Des émotions produites et ressenties par d'autres : voilà à quoi se réduit de plus en plus notre réalité !*

Les médias de masse ne contraignent donc personne, insiste Luhmann. Mais ils déterminent la façon dont on peut concevoir nos actions. Tout en nous livrant une réalité de plus en plus fragmentée, marquée par un foisonnement de points de vue irréconciliables. Un espace public essentiellement soumis, comme les politiques, à des événements, à une réalité qui ne dépendent pas de lui. Un monde où la catastrophe représente la dernière aventure possible.

Au total, plus les médias nous semblent suspects ou insuffisants, plus nous avons besoin d'eux. Et nous ne le réalisons pas parce que nous croyons qu'il existe une réalité, là, dehors. Dans ce contexte, on s'inquiète de l'influence des images pornographiques sur les mineurs - et l'on ne s'inquiète pratiquement que d'elles ! Certains accusent la pornographie de favoriser la criminalité sexuelle[234]. Ce sont là de fausses questions pour d'autres[235]. Qui croire ?

Signalons toutefois qu'à notre connaissance aucune relation directe n'a pu être établie entre consommation de jeux vidéo et crimes violents, comme entre pornographie et viols, au contraire.

---

[231] trad. fr. Paris, Diaphanes, 2012.
[232] Voir F. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, 1986, trad. fr. Paris, Les Presses du réel, 2018.
[233] Voir H. Rosa *Aliénation et accélération*, 2010, trad. fr. Paris, La Découverte, 2012.
[234] Voir par exemple L. Guyenot *Le livre noir de l'industrie rose*, Paris, Imago, 2000.
[235] Voir R. Ogien *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003.

*

2. 1. 10.

Dès lors qu'enfants et adolescents sont désormais facilement à même de découvrir la sexualité à travers la pornographie qu'ils peuvent capter à la télévision ou sur le Net ; dès lors qu'ils peuvent prendre l'horreur pour un jeu, comme dans ce roman de Simona Vinci (*Où sont les enfants*, 2000[236]), peut-on vraiment croire que cela soit sans incidence sur les comportements ? La représentation pornographique institue une nouvelle norme de rapport à soi marquée par la performance, l'angoisse de ne pas être à la hauteur, le souci du corps. Mais où est le mal ?, demande Ruwen Ogien (*La liberté d'offenser*, 2007[237]).

Le problème est que, si la pornographie renvoie à un acte de consommation presque exclusivement individuel, son influence est particulièrement difficile à saisir à un niveau aussi disparate, où toute généralité paraît se dérober. Serge Tisseron (*op. cit*.) note qu'une image nous frappe d'autant plus vivement qu'elle nous permet de mieux saisir une émotion qui préexistait en nous. Les images ainsi ne rendent pas violent. Mais elles peuvent entrer en coïncidence avec une violence subie ou ressentie et, plus évidentes qu'elle, forcer à l'action, au moins de manière imaginaire. Dès lors, *la causalité directe des images est nulle mais, potentiellement, leur influence est immense quoique pratiquement indiscernable a priori, puisque se jouant à un niveau individuel*. *C'est pourquoi l'interdiction générale serait la seule solution, en même temps qu'une mesure tout à fait disproportionnée, c'est-à-dire qui ne pourrait guère être justifiée dans la plupart des cas*. En attendant, nous mettons en place des filtres parentaux, plus ou moins utiles mais qui témoignent en tous cas de notre volonté de ne pas banaliser la sexualité. Comme si nous voulions surtout par là en sauver la réalité. Pourtant, la pornographie sauve la vérité du sexe, souligne Jean Baudrillard. Il y a du bon sexe quelque part, affirme-t-elle, puisqu'elle en est la caricature. Ainsi cache-t-elle que le sexe n'est jamais que la forme désenchantée de la séduction, comme le réel n'est que la forme désenchantée du monde (*De la séduction*, 1979[238]). A quoi il faut ajouter que la sexualité risque même de paraître désormais la forme désenchantée de la pornographie !

[236] trad . fr. Paris, Gallimard, 2000.
[237] Paris, La Musardine, 2007.
[238] Paris, Denoël/Gonthier, 1981.

Au XIX°, on s'inquiétait de la fréquentation par les jeunes hommes des lupanars et de la vision des femmes qu'ils pouvaient en tirer[239]. On dit aujourd'hui de manière différente que, d'abord destinée aux frustrés, la pornographie fabrique désormais surtout des générations de frustrés. Mais rien n'est moins sûr. Car, « consommée » avant tout sur écran et devenue ainsi banale, il est fort possible que la sexualité « réelle » ou la sexualité tout court finisse par ne plus tellement intéresser. Après tout, d'autres époques et d'autres sociétés ne lui ont pas accordée l'importance que nous lui prêtons. D'ores et déjà, on constaterait, chez les jeunes, des expériences sexuelles moins précoces et nombreuses par comparaison avec leurs ainés.

Est-ce ce constat qui au fond nous fait redouter la diffusion pornographique chez les jeunes ? C'est toujours au nom de l'idée qu'il existe une bonne vie sexuelle qu'on dénie le droit de faire ce qu'on veut de son corps, souligne Ruwen Ogien (*La morale a-t-elle un avenir ?*, 2004[240]). De toute façon, face à ces images, une censure paraît désormais assez difficile à mettre en place – sans compter que peu de bons esprits oseront la recommander[241]. De fait, elle viendrait certainement trop tard. Parce que nous ne reconnaissons pas notre propre demande d'obscénité, nous n'avons pas vu ce qui allait se passer : la diffusion de ces images et l'escalade vers le choquant. Tout comme nous sommes incapables de reconnaître ce qui est en train de se passer : la formation dès l'enfance d'un imaginaire d'emprunt, omniprésent quoique très décalé par rapport à l'existence immédiate et qui, qu'on le veuille ou non, est devenu un élément déterminant de notre rapport à la réalité.

Un adolescent qui tue en imitant un personnage de cinéma ou se suicide à l'exemple d'un chanteur n'agit pas comme guidé par eux. Mais ils lui fournissent un modèle de réponse à autre chose qui l'a troublé. Ce qui, dans un monde où surviennent très peu d'aventures directes, a d'ailleurs toutes les chances d'être une autre image. Les images sont surtout dangereuses dans la mesure où elles ne peuvent être facilement partagées. Dans la mesure où elles rendent seul et capable d'y trouver un intérêt, voir un plaisir, qui dès lors sont vécus comme coupables et doivent être cachés. Notre demande d'obscénité est d'abord l'expression d'un isolement. Celui qui est seul, bientôt, n'existe plus que comme œil. Les médias alors deviennent la réalité. Non par leur omniprésence mais parce que nous finissons par faire partie

[239] Voir A. Corbin *Le temps, le Désir et l'horreur*, Paris, Aubier, 1991, *Les prostituées du XIX° siècle et le "vaste effort du néant"*, p. 136.
[240] Paris, Pleins Feux, 2006.
[241] Voir notamment le rapport du Groupe de travail dirigé par B. Kriegel *La violence à la télévision* (Paris, PUF,

d'eux – au sens propre d'ailleurs, dès lors que partout, à portée de téléphone mobile ou de caméra de surveillance, il y a désormais toujours quelqu'un qui filme ! Ils sont comme des organes et plus ils se multiplient, plus leur usage solitaire devient possible. De sorte que la meilleure censure ne serait pas d'interdire certaines images – puisqu'elles sont apparues, elles reviendraient d'une autre façon, elles seraient fantasmées – ce serait de limiter le nombre de médias pour en accroitre considérablement le nombre de spectateurs. Solution largement irréaliste et qu'internet interdit de toutes façons aujourd'hui. A nous d'apprendre à vivre dans un monde d'yeux solitaires.

La demande de violence.

Demain, des images des synthèses illustreront les faits divers des journaux télévisés et les reportages de guerre. Elles les rendront plus "vrais", compte tenu de notre envie de voir ce qui exactement se passe – surtout pour des générations ayant appris la réalité dans les jeux vidéo. Les *Reality shows* nous montreront peut-être des candidats souffrants dans des épreuves qui seront en fait de véritables tortures. Peut-être quelques célébrités parviendront-elles à mourir en direct. Au vu de ce que l'on peut observer dès à présent, tout cela pourrait bien faire demain notre quotidien visuel. Pour autant, l'évolution télévisuelle ne paraît pas du tout devoir tendre, *dans son ensemble*, vers une explosion de violence. C'est le quotidien banal qui envahit plutôt les journaux télévisés : grands reportages sur la cueillette des noix, l'achat des fournitures en famille avant la rentrée scolaire, etc. Comme si l'ultime objet de notre envie de voir sous un œil omniprésent et subreptice n'était finalement rien d'autre que nous-mêmes. Et ce que manquent de voir tous ceux qui s'alarment de voir chacun exhiber sa vie privée et se mettre en scène à travers Facebook et les réseaux sociaux, c'est qu'une telle société ne glisse pas vers une perversité sadienne généralisée, une pornographie de masse mais fait plutôt de la pornographie un spectacle totalement différent.

Demain, la sexualité pourrait bien en partie requérir l'intermédiaire d'un écran ou un casque de métavers. Déjà, les mangas « *hentaï* » et autres films pornographiques japonais introduisent des monstres imaginaires, des décors fantastiques, des personnages irréels et une hyper-violence. La pornographie ne montre, ne dévoile alors plus rien et ne peut davantage être imitée. Alors que la pornographie a en général une connotation dépréciative par rapport à

2003), qui se borne à recommander un système de double cryptage.

la sexualité vécue (elle l'épie, la singe ou la remplace pour ceux qui en sont privés et dans les trois cas ne parait être qu'un substitut), elle invente une nouvelle réalité, qui peut éveiller une excitation *originale*. Or c'est là comme un destin du réalisme.

Il y a au départ l'envie de voir toujours plus de la réalité, inspirée par le désir de rapporter à des représentations communes des émotions et pensées qui demeurent troubles en nous. Car telle est la positivité de l'abject, de ces images violentes et même répugnantes qui, quelque part, malgré tout, peuvent nous attirer : non pas tant satisfaire quelques pulsions morbides que d'abord combler un manque de représentation. Ce désir de voir est proprement spirituel – même lorsqu'il s'investit dans le scabreux. Il y a aussi du spirituel dans la pornographie ! Nous avons quelque plaisir à regarder l'image de choses même répugnantes, notait Aristote, car on apprend à travers elles à reconnaître une réalité. Or apprendre est un plaisir (*Poétique*, vers 344 av. JC, 48 b).

La réalité renvoie ainsi à un point de vue. Elle ne peut exister sans nous. En quoi nous devrions reconnaître que *n'est réel que ce qui peut être représenté et surtout ce qui peut être reçu comme une représentation. Mais telle n'est pas la conclusion que nous tirons le plus couramment*. Et dans la mesure où le réel, selon nous, est bien ce qui s'affiche sur nos écrans, notre réalité est devenue singulièrement pauvre : elle ne nous permet plus guère de sortir de nous-mêmes, de nos rêves. A ce stade, les images exercent la plus grande influence sur notre manière de percevoir le monde. Ce point est devenu sensible dans nos sociétés car c'est de manière privilégiée dans des images que, de nos jours, le réel éclot. Face à quoi, on craint trop rapidement, trop facilement, que les images soient passivement reçues au sens propre ou qu'elles réveillent de bas instincts en nous, toujours prêts à jaillir – ce qui correspond sans doute aujourd'hui à une vision que beaucoup ont de leurs contemporains.

Pourtant, aussi immédiates et peu réfléchies puissent-elles être reçues, nos images sont rarement sans recul. A l'ère médiatique, elles sont forcément nourries de références accumulées et cela nous permet notamment de consommer compulsivement des images dont nous reconnaissons parfaitement la fausseté ou la pauvreté. Dès lors que le voir a pris le pas sur l'écrit et sur l'écoute, nous consommons surtout des signes que nous décodons en permanence. Cela ne signifie pourtant pas que nous en saisissons pleinement le sens. Nous avons l'impression d'avoir tout vu mais nous avons de grandes difficultés à nous exprimer. Quitter la logique miroitante des images nous est mal commode, de sorte qu'à l'explication,

nous préférons l'ironie et la distanciation. C'est que les images n'apprennent rien. Il faudrait plutôt interroger l'intérêt que nous y trouvons. Or, dès que cette interrogation est posée, dès que l'on tente d'isoler, de renforcer ce qui nous saisit dans la représentation du monde, un rendu réaliste ne suffit plus. Il verse dans l'expressionnisme, affranchi des contraintes de la représentation courante, dans une imitation virtuose qui cherche comme à détacher des blocs de réel ou dans la fable – et c'est ainsi que les fresques du réalisme socialiste évoquent aujourd'hui un monde totalement imaginaire. Sous ces trois différentes formes, la fascination réaliste tente de *parvenir à un langage commun.*

*

L'idéalisme n'est qu'un réalisme lucide.

Aussi n'est-il guère à craindre de vivre demain dans une réalité largement factice ou déformée mais plutôt dans une réalité enrichie, pour le meilleur comme pour le pire, selon nos canons actuels, dans une réalité augmentée. Encore une fois, la réalité n'a pas d'autre. Tout ce que nous vivons est réel. Et tout ce que nous croyons. Le vrai et aussi le faux. Nous sommes *en* réalité comme nous voyons *en* lumière. La réalité est une dès lors mais elle est tout et nous ne sommes pas seul. A partir de là, le réalisme est simplement le désir de donner plus d'ampleur et de consistance à *notre* monde en bâtissant un monde commun. Cela oblige à négocier avec le point de vue des autres, reconnaît le réaliste lucide. Quand le réaliste naïf, lui, veut forcer l'entente du monde en postulant des réalités intangibles, évidentes pour tous – comme si son monde menaçait autrement de vaciller. De là, son renvoi à l'image, à la sensation, comme preuves indubitables. Mais l'incohérence du réaliste naïf est d'exprimer un point de vue. La réalité n'est le privilège de personne et la charge de la preuve incombe ainsi à quiconque prétend nous la livrer.

De quoi une photo est-elle la trace ? On veut croire que, grâce à elle, un objet, un acte, un instant le passé vont être retrouvés. Mais les photos ne les redonnent jamais vraiment. Elles sont plutôt l'épreuve de leur perte – c'est là ce qu'un auteur nomme la « photographicité », ce qui est proprement photographique dans la photographie, ce qui en fait la singularité, qui est

une étonnante articulation de l'irréversible et de l'inachevable[242]. Alors que la photographie est le moyen le plus immédiat dont nous disposons pour saisir et fixer ce qui est, elle ne capte pourtant pas le réel ou dévoile plutôt que celui-ci n'est qu'une attention de notre part et notre désir de voir, comme une manière de sauver, d'achever le monde – et même de le racheter quand nous en saisissons la laideur ou la banalité, note un auteur[243]. Ceci est une attitude réaliste. Mais ce qui la fonde, qui revient à renoncer à croire à quelque réalité se tenant face à nous une fois pour toutes et qu'il suffirait de voir, est proprement idéaliste. Les deux attitudes, encore une fois, ne s'opposent pas. Le réel est aussi bien un rendu qu'une création qui dépend de la limite, sans cesse fluente, de ce qu'à un certain instant, l'esprit humain est capable d'apercevoir et de reconnaître. Car nous ne pouvons rien observer directement, note François Dagognet. Un cube ne saurait en tant que tel s'offrir à un regard. Sa représentation se pense et ainsi toute image dépasse-t-elle le réel. L'idée et la réalité se gagnent ensemble (*Philosophie de l'image*, 1986[244]). *Le réel n'a d'autre définition que l'esprit en train de se faire*.

Il n'y a donc guère de sens à nommer "réalistes" certaines formes d'art par rapport à d'autres. Il faut seulement reconnaître que certains artistes peuvent choisir de recourir à une représentation qu'ils veulent directe du monde, pour donner non pas seulement à voir mais à prendre conscience. En quoi ils peuvent réussir ou décevoir, s'abusant sur leurs moyens propres, sans qu'il y ait aucun moyen pour en juger objectivement. En quoi, surtout, ils dépassent l'esthétique et se rallient à une demande beaucoup plus générale et proprement « politique » : la demande d'un monde commun, dont les images, en premier lieu, puissent être partagées – sachant que d'autres cultures et la nôtre même à d'autres époques ont pu se fonder davantage sur des discours ou des mythes.

En ceci, au total, la réalité artistique est bien plus étroite que la réalité physique ; laquelle n'est pas seulement le représentable mais encore l'intelligible.

*** ***

C) L'atome

2. 1. 11.

Le réel défini par la discernabilité.

[242] Voir F. Soulages *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.
[243] Voir R. Adams *Essai sur le beau en photographie*, 1981, & 1989, trad. fr. Périgueux, Fanlac, 1996.

Dans la mesure où la réalité renvoie à une extériorité, le réel est avant tout défini par sa localisation, souligne Gaston Bachelard (*L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, 1937[245]). L'objet est. Il est *là*. C'est d'abord un point singulier et repérable. Le réel correspond avant tout à une fonction de localisation, à une relation de contenant à contenu. Deux objets identiques (ayant les mêmes propriétés) sont réels s'ils sont *discernables*, c'est-à-dire si l'on peut les distinguer l'un de l'autre, si l'on peut les individualiser en leur attribuant un numéro d'ordre. Pour tout ce qui est discernable, soulignait Leibniz, une connaissance claire ne suffit pas, elle doit être distincte. Si elle n'est pas claire, la connaissance est obscure. Si elle n'est pas distincte, elle est confuse (*Discours de métaphysique*, 1685, 24 & 25[246]).

NB : le principe des indiscernables de Leibniz est présenté en 2. 3. 12.

A partir du moment où ces objets auront une localisation bien définie, on pourra suivre chacun d'eux au cours du temps sans les confondre. L'atome, en ce sens et tel qu'il fut d'abord conçu, est l'objet premier du réalisme physique : le simple absolu qui fonde toute réalité. C'est le grain de réel le plus fondamental que l'on puisse distinguer et situer.

Il ne faut donc pas faire des atomistes grecs de lointains précurseurs isolés de la physique moderne - de fait, l'Inde connut elle aussi une pensée atomiste[247] - mais il faut montrer qu'avec eux a été formulée philosophiquement pour la première fois une notion logiquement incontournable.

*

L'atomisme antique. Démocrite.

Dans la Grèce antique, l'atomisme fut le propre d'auteurs comme Empédocle, Leucippe et surtout Démocrite d'Abdère. Pour ce dernier, les corps sensibles étaient tous composés d'atomes (*atomos* : "insécable", en grec), c'est-à-dire de corpuscules solides,

---

[244] Paris, Vrin, 1986.
[245] Paris, Alcan, 1937.
[246] Paris, Vrin, 1988.
[247] Voir L. Mabilleau *Histoire de la philosophie atomistique*, Paris, Alcan, 1895. Plus généralement, sur l'histoire de la pensée atomiste, voir B. Pullman *L'atome dans l'histoire de la pensée humaine*, Paris, Fayard, 1995.

invisibles, infinis en nombre, tombant dans le vide et formant par assemblage contingent des amas et tourbillons et, de là, l'immense variété des corps.

Dans la nature, il n'y avait donc pour Démocrite ni blanc ni noir, ni doux ni amer, aucune qualité en soi mais seulement des composés d'atomes ayant telle ou telle propriété. Formes, couleurs, grandeur, toutes les qualités apparentes des corps ne pouvaient plus être considérées comme autant de "natures" ayant une existence indépendante. Démocrite, ainsi, fut peut-être le premier à distinguer entre ce qui est pour nous et ce qui est en soi ; entre l'apparence et la *réalité*[248]. C'est parce qu'ils réalisèrent cette distinction et parce que celle-ci les conduisit à l'idée d'atome que les philosophes grecs sont les précurseurs non seulement de l'atomisme moderne mais même de toute science. Ils inaugurent la démarche réaliste en science. Au-delà, il est vain - même si ce point a fait l'objet de nombreux débats - de se demander si certaines de leurs intuitions ont été, *mutatis mutandis*, confirmées par la physique moderne. Ce serait manquer la nature même de l'atome qui est d'être principe plus que chose.

*

C'est *en vérité*, soutient Démocrite, qu'existent les atomes et le vide, seuls objets possibles d'une connaissance authentique. Et c'est *par convention* qu'existent, au-delà d'eux, les qualités des objets, lesquelles ne peuvent faire l'objet que d'une connaissance obscure.

Certains ont reconnu là une adaptation de la distinction parménidienne de la vérité et de l'opinion (voir 1. 2.), faisant descendre l'école abdéritaine de l'éléatisme[249]. D'autres, mettant plutôt l'accent sur le nombre infini des atomes, rattachent Leucippe et Démocrite à la conception de l'Illimité d'Anaximandre (voir 2. 3. 3.).

Par ailleurs, Erwin Schrödinger rappelle qu'à la même époque Protagoras, lui aussi, affirmait que nos sensations, perceptions et observations ont une coloration subjective et ne nous font pas connaître la vraie nature des choses en elles-mêmes (*Physique quantique et représentation du monde*, 1992, pp.71-72[250]). Mais Protagoras, selon une démarche rigoureusement inverse, choisira d'éliminer les choses en soi, pour ramener toute vérité aux seules sensations.

---

[248] Voir A. Kojève *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne*, 3 volumes, Paris, Gallimard, 1968, I, p. 295 et sq.
[249] Voir L. Robin *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, Paris, La Renaissance du Livre, 1923, chap. VI.
[250] trad. fr. Paris, Seuil, 1992.

L'atome est caractérisé par l'absence de structure interne. Il est simple et indivisible et n'a pas même de "place". Dans le vide infini, le rapport des atomes les uns aux autres en effet ne peut être que d'ordre et non de position. Selon Démocrite, tous ensemble les atomes ne forment pas un Tout proprement dit, tel un cosmos (voir 2. 5. 6.), caractérisé par une structure ou une finalité d'ensemble. Démocrite ne reconnaît dans le monde que l'effet d'une causalité mécanique ponctuelle et immédiate. Les formes et l'organisation du monde se ramènent à l'assemblage contingent de corpuscules indifférents, selon des causalités particulières qui, toutes ensemble, ne concourent pas à former un tout harmonieux. Le qualitatif se réduit au quantitatif. L'approche atomiste est toute réductionniste.

Mais si l'atomisme de Démocrite explique ainsi le complexe par le simple, il n'en sera plus tout à fait de même pour Epicure et Lucrèce, lesquels défendront à leur tour l'atomisme, tout en critiquant Démocrite.

En ce sens, certaines positions d'Epicure sont sans doute autant de réponses aux objections qu'Aristote avait formulées à l'encontre de la théorie atomique démocritéenne[251].

L'épicurisme.

Les atomes de Démocrite avaient des qualités si parfaites (forme, dureté, éternité) qu'ils paraissaient n'être qu'autant de points imaginaires. Epicure leur prête, lui, nombre d'éléments qualitatifs particuliers (*Lettre à Hérodote*, III° siècle av. JC[252]). Les corps durs, selon lui, ont des atomes solides et, pour rendre compte de la cohésion des choses, Epicure pense des atomes crochus, etc.

Lucrèce ira plus loin encore et conférera aux atomes un principe de liberté : le *clinamen*, sensé rendre compte de notre propre libre arbitre (nous le présentons plus largement ailleurs, voir 2. 6. 14.). A la limite, ainsi, chaque forme sensible sera représentée par un nombre indéfini d'atomes lui correspondant (*De la nature*, I° siècle av. JC[253]). Ceux-ci seront dès lors comme des choses en miniature et, bien sûr, comme l'ont noté les commentateurs, cela va à l'encontre même de l'atomisme démocritéen[254].

---

[251] Voir A. Laks *Epicure et la doctrine aristotélicienne du continu* in F. de Gandt & P. Souffrin *La physique d'Aristote et les conditions d'une science de la nature*, Paris, Vrin, 1991.
[252] *Doctrine et maximes*, trad. fr. Paris, Hermann, 1990.
[253] trad. fr. Paris, Garnier Flammarion, 1964.
[254] Voir L. Brunschvicg *L'expérience humaine et la causalité physique*, Paris, Alcan, 1922, chap. XXXVIII.

La simplicité des atomes ne peut en effet qu'être compromise par leur extension corporelle : puisque les atomes ont une forme, celle d'un triangle par exemple, ils ont des parties et ne sont pas des êtres simples. Mais cela, souligne Gaston Bachelard, recouvre en fait une aporie dont l'atomisme intuitif, cette "métaphysique de la poussière", n'a jamais pu se débarrasser (*Les intuitions atomistiques*, 1933[255]).

*

Une métaphysique de la poussière.

Si l'on décompose, comme Démocrite, la réalité en unités insécables, parfaites et simples, celles-ci ne diffèrent que selon l'étendue et ne possèdent pas en elles-mêmes le principe de leur rassemblement dans les choses. Il faut alors, pour rendre compte des corps sensibles, laisser s'assembler les atomes dans un Vide, un dehors, qui est comme le principe contingent de leur rassemblement. Les atomes étant donnés et aucune caractérisation particulière ne devant leur être conférée - puisqu'ils sont par essence des êtres simples et les plus simples des êtres - le fait de leur assemblage ne peut s'expliquer que par leur rencontre dans l'espace qui les contient. Les atomes, selon ce modèle, ne suffisent donc pas seuls à épuiser la réalité. Ils rendent compte de la composition des choses mais non de leurs différentes natures.

Pour éviter ceci on peut, comme Epicure et Lucrèce, attribuer directement aux atomes des qualités sensibles particulières. Mais si l'élément composant accueille tous les caractères du composé, il n'y a pas vraiment composition. La forme des choses renvoie seulement à la forme des atomes et celle-ci n'est pas expliquée. Tout se réduit à une explication tautologique et l'élément de réalité ultime recule sans fin : sous l'atome, composé de parties caractéristiques, se laisse deviner un autre élément plus indivisible qui puisse rendre compte de ces caractéristiques, etc.

En d'autres termes, si les premiers éléments sont parfaitement simples, rien n'explique leur rassemblement en des choses distinctes. S'ils sont différenciés, ils ne sont pas simples et rien n'explique leur particularité. Il n'y a pas d'analyse dans l'atomisme de Lucrèce, écrit Bachelard. Et pas de synthèse dans celui de Démocrite.

[255] Paris, Boivin & Cie, 1933.

*

Un atome a-t-il une grandeur ? L'atome est plus un principe qu'un être.

Démocrite semble avoir pensé les atomes comme invisibles en eux-mêmes et non seulement pour nos yeux, c'est-à-dire comme autant d'entités intelligibles, dont la grandeur n'a plus proprement d'échelle, de sorte que l'atome est inobservable en soi et non seulement pour nos sens. L'atome a si peu de grandeur qu'il n'est pas absurde de dire qu'un atome peut contenir un monde. Epicure distinguera également le "minimum sensible" - le minimum de matière susceptible d'affecter notre sensibilité et donc d'être perçu - de l'atome ou minimum de matière au delà duquel il n'y aurait plus que le néant. L'atome est le point de matière au-delà duquel il n'y a plus de changement possible car plus d'être pour être affecté par le changement. Comme tel, l'atome est un principe plus qu'un être, qui empêche de penser une division à l'infini des choses qui ferait disparaître celles-ci en tant que choses. Au XII° siècle, Averroès développera la doctrine dite des *minima naturalia* : pour chaque substance, il existe un seuil quantitatif, une quantité minimale au-dessous de laquelle elle ne peut conserver toutes ses propriétés. Albert le Grand comparera ces quantités minimales aux atomes de Démocrite. Mais c'est plutôt Epicure qui prend soin de préciser que les choses ne peuvent être composées d'un nombre infini d'atomes, ce qui revient à poser que l*e réel renvoie à l'idée d'un monde dont les éléments sont en quantité finie et sont donc discernables*.

2. 1. 12.

Deux principes de base du réalisme.

La discernabilité au sens physique, souligne un auteur, est avant tout liée au résultat d'une mesure associant une donnée particulière et propre - au moins la position dans l'espace - à chaque élément d'un système. Elle repose ainsi sur deux principes qui sont les principes de base de l'atomisme : 1) tous les systèmes physiques observables ont un nombre cardinal fini d'éléments. 2) Toute partie d'un système est un système élémentaire observable[256]. Ce sont sans nul doute les deux principes de base du réalisme physique.

[256] Voir J-L. Destouches *Corpuscules et systèmes de corpuscules*, 2 volumes, Paris, Gauthier-Villars, 1941, I, chap. I.

On peut démontrer qu'une théorie supposant l'indiscernabilité des corpuscules de même espèce ne peut être physiquement équivalente à une théorie supposant leur discernabilité. Il en suit que la discernabilité ou l'indiscernabilité doivent être une propriété objective des ensembles de corpuscules, conclut un autre auteur[257].

Le réalisme scientifique demeure, selon ses propres principes, dans la limite de ce qui est observable - ou plutôt de ce qui a une localisation propre ; de ce qui est réel. Ainsi, si l'on entend par réalité, conformément à l'étymologie, ce qui donne matière à la connaissance, c'est-à-dire une chose (*res* en latin) qui se distingue des autres tout en ayant avec elles des liens qui permettent de la penser et qui, discernable, peut être physiquement localisée, l'atome aura été sans doute la première définition de la réalité. Il est en effet ce minimum d'être, capable d'être inscrit dans l'espace, à quoi tout se réduit et au-delà duquel il n'y a plus rien de distinct à penser. Mais cette réalité ne rallia guère les suffrages. L'atomisme fut loin de faire l'unanimité.

C'est qu'il n'était guère capable de fixer de limite à son objet : ce minimum de réalité en deçà duquel il n'y a plus rien que le vide. Cela peut-il être autre chose que ce qui est absolument simple ? Mais, n'ayant plus rien de composé, l'absolument simple n'a pas non plus de corps possible. Partant, il n'occupe pas d'espace mais, comme le point géométrique, est une sorte de limite de l'espace – ainsi chez Démocrite. Il ne peut faire l'objet d'aucune intuition en tant que tel et n'est qu'un principe. Il n'a donc rien de réel. Kant l'exprime dans la Deuxième antinomie de la Dialectique transcendantale de la *Critique de la raison pure* (1781[258]). Les deux thèses : 1) toute substance est faite de parties simples et 2) il n'y a rien de simple dans le monde (*i.e.* : tout peut être décomposé à l'infini), ces deux thèses, explique Kant, sont indécidables. On ne peut trancher en faveur de l'une ou de l'autre car *le simple ne peut être connu en tant que corps*. L'espace est la condition des corps, au sens où ceux-ci sont au moins discernables. Ce qui est absolument simple, comme le point géométrique, est sans parties et ne saurait donc occuper d'espace.

De fait, si l'atome est devenu une réalité scientifique au XIX° siècle, il ne répond nullement à ce qu'on pouvait attendre de lui :

[257] Voir P. Février « Sur l'Indiscernabilité des corpuscules » *Journal de physique*, série VII, t. X, 1939, pp. 307-311.
[258] *Œuvres philosophiques I*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1980.

- il n'est pas simple mais composé d'assez nombreux éléments (nous ne traiterons pas ici ce point, voir 2. 4.) ;
- les éléments atomiques ne respectent pas les principes de localisation et de discernabilité qui devraient permettre de juger de leur réalité. Nous l'envisagerons plus loin avec la mécanique quantique.
-

*

Débats liés à l'atomisme. Où la pensée doit-elle s'arrêter ?

D'un côté, on trouvera les partisans du fini. Galilée ainsi, qui dans *L'Essayeur* (1623[259]) proposera une explication des qualités sensibles (chaleur, odeur, couleur, saveur) en termes de flux de corpuscules indivisibles. Ou Gassendi, qui tentera de rendre la doctrine épicurienne acceptable par l'Eglise[260].

Galilée évite d'employer le mot "atome". Il parle "d'infimes éléments ignés", de "corpuscules". On l'accusera néanmoins de verser dans l'épicurisme. A l'époque, toute mise en cause des "qualités sensibles" risquait de heurter le dogme de la Transsubstantiation, vis-à-vis duquel l'Eglise était particulièrement sourcilleuse (voir 3. 3. 8.). On a même pu suggérer que la condamnation de Galilée en 1633 tenait davantage à son atomisme qu'à sa défense des thèses de Copernic[261].

De l'autre côté seront ceux qui s'en prendront à l'indivisibilité et au vide, comme Descartes (*Principes de la philosophie*, 1644, II, art. 16-20[262]) et Leibniz (*Correspondance Leibniz-Clarke*, 4° écrit de Leibniz, 12 mai 1716[263]). Vouloir du vide dans la nature, affirme Leibniz, c'est attribuer à Dieu une production très imparfaite. "Quand j'étais jeune garçon, je donnais aussi dans le vide et les atomes", écrit Leibniz. "Nous voudrions que la nature n'allât pas plus loin, qu'elle fut finie, comme notre esprit ; mais ce n'est point connaître la grandeur et la majesté de l'auteur des choses. Le moindre corpuscule est subdivisé à l'infini".

---

[259] trad. fr. Paris, Les Belles Lettres, 1979.
[260] Voir B. Rochot *Les travaux de Gassendi sur Epicure et l'atomisme (1619-1658)*, Paris, Vrin, 1944. Sur l'atomisme de Gassendi, voir aussi O. Bloch *La philosophie de Gassendi*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, 2° partie, chap. 8.
[261] Voir E. Festa « La querelle de l'atomisme, Galilée, Cavalieri et les Jésuites » *La Recherche* n°224, septembre 1990, pp. 1038-1047.
[262] *Œuvres philosophiques*, 3 volumes, Paris, Garnier, 1967.
[263] Paris, PUF, 1967.

L'assentiment de Descartes est plus réservé : que la matière se divise en des parties indéfinies et innombrables, c'est pour lui ce que notre âme conçoit être vrai certes mais c'est aussi ce qu'elle ne saurait comprendre (*Principes*, art. 34-35).

Descartes et Leibniz se rejoignent néanmoins sur un point fondamental : l'espace ne préexiste pas aux corps. Pour eux, être réel ne signifie donc pas être inscrit dans un espace-réceptacle, où chaque position serait arrêtée. L'étendue cartésienne et l'espace leibnizien sont des effets et ils sont relatifs (voir 2. 2. 19. & 26.). De sorte que s'il y a bien des éléments ultimes et simples, pour Leibniz, cela est d'ordre idéel et non physique. Les "monades", éléments simples, n'ont ni étendue ni figure (*Monadologie*, 1714, §§ 1 à 3[264]). Elles n'en composent pas moins les corps physiques - ce qui est une aberration pour Kant, qui rappelle que l'espace est la condition de toute intuition d'un corps. Mais c'est précisément ce que Leibniz n'admet pas, pour qui la réalité des choses renvoie en dernier ressort à ce que nous comprenons d'elles et percevons du monde et non à leur constitution physique. On est réel, au sens leibnizien, non pas d'être dans le monde mais d'être du monde, c'est-à-dire de ne pouvoir être compris que dans la perspective du monde entier. On trouve le monde plié en chaque monade et chacune est comme la limite du monde ainsi. La condition de réalité des choses n'est pas l'espace et le temps pour Leibniz mais la continuité du monde.

Ces thèmes, très difficiles et riches, ne peuvent être davantage développés ici. Les conceptions de l'espace qui viennent d'être rapportées sont présentées en 2. 2. 26. Le caractère continu du monde leibnizien est présenté en 2. 3. 12. La monadologie leibnizienne, enfin, est présentée en 3. 4. 2.

*

2. 1. 13.

Lorsque Robert Boyle réintroduisit les atomes en physique (*The Origin of Forms and Qualities, according to the Corpuscular Philosophy*, 1667[265]), c'était presque les mêmes que ceux d'Epicure (c'était en fait ceux de Gassendi). Ils avaient des formes particulières qui influaient sur la stabilité de leurs combinaisons et ils s'assemblaient selon des "affinités" directement empruntées aux doctrines alchimiques[266], que Boyle critiquait pourtant. Cela,

[264] Paris, Delagrave, 1978.
[265] London, R. Davies, 1667.
[266] Voir C. Meinel « Early Seventeenth-century atomism Theory, Epistemology and the Insufficiency of experiment » *Isis*, mars 1988, pp. 68-103. Voir également W. R. Newman & L. M. Principe *Alchemy Tried in the Fire*, University of Chicago Press, 2002.

malgré tout, parut moderne et, Fontenelle moquera le manque de nouveauté des critiques que Samuel Cottereau Du Clos adressa au système de Boyle à l'Académie des sciences de 1666 à 1669 ; critiques soulignant notamment le manque d'observations susceptibles de le fonder.

Il fallut attendre plus d'un siècle pour que le chimiste John Dalton fasse des atomes autant d'objets sinon d'observation au moins de mesure. L'atome devint ainsi une réalité véritablement matérielle. Cela pourtant ne coupa pas court aux débats et il nous faut ainsi nous arrêter un instant à considérer l'histoire compliquée d'un concept d'atome qui ne se précisa pas sans mal en chimie.

De la doctrine des équivalents au concept de liaison chimique

Comment Dalton fit de l'atome une entité matérielle, c'est-à-dire mesurable.

Avec Lavoisier, la chimie avait évolué vers l'emploi toujours plus affirmé de méthodes quantitatives. La pesée, ainsi, était devenue l'unique critérium de la connaissance des substances chimiques et cette chimie nouvelle découvrit en premier lieu la constance de proportion des corps simples contenus dans les composés chimiques. Ainsi, dans ses *Anfangsgründe der Stöchiometrie Bases de la Stoechiométrie* (1792[267]), le chimiste allemand Jeremias Benjamin Richter, partant de l'observation du maintien de la neutralité lors des échanges de bases et d'acides au cours de doubles décompositions entre sels, conclut qu'il existe pour chaque réactif comme *pour chaque corps simple* un poids particulier (qui ne peut être déterminé que relativement à l'un d'entre eux choisi arbitrairement, en l'occurrence l'oxygène), proportionnellement auquel se font les réactions. De sorte qu'à partir du poids relatif des composants contenus dans les diverses combinaisons connues, une table d'*équivalents* pouvait être établie qui donnait la mesure respective des éléments nécessaires à leur combinaison - 60,7 g d'oxyde de fer ont ainsi pour équivalents 3,6 g d'oxygène et 47,1 g de fer. John Dalton suggéra alors que les phénomènes chimiques s'expliquent par l'existence d'éléments de différentes sortes : une dizaine de types d'atomes irréductibles et invariants dont les équivalents donnaient le poids relatif. Dalton généralisa ainsi les "équivalents" à l'ensemble des substances chimiques et prit pour unité l'atome d'hydrogène (*A New System of Chemical Philosophy*, 1808-1810[268]). Le terme "d'équivalent" fut introduit par William Wollaston (*Sur l'échelle synoptique des équivalens chimiques*, 1814[269]). Il fut rapidement adopté car il présentait l'avantage de ne pas supposer directement l'existence d'atomes.

C'est donc par leurs poids que des entités atomiques furent d'abord physiquement identifiées ; pour rendre compte des rapports constants des constituants des corps composés. L'idée d'un système

[267] Hildesheim, G. Olms, 1968. Du grec *stoicheion* : élément. La stoechiométrie étudie les rapports quantitatifs entre les éléments des combinaisons chimiques.
[268] 2 volumes, London, R. Bickerstaff & G. Wilson, 1808-1827.
[269] Paris, Imprimerie de Bossange, 1815.

atomistique expérimental avait déjà été émise par le chimiste William Higgins (*A comparative view of the phlogistic and antiphlogistic theories*, 1789[270]). Mais, en accordant à tous les atomes des poids égaux, il arrivait à des résultats qui ne concordaient pas avec les faits. Dalton élabora lui une échelle des poids relatifs pour vingt éléments chimiques et plusieurs composés. L'hydrogène étant doté d'un poids atomique égal à 1, ceux de l'azote et du carbone valaient 5, celui de l'oxygène 7, etc. Dalton attribua alors aux corps simples ainsi isolés des symboles traduisant leur identité et les caractéristiques pondérales qui leur étaient liées[271]. Mais, alors que tout ce qu'on connaissait des atomes tenait à leur poids relatif, c'est-à-dire à un rapport mesurable, on n'hésita pas à soutenir que la diversité de leur nature intrinsèque - mais inobservable - rendait compte des propriétés particulières des corps qu'ils constituaient. Ce dernier postulat choqua nombre de chimistes.

Avogadro décompose le poids en un nombre fini d'atomes. Le Tableau de Mendeleïev.

Louis Gay-Lussac avait observé que les gaz se combinent selon des rapports volumétriques simples et que le rapport du volume obtenu avec celui des constituants est toujours simple et entier lorsque la réaction a lieu avec contraction. En ceci, il n'arrivait pas aux mêmes résultats que Dalton. En 1811, Amedeo Avogadro en déduisit qu'il existe des rapports simples entre le volume des substances gazeuses et le nombre de molécules atomiques ("intégrantes") qui les forment, distinguant ainsi, au sens moderne, les atomes ("molécules élémentaires") des molécules ("molécules intégrantes"). Il formula la loi qui porte depuis son nom : à température et pression égales, tous les gaz contiennent le même nombre de molécules dans le même volume[272]. D'où le nombre *N* d'Avogadro, dont une première estimation fut donnée en 1865 : il y a dans 22,4 litres d'un gaz quelconque 60 x 10^{22} molécules (le poids moléculaire d'un corps à l'état gazeux est égal à 28,95 fois sa densité par rapport à l'air)[273].

L'atome était ainsi placé au terme de la décomposition chimique et cela prolongeait les idées de Dalton dans un sens tout réaliste, puisque cela revenait à admettre que les atomes ont un poids propre et que la densité gazeuse est proportionnelle à ce poids[274]. On pouvait, en d'autres termes, compter les atomes.

Par ailleurs, si tous les gaz sont soumis aux mêmes lois, cela indique que les forces attractives qui s'exercent entre leurs différentes molécules sont négligeables

*

Sur ces bases, la structure atomique des différents corps sera établie par Alexandre Boutlerov (1829-1896), Archibald Couper (1831-1892) et Auguste Kekulé (1829-1896). En 1869, Dimitri Mendeleïev

[270] Reprint in T. S. Wheeler *The life and work of William Higgins*, Oxford, Pergamon Press, 1960.
[271] La notation atomique actuelle sera due à Jön Berzelius (1779-1848).
[272] André-Marie Ampère arriva de manière séparée aux mêmes résultats et la loi est ainsi nommée « loi d'Avogrado-Ampère ».
[273] Le nombre d'Avogadro a été pour la première fois mesuré expérimentalement par Jean Perrin en 1908.
[274] Voir G. Bachelard *op. cit.*

proposa une classification périodique des éléments reliant les propriétés chimiques des corps à leur poids atomique, en rangeant ceux-ci dans l'ordre croissant[275]. L'importance de cette démarche ne devait être pleinement perçue qu'en 1875, lorsque le Galium fut découvert : il avait déjà sa place prête dans la table !

Dalton, cependant, n'admit jamais l'hypothèse d'Avogadro, laquelle mit un demi-siècle à s'imposer ; surtout en France où Jean-Baptiste Dumas, sur le constat que certains gaz ne suivaient pas la loi d'Avogadro, commença à s'en prendre à la théorie atomique, et où Marcellin Berthelot, fervent équivalentiste, pesa de tout son poids (il était ministre de l'Instruction publique) pour interdire jusqu'en 1893 la notation atomique dans l'enseignement[276]. Ceci alors qu'à partir de 1860 la plupart des chimistes européens avait adopté la notation atomique et tandis que, contre Berthelot, Charles-Adolphe Wurtz était un ardent défenseur de l'atomisme[277].

Berthelot proscrivait la considération des radicaux en chimie et voulait qu'un composé soit présenté par son "équation génératrice" : l'acide sulfurique (SO_4H) était ainsi écrit SO_3OH, SO_3 étant l'anhydride et OH l'eau, lesquels donnent par combinaison l'acide sulfurique[278]. Il pensait encore en termes d'équivalents et se refusait à accepter une réalité atomique sous-jacente. Berthelot était un positiviste, qui entendait s'en tenir à la mesure des composants de la matière, sans chercher à se prononcer plus avant sur leur nature insondable. Pour lui, on ne pouvait connaître la structure atomique car la "matière", notion toute métaphysique, était par principe inaccessible. Seuls les rapports entre les phénomènes étaient connaissables[279].

Restait à expliquer comment des substances, douées de caractères propres, pouvaient être constituées par la juxtaposition d'atomes ne présentant pas les mêmes caractères. Ce problème sera le talon d'Achille de la théorie atomique pratiquement jusqu'au XX° siècle, note Bernard Pullman (*op. cit*., p. 392 et sq.).

Les affinités électives.

Une mesure n'explique en rien un effet, en l'occurrence les caractères des corps composés d'atomes différents. Comment ceux-ci pouvaient-ils se lier ? On admettra l'existence de molécules, en tant qu'assemblages d'atomes bien avant de pouvoir rendre compte des forces qui assurent leur cohésion, ainsi que des transformations structurales que leur mariage suscite. Au XVII° siècle, ainsi, on parlait "d'individus substantiels"[280]

Car au niveau moléculaire, en effet, le tout est beaucoup plus que la simple addition d'unités de base. La molécule d'hydrogène H_2 est toute différente de 2H. Pour la chimie du XVIII° siècle, cela ne pouvait

[275] Voir E. Scerri *Le tableau périodique : son histoire et sa signification*, 2007 trad. fr. Paris, EDP Sciences, 2011.
[276] Voir P. Colmant « Querelle à l'Institut entre équivalentistes et atomistes » *Revue des questions scientifiques*, T. 33 n°4, octobre 1972, pp. 493-520.
[277] Voir N. Pigeard-Micault *Charles-Adolphe Wurtz. Un savant dans la tourmente*, Paris, Hermann, 2011.
[278] Voir A. Metz « La notation atomique et la théorie atomique en France à la fin du XIX° siècle » *Revue d'histoire des sciences* T. XVI n°3, juillet-septembre 1963, pp. 233-239.
[279] Voir J. Jacques *Berthelot 1827-1907. Autopsie d'un mythe*, Paris, Belin, 1987.
[280] Voir H. Kubbinga *L'histoire du concept de molécule*, 3 volumes, Springer, 2002.

relever que "d'affinités" particulières, c'est-à-dire de forces d'attractions particularisées, sélectives ou, comme l'on disait, électives. Le terme et l'idée étaient anciens. Ils reposaient sur le vieux principe selon lequel le semblable attire le semblable.

Quoique les cartésiens aient essayé à l'âge classique de bannir les "correspondances" et autres prédispositions "affectives" qu'on avait coutume de supposer entre les composants de la matière, ils ne pouvaient eux-mêmes rendre raison de la compénétration entre les corps et l'idée d'affinités, comme agents responsables des actions chimiques, ne fut jamais complètement abandonnée. L'attraction newtonienne lui redonna même vigueur[281]. On parla alors d'attractions ou d'affinités "électives", selon une formule du chimiste Torbern Bergman, reprise par Goethe ; qui voulut transposer le phénomène dans le monde des sentiments (*Les affinités électives*, 1809[282]). Les chimistes du XVIII° siècle - et les plus importants parmi eux, comme Hermann Boerhaave (*Des menstrues* in *Les Elémens de chimie*, 1732, II[283]) - furent en effet sensibles au fait que l'attraction à distance n'est pas une propriété mécanique. Parler d'affinités, ainsi, ne semblait pas absurde, malgré les critiques de cartésiens comme Fontenelle.

Mais l'attraction qui s'exerçait au niveau des atomes ne pouvait être l'attraction céleste qui décroît en fonction du carré de la distance. Trop générale, cette force ne pouvait suffire à expliquer les regroupements particuliers d'atomes pour former des "mixtes" (comme l'on disait alors). Buffon eut beau plaider que l'attraction universelle agit seule au niveau moléculaire (*Secondes vues de la nature* in *L'Histoire naturelle*, 1765[284]), on distingua très vite plusieurs sortes d'affinités selon les différents types de réaction : cohésion, adhérence, cristallisation, etc.

Dans ses *Principes et philosophie de la chimie moderne fondés sur la doctrine des équivalents* (1864, Introduction[285]), Charles Flandin distingue ainsi la "cohésion", qui réunit des atomes ou molécules semblables, "l'affinité", qui réunit des particules de nature différente et "l'antagonisme", lié particulièrement à l'électricité qui, unissant des corps dissemblables, confère à la nouvelle substance des propriétés originales. Newton, lui-même, qui s'était pourtant refusé à expliquer l'attraction par quelque qualité occulte, c'est-à-dire par quelque pouvoir interne des corps, Newton avait néanmoins admis que la force d'attraction varie d'intensité selon les corps entre lesquels elle s'exerce. L'eau-forte, notait-il, dissout l'argent mais non l'or. L'eau régale agit de façon inverse. Ce n'est pas que l'eau-forte ne soit assez subtile pour pénétrer l'or aussi bien que l'argent mais elle ne possède pas la force attractive pour s'introduire dans l'or, soutenait Newton (*Optique*, 1704, III, Question 31[286]).

---

[281] F. Lange, dans sa célèbre *Histoire du matérialisme* (1875, trad. fr. en 2 volumes Paris, Reinwald, 1879, II, chap. 2), affirme pourtant que l'attraction newtonienne rendit superflues les affinités !

[282] trad. fr. Paris, Folio Gallimard, 1980.

[283] 6 volumes, Paris, Guillyn, 1754. Ce titre ne doit pas surprendre. Une menstrue est un liquide capable de dissoudre des corps solides. Il tire ce nom des menstrues de la femme qui avaient la réputation dans l'Antiquité de détruire tout ce qu'elles touchaient.

[284] *Histoire naturelle*, choix de textes, Paris, Folio Gallimard, 1984.

[285] Paris, J. Lecoffre, 1864.

[286] trad. fr. Paris, C. Bourgois, 1989.

Encore une fois, il s'agissait donc de loger au cœur de la matière ses propriétés les plus apparentes, que l'on échouait à expliquer autrement. Comme dans l'atomisme épicurien, la matière n'était qu'une réduction en taille de l'apparence. On en était encore à un atomisme qualitatif, fondé, chez Boerhaave par exemple, sur "l'amitié", la "tendance à l'union", de certains éléments. A travers l'idée d'affinité, se mêlaient en fait une orientation résolument expérimentale, teintée d'une conception toute animiste de la matière venant de la Renaissance et qui connaîtra une reviviscence à l'époque romantique. Un tel mélange est très net chez Boerhaave[287].

En 1718, le chimiste Claude-Joseph Geoffroy avait dressé une table des affinités, c'est-à-dire des rapports constants s'exerçant entre les différents corps. De nombreuses tables semblables virent le jour par la suite. En 1753, dans ses *Elémens de chymie théorique*[288], Pierre-Joseph Macquer donnait le premier exposé systématique de la doctrine des affinités ; mélangeant les deux approches des Newtoniens et de Georg-Ernst Stahl.

En même temps, les débats quant à l'existence des affinités devaient se poursuivirent longtemps. Il s'agissait de savoir si les propriétés chimiques étaient purement relationnelles, c'est-à-dire tenaient uniquement au rapport des corps entre eux, ou bien appartenaient en propre aux différentes substances, comme le soutenait Stahl[289]. Dans l'article "Chimie" (1753[290]) de *L'Encyclopédie*, le chimiste Gabriel-François de Venel assurait, d'un point de vue très stahlien, ne vouloir connaître en chimie que deux principes : la chaleur et les rapports dépendant des qualités propres des corpuscules.

A contrario, Claude Berthollet s'attacha à montrer que l'affinité est essentiellement de nature relationnelle (*Essai de statique chimique*, 1803[291]). Les réactions chimiques, selon lui, n'ont pas de direction naturelle mais relèvent d'une fonction dépendant des conditions extérieures (et notamment de la température), ainsi que de la concentration des réactifs en présence (il note que la tendance d'un corps à se combiner avec un autre décroît proportionnellement au degré de combinaison déjà réalisé).

Dans la *Science de la logique* (1812, I, 3° section, chap. 2, A 3, Remarque[292]), Hegel félicite ainsi Berthollet d'avoir réduit les affinités à de pures relations quantitatives. Et même de les avoir fait reposer sur des circonstances tout à fait extérieures à la nature des substances en jeu. L'affinité ne repose plus ainsi que sur une différence de quantité, écrit Hegel. Ce n'est qu'un "nombre-relationnel". Le chimiste Joseph-Louis Proust (1754-1826), néanmoins, tout comme Richter, montrera expérimentalement que les corps chimiques répondent bien à des proportions définies. Mais il ne faudrait pas croire que l'attitude de Proust ou de Richter, parce qu'elle déboucha sur l'élaboration de la doctrine atomique, était plus "moderne" que celle de Berthollet. En fait, les premiers pensaient encore largement en termes stahliens.

---

[287] Voir H. Metzger *Newton, Stahl, Boerhaave et la doctrine chimique*, 1930, Paris, Blanchard, 1974.
[288] Paris, J-T. Hérissant, 1753.
[289] Voir le remarquable article d'I. Stenger *L'affinité ambiguë : le rêve newtonien de la chimie du XVIII° siècle* in M. Serres (Dir.) *Eléments d'histoire des sciences*, 1989, Paris, Larousse-Bordas, 1997.
[290] reprint en 35 volumes, Stüttgart-Bad Cannstatt, Frommann Verlag, 1988.
[291] Paris, Didot, an XI-1803.
[292] trad. fr. en 3 volumes, Paris, Aubier Montaigne, 1972.

Le débat s'enlisa jusqu'à ce que Gay-Lussac et Louis Thénard concilient les deux positions en 1832, en montrant que toute réaction chimique produit des corps répondant incontestablement à des proportions définies mais a pour résultat un mélange de réactifs dont la composition est bien fonction des conditions extérieures.

*

Le concept de liaison chimique.

A la fin du XIX° siècle, on parlait encore "d'atomicités" pour rendre compte des liaisons chimiques. On concevait que ces atomicités tenaient à la forme même des atomes ; ce qui, dans le principe, n'était pas très éloigné des crochets d'Epicure, notait Pierre Duhem. Lequel invoquait ce genre d'approximation pour rejeter la théorie atomique (*Le mixte et la combinaison chimique*, 1902, II° partie, chap. 8[293]). Le nombre de valences d'un élément, soulignait-il, passe pour varier avec la combinaison dans laquelle il se trouve engagé. Pourquoi, dès lors, invoquer l'existence d'un atome pour servir de support aux liaisons élémentaires ? Pour expliquer les rassemblements d'atomes, Newton avait conçu, à côté de la composante gravitationnelle, des composantes électriques et magnétiques, ouvrant ainsi une voie de recherche qui devait se révéler autrement plus féconde que la théorie des affinités[294].

Cette voie ne fut véritablement ouverte, néanmoins, qu'avec l'invention de la pile électrique (1800), dès lors qu'Alessandro Volta put montrer que des réactions chimiques peuvent résulter de phénomènes électriques. Ces phénomènes permirent nombre de nouvelles synthèses chimiques. On en vint ainsi à admettre que les propriétés des corps découlaient d'un rapport plus que d'un être : le graphite et le diamant ont les mêmes atomes de carbone. Mais ceux-ci ne sont pas liés de la même façon. L'idée de liaison chimique apparut dès lors avec la théorie des combinaisons chimiques de Jon Berzelius (*Essai sur la théorie des proportions chimiques*, 1819[295]) qui fit quasiment l'unanimité jusqu'à la fin du XIX° siècle[296]. Elle rendit finalement caduques les idées d'affinité, de cohésion, etc.

Selon Berzelius, chaque corps simple est doué d'une polarité électrique. Mais, à ses pôles, les électricités de chaque signe ne se trouvent pas en forces équivalentes. Ainsi, chaque corps présente, selon plusieurs gradients, un caractère électronégatif ou électropositif (la théorie fut nommée "dualistique") et cette polarité est responsable des capacités d'union des corps simples entre eux. Ainsi s'expliquaient les affinités entre les corps : par la neutralisation des électricités opposées (il était toutefois impossible d'unir deux atomes identiques dans le système de Berzelius).

Le concept de liaison électromagnétique allait recevoir une éclatante confirmation avec la découverte de l'électron, puis de la structure planétaire de l'atome. Dès 1904, J. J. Thomson parlait de "liaison ionique" et Niels Bohr expliquait en 1913 la liaison atomique par le fait que deux électrons en viennent à circuler

[293] Paris, Corpus Fayard, 1985.
[294] Nous savons aujourd'hui que le rôle de la gravité est pratiquement négligeable au niveau atomique (voir 2. 4. 18.).
[295] Paris, chez Méquignon-Maruis, 1819.
[296] Voir B. Vidal *La liaison chimique : le concept et son histoire*, Paris, Vrin, 1989, p. 22 et sq.

sur une même orbite. Cette mise en commun des électrons fut nommée "liaison covalente" par I. Langmuir en 1932. Deux grandes méthodes de la mécanique quantique expliquent concurremment aujourd'hui la cohésion et la stabilité atomique[297]. Ce sont la méthode des orbitales moléculaires[298] et celle des liaisons de valence émise dès 1927 par Linus Pauling (*La nature de la liaison chimique*, 1939[299]).

Avec l'impénétrabilité et l'indéformabilité, les atomes ont ainsi perdu leurs derniers caractères conceptuels propres. D'autant que pour respecter l'indiscernabilité quantique (voir ci-après), on parle d'interpénétration non pas des orbitales atomiques mais des nuages d'électrons qui leur sont associés. Tout comme, dans les liaisons de valence, on parle de forces d'échange plutôt que d'échange d'électrons.

Situation des débats liés à l'existence des atomes.

Dès 1830, les sciences, surtout en France, évoluaient dans une atmosphère positiviste. On avait pris pour règle de ne rien postuler qui ne puisse être soumis à la vérification du laboratoire. De sorte que si, au XIX° siècle, l'hypothèse atomiste servit à décrire les lois de la chimie et de la dynamique des gaz parfaits - la classification périodique des éléments de Mendeleïev représente le couronnement de ces spéculations atomistiques - on refusa pourtant très souvent de croire à leur réalité, car les atomes restaient inobservables. *Simple support de relations quantitatives ou qualitatives, l'atome était discutable car il était sans réalité. Son existence n'était postulée qu'au titre d'un principe tout métaphysique consistant à vouloir ancrer le réel sur une ponctualité. Cela ne fut jamais facilement accepté et ce n'est qu'à négliger cette donnée historique que la mécanique quantique paraît bouleverser si fortement nos concepts, comme nous le verrons.*

Les atomes suscitèrent de nombreux débats et furent conçus selon différents modèles (atomes tourbillons de Kelvin, modèle dynamique d'Edmund J. Mills, etc.)[300]. Mais, pour beaucoup de chimistes, les atomes demeuraient insaisissables. Selon Jean-Baptiste Dumas (1800-1884), ainsi, les équivalents ne pouvaient nous faire connaître les atomes élémentaires. Ce n'étaient que des groupes moléculaires décomposables et la chimie ne pouvait prétendre atteindre les atomes "physiques" insécables. On le voit, l'idée d'atome comme élément premier de la réalité inspirait tant les défenseurs que les détracteurs de l'hypothèse atomiste.

[297] Voir B. Pullman *op. cit*., p. 397 et sq.
[298] Voir R. S. Mulliken & W. E. Ermler *Diatomic Molecules*, New York, Academic Press, 1977.
[299] trad. fr. Paris, PUF, 1949.
[300] Voir W. H. Brock (ed). *The Atomic Debates*, Leicester University Press, 1967 & P. Thuillier « La résistible ascension de la théorie atomique » *La Recherche*, n° 36, juillet-août 1973, pp. 705-709.

Alors qu'apparurent encore des théories évolutionnistes des éléments chimiques (William Crookes ; Norman Lockyer), James C. Maxwell fit valoir qu'aucun processus de la nature n'a pu produire la moindre différence dans les propriétés d'une molécule. L'existence des molécules et l'identité de leurs propriétés, déclare Maxwell[301], ne peuvent être attribuées à l'action de causes naturelles. Etant toutes semblables, les molécules de même espèce paraissent avoir été "manufacturées". Elles sont trop semblables pour avoir une "auto-existence", écrit Maxwell. Elles ouvrent sur le mystère de la Création.

L'astronome John William Herschel, déjà, avait raisonné de la même façon : "quand nous apercevons un grand nombre d'objets tout à fait semblables, nous sommes portés à croire que cette similitude tient à un principe commun qui en est indépendant… les découvertes de la chimie moderne détruisent l'idée d'une matière éternelle et existant par elle-même, en donnant à chacun de ces atomes les caractères essentiels d'un objet fabriqué" (*Discours sur l'étude de la philosophie naturelle*, cité in B. Pullman *op. cit*., p. 195).

Tous les débats concernant les atomes tenaient à ce qu'on voyait en eux - pour l'accepter ou le rejeter - des réalités ultimes et la grande surprise, dès lors, celle qui fit cesser ces débats, fut de se rendre compte que l'atome n'est pas un élément simple.

*

L'atome n'est pas un élément simple.

Michael Faraday avait observé qu'une décharge électrique envoyée de l'une des extrémités d'un tube de verre vidé de son air crée une fluorescence à l'autre extrémité. Julius Plücker (1801-1868) réussit à montrer que cette fluorescence se déplace quand le tube est soumis à un champ magnétique et que la direction de ce mouvement dépend de la polarité de l'aimant. Eugen Goldstein (1850-1931) introduisit l'expression de "rayon cathodique" pour désigner le phénomène. William Crookes montra que ces rayons se déplacent en ligne droite, qu'ils peuvent mettre en mouvement des petites roues et qu'ils sont susceptibles d'être déviés par des aimants. Il conclura à la nature corpusculaire de ces rayons, ce qui fit l'objet de nombreux débats, car beaucoup de physiciens interprétaient plutôt les rayons comme des ondes. A la fin du siècle, Jean Perrin, étudiant le rayonnement cathodique, identifia un grain

[301] Voir une Conférence de 1873 reproduite in B. Bensaude-Vincent et C. Kouvelis *Les atomes. Une anthologie historique*, Paris, Presses Pocket, 1991.

d'électricité négative dont on pouvait mesurer charge, masse et vitesse. Joseph J. Thomson suggéra qu'il s'agissait d'un composant atomique, dont il détermina le rapport charge/masse. Il venait de découvrir l'électron (1895-1897).

Constatant que les particules émises par des surfaces métalliques chauffées ou stimulées par la lumière de certaines longueurs d'onde (effets thermo et photo-électriques), que ces particules présentaient le même rapport charge/masse que les corpuscules des rayons cathodiques, Thomson en déduisit que l'électron était un constituant de tout atome[302].

Dès 1891, George Stoney avait inventé le terme "électron" pour désigner l'unité minimale de charge électrique.

L'atome, maintenant qu'on pouvait l'observer, s'avérait n'être pas simple mais composé de charges négative et positive. En 1911, Ernest Rutherford en proposa le fameux modèle planétaire. Le neutron fut découvert en 1932. Dès lors, la mise à jour de nouvelles particules au cœur de l'atome n'allait plus cesser. Elles sont de nos jours regroupées en leptons et hadrons, dont les quarks, qui à eux seuls existent sous dix-huit espèces différentes (voir 2. 4. 18.).

Particules élémentaires et tableau des éléments.

Il convient de noter néanmoins qu'il n'y a a priori dans la nature qu'un nombre très restreint de particules *stables*. On en compte quatre : l'électron, le proton, le neutron et le neutrino, lequel n'intervient que dans certains types de réactions, comme dans la désintégration radioactive des noyaux. Protons et neutrons pouvant être réduits aux deux quarks *up* et *down* qui les forment par triplets, on peut dire que presque tout dans l'univers est composé par ces deux quarks et l'électron (sur tout ceci, voir 2. 4. 18.).

Rappelons également qu'il n'existe qu'une centaine de types d'atome différents. Sachant que le critère qui les différencie est le nombre de protons du noyau atomique, noté Z et appelé "numéro atomique" (c'est de lui que dépend le nombre d'électrons de l'atome et c'est donc lui qui en détermine les propriétés chimiques, puisque les atomes interagissent entre eux d'abord par leurs électrons). On connaît aujourd'hui 118 éléments, de Z = 1 (hydrogène) à Z = 118. L'élément 115, synthétisé en 2004, a été observé en 2013. Une équipe de physiciens russe a annoncé en 2011 avoir synthétisé les premiers éléments du noyau de l'élément 117, qui n'a pas encore de nom.

[302] En fait, le physicien allemand Emil Wiechert avait précédé Thomson de quelques mois. Mais, publié dans une revue peu prestigieuse, son travail passa inaperçu. Sur la découverte compliquée de l'électron, voir D. Lecourt (dir.) *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, PUF, 1999 & 2003, art. "électron".

Une vingtaine de ces éléments, en effet, n'existent pas à l'état naturel, étant trop radioactifs (*i.e.* : leur noyau est trop instable et se désintègre rapidement). C'est notamment le cas des éléments les plus lourds, au-delà de l'uranium (Z = 92). Chacun des 118 éléments possède un ou plusieurs isotopes, c'est-à-dire autant d'éléments ayant le même nombre Z que lui mais dont le "nombre de masse", noté A et qui désigne le nombre de nucléons (protons plus neutrons) est différent et qui possèdent, dès lors, des propriétés physiques différentes. Ainsi, pour l'hydrogène (A = 1), dont les isotopes sont le deutérium (A = 2) et le tritium (A=3).

Au total, le Tableau a connu plus de mille versions. Normalement, en effet, les éléments d'une même colonne ont des propriétés similaires, ce qui est de moins en moins respecté au fur et à mesure que le numéro atomique grandit.

*

L'observation réelle des atomes.

On sait observer *réellement* les atomes depuis l'invention du microscope ionique à effet de champ par Erwin Müller dans les années 50. Toutefois, les premières images d'un atome de tungstène de Müller furent contestées. Elles semblaient remettre en cause la mécanique quantique. La seule preuve indiscutable et définitive de l'existence des atomes ne pouvait donc être que l'isolement d'atomes individuels coupés par un vide environnant de toute interaction parasitaire susceptible d'entretenir une suspicion sur leur individualité propre. Ce qui fut réalisé à la fin des années 80 (voir B. Pullman *op. cit*., p. 414).

Depuis, les possibilités d'observation et même de manipulation se sont considérablement accrues avec l'avènement de la microscopie à champ proche (le *Scanning Tunelling Microscope* ou "microscope à effet tunnel"[303]) et plus généralement des nanotechnologies qui, outre ces microscopes, utilisent des outils tels que des graveurs ultrafins qui permettent d'observer ou d'organiser la matière à l'échelle du nanomètre. Portées par un vaste programme américain de recherche (*National Nanotechnologies Initiative*) dans les années 90, les nanotechnologies sont devenues, selon certains auteurs, une appellation assez fourre-tout pour la science des matériaux[304].

Ces technologies peuvent donner lieu à la formation de nanoparticules, dont il est difficile de cerner la toxicité potentielle dès lors qu'elles sont utilisées dans des produits agroalimentaires ou

[303] Voir P. Zeppenfeld, D. M. Eigler & E. K. Schweizer "On manipule même les atomes » *La Recherche,* 23, 1992, pp. 360-362 & H. C. von Bayer *Taming the Atom,* New York, Random House, 1992. Dans son livre (*L'atome dans l'histoire de la pensée humaine*, 1995), Bernard Pullman reproduit la photo du sigle IBM constitué de trente-cinq atomes de xénon adsorbés sur une surface de nickel.

[304] Voir C. Joachim & L. Plévert *Nanosciences. La révolution invisible,* Paris, Seuil, 2008.

cosmétiques – ces risques environnementaux et sanitaires, vite soupçonnés, ont rapidement attiré l'attention sur les nanotechnologies[305].

En somme, la réalité des atomes cessa d'être controversée au moment où l'atome ne pouvait plus répondre à sa définition d'unité insécable, de minima de matière, c'est-à-dire alors même qu'il fallait rechercher des particules plus élémentaires dans les atomes. Parviendra-t-on enfin un jour à isoler un élément indivisible de matière ? Ne faudrait-il pas plutôt dire que la notion même d'atome, de composant élémentaire, nous égare ?

*

Wilhelm Ostwald.

Wilhelm Ostwald proposait, avant même que l'existence de l'électron ne soit clairement établie, d'abandonner l'idée d'atome, c'est-à-dire le concept même de substance matérielle ultime, pour réinterpréter toute la chimie en termes d'énergie (voir 2. 4. 3.), à la lumière des deux premiers principes de la thermodynamique (voir 2. 2. 23.).

En mécanique classique, souligne Ostwald, toutes les propriétés sont proportionnelles à la masse et, en chimie classique, on postule que la masse est invariable dans les transformations. Tout cela repose sur l'idée de matière, c'est-à-dire d'une substance qui se maintiendrait sous les transformations. Dans l'oxyde de fer ainsi, écrit Ostwald, on dira que le fer et l'oxygène sont encore là, quoique toutes leurs propriétés organoleptiques aient disparu. Mais qu'est-ce qu'une substance au-delà de ses propriétés ? (*La déroute de l'atomisme contemporain*, 1895[306])

Ostwald, en bon positiviste, voulait s'en tenir à la seule description des faits observés. Au nom du réalisme atomique, il s'attira les critiques de Ludwig Boltzmann et de Jean Perrin (*Les atomes*, 1913[307]). A partir de 1909, Oswald revint d'ailleurs sur sa critique de l'atomisme. Tout le débat philosophique qu'allait susciter quelques décennies plus tard la mécanique quantique était déjà lancé : la réalité renvoie-t-elle ou non à quelque élément ponctuel, *stable*

[305] Voir K. E. Drexler *Engins de création*, 1986, trad. fr. Paris, Vuibert, 2005 (sur un sujet aussi en vogue, on notera la rapidité de la traduction française !).
[306] trad. fr. in Bensaude-Vincent B. & Kounelis C. *Les atomes. Une anthologie historique*, Paris, Agora Presses Pocket, 1991.
[307] Paris, Champs Flammarion, 1970.

et existant de soi auquel la pensée puisse s'arrêter ? Nous avons vu que *ce débat n'a en fait jamais cessé d'accompagner l'idée d'atome*.

*** ***

D) La question de la réalité dans la mécanique quantique.

2. 1. 14.

La fonction d'onde.

La physique classique se représentait un corpuscule comme un petit objet localisé dans l'espace décrivant une trajectoire au cours du temps avec une vitesse définie à chaque instant. Elle se représentait de même une onde comme un champ aux valeurs bien définies en chaque point et à chaque instant.

La mécanique quantique, elle, décrit un corpuscule, un électron par exemple, comme une *fonction d'onde*. Or, une onde n'existe pas en un point. L'électron est donc comme "étalé" dans tout l'espace qu'occupe l'onde et nous connaissons seulement la probabilité de sa présence en tel ou tel endroit de cette zone. Mais cette représentation est encore trop granulaire.

Une fonction d'onde n'est pas la répartition continue d'un champ se propageant dans l'espace au cours du temps mais la représentation abstraite des probabilités de manifestation d'un corpuscule. Manifestation qui a lieu dès lors que l'onde est confinée en un paquet d'ondes dont les fréquences s'étalent dans un certain intervalle. *La ponctualité atomique, ainsi, est une donnée relative. Elle n'intervient que dans le cadre d'une observation*. Par rapport à l'idée d'atome des Grecs le renversement est complet.

La fonction d'onde ne décrit aucune valeur déterminée de la particule mais la *superposition* de tous ses états possibles. Avant la mesure, l'atome est donc dans un état potentiel d'onde de probabilité, comme un poisson serait partout dans la mare avant d'être péché. C'est un nuage de probabilités, à la fois étendu jusqu'aux limites de l'univers et concentré en un lieu et il faut admettre qu'un système physique peut occuper, au même instant, plusieurs états possibles.

Soit un atome possédant deux états d'énergie e et g. Ces états sont notés dans le formalisme quantique |e> et |g>, formules qui désignent deux fonctions à partir desquelles on peut calculer les propriétés physiques qui

caractérisent les états e et g. Si nous avons un état |y> qui se transforme en un autre état |y'>, on peut décrire n'importe quelle particule dans une situation donnée par une fonction d'onde dépendant du temps qui décrit l'évolution de ses états successifs. Leur variation est décrite au moyen des coefficients d'une matrice nommée "le hamiltonien".

Mais l'état de l'atome peut être une combinaison des deux états de base. Cette superposition s'écrit $|S> = c_e|e>+c_g|g>$. c_e et c_g sont des nombres complexes appelés "amplitudes de probabilité". Ainsi, quand des atomes se trouvent tous dans une même superposition donnée |S> et qu'on mesure leur énergie, on les trouve soit dans l'état |e> soit dans l'état |g> avec les probabilités respectives $|c_e|^2$ et $|c_g|^2$ (la somme des probabilités est égale à 1). Maintenant, imaginons des électrons diffusés à partir d'une source vers un écran percé de deux trous derrière lequel est une plaque sur laquelle il est loisible de compter les impacts des différents électrons (ce dispositif est inspiré de l'expérience des fentes de Young, voir 2. 4. 11.). En certains points de la plaque, on constate une interférence, c'est-à-dire que le nombre des impacts est supérieur à celui que l'on devrait obtenir en sommant simplement le nombre d'électrons passant par chacun des trous ; exactement comme si certains électrons passaient par les deux trous à la fois ! La probabilité d'un événement étant égale au carré du module de son amplitude f, l'interférence correspond à la probabilité de compter un nombre d'impacts :

$$P = |f_1+f_2|^2$$

Pourtant, si l'on veut déterminer par quel trou passe chaque électron, en éclairant ceux-ci, par exemple, on constate que l'un ou l'autre passe bien par l'un seulement des deux trous. L'interférence, en même temps, a disparu : la probabilité des fréquences d'impact est simplement :

$$P = P_1+P_2 \ (P = |f^2|)$$

Les électrons ont été "perturbés" par le dispositif d'observation. On en tire que *deux phénomènes sont quantiquement indiscernables si, pour les distinguer, il faut recourir à un dispositif d'observation mettant en jeu au moins le quantum d'action h*[308]. Grâce à l'analyse de Fourier, on peut décrire des combinaisons d'ondes qui s'annulent presque totalement sauf dans une mince région définie, soit jusqu'à la dimension d'un électron de longueur Δx[309].

Cette superposition d'états n'est cependant pas observable à l'échelle macroscopique. Depuis Niels Bohr, on parle de "décohérence" à cette échelle.

Décohérence.

[308] Sur tout ceci, l'une des présentations les plus séduisantes, quoique poussée, est celle du *Cours de physique* de R. Feynman (1965, trad. fr. en 5 volumes, Paris, InterEditions, 1993, 3, Mécanique quantique). Voir en particulier les chap. 1, 8 et 16.

[309] Voir J-M. Lévy-Leblond & F. Balibar *Quantique. Rudiments*, Paris, InterEditions, 1984, p. 44 et sq.

Le fait est qu'on n'observe jamais un objet sous différents états superposés. La théorie de la décohérence élaborée par Wojciech Zurek l'explique par le fait que l'interaction avec l'environnement brouille les interférences quantiques associées aux superpositions, de la même façon que l'interférence d'ondes fait que leurs effets respectifs se renforcent ou s'annulent et provoque donc leur disparition ou bien engendre un phénomène d'ensemble bien déterminé (*Decoherence and the Transition from Quantum to Classical*, 1991[310]). Les lois quantiques ne s'appliqueraient qu'aux systèmes isolés – ainsi d'une particule, suffisamment stable pour rester insensible à son environnement pendant un laps de temps. Dès lors, la décohérence pourrait-elle être observée ? En 1985, Anthony Leggett et Anupam Garg ont formulé une théorie « macroréaliste » formulant l'hypothèse qu'il existe une limite fondamentale de taille au-dessus de laquelle la théorie quantique n'a plus cours. En 1996, cependant, la disparition progressive de l'état de superposition quantique a été observée dans le cas d'un photon isolé. Et rien n'interdit d'envisager la mise au point de systèmes de grande taille quantiques, c'est-à-dire suffisamment isolés de leur environnement. En 1999, les propriétés quantiques d'une molécule composée de 60 atomes de carbones ont pu ainsi être observées.

Les relations d'incertitude.

Peut-on encore parler d'objet à propos d'une entité n'ayant qu'une existence potentielle non localisée ?[311] C'est ici qu'interviennent les fameuses relations d'incertitude définies par Werner Heisenberg en 1927. Nous savons que le paquet d'ondes est quelque part dans un volume de taille Δx et nous savons à peu près où il va avec une précision Δp. Mais on ne peut mesurer avec précision x et p à la fois, c'est-à-dire la position d'une particule et son moment ou direction.

Les relations posent en effet que $\Delta x=0$ ne peut être satisfait que si $\Delta p=\infty$ et réciproquement. De sorte que $\Delta x.\ \Delta p= h$, la constante de Planck ou quantum d'action.

En d'autres termes, si l'on veut mesurer simultanément les coordonnées de position et les variables d'impulsion d'une particule, il est impossible de dépasser une certaine limite de précision donnée par la constante h car l'action de mesure agit directement sur le système

[310] *Physics Today* 44, 10, 36 1991. Voir R. Omnès « Une nouvelle interprétation de la mécanique quantique » *La Recherche* n°280, octobre 1995, pp. 50-56 & M. Bitbol *L'aveuglante proximité du réel*, Paris, Champs Flammarion, 1998, p. 88 et sq.

[311] Voir S. Ortoli & J-P. Pharabod *Le cantique des quantiques*, Paris, La Découverte, 1984.

observé et le modifie au moins de h. Autrement, le mouvement orbital n'émet aucune énergie et ne produit rien que nous puissions mesurer.

Une confusion courante à propos des relations d'incertitude.

On présente souvent ces dernières comme exprimant l'impossibilité de connaître simultanément la position et la vitesse d'une particule alors qu'elles posent plutôt qu'on ne peut les connaître avec autant de précision qu'on le souhaite en même temps. Une formule permet de déterminer ce manque de précision.

Cette compréhension des relations d'incertitude a fait beaucoup accroire que les phénomènes quantiques sont essentiellement indéterminés. On a suggéré que le principe de tiers exclu (une proposition est vraie ou fausse, il n'y a pas de tierce possibilité) n'était plus valide en mécanique quantique. Selon les relations d'incertitude, ainsi, si la quantité de mouvement est déterminée, la position de la particule est indéterminée - ce que l'on peut dire d'elle ne saurait être ni vrai ni faux. Il faudrait donc user d'une logique trivalente, dont les trois valeurs seraient d'être vraie, fausse et invérifiable/infalsifiable, suggère Hans Reichenbach (*Philosophic foundations of Quantum Physics*, 1944[312]). Mais cela semble sur-interpréter les relations d'incertitude : la position n'est pas indéterminée, elle ne peut être déterminée avec toute la précision souhaitée. Toutes ces interprétations soulignant l'indétermination du monde quantique semblent relever d'un préjugé réaliste : si l'objet n'est pas parfaitement déterminé, il n'existe pas ou il existe, mystérieusement, de manière indéterminée.

Alors qu'en mécanique classique un objet est défini par un certain nombre de paramètres qui donnent une définition complète de son état à un instant t, cela est impossible - dans une limite de précision correspondant au quantum d'action h - à l'échelle subatomique. A cause de cette perturbation, on ne peut plus considérer que la mesure des phénomènes quantiques ne fait que recueillir, sans les altérer, les propriétés d'objets autonomes. *Ces propriétés, tout au contraire, seront toujours relatives à la configuration expérimentale. Les propriétés des atomes ne sont accessibles à l'observation que par l'intermédiaire de leurs réactions de choc ou de rayonnement. L'atome est un être de relation. Pour que la" réalité" se forme, il faut qu'on la provoque. C'est la limite d'un idéal d'objectivité, d'observation non*

[312] Berkeley, University of California Press, 1944. Voir D. Nilson "Hans Reichenbach on the logic of quantum mechanics" *Synthèse* 34(3), 1977, pp. 313-360.

interventionniste des phénomènes qui, selon des historiens des sciences, commença véritablement à se développer à partir de 1830[313].

Le concept même de trajectoire continue devrait ainsi être abandonné et plutôt que d'objet, c'est "d'événement" qu'il faudrait parler. Car, à s'en tenir à la seule mesure, il n'y a plus de sens à dire, en effet, que c'est le même électron qui apparaît à chaque événement. Si on détecte la particule quelque part en t, on ne sait pas par où elle est passée. Il faut, en toute rigueur, prendre en compte toutes les trajectoires possibles : l'intégrale des chemins (une méthode classique en physique, le principe de Fermat étant historiquement le premier exemple où la résolution d'un problème ait été ainsi formulée). Car avant la réduction du paquet d'onde - avant la mesure - tout se passe, nous l'avons dit, comme si l'électron occupait tout l'espace de la fonction d'onde. En langage réaliste, cela revient à dire qu'avant la mesure en t pour un observateur détectant un électron ici, un autre aurait pu le voir ailleurs, ce qui est absurde[314]. *Il faut donc renoncer à considérer un objet discernable*.

La probabilité pour qu'une particule, interagissant avec d'autres, aille d'un point à un autre se calcule en intégrant toutes les potentialités pour cette particule et les autres de se déplacer, d'être créées ou annihilées. Toutefois, ces potentialités deviennent vite foisonnantes et les énergies qu'ils portent, ainsi que leur masse, deviennent infinies. Pour l'éviter, une technique mathématique nommée « renormalisation » a été développée dans les années 40 qui, de manière assez surprenante, a permis de rendre compte de différents phénomènes comme le « décalage de Lamb » (anomalie du spectre de l'hydrogène) et qui a été reprise notamment dans l'élaboration de la théorie unifiée électrofaible (voir 2. 4.).

En mécanique quantique, on ne peut plus parler d'*objectivité*, au sens où nous serions face à un objet discernable et permanent.

Des auteurs proposent ainsi de parler de "quanton" plutôt que de "particule", mot connotant l'idée de corpuscule, de point matériel.

*

L'incompréhensibilité de la réalité quantique.

Ainsi, on ne peut même pas dire que la mesure "perturbe" le phénomène observé, tant le phénomène en question ne désigne plus quelque chose d'indépendant des circonstances

[313] Voir L. Daston & P. Galison "The image of objectivity" *Representation* n° 40, 1992.

instrumentales de sa manifestation. La réduction du paquet d'onde, en effet, n'est pas une simple réduction de fonctions de probabilités représentant les lacunes de notre connaissance. Elle ne correspond donc pas à un accroissement de notre connaissance de l'état d'un système[315].

Cependant, pour ce qu'on nomme le Bayésianisme quantique ou QBisme, formulé en 2002 par Carlton Caves, Christopher Fuchs & Ruediger Schack, simple outil de calcul, la fonction d'onde n'a de réalité que pour nous. Sa réduction n'est qu'une opération mentale, correspondant à la révision des probabilités attribuées au système – en fait, on peut même se passer de fonction d'onde, pour traduire les phénomènes quantiques dans le langage des probabilités[316]. Sur le théorème de Bayes, voir 2. 6. 11.

La réduction de la fonction d'onde modifie le processus physique lui-même qui, jusque-là régi par des lois ondulatoires, adopte des règles de comportement d'apparence corpusculaire. *Ce passage du continu des distributions probabilistes au discontinu du constat empirique singulier ne traduit pas tant la révélation d'un processus que sa formation même, directement provoquée par l'acte de mesure*[317]*. Dès lors, arguant - selon les canons d'un strict positivisme - que les observations ont une signification suffisante en elles-mêmes, sans devoir être pensées comme autant de manifestations d'une réalité au-delà d'elles, la plupart des théoriciens de la mécanique quantique se rallieront au point de vue selon lequel l'être observable couvre l'ensemble de la réalité et l'objectivité ne s'entend que de l'invariance des observations*[318]. L'être est ainsi strictement identifié à l'apparence, contre tout point de vue réaliste voyant dans l'observation un moyen de dévoiler la vérité intrinsèque d'un phénomène et donc de le réduire à ses seuls éléments déterminants.

Seulement, on ne se débarrasse pas si facilement du réalisme, *lequel tient finalement avant tout à la simple volonté de comprendre les phénomènes*. Car force est de reconnaître que "personne ne comprend la mécanique quantique. Personne ne sait comment cela peut se passer ainsi", écrit Richard Feynman (*La nature de la physique*, 1965[319]). La mécanique

---

[314] Voir R. Feynman & R. H. Hibbs *Quantum Mechanics and Path Integrals*, New York, Mc-GrawHill, 1965.
[315] Voir T. Damour & M. Burniat *Le mystère du monde quantique*, Paris, Dargaud, 2016 & F. Laloë *Comprenons-nous vraiment la mécanique quantique ?*, Paris, EDP Sciences/CNRS Ed., 2011.
[316] Voir F. Laloë *Comprenons-nous vraiment la mécanique quantique ?*, Paris, CNRS Ed./EDP Sciences, 2011.
[317] Voir M. Bitbol *Mécanique quantique. Une introduction philosophique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 212 et sq. ; ainsi que p. 256.
[318] Voir M. Corvez « Positivisme ou réalisme de la physique contemporaine » *Revue de métaphysique et de morale* n°3, 1971, pp. 362-376.
[319] trad. fr. Paris, Points Seuil, 1980.

quantique est le scandale intellectuel du siècle ! s'exclame le mathématicien René Thom (*Prédire n'est pas expliquer*, 1991, p. 86[320]). Elle impose quelque chose qui n'est pas intelligible et que la science renonce apparemment à saisir, comme si les physiciens s'étaient dit : nous avons une théorie qui fonctionne, n'allons pas au-delà (p. 129).

Un certain nombre de physiciens, pourtant, n'ont pu se satisfaire de cette incompréhension.

*

Complétude de la mécanique quantique. Variables cachées.

Leur positivisme affiché conduisait Niels Bohr et Heisenberg à parler de la "complétude" de la mécanique quantique, pour dire que, dans la mesure où les prédictions de celles-ci sont correctes, rien n'existe dans la réalité en plus de ce qu'elle en saisit[321]. A ceci, Albert Einstein et Louis de Broglie objecteront que, si les théories quantiques sont statistiquement exactes elles ne donnent néanmoins pas une représentation complète de la réalité. Leur exactitude n'est que statistique.

Le paradoxe de Louis de Broglie.

Formulant un célèbre paradoxe[322], Louis de Broglie (1959) voulut montrer ainsi qu'il manquait à la théorie au moins un paramètre observable λ décrivant la localisation, faute duquel un même électron pourrait exister simultanément en deux endroits différents jusqu'à ce que sa localisation en un point le fasse "disparaître" ailleurs, ce qui semble évidemment absurde.

L'état d'un électron est donné par sa fonction d'onde F (x, y, z, t) qui est solution de l'équation de Schrödinger. Or, si la théorie quantique est *complète*, aucune autre caractéristique physique - pas même une localisation spatiale mieux définie - ne peut être attribuée à l'électron.

Prenons donc une boite B et scindons-la en deux moitiés B1 et B2. L'électron est contenu dans B et la probabilité de l'observer au point (x, y, z) à l'instant t est donnée, nous l'avons vu, par le carré du module de F (x, y, z, t). B1 et B2 sont séparées et emmenées l'une à Paris et l'autre à Tokyo. Il existe dès lors deux probabilités P1 et P2, toutes deux différentes de 0 et telles que leur somme soit égale à 1, de trouver l'électron dans B1 ou

[320] Entretiens avec E. Noel, Paris, Eshel, 1991.
[321] Pour certains, le positivisme de N. Bohr n'était pas en fait si radical. Voir M. Bitbol *L'aveuglante proximité du réel*, 1998, p. 159.
[322] Très proche du "paradoxe du chat" d'Erwin Schrödinger : cf. *La situation actuelle en mécanique quantique,*

dans B2. P1 est donnée par l'intégrale de volume sur B1 du carré du module de F1 et de même, respectivement, B2. La complétude de la théorie nous interdit de dire que l'électron est *en réalité* dans B1 ou dans B2, car cela impliquerait une meilleure localisation spatiale que celle de la fonction d'onde. La seule affirmation compatible avec la complétude de la théorie consiste à dire que l'électron est dans B1 *et* dans B2. On ouvre à présent l'une des deux boîtes P1. L'électron s'y trouve ou non. S'il y est effectivement, alors P2=0 *à l'instant où est faite l'observation* et la fonction d'onde F2 est réduite de même à 0. Faut-il dire que l'électron, de toute façon, était *déjà* dans B1 et donc absent de B2 ? Cela semble évident mais cela revient à dire que la mécanique quantique est incomplète.

Pour défendre la complétude de la théorie, on peut considérer que tout ce que l'on peut dire sur la localisation d'une particule inobservée n'a aucun sens : une particule n'est localisée que dès lors qu'elle est observée. L'être est l'apparence et Bohr en viendra ainsi à refuser aux résultats des mesures toute autonomie en regard des moyens expérimentaux de leur obtention, comme si mesurer pouvait dévoiler quelque réalité en soi. Mais alors, la réalité objective semble tout simplement bannie de la science ![323] Louis de Broglie tentera ainsi de compléter la mécanique quantique pour la rendre causale, en introduisant des variables cachées dont la théorie ne tiendrait pas compte et qui expliqueraient néanmoins la nature des phénomènes observés.

John Von Neumann avait proposé en 1932 un théorème montrant l'impossibilité de compléter causalement la mécanique quantique, sauf à en invalider les prédictions. Le théorème de Von Neumann repose sur les relations d'incertitude. Compléter causalement la théorie quantique reviendrait, à le suivre, à définir des états où toutes les incertitudes seraient nulles. Or Δx et Δp, nous l'avons dit, ne peuvent être simultanément nulles. Mais cette conclusion, note de Broglie n'est exacte que si l'on considère que ces incertitudes se rapportent à une même situation (*Certitudes et incertitudes de la Science*, 1966, p. 32 et sq.[324]). De fait, la plupart des physiciens admettent qu'il s'agit de réelles indéterminations de x ou de p dans un état considéré. Le recours aux probabilités, alors, ne témoigne pas de notre ignorance mais bien d'une indétermination en soi : le corpuscule est potentiellement présent dans tout l'intervalle Δx. Mieux vaudrait dire pourtant, soutient de Broglie, que Δx est l'incertitude quant à la coordonnée de la prochaine localisation observable du corpuscule, tandis que Δpx (qui est = h) correspond à une probabilité qui ne deviendra actuelle qu'après l'action du dispositif de mesure de px (on sait que les relations d'incertitudes partent du constat que l'action de mesure modifie la mesure initiale dans le

1935, trad. fr. in E. Schrödinger *Physique quantique et représentation du monde* (Paris, Seuil, 1992, p. 106).
[323] Voir F. Selleri *Le grand débat de la théorie quantique*, 1986, trad. fr. Paris, Champs Flammarion, 1994.
[324] Paris, A. Michel, 1966.

monde microphysique). Les incertitudes correspondent ainsi à des situations différentes, l'une antérieure à la mesure et l'autre postérieure. De sorte que le théorème de Von Neumann tombe, selon de Broglie.

*

2. 1. 15.

Le paradoxe EPR et l'inséparabilité.

En 1935, Einstein, Boris Podolsky et Nathan Rosen publièrent dans la *Physical Review* un article jetant un doute sur la validité même de la physique quantique. Ils mirent en avant ce qu'on nomme le "paradoxe EPR" (*Peut-on considérer que la mécanique quantique donne de la réalité physique une description complète ?*[325]).

Un critère de réalité physique.

Le "paradoxe Einstein-Podolsky-Rosen" (EPR) repose sur l'utilisation d'un *critère de réalité physique* : "si, en ne perturbant aucunement un système, on peut prédire avec certitude (c'est-à-dire avec une probabilité égale à l'unité) la valeur d'une quantité physique, alors il existe un élément de la réalité physique correspondant à cette quantité".

En mécanique quantique, on peut distinguer deux types de fonctions d'ondes :

- celles qui décrivent une particule de moment déterminé p0 et de position inconnue : Y = up0(x) ;
- celles qui décrivent une particule de position déterminée x0 et de moment inconnu : Y = ux0(x)[326].

S'il existe quelque élément supplémentaire de réalité dans les systèmes physiques décrits par ces deux fonctions, la théorie est incomplète. Or, à s'en tenir aux relations d'incertitude, position et moment ne peuvent avoir de réalité simultanée, ce qui conduit, nous l'avons vu, à des conclusions extrêmement paradoxales.

Or, soit M, une molécule qui se désintègre et passe à un état constitué de deux atomes libres se propageant dans deux directions opposées et constituant deux systèmes S1 et S2. En mécanique quantique, cet état forme un seul système décrit par une fonction d'onde unique qui rend compte des deux micro-objets : Y = Y (x1, x2), où x1 et x2 sont les coordonnées de S1 et de S2. La quantité $|Y (x1, x2)|^2$ donne la densité de probabilité de trouver S1 en x1 et S2 en x2.

Il existe une classe de fonctions d'ondes pour lesquelles la somme des moments de S1 et de S2 a une valeur fixée p et la différence des positions de S1 et de S2 a une valeur fixée x : Y3 = Y (x, p, x1, x2). On notera qu'aucune valeur de p1 et de p2 n'est contenue dans Y3 mais seulement leur somme. De même, aucune valeur de x1 et x2 n'est fixée mais seulement la différence de ces deux positions. Si la théorie est complète, ainsi, les positions et moments individuels ne sont pas réels au sens du critère retenu. Pourtant, supposons E, un ensemble

[325] in A. Einstein *Œuvres choisies I,* trad. fr. Paris, Seuil/CNRS, 1989.
[326] La coordonnée d'espace x intervient dans la première fonction, ce qui semble paradoxal. Mais la localisation

de désintégrations du même type que celle envisagée, à chacune desquelles s'applique Y3. On mesure les positions sur S1 de chaque désintégration x'1 et x"1, etc. On peut prédire que les mesures correspondantes de S2 donneront x+x'1, etc. Donc selon le critère de réalité EPR, S2 est un élément de la réalité physique pour toutes les désintégrations de E. Contrairement à ce que soutient la théorie, positions et moments de S1 et de S2 sont réels (*i.e.* : correspondent à des éléments de la réalité), même s'ils ne sont pas connus simultanément.

Le paradoxe revient à considérer un système composé de deux particules qui ont interagi puis se sont séparées l'une de l'autre. La mécanique quantique décrit le système des deux particules par une fonction d'onde *unique*, qui peut s'écrire sous deux formes équivalentes selon que l'on utilise les opérateurs de moment ou ceux de position. Or, si l'on mesure le moment de l'une des deux particules, le moment de la seconde particule doit avoir une valeur précise qui correspond à la première en vertu de la conservation du moment total. On peut donc prédire avec certitude le moment de la seconde particule sans même l'observer. Il dépend de l'autre particule *qui n'interagit pourtant plus avec elle, comme si les deux demeuraient inséparables quoique séparées !*

Le paradoxe se présentait en fait comme une démonstration, que Niels Bohr néanmoins ne jugea pas conclusive puisque fondée sur une certaine conception des principes de la physique qui pouvait être remise en cause. La même année, dans la *Physical Review*, Bohr entreprit ainsi de réfuter le paradoxe EPR en arguant justement de "l'inséparabilité" de la réalité physique.

Le débat Bohr/Einstein eut assez peu d'impact : la mécanique quantique commençait à être largement acceptée et, toutes philosophiques, les questions posées n'empêchaient ni de calculer ni de faire des expériences.

Bohr et l'inséparabilité.

Le paradoxe EPR, selon Bohr, signifie seulement qu'il existe un élément de réalité associé à un acte de mesure concrètement exécuté. Il n'y a rien d'autre à considérer. En d'autres termes, à la question de savoir si p et x existent simultanément, Bohr répond qu'on ne peut jamais matériellement les mesurer simultanément. *Or sans mesure concrète, il n'est pas de réalité. Il n'y a pas de sens à déclarer réel ce qu'on ne peut connaître*. C'est là s'opposer à tout réalisme, lequel considère au contraire que quelque chose existe au-delà de la connaissance que nous pouvons en prendre.

---

spatiale correspond au carré du module de Y où x disparaît, de sorte que toutes les positions sont équiprobables.

Einstein, Podolsky et Rosen avaient prévu l'objection, qu'ils considéraient comme inacceptable, puisqu'elle rejetait tout simplement, sans le réfuter, leur critère de réalité. *Le débat ainsi n'était pas tant physique que métaphysique*.

A suivre Bohr, il faudrait admettre que deux particules ayant interagi dans le passé ne sont pas séparables localement : la mesure de l'une influe sur la mesure de l'autre sans transmission d'information résultant d'une action physique. En mécanique quantique, ainsi, soutenait Bohr, un système ne peut être analysé en parties dont les propriétés seraient indépendantes du système tout entier. S1 et S2 forment un seul système et leurs coordonnées se déterminent conjointement. La non-séparabilité de S1 et de S2 signifie avant tout leur non-localité, c'est-à-dire leur indiscernabilité.

Une conséquence logique, dès lors - et qui n'a pas manqué d'être formulée - est de généraliser la non-séparabilité à la totalité de la matière ; la séparabilité constatée à l'échelle macroscopique ne tenant plus qu'à l'approximation de nos procédés de mesure. D. Bohm et B. J. Hiley ont ainsi pu parler "d'univers insécable" (*On the intuitive understanding of non-locality as implied by quantum theory*, 1975[327]).

Cela semble si "irréel", que beaucoup ont été tentés de traduire cette non-séparabilité en langage réaliste, soutenant qu'elle implique la possibilité d'interactions instantanées entre des points situés à des distances arbitrairement grandes[328]. On a voulu montrer ainsi qu'une mécanique qui serait susceptible d'engendrer des transmissions de signaux à temps nul consisterait en la propagation de ceux-ci *vers le passé* (Olivier Costa de Beauregard, voir 2. 2. 21.).

Mais ce genre d'extrapolation est fautif en regard de la mécanique quantique. *La non-séparabilité signifie que les phénomènes quantiques sont de nature non-locale et non qu'ils existent de manière séparée, localement, tout en continuant à être mystérieusement coordonnés*. *La non-séparabilité n'est qu'une limitation conceptuelle quant à la validité, en mécanique quantique, du concept d'espace ou quant à l'application d'un concept propre aux phénomènes macroscopiques, celui de localisation ou plus encore de ponctualité ou de discernabilité, à l'échelle subatomique*[329]. L'idée de réalité, nous l'avons vu, conduit à poser

[327] *Foundations of Physics*, 5, 1975, pp. 93-109.
[328] Voir M. Jammer « Le paradoxe Einstein-Podolski-Rosen » *La Recherche* n° 111, mai 1980, pp. 510-519.
[329] Voir M. Paty *La matière dérobée. L'appropriation critique de l'objet dans la physique contemporaine*, Paris, Ed. des Archives contemporaines, 1988, p. 232 et sq.

des éléments discernables premiers au sein d'un espace où leur localisation prend sens. Amenant à reconsidérer leur discernabilité, la mécanique quantique conduit aussi bien à leur ôter leur spatialité. *L'inséparabilité est le propre de corps qui ne sont plus dans l'espace*.

Ainsi de la téléportation quantique (expérience réussie en 2004) ou transfert d'un état quantique d'une particule à une autre "intriquée" avec elle, quelle que soit la distance qui les sépare. Le transfert a immédiatement lieu, sans transport effectif. A très basse température, de même (dans un condensat de Böse-Einstein), deux paquets d'atomes envoyés l'un vers l'autre sur une même ligne passent les uns à travers les autres sans rebondir (expérience réussie en 2006).

En 1980, Boris Tsirelson a calculé que la non-localité ne peut pas dépasser une certaine limite que l'on appelle la « borne de Tsirelson ».

Or, dans les débats que suscite la mécanique quantique, il est constant que ceux qui s'empressent d'en épouser positivement les conclusions en rendent compte, malgré tout, selon les termes d'un réalisme parfois étrangement naïf[330]. De ce qu'il n'y a finalement mesure que par un acte conscient de mesure, certains, ainsi, sont allés jusqu'à dire, que réduisant directement la fonction d'onde, c'est la conscience qui *crée* le corpuscule observé et force les systèmes physiques à avoir une valeur définie[331]. Eugen Wigner proposa ainsi de fabriquer une "cellule psycho-électrique" pour vérifier l'action de la conscience sur la matière[332]. De là, d'autres n'hésitèrent pas à lier mécanique quantique et parapsychologie[333].

Pour d'autres, enfin, il y a bien lors de la mesure un dédoublement de l'univers. La marche du monde est une explosion ininterrompue d'univers, soutint Hugh Everett (1957[334]). Selon lui, la fonction d'onde n'est pas réduite. Toutes les possibilités sont réalisées simultanément dans des mondes différents. Nous-mêmes existons ainsi sous de multiples copies dans tous ces mondes mais nous ne pouvons en avoir conscience car ces mondes ne

---

330 Sur l'interprétation de la mécanique quantique, voir notamment S. Poinat *Mécanique quantique. Du formalisme mathématique au concept philosophique*, Paris, Hermann, 2014 ; M. Bächtold *L'interprétation de la mécanique quantique, une approche pragmatique*, Paris, Hermann, 2009 & A. Grinbaum *Mécanique des étreintes. Intrication quantique*, Paris, Encre marine, 2014.

331 Voir F. London & E. Bauer *La théorie de l'observation en mécanique quantique*, Paris, Hermann, 1939.

332 *Remarques sur les relations entre l'esprit et le corps* in I. J. Good (ed) *Quand les savants laissent libre cours à leur imagination*, 1962, trad. fr. Paris, Dunod, 1967. Sur Wigner, voir G-G. Granger *L'irrationnel*, Paris, O. Jacob, 1998, p. 230 et sq. Wigner est revenu par la suite sur ces idées.

333 Voir notamment A. Koestler *Les racines du hasard*, trad. fr. Paris, Calman Lévy, 1972.

334 Voir B. DeWitt & N. Graham *The many-worlds interpretation of Quantum Mechanics*, Princeton University Press, 1973 & T. Boyer-Kassem *Qu'est-ce que la mécanique quantique ?*, Paris, Vrin, 2015.

peuvent pas interagir. En quoi il est surtout patent que la science s'égare dès lors qu'elle ignore sa philosophie...

*

Le paradoxe EPR réaffirmait les trois postulats essentiels du réalisme scientifique :

- l'objectivité : il existe une réalité indépendante de l'observateur et un critère de réalité permet d'identifier les situations concrètes dans lesquelles cette réalité se manifeste ;
- la localité (ou discernabilité) : l'interaction entre deux objets tend à s'annuler lorsque croît leur distance relative, toute modification de l'un étant alors négligeable pour l'autre. Ces deux premiers postulats reviennent à dire que les phénomènes réels se déroulent dans un espace de positions et sont discernables ainsi ;
- la flèche du temps : les événements futurs ne peuvent influencer le passé : l'état d'un système avant la mesure, en d'autres termes, ne dépend pas de cette mesure.

Avec la formalisation des inégalités du physicien John Bell, il est devenu possible de vérifier expérimentalement l'adéquation de ces postulats.

Le théorème de Bell.

Le "théorème de Bell" établit que sous peine d'entrer en contradiction avec les prédictions vérifiables de la mécanique quantique, il convient de renoncer à la localité (*On the problem of hidden variables in quantum mechanics*, 1966[335]). En une série d'articles, de 1964 à 1981, John Bell démontra que toute théorie à variables cachées qui satisfait au principe de localité conduit à des résultats expérimentaux - des inégalités - différents de ceux prédits par la mécanique quantique.

Le "théorème de Bell" énonce ainsi que la probabilité du produit de deux observables de spin est donnée par une formule (dite "inégalité de Bell") qui diffère, sur un certain nombre de paramètres accessibles à l'expérience, de son équivalent en mécanique quantique et implique donc que si cette dernière est juste, elle ne vérifie pas le principe de localité. De là, un certain nombre d'expériences ont permis d'étudier, notamment, les corrélations entre polarisation de photons émis en cascade par une même source (expérience de Freedman &

Clauser, 1972 ; améliorée par A. Aspect en 1976[336]). Bien que certains puissent contester leur caractère définitif[337], ces expériences ont toutes montré que les inégalités de Bell n'étaient pas vérifiées.

*

Le réalisme de la mécanique quantique.

Pour la plupart des physiciens, l'inséparabilité est donc ainsi une chose démontrée. Pourtant, l'inséparabilité, comme la complémentarité onde/corpuscule - une caractérisation qui a recours à deux états mutuellement exclusifs mais également indispensables à la description des phénomènes microphysiques - n'est pas un concept physique[338]. Elle ne tient qu'à la volonté de traduire les phénomènes physiques en langage naturel. Elle décrit par un terme qui suppose la spatialité, la situation de particules qui ne sont pas dans un espace de positions.

L'inséparabilité appartient à l'ordre du discours et non à celui des choses. Sans elle, la mécanique quantique n'aurait tout simplement pas de mot pour dire ce qui est son objet. Elle n'aurait que des algorithmes. Or, sans mots, il n'y a pas d'ontologie possible. Sans dénominations, il est impossible de "voir" les choses. Les mots nous tournent vers le monde. Si l'on parle de "complémentarité", ainsi, cela n'a de sens qu'en référence à un même objet d'expérience.

L'idée d'inséparabilité, ainsi, bien qu'elle infirme profondément le principe même du réalisme remplit encore une fonction de réalité. *C'est qu'au fond la mécanique quantique n'a nullement renoncé au réalisme. Dès qu'elle tente de donner sens à ses résultats, elle ne peut se passer de les formuler en regard des concepts classiques, même si ceux-ci ne correspondent pas à son objet* - d'où ces interprétations fautives que nous avons signalées, qui prennent l'inséparabilité comme le fait que des objets *distincts* demeureraient mystérieusement coordonnés.

Louis de Broglie faisait remarquer que la mécanique quantique repousse les images concrètes et se sert pourtant constamment de conceptions tirées de ces images (positions d'un corpuscule, quantité de mouvement,

---

[335] *Review of modern physics*, 38, 1966, pp. 447-452.
[336] Pour plus de détails, voir O. Freire « Philosophy enters the optics laboratory: Bell's theorem and its first experimental tests (1965-1982) » *Studies in History and Philosophy of Modern Physics*, 36, 4, 2006.
[337] Voir par exemple F. Selleri *op. cit.*, p. 246.
[338] Voir C. Chevalley « Complémentarité et langage dans l'interprétation de Copenhague » *Revue d'histoire des*

etc.), conceptions dont notre esprit semble ne pouvoir se passer. On se sert ainsi d'un espace de configuration, dont la définition même introduit les coordonnées des corpuscules, tout en se refusant à admettre que les corpuscules aient constamment une localisation dans l'espace, écrit L. de Broglie (*Certitudes et incertitudes de la Science*, p. 36).

C'est que le positivisme est contraint de postuler que toute mesure physique est au moins susceptible d'être reproduite. Ce qui revient à admettre que le facteur décisif dans le résultat de l'opération de mesure réside effectivement au-delà de l'observateur. *Les mesures, comme les sensations, ne peuvent pas subsister par elles-mêmes indépendamment car leurs variations, alors, seraient sans cause ou ne dépendraient plus que de l'observateur, lequel réduirait tout à sa propre mesure*. Il leur faut une cause permanente : une réalité. Ces arguments avaient déjà été lancés - bien avant les spéculations sur l'inséparabilité - par Emile Meyerson contre le positivisme d'Ostwald que nous avons déjà présenté (*Identité et réalité*, 1912, chap. XI[339]).

Selon Meyerson, la question du réalisme de la science revient simplement à demander si celle-ci prolonge ou non le sens commun. Certes, la science n'a de cesse que de modifier le réalisme premier, "vulgaire" qui nous fait croire que les choses sont ce qu'elles nous paraissent être. Mais, selon Meyerson, elle n'en est pas moins obligée de procéder de réalité en réalité. Elle dissout un objet en atomes. Ceux-ci n'en sont pas moins réels. La science ne réduit jamais un objet qu'en un autre. Son attitude entière, écrit Meyerson, proteste contre une supposition tendant à dire qu'une théorie ne pose pas réellement l'existence de ses objets mais considère ceux-ci comme de simples termes désignant un ensemble de phénomènes. A un degré certes plus élevé que les objets du sens commun, les concepts créés par la science sont encore des *choses*. Cela est le propre de la Science en général, note Meyerson. Les systèmes de l'Antiquité usaient de ce point de vue de procédés tout à fait analogues. Un "besoin ontologique" inspire toute la démarche scientifique. Le savant ne pourra jamais se dégager de l'objet sans quoi sa quête n'aurait plus de sens. S'il n'est rien de réel au-delà de ce que chacun perçoit différemment du monde, chacun est comme seul au monde. Il est le monde et toute science est vaine.

---

sciences T. XXXVIII-3/4, juillet-décembre 1985, pp. 251-292.
[339] Paris, Alcan, 1912.

De là, Meyerson se croira plus tard autorisé à conclure que la mécanique quantique affirme la primauté de la réalité sur la mesure, ce qui n'est justement pas le cas, nous l'avons vu (*Du cheminement de la pensée*, 1931, I, pp. 70-71[340]).

*

2. 1. 16.

Complémentarité.

La reconnaissance de la complétude de la mécanique quantique n'empêche pas d'interpréter en termes de "réalité" ce qu'enseignent les formules du monde quantique. Elle le provoque même. Et, constatant l'inadéquation des concepts classiques de la physique aux observations quantiques, il était naturel d'en arriver à conclure tout simplement que la mécanique quantique nous fait expérimentalement sentir le point exact où la réalité empirique, celle des phénomènes, se dérobe à nos catégories, y compris celles d'espace et de temps et nous force à concevoir une réalité indépendante de nous, lointaine et, plus encore, proprement "voilée". Pour dire que la réalité n'est ni connaissable ni inconnaissable mais est *déformée* par nos concepts, qui en réfléchissent bien quelque chose, sans que nous puissions dire exactement quoi et sans nous laisser la possibilité de saisir *directement* la réalité[341]. C'est retrouver le sens de certaines remarques de Niels Bohr, qui indiquait qu'à son avis nos concepts - y compris ceux d'espace et de temps - ne sont pas à même d'appréhender la réalité subatomique. Et voici comment le positivisme finit par verser dans une sorte de réalisme second, s'interdisant de viser le fonds des choses elles-mêmes pour mieux le rejeter dans un au-delà. Ferdinand Gonseth parle ainsi d'un "horizon profond" de la réalité dont, dans "l'horizon apparent" auquel nous sommes rivés, nous ne saisirions que les "traces". Le propre de ces traces serait de décrire de façon complémentaire - ainsi de la complémentarité onde/corpuscule - un même phénomène qui nous demeure inaccessible dans sa structure intime. D'où toutes ces paires de notions polarisées, qui s'excluent sans pouvoir être conçues l'une sans l'autre (un/multiple, continu/discret, etc.), auxquelles nous avons inévitablement recours dans la description des phénomènes (*Remarque sur l'idée de complémentarité*, 1948[342]).

[340] Paris, Alcan, 1931.
[341] Voir B. d'Espagnat *Une incertaine réalité*, Paris, Gauthier-Villars, 1985.
[342] *Dialectica*, vol. 2 n° 34, 1948, pp. 413-420.

L'approche de N. Bohr était sensiblement différente, néanmoins, en ce qu'elle ne supposait pas d'arrière-monde en deçà de l'univers phénoménal censé, de manière réaliste, en rendre ultimement compte. Elle invitait simplement à apprendre à penser les phénomènes avec la catégorie de la complémentarité[343]. Comme on a pu le noter, la relation d'incertitude d'Heisenberg ne prend sens qu'en regard du réalisme physique, puisqu'elle joue de l'opposition entre le sujet de la connaissance et son objet. Mais, en même temps, le réel ainsi désigné n'est plus le monde en soi auquel la connaissance physique classique considérait qu'elle était plus ou moins à même d'accéder. Il est essentiellement non pas dualiste (opposant l'observateur au réel, le sujet à l'objet) mais duel (deux réalités se superposent, selon qu'il y a ou non observation). L'observateur n'est plus abstrait de la réalité[344]. Et sous ce jour, la mécanique quantique ne dérange peut-être pas radicalement notre expérience courante. Bohr note en ce sens que le dilemme de la complémentarité est sensible au niveau de la simple observation psychologique. Nous ne pouvons en effet saisir le flux des impressions de l'âme sans les figer et les dénaturer, écrit Bohr en une formule qui évoque Bergson (voir 2. 2. 6.). Telles sont les relations d'incertitude du psychisme. Tout de même que la complémentarité problématique de la description ondulatoire du mouvement des particules régie par le principe de superposition d'états recoupe la dichotomie entre le progrès continu et fluent de la pensée associative et la notion d'unité du sujet (*Le quantum d'action et la description des phénomènes*, 1929[345]). Ces formules seront néanmoins le plus souvent interprétées en un sens réaliste comme décrivant l'état de la réalité.

Bien peu, finalement, admettront avec Gaston Bachelard que la mécanique quantique nous invite simplement à faire que nos intuitions sensibles cèdent la place à des intuitions rationnelles, non plus descriptives mais *formatrices* du réel car ne relevant pas de la simple observation (*Les intuitions atomistiques*, 1933[346]).

Bachelard.

---

[343] Sur l'apparition de ce concept, voir G. Holton *L'imagination scientifique*, 1973, trad. fr. Paris, Gallimard, 1981, chap. III.
[344] Voir A. Kojève *L'idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne*, Paris, Le Livre de poche, posthume 1990, pp. 284-286.
[345] in *La théorie atomique et la description des phénomènes*, trad. fr. Paris, Gabay, 1993.
[346] Paris, Boivin & Cie, 1933.

La science classique s'appuie sur les choses et en cherche les principes. C'est le contraire avec la mécanique quantique, souligne Bachelard. Celle-ci *construit* théoriquement le phénomène avant de le vérifier expérimentalement. La réalité d'un objet en physique des particules, en effet, ne se satisfait pas d'une expérience "brute". Elle est marquée d'exigence rationnelle, de construction théorique. L'abstraction ici transforme l'objet - c'est-à-dire le rend essentiellement plus complexe[347]. Plus qu'une pensée abstraite, c'est donc une "pensée naturée", souligne Bachelard (*Noumènes et microphysique*, 1932[348]).

La mécanique quantique, en d'autres termes, n'est pas une description. Elle est tout entière une axiomatique qui poursuit d'abord la coordination de la pensée, avant de s'appliquer à un objet, avant de chercher à se le représenter et sans que cette représentation soit indispensable. Sa seule intuition, écrit Bachelard, est celle d'une convenance logique et elle invite ainsi à considérer non que l'objet n'existe pas mais qu'il n'est pas premier dans l'ordre de la connaissance. *Le contraire du réalisme n'est pas un idéalisme selon lequel aucun objet n'existerait en dehors de la conscience. Dépasser le réalisme consiste plutôt à reconnaître que l'acte de connaissance n'est pas extérieur à la réalité, comme s'il ne pouvait au mieux que s'adapter à elle. La connaissance ne se fonde que sur elle-même et non sur l'intuition d'une chose extérieure, bien que cette fondation soit inséparable de la découverte du monde extérieur*. Or, dès lors que cette description ne peut pas dire n'importe quoi si elle veut que ses mesures puissent être universellement reproduites, il ne reste qu'à penser que le monde et sa connaissance naissent ensemble. *Connaître, en d'autres termes, n'est pas contempler. C'est une opération, un travail*. Et l'ajustement à la réalité du monde se tire d'une cohérence méthodologique que l'expérience doit valider mais qui n'est pas la reproduction fidèle d'une réalité prise pour référent. Pour saisir ce qu'est la réalité quantique, il faut d'abord comprendre ce que dit la théorie qui l'établit.

Heisenberg soulignait que le caractère intuitif d'une théorie physique dépend non pas de son rapport avec un objet mais d'éléments internes : la possibilité de concevoir qualitativement des conséquences expérimentales vérifiables et l'absence de contradiction dans son application (*Sur le contenu intuitif de la cinématique et de la mécanique quantique théoriques*, 1927). La mécanique quantique invite à considérer, selon Bachelard, que la

[347] M. Paty *op. cit.*, p. 372 et sq.
[348] in *Etudes*, Paris, Vrin, 1970.

pensée s'ajuste à la réalité en elle-même mais dans la formation de ses concepts et non dans l'image du monde qu'elle est capable d'en reproduire. *Sa rigueur logique est toute la réalité, laquelle est un principe et non une représentation*. De sorte qu'une pensée féconde est à même de "produire" la réalité au lieu de la reproduire - produire en l'occurrence ne voulant pas dire créer ni dévoiler mais découvrir. De fait, loin d'être insondables, des concepts comme la superposition d'états, l'inséparabilité commencent de nos jours à devenir opérationnels et invitent à penser de nouvelles technologies, comme l'ordinateur quantique.

*

Réalisme contre axiomatique. Quelle est la réalité des objets mathématiques ?

Le réalisme est une critique, disions-nous. Il faut maintenant ajouter : une critique commandée par le respect d'un objet pensé et posé d'emblée *par la représentation*. Encore faut-il considérer que, dans les sciences, le réalisme se fonde sur une axiomatique qui détermine logiquement ses objets puis tente de les vérifier expérimentalement. C'est pourquoi, comme l'illustre la mécanique quantique, la science peut avoir un objet qu'elle peine à se représenter et même à comprendre.

Aux atomistes, Leibniz, sûr de ses démonstrations, opposait la décomposition infinie de la matière et du mouvement, alors que toute la question, à l'époque, était de savoir si, au delà du calcul, pouvait exister positivement de tels infinitésimaux (voir 2. 3.). Or Leibniz voulait ne pas avoir à se poser cette question. Dès lors qu'un algorithme permet d'appréhender la réalité infinitésimale de certains phénomènes, il faut se demander ce que cela conduit à penser et non s'il existe des êtres infinitésimaux ; à quoi la réponse est assez claire : dans leur énoncé même de tels êtres sont une contradiction dans les termes, puisqu'en posant la question on n'a pas modifié l'idée d'être comme entité discrète, discernable, donc nécessairement finie.

Niels Bohr, de même, ne prononce une fin de non-recevoir au paradoxe EPR, que parce que, finalement, il n'en admet pas l'enjeu : puisque le formalisme mathématique de la

mécanique quantique est adéquat à l'expérience, pourquoi et au nom de quoi demander davantage de réalité ? (*Discussions avec Einstein…*, 1949[349]).

Depuis que la physique est mathématique, le réalisme est mis à mal par la science. Car pour lui, toute mesure doit exprimer et traduire une réalité donnée. Elle doit pouvoir être référée à quelque objet. *De ce point de vue, la première crise d'intelligibilité dans les sciences n'attendit pas la mécanique quantique. Elle eut lieu avec la formulation de la loi de l'attraction universelle ou des principes du calcul infinitésimal* : une force était calculée dont on ne pouvait guère se représenter la nature. Un mouvement était décomposé d'une manière qui invitait à croire qu'il était effectivement constitué d'une infinité d'éléments, ce qu'on peinait évidemment à concevoir. Ensuite, la doctrine des équivalents invita elle aussi à mettre en tableau des atomes qu'on n'observait pas, etc.

Mais on contourna longtemps la question que la mécanique quantique, elle, ne permet pas d'éviter, qui porte sur la possibilité d'une pensée sans représentation - au sens où la physique cherche avant tout un algorithme capable de prévoir les faits observés, même si cela doit se faire au détriment de toute image correspondante. D'une certaine façon, cela revient à dire que la pensée logique est directement en prise avec la réalité ; sans recours aux images et à ce que celles-ci mobilisent : un objet, une nature, une substance. Pour la pensée commune, là est sans doute le "grand scandale" de la mécanique quantique ; qui tient finalement à ce qu'un calcul ne donne rien à voir ! Et le paradoxe est que cette attitude "hyper-logique" - la logique de la découverte suivant une intuition rationnelle et non plus représentative, comme écrit Bachelard - cette attitude trouva à s'affirmer dans le climat irrationaliste de l'entre-deux guerres. Et jusqu'à nos jours, on se complaira à souligner l'irrationalité du monde quantique : « si vous pensez que vous comprenez la mécanique quantique, c'est que vous ne la comprenez pas », aimait dire Richard Feynman.

On sait qu'à la recherche de modes de pensée différents et d'une intelligibilité "autre"[350], certains physiciens - et parmi les plus importants - s'orienteront vers l'hindouisme (Schrödinger) et l'orientalisme (fait chevalier de l'ordre danois de l'Eléphant en 1947, Niels Bohr choisira pour son blason le Ying et le Yang).

Par son ancrage dans l'observation expérimentale, la mécanique quantique demeure bien une critique visant à ajuster nos concepts à la réalité. Mais elle met à mal - outre la

[349] in *Physique atomique et connaissance humaine*, trad. fr. Paris, Gauthier-Villars, 1961.

notion de causalité (point qui n'a pu être examiné ici) - l'image la plus essentielle au réalisme : celle de substance.

En somme, nous voulons bien que la science nous apprenne ce qu'elle veut. Mais au bout du compte nous voulons voir un être. On nous parle d'inséparabilité, ainsi ? Nous voudrions savoir comment deux corps distincts peuvent continuer à être mystérieusement coordonnés. Il nous faut une substance, un objet unique et permanent auquel rapporter tous les événements enregistrés par l'expérience.

Nous l'avons vu, cette distinction entre une chose et ses propriétés ne permet précisément plus de faire le départ entre apparence et réalité en mécanique quantique. Depuis, on a beaucoup écrit - et l'on produit encore de nombreux ouvrages - pour redire inlassablement quel bouleversement majeur la mécanique quantique apporte à l'ordre de nos concepts. Ce n'est pourtant pas la première fois que l'idée de substance aura ainsi été mise à mal. Il nous faut donc le considérer à présent, avant de revenir plus loin sur la mécanique quantique (voir ci-après 2. 1. 25.).

*

* *

[350] Voir C. Chevalley *Physics as an art* in A. I. Tauber (ed) *Aesthetics & Science*, Dordrecht, Kluwer, 1995.