Avant-propos

André Combes et Christina Stange-Fayos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/282>

DOI : 10.4000/ceg.282

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 5 avril 2017

Pagination : 7-20

ISBN : 979-10-320-0103-5

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

André Combes et Christina Stange-Fayos, « Avant-propos », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 72 | 2017, mis en ligne le 05 avril 2017, consulté le 27 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.282>

Avant-propos

André COMBES

Université Toulouse Jean-Jaurès

Christina STANGE-FAYOS

Université Toulouse Jean-Jaurès

Er wollte nicht einen anderen *Quijote* verfassen – was leicht ist –, sondern den *Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er niemals eine mechanische Transkription des Originals ins Auge faßte; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war es, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten.¹

Wenn zwei dasselbe tun, tun sie nicht dasselbe. Wie gar, wenn der eine des anderen Tun nachahmt, um zu betrügen. So heute, wo der Nazi noch nicht zeigen kann, wie er wirklich aussieht und was er wirklich will, sich also verkleidet. Er gibt sich aufrührerisch, wie bekannt; der schrecklichste weisse Terror gegen Volk und Sozialismus, tarnt sich sozialistisch.²

Ce volume est le fruit d'une journée d'études intitulée « Modèle, imitation, copie », organisée par Christina Stange-Fayos et Katja Wimmer, qui s'est tenue à Montpellier les 26 et 27 mars 2015 et dont les interventions ont été augmentées de quelques contributions, l'ensemble touchant aux domaines de la littérature, de l'histoire et histoire des idées, de la peinture, de la musique et du théâtre dans l'espace germanophone. La thématique de cette journée d'étude s'inscrivait dans celle de l'EA 4151 (CREG), « Hériter, transmettre : mécanismes et processus dans les pays de langue allemande », dont elle entendait proposer quelques déclinaisons que ce numéro des *Cahiers d'Études germaniques* reprend et prolonge autour de questionnements dont on peut esquisser quelques axes : qu'est-ce qui se transmet d'un modèle quand on l'imité et qu'est-ce qui fait que le modèle ou le modélisable se prête particulièrement bien à la transmission voire à la constitution d'un héritage symbolique ? Et comment d'abord définir la notion de modèle et son caractère de moment inaugural et/ou fondateur dans la perspective d'imitations qui le calquent, le simulent, le réactivent ou en retravaillent la

-
1. Jorge Luis Borges, *Fiktionen (Ficciones). Erzählungen 1939-1944*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992, p. 39. Cité in Friedrich Balke, « Possessive Mimesis. Eine Skizze und ein Beispiel », in Gertrud Koch, Martin Vöhler, Christiane Voss (dir.), *Die Mimesis und ihre Künste*, München, Wilhelm Fink, 2010, p. 123.
 2. Ernst Bloch, « Inventar des revolutionären Scheins » (1933), in E. B., *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

figuration, entre ressemblance et dissemblance, et s'inscrivent dans un contexte historique évolutif? Quelles sont les assises théoriques et modalités pratiques qui président à l'élaboration des modèles proposés à l'imitation et quel est le statut de celle-ci dans la transmission/réception des premiers, surtout quand le couple modèle/imitation vise à une transformation sociale et culturelle? Les « copies » résultantes sont-elles irrémédiablement vouées à une déperdition de substance ou peuvent-elles prétendre à leur tour devenir des modèles que de nouvelles imitations vont avoir à transmettre, instaurant ainsi un processus dialectique continu entre modèle et copie? Quelle est alors la nature et la fonction des copistes et quelle conscience ont-ils de la complexité intrinsèque des processus imitatifs? Quels types de relations de pouvoir peut-on repérer dans l'élaboration d'un modèle, social et/ou culturel, et dans l'injonction à l'imiter qui fait de la transmission un processus autoritaire où les imitateurs ont le choix entre acceptation et résistance?

Avant de dégager quelques pistes d'analyse, on pourrait, à la manière du « père Briest » de Fontane, dire d'un champ conceptuel comme « Modèle, imitation, copie » : « Es ist ein weites Feld », voire « Es ist ein *zu* weites Feld ». Cela aurait l'inconvénient de suggérer qu'il est trop vaste, même pour être découpé en parcelles dans le cadre d'un numéro de revue thématique, chaque arpentage analytique de quelques-unes de ces parcelles faisant par ailleurs dramatiquement apparaître tout ce qui en est exclu. Mais cela aurait aussi l'avantage de légitimer tout nouvel arpentage effectué sur de nouveaux corpus pour affiner la compréhension d'une triade notionnelle à la fois remarquablement constante et éminemment évolutive. Quelques brefs repérages historiques et théoriques liminaires peuvent nous aider à rappeler sur quelles bases intellectuelles et culturelles, voire interculturelles, elle s'est constituée puis transmise - revisitée, relativisée, transformée, voire subvertie - d'épistémè en épistémè, pour parler foucauldien. Ils peuvent également nous aider à repérer quels éléments essentiels de la problématique qu'elle exprime ont été privilégiés dans cette transmission.

Si la thématique est vaste, c'est parce que, sur le plan temporel, elle vient du plus lointain des activités imitatrices de l'*homo sapiens* – d'abord iconiques avant l'invention de l'écriture –, telles que certaines grottes paléolithiques en ont conservé les traces pariétales sur leurs parois : à Lascaux et ailleurs³.

Ensuite, sur le plan d'une géographie culturelle, on peut la dire commune à toutes les civilisations de la planète qui ont eu tôt fait d'adjoindre aux pratiques imitatives, que nous interprétons souvent comme une constante anthropologique interculturelle, une dimension réflexive induisant un nombre impressionnant de thèses philosophiques. Nombre d'entre elles, en particulier dans le périmètre culturel monothéiste, ont au fil des siècles, et après le moment fondateur que fut la philosophie grecque, généré des théories et des théologies de l'imitation qui ont fait florès dans le Monde arabe et l'Occident judéo-chrétien.

3. On ne peut que recommander la visite virtuelle des extraordinaires grottes de Lascaux, en ligne sur [www.lascaux.culture.fr].

Un Walter Benjamin s'intéressera à ce qu'il nommait la « faculté mimétique » immémoriale des humains qui reposerait sur un intérêt anthropologique pour toutes les analogies et ressemblances, toutes les correspondances présentes dans la nature et celles qu'ils créent eux-mêmes. L'intérêt mimétique pour ces multiples analogies concernait au premier chef les « ressemblances non sensibles » (*unsinnliche Ähnlichkeiten*) : celles qui débouchaient par exemple sur les imitations astrologiques des observations du ciel étoilé ou les interprétations des aruspices, tous capables de « lire ce qui n'avait jamais été écrit » sur un autre mode que les conventions sémiotiques arbitraires. Pour Benjamin, autant les « objets » de l'imitation que les « forces mimétiques » ont évolué au cours des siècles, occasionnant une « déperdition croissante de la faculté mimétique », mais cette dégénérescence serait plutôt une transformation en direction de ce qui allait devenir « l'archive parfaite des ressemblances non sensibles » et donc le *summum* des imitations humaines : la langue et l'écriture, dont les signes, onomatopées ou hiéroglyphes, sont, dit un Benjamin peu Saussurien, parfaitement fondés sur des imitations de sons ou de graphismes naturels et donc absolument non arbitraires⁴. Il n'est pas inintéressant de constater là une interpénétration de l'iconique et du scriptural dans l'évolution historico-culturelle des imitations qui pourra inspirer nombre de réflexions « poststructuralistes ». Celles, par exemple, sur une décentration systématique des instruments canoniques de l'imitation : plus de « graphocentrisme », « logocentrisme » ou « phonocentrisme », dira Derrida pour qui une pratique ludique et constamment différentielle de la langue et de l'écriture déconstruira par ailleurs toute notion de modèle⁵.

Faire usage de cette « faculté mimétique » de construire des ressemblances par la représentation en imitant d'abord l'apparence d'objets naturels a pu présider aux figurations emblématiques des grottes magdaléniennes. Ici le modèle était d'abord animal. L'imitation référait inauguralement le premier *habitus* artistique – et son alliance toujours plus sophistiquée de l'œil et de la main – à des intentions apparemment sans équivoque à l'égard du modèle représenté : la fidélité de son apparence, constitutive de son aura spécifique, si l'on veut, pouvait être le gage de l'emprise que l'*homo sapiens*, peintre et chasseur, pouvait espérer avoir sur lui lors de sa quête de nourriture sur le terrain. C'est l'une des hypothèses paléontologiques : la copie d'un animal effectuée de mémoire, *in absentia* et donc mentale, sur des parois rocheuses soigneusement choisies serait sous-tendue par la conviction que les blessures symboliques infligées au cheval, au bison ou à l'auroch « fléchés » anticiperaient, sur le mode magique, une mort prochaine bien réelle du modèle. Mais peut-être cette liaison utilitariste entre l'imitation et son modèle s'estompa-t-elle rapidement. Peut-être, et ce dès Lascaux, les imitations, qu'elles soient plus figuratives ou plus abstraites,

4. Nous renvoyons ici aux deux textes qui se recoupent : « Lehre vom Ähnlichen » et « Über das mimetische Vermögen », in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II.1, éd. par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 204-213.

5. Cf. entre autre les déclarations de Derrida à Peter Engelmann, in *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophie der Gegenwart*, éd. par P. Engelmann, Stuttgart, Reclam, 1990, p. 21.

furent-elles au premier chef des images culturelles. Progressivement déconnectées de leur statut initial de reproductions à visée pratique, dont on pourrait faire l'ancêtre significatif des « praktikable Abbildungen » brechtiennes voir n. 6), ces imitations ont pu alors se constituer en objet artistique autonome. Le peintre ou le graveur des premiers temps ne projetaient plus leur copie dans un réel espéré mais apprenaient à l'exécuter et à la contempler pour elle-même, lui conférant par là, et pour très longtemps, une dimension autant esthétique que religieuse. De par l'unicité d'une présence à la fois proche et lointaine, qui liait plaisir esthétique et recueillement (*Sammlung*), Benjamin pourra la nommer auratique.

Par-delà la ressemblance de la copie et du modèle, l'imitation comme processus matériel pouvait également légitimement revendiquer de voir valoriser ses propres procédés. Dès l'art paléolithique, l'évolution des formes artistiques et des instruments de leur élaboration montrait que l'imitation répétée impliquait des évolutions techniques. Elle affinait ses instruments, qui, en retour, affinaient ses capacités à reproduire pour représenter. L'art sera alors moins considéré comme le « reflet de la réalité » que comme « la réalité de ce reflet », comme l'inscrit Jean-Luc Godard dans *La Chinoise*.

Peut-on donc dire que de telles figurations immémorales, qui imitaient un objet extérieur naturel constitué en modèle à copier, qu'on pouvait calquer au plus près mais dont on pourra aussi apprendre à s'éloigner iconiquement en variant ludiquement ses apparences, furent assimilables à des balbutiements d'une œuvre d'art en soi, sources d'un plaisir sans intention que l'idéalisme kantien qualifiera bien plus tard de « désintéressé » ? Devant certaines abstractions figurales des premiers temps, on peut être tenté de projeter dans ce passé-là de telles interrogations nettement plus contemporaines. Si la réalité « naturelle » fournissait des modèles dont chaque artiste-imitateur pouvait livrer d'innombrables variations, c'est-à-dire aussi s'en détacher, en dévier voire en proposer des figurations « défigurantes », se posera alors la question de la rémanence de moins en moins perceptible du modèle, de ses traces dans une imitation qui ne pouvait plus véritablement s'appeler copie. L'émergence très ancienne de certaines représentations plus abstraites – et donc sans ressemblance directe avec le modèle – pouvait-elle par ailleurs conduire, comme Wilhelm Worringer l'a exemplairement souligné pour la modernité picturale dans *Abstraktion und Einfühlung*, à découpler la réception de l'empathie, cette faculté propre à la nature humaine de reconnaissance et d'identification au représenté qui est autant un embrayeur de processus cognitifs que d'affects fondamentaux ?

Ce par quoi on retrouve quelques éléments-clés du moment grec de l'analyse de la *mimesis* : ainsi lorsque l'Aristote de la *Poétique* voulut donner à celle-ci un fondement anthropologique (et pour lui donc philosophique) universel ; elle est, dit-il, « inhérente à la nature humaine dès l'enfance » et produit à la fois connaissance et plaisir dont le plaisir de la connaissance : « Et en effet, si l'on se plaît à voir des représentations d'objets, c'est qu'il arrive que cette contemplation nous instruit et nous fait raisonner sur la nature de chaque chose » (*Poétique*, chap. IV).

Pour ce qui est de l'art et des pratiques artistiques – elles sont toutes axées sur l'imitation, dit Aristote, y compris la musique et la danse – le cas de la tragédie apporterait d'autres précisions capitales : le modèle dont elle propose l'imitation dialoguée puis performative, ce n'est pas un réel intangible et immuable mais une « action qui a pour auteurs des gens qui agissent » et non seulement et abstraitement des « humains », car « la tragédie est une imitation non des hommes, mais des actions, de la vie » (chap. VI). Cette définition, qui fait des imitations théâtrales un genre privilégié, ouvre ainsi le couple modèle/imitation aux liens sociaux entre humains et à leur évolution historique. L'imitation devient *mimesis* de pratiques humaines (*mimesis pragmaton*) et donc de relations sociales et de transformation des sujets agissants, celles-ci demeurant ici principalement affectuelles, catalysées par la *catharsis* purgatrice et purifiante que mettrait en branle ce type de *mimesis*.

Mais Aristote pointait également, dans le chap. IV de sa même *Poétique*, une caractéristique essentielle de l'imitation comme confection de re-productions symboliques du réel⁶ : sa pleine dimension de pour soi, qui lie le plaisir cognitif et affectif éprouvé par le sujet à contempler celles-ci à une autre fonction qui lui est complémentaire. En effet, Aristote souligne l'importance de la transformation iconique du réel par la *mimesis* qui fournit des imitations aptes à « domestiquer » l'effet produit par celui-ci. De fait, sans la médiation symbolique d'un certain type d'imitation, la réalité aurait souvent tendance à être source de déplaisir voire d'angoisse, comme lorsque nous font directement face les « bêtes les plus viles » ou des « cadavres », dit Aristote. Par la seule représentation symbolique du référent-modèle, l'imitation serait ainsi en mesure de rendre le réel accessible à l'action d'humains que leur perception ne submergerait plus d'affects négatifs voire traumatiques littéralement paralysants. Elle serait avant la lettre une forme de « pare-excitation » (*Reizschutz*) dont parlera Freud et on peut aussi en conclure que la représentation peut contribuer à désinhiber le sujet. On peut dire qu'elle fonctionne comme le bouclier étincelant, donné à Persée par Athena, où se reflète une terrifiante Gorgone devenue regardable et donc vulnérable. Un Siegfried Kracauer se souviendra de cette réflexion métaphorique à base mythologique pour analyser le pouvoir symbolique protecteur des imitations médiales que sont les images-cinéma⁷. Rendu à sa liberté d'action, le sujet va ainsi être en mesure de déployer une nouvelle énergie pratique dans son rapport

6. Ce terme est plus précis que le terme devenu canonique d'imitation, au sens allemand de « Nachahmung », car il pointe le travail de construction d'une nouvelle entité, à la fois proche et lointaine du référent. Brecht parlera parfois de « Nachbauung » mais utilisera plutôt le terme de « Abbild », le résultat, et d'« Abbildung », le processus, et surtout de « praktikable Abbildung » (voir infra), ces représentations à visée pratique qui sont au cœur de sa théorie et de son travail théâtral.

7. « Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die 'Reflexion' von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild. », in Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 395.

au réel, cette *praxis*, dans l'acception aristotélicienne, contribuant elle-même à transformer le sujet agissant.

Une autre précision aristotélicienne d'importance est celle qui concerne les agents des imitations, le *distinguo* entre poètes et historiens, dans la fabrication de reproductions de la réalité : là où les seconds, essentiellement chroniqueurs, transcrivent de l'existant empirique, les premiers proposent une représentation de « ce qui aurait pu arriver », le vraisemblable donc, et pour lequel il n'y a pas de modèle naturel mais plutôt mental. On sait que ce *distinguo* aura une grande importance pour les poétiques de la Renaissance et de l'époque classique⁸. Il ne liera plus l'imitation au factuel empirique que privilégieront plus tard les figurations du positivisme philosophique ou du naturalisme esthétique, plus attachés au « sens du réel » qu'au « sens du possible » (Musil). Aussi la poésie est-elle pour Aristote quelque chose de plus « philosophique et sérieux » que l'histoire, car la première parle plutôt de généralités qu'elle modélise et la seconde de détails particuliers qu'elle relate.

La différence entre l'historien et le poète n'est pas ici une question de modalités de l'imitation et des instruments qu'elle utilise, elle ne consiste pas en ce que l'un écrit en vers et l'autre en prose. Quand bien même les œuvres d'Hérodote seraient écrites en vers, elles n'en seraient pas moins des textes d'historien, dit Aristote. Mais le *Capital* transcrit transmédialement en images-cinéma (projet d'Eisenstein) ou le *Manifeste Communiste* versifié (projet de Brecht) seraient-ils en ce sens consubstantiels à leur modèle qu'ils ne seraient toujours que de l'économie ou de la politique ? Ou bien ce type d'imitation exige-t-il de recourir à de nouvelles notions – relecture, réécriture, hyper- hypo- et intertextualité – où la triade « modèle/imitation/copie » s'enrichit de l'analyse systématique des analogies et différences, des écarts et subversions dans un processus imitatif qui est davantage orienté vers la transformation : celle induite par les traductions et transpositions.

Si on interroge maintenant de plus près le plaisir instructif propre aux imitations aristotéliennes et à la manière dont elles reflètent des actions humaines, on ajoutera, en pensant à un non-aristotélien récent (Brecht) que l'imitation peut d'autant plus produire ce « plaisir de la connaissance » (*Lust am Erkennen*) que les imitations symboliques du réel ne génèrent pas un effet d'acquiescement doxal et identificateur à celui-ci, mais un changement de regard et de point de vue qui questionne radicalement le « modèle » en le rendant accessible à une « pensée intervenante » qui le déconstruit pour mieux en détruire les prétentions ontologiques. On pourrait ainsi dire du concept de « *Verfremdung* » – cette distanciation qui a pu être proprement « *unheimlich* » avant de devenir la tarte à la crème d'une certaine modernité artistique –

8. Dans *Les Mots et les Choses*, Foucault nous dit de leur épistémè qu'elle est celle de la « ressemblance et de la similitude », dont la quête forcenée, ajoute-t-il à propos de Don Quichotte, peut virer définitivement au délire, ce qui n'est pas sans importance pour analyser le rapport parfois fantasmagorique des imitateurs au modèle qu'ils entendent copier avec une obstination névrotique.

qu'elle est « l'essence de la *mimesis* dans le jeu même de sa désidentification » (B. Pautrat). Refus donc d'une *mimesis* qui ferait de l'imitation un embrayeur coercitif d'identification et de constitution d'identités stables.

Conceptions qui résonneront dans les grands débats marxistes, surtout allemands, des années 1970 sur la théorie du reflet : selon qu'ils la concevront sous la forme d'une « Wiederspiegelungstheorie » ou « Abbildungstheorie », ces débats âprement menés feront de ce reflet une catégorie plus ou moins « active » (P. Macherey), voire « interactive », c'est-à-dire capable non seulement de refléter le modèle réel mais aussi de l'infléchir indirectement par l'imitation qu'on en donne et donc de l'ouvrir à des potentialités de compréhension et de transformation du réel socio-historique que seule cette dernière peut révéler. En ce sens, les imitations de modèles sont pleinement une pensée critique de celui-ci et impliquent une maîtrise au moins équivalente à celle de l'auteur du modèle original. L'une des conditions essentielles est que les imitations considèrent leur rapport au modèle comme un champ d'expérimentations et de questionnements dialectiques, qu'elles soient véritablement du registre de la re-production (*Ab-bildung*) et non une pâle et improductive copie réputée à tort « reflet fidèle » (*Abklatsch*). En ce sens, le modèle doit être considéré lui-même comme un artefact, comme la mise en forme prototypique d'une représentation mentale qui contient déjà en elle-même la possibilité au moins formelle d'une copie. Mais cette copie concerne un modèle retravaillé et modifié par des imitations bien pensées mais également d'une bonne plasticité esthétique, dit Brecht⁹, afin de donner à voir que le réel en travail dans ses représentations doit réussir sa mise en forme sensible pour être pleinement intelligible, non seulement « visible » (*sichtbar*) mais surtout « lisible » (*sichtig*) (*Petit Organon*). Le modèle n'est alors pas un original au sens d'un principe d'origine et ne peut se saisir que par les constructions après coup des copistes qui le révèlent et même le font advenir, parfois à l'insu de son auteur. La vérité du modèle n'est ainsi souvent saisissable que dans la matière re-produisante de sa copie.

Mais du coup, l'original n'est plus affaire d'origine : il ne s'autorise que d'un commencement dans la pensée et l'effectuation ; c'est lui qui est second et sa copie le précède toujours. [...] Il n'y a pas de principe auquel il faudrait croire comme à une source, il n'y a que des constructions de principes auxquelles il faut procéder résolument. Si l'idée d'original peut encore se soutenir, ce n'est pas ontologiquement, mais pratiquement,

écrit la philosophe Catherine Kinzler en plaidant pour un renversement non nietzschéen de l'ordre platonicien, une inversion de la distinction entre copie et simulacre, pour faire l' « éloge de la copie¹⁰ ». Mais non plus parce que celle-ci

9. Contestant les imitations qui ne seraient, comme la plupart des photographies, qu'une « simple reproduction de la réalité », Brecht écrit : « Es ist also tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. », in Bertolt Brecht, *Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin/Frankfurt a. Main, Aufbau Verlag/Suhrkamp, vol. 21, p. 469.

10. Catherine Kinzler, « La copie et l'original », Revue *DEMéter*, Université Lille-3, 2003, p. 2, en ligne sur [www.univ-Lille3.fr/revues/demeter/copie/kinzler.pdf] (dernière consultation, le 30.08.2016). Cette partie de l'avant-propos doit beaucoup à cet excellent article.

serait, comme chez Platon, forte d'une ressemblance qui pouvait passer pour une garantie d'authenticité et de proximité avec la vérité, contrairement au simulacre qui manifesterait, quant à lui, une disjonction définitive entre apparence et essence.

Car la *mimesis* platonicienne dépréciait globalement le processus mimétique (*mimeisthai*), imitation d'imitations, naturelles ou artisanales, d'essences idéelles, et voulait bannir les poètes et artistes, voués à cette *mimesis*-là, de sa République : Platon considérait que la ressemblance de la copie ne relevait pas d'un art authentique car elle imitait plus le paraître que l'être véritable et était, plus encore qu'un art de la simulation, un « art de l'apparence illusoire ». Elle produisait certes une oeuvre (*poiesis*) mais elle était plutôt fabrication (*technè*), Platon reconnaissant néanmoins à une telle imitation – même si elle était trop prisonnière de l'empirique et ne possédait aucune dimension éthique ou épistémologique, aucune valeur de vérité – une originalité propre, une proximité avec le savoir rigoureux (*épistémè*), permettant d'instaurer entre elle et le modèle une déviance pouvant se révéler créatrice.

Un tel concept de modèle est déjà l'expression d'un travail complexe de modélisation sur le réel-référent, d'une mise en forme de sa perception, au sens grec d'*aisthesis*, sans laquelle il ne pourrait y avoir cette mise en forme seconde qu'est l'imitation de ce qu'on perçoit autant par le corps que par l'esprit.

Mais, plutôt que d'en rester à la dichotomie platonicienne entre perception et connaissance, on pourrait voir dans la constitution de modèles retravaillés par leurs imitations un processus dialectique de connaissance-action sous-tendu par la conjonction souvent instable des percepts, concepts et affects qui, selon Deleuze et Guattari (*Qu'est-ce que la philosophie ?*), animent toute philosophie mais aussi toute pratique esthétique.

Si l'imitation comme représentation sensible d'un objet permet de lier perception, connaissance et action, les images qu'elle génère combinent fondamentalement référence « fidèle » à une réalité et illusion iconique, et ce, d'autant plus que le référent n'est pas issu de la sphère des objets matériels mais est plutôt de l'ordre de l'idéal voire de l'idéal. Embrayeur de connaissance proprement philosophique quand elle donne par exemple figure sensible au modèle idéal et reflète donc aussi son intelligibilité essentielle – quitte à faire de celui-ci une entité composite et synthétisée par la copie, un « Urbild » au sens de la « Urpflanze » goethéenne ou du « chien transcendantal » kantien – l'image en tant que fruit de l'imitation du modèle, dit le Platon du *Sophiste*, est foncièrement aussi facteur d'illusion. Ainsi, quand elle essaie de nous faire croire à sa conformité totale avec ledit modèle alors que la représentation est toujours dans un rapport de ressemblance et non d'identité avec son objet dont elle diffère par nature.

C'est autour de cette notion d'illusion générée par l'imitation, ressemblante mais jamais identique et donc vraie, que vont proliférer des visions négatives de l'imitation iconique. Pour conforter et légitimer ces tendances aniconiques, il suffira alors à des prescriptions religieuses autoritaires, voire totalitaires, de faire

fond sur les deux premiers commandements du Décalogue de l'Ancien Testament et d'alléguer l'infidélité foncière des imitations imagées pour faire décréter par la postérité judaïque ou chrétienne – avant d'en découvrir les vertus pédagogiques pour le bas peuple – l'interdiction de la confection d'icônes d'une divinité dont l'humain a pu néanmoins figurer l'image (chap. 1 de la *Genèse*). Ce prototype transcendantal absolu, réputé infigurable parce qu'invisible par essence (ou faut-il plutôt dire « inapparent¹¹ »?), ne laisserait que des traces fantasmées, images mentales de substitution et sources de métaphores et de symboles (le « buisson ardent »). Une telle conception de la transcendance divine interdisait ainsi toute figuration autre que consubstantielle – celle d'un Jésus-Christ devenu l'image anthropomorphique du fils de Dieu inapparent, réunification de l'essence et de l'apparence et centre d'une théologie de l'icône – au motif que celle-ci serait nécessairement non vraie car, par essence, irréductiblement différente du prototype. Elle serait de plus susceptible de transmuter en permanence l'icône en idole et d'inciter à l'adoration et à la prosternation impies. On pense bien sûr aux imprécations du Moïse du *Deutéronome* biblique, reprises par mainte querelle théologique ultérieure sur le statut des icônes qui va traverser de l'intérieur la Réforme puis induire la profusion munificente et idolâtre de la Contre-réforme. Mais on peut aussi peut-être en trouver un lointain écho chez un Adorno critique des thèses de Kracauer, cet « étrange réaliste », sur la « rédemption de la réalité physique » par l'image-cinéma. Sa suspicion profonde envers la prolifération contemporaine des imitations imagées non médiatisées peut s'interpréter comme une théorie critique des aliénations visuelles, des réifications et mercantilisations imputables à l'industrie culturelle dominante dans la société du spectacle telle que la met en scène le capitalisme tardif. C'est elles que viserait cette nouvelle mouture de l'interdit (relatif) de l'image.

On peut donc retenir des querelles théologiques récurrentes entre iconoclastes et iconodules – que la Réforme et ses divergences entre Luther, Zwingli et Calvin avait remises à l'ordre du jour dans une certaine protomodernité – le refus de confondre l'imitation et son modèle, l'icône et son prototype, de nature essentiellement différente : « l'icône est semblable à son prototype grâce à la perfection de l'art imitateur, mais elle est distincte du prototype par sa nature¹² », sinon elle serait ce prototype lui-même. Et si l'infigurable insiste à se figurer – par exemple dans la production manipulatrice de saintes icônes à l'usage de croyants analphabètes, qui conduisit à conférer un aspect dogmatique à la vénération des images saintes au deuxième Concile de Nicée (787)¹³ – il a le choix entre anthromorphisation, dont la *Création* de Michel-Ange est un exemple canonique,

11. « Le projet de la représentation de la transcendance se distingue de la *mimesis* que critique Platon en ce que la *mimesis* est répétitive alors que le projet de la ressemblance est de convoquer la réalité *inapparente* (et pas 'invisible' puisque le modèle s'est précisément rendu visible au cours de l'histoire des hommes) », peut-on lire dans l'ouvrage remarquable de Philippe Sers, *Ikônes et Saintes Images. La représentation de la transcendance*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 78.

12. L'empereur byzantin Nicéphore, *ibid.*, p. 53.

13. « Car l'honneur rendu à l'image va à son prototype et celui qui vénère l'icône vénère la personne qui y est représentée », dit l'un des textes du Concile. Cité in *ibid.*, p. 54.

et symbolisation (voir *supra*). De telles imitations sans modèle ajoutent, en plus du plaisir esthétique, mainte signification non intrinsèque à un représenté qui n'est alors plus du registre de la copie réaliste.

L'interdit mosaïque et sa postérité ouvrent ainsi indirectement la voie, c'est leur versant créatif, à toute une esthétique des imitations métaphoriques nécessairement déviantes et « infidèles » au modèle, potentiellement déconstructrices, quand elles ne nient pas la figuration au profit de l'arabesque comme dans l'univers religieux musulman. La tentation iconoclastique elle-même peut être autant un projet esthétique-politique que religieux : le refus exacerbé de la figuration imitative se concevra, surtout dans une certaine modernité (Dada, Surréalisme), comme une opération infra-esthétique de défiguration généralisée – pas seulement de jeu subversif avec le signifiant – pour détruire, au moins dans la représentation, un « modèle » réel honni.

Une certaine « postmodernité », appelée commodément « poststructuraliste », va mettre en lumière un tout autre rapport de l'imitation au modèle, qui sera placé sous le signe conjoint du simulacre et de la simulation. Pour être simulé dans l'imitation, le modèle doit perdre son « territoire », son « être référentiel » et sa « substance », écrit Baudrillard¹⁴, être plus un effet, même un effet de réel, qu'un reflet de celui-ci. L'image-simulacre peut participer à la disparition du monde réel mais elle peut être délibérément un moyen de refléter symptomatiquement la fausseté du monde et de manipuler ses représentations pour mettre en crise le modèle. Le simulacre, largement dénigré comme perte de ce dont il est un signe appauvri voire trompeur, peut ainsi avoir ses défenseurs, du moins des théoriciens soucieux de le constituer en concept par des interrogations proprement philosophiques. Ainsi, dans le premier « appendice » de *Logique du sens* (« Simulacre et philosophie antique »), Deleuze met en débat la « puissance du simulacre » en réinterrogeant les distinctions fondatrices du *Sophiste* de Platon, « l'essence et l'apparence, l'intelligible et le sensible, l'Idée et l'image, l'original et la copie, le modèle et le simulacre » :

La distinction se déplace entre deux sortes d'images. Les *copies* sont possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance ; les *simulacres* sont comme les faux prétendants, construits sur une dissimilitude, impliquent une perversion, un détournement. C'est en ce sens que Platon divise en deux les images-idoles : d'une part les copies-icônes, d'autre part les simulacres-phantasmes.

Deleuze insiste sur le fait que si, de par leur ressemblance avec le modèle original, les copies ou icônes platoniciennes sont de « bonnes images », la « copie ne ressemble vraiment à quelque chose que dans la mesure où elle ressemble à l'Idée de la chose. [...] Bref, c'est l'identité supérieure de l'Idée qui fonde la bonne prétention de l'Idée ». On quitte donc le monde du sensible pour installer la ressemblance dans l'idéal et dont dans le suprasensible, ce qui peut vouloir dire dans l'imaginaire et le fantasmatique. Mais on reste dans le registre du Même tandis que le simulacre, que Deleuze, en bon post-nietzschéen, érige en pratique

14. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.

subversive, esthétique et non plus morale, a « perdu la ressemblance tout en gardant l'image » et aurait pour modèle « un autre modèle, un modèle de l'Autre dont découle une dissemblance intériorisée ». En ce sens, poursuit Deleuze, le simulacre du Sophiste n'est « pas simplement une fausse copie », « il met en question les notions mêmes de copie...et de modèle¹⁵ ». Ou encore :

En introduisant l'écart, le simulacre (ou imitation) instaure la fonction critique du doute et de l'erreur par laquelle le sujet se constitue et sans laquelle l'idée de vérité ne peut se construire [...] L'opération de simulacre se solde par un double effet. [...] elle n'apparaît comme vraie que sous la condition de la fausseté ; vrai et faux y sont des possibles et non des états ou des choses¹⁶.

Pour le couple modèle/imitation, la postmodernité est donc porteuse d'une « ère du soupçon » quasi irrémédiable – entre l'hyperréel et la réalité virtuelle qui donnerait parfois à l'image plus de réalité que le modèle mais pourrait aussi en faire la récusation de celui-ci – dont les médias sont l'emblème mais aussi le véhicule. Elle remet toutefois à l'honneur l'une des grandes thèses de la modernité : le réel serait une construction articulée sur les représentations qu'on en donne pour avoir prise sur lui, le résultat d'une pratique donc et non le simple reflet d'un monde social réellement existant. D'où le désir répandu de faire de l'image non un simple reflet mais une représentation qui retravaille la construction de l'imitation de départ surtout quand elle se posait en « modèle ». Ce qui est le propre de la pratique artistique moderne qui ignore la distinction doxale entre vrai et faux dans ce qu'elle imite, conjoignant figuration et défiguration pour manifester que la composante anthropologique de l'imitation est en tant que telle ambivalente : le modèle incite volontiers la « nature humaine » et ses acculturations successives à le figurer en l'imitant, mais aussi à en dévier en le défigurant ou en le travestissant, bref en instaurant une transgression imitative plus ou moins réglée par rapport à l'original qui finalement déconstruit celui-ci quand elle n'entend pas faire disparaître jusqu'à sa trace. La *mimesis* se dégage alors de l'orbe de la mimétologie, qui faisait de l'acte mimétique le miroir d'une ontologie, pour faire place à une « économimésis » (J. Derrida). Celle-ci place l'imitation non plus sous le signe de la copie d'un modèle, de sa fidélité ou de ses imperfections, mais d'une altérité fièrement assumée, gage d'une productivité proprement humaine et sans rivages, pour la plus grande jouissance des sujets qui les produisent ou les réceptionnent.

Paradoxalement, ce sera par exemple l'affaire des collages et photomontages dadaïstes ou postdadaïstes de déconstruire les propriétés mimétiques intrinsèques du média qui avait fait de la reproductibilité technique une source d'imitations *ne varietur*, capable de générer un nombre potentiellement infini de copies parfaitement « conformes » : la photographie. Cette pratique antiauratique, emblématique du premier tiers du XX^e siècle, brouillait ainsi le rapport même indiciaire entre modèle et copie et chamboulait la fonction phénoménologique

15. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969. Toutes les citations précédentes figurent p. 295-297.

16. Kinzler, « La copie et l'original », p. 6.

de témoignage d'un « ça a été » de la photographie. Collages et photomontages fragmentaient et réassemblaient leur matériau de base en faisant saillir des significations en excès sur la perfection iconique de celui-ci. Ce qui était en jeu, c'était également une nouvelle définition du réalisme artistique, entreprise menée parallèlement, la dimension de critique idéologique du média en moins, par une certaine modernité photographique. On prendra ici l'exemple de l'école du « Neues Sehen » weimarienne, qui entendra, à l'inverse de l'illusion réaliste des débuts, faire de la copie photographique – par les cadrages et les angles de prise de vue et l'utilisation de focales spéciales – un instrument non de reproduction mais de distorsion du modèle et partant de révélation de faces cachées d'une réalité pourtant captée analogiquement par un média réputé garantir l'imitation la plus parfaite de son objet.

Pour illustrer et prolonger ces considérations générales sur une thématique, qui est indéniablement « ein weites Feld » et exige donc d'être périodiquement revisitée et réinterrogée, on proposera dans ce numéro une typologie restreinte mais signifiante des imitations et de leurs modèles : réflexions philosophiques, adaptations/réécritures littéraires, traductions, confection de certains types de modèles appelant des imitations plus ou moins contraintes, confection d'imitations avec différences et analogies (encyclopédies), constitution de traditions par la transmission de modèles, perversion révélatrice assumée du modèle par un certain type d'imitation, du kitsch à la satire. Illustration de la duplicité foncière des imitations par rapport à leurs modèles dans des contextes différents et de l'évolution de leurs enjeux esthétiques ou sociaux.

Bibliographie succincte

- Agacinsky Sylviane, Derrida Jacques, Kofman Sarah, Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, Pautrat Bernard, *Mimesis Desarticulations*, Paris, Aubier/Flammarion, 1975.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, (coll. « Classique »), 1990.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke Verlag, 1967.
- Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Benjamin Walter, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », in *Gesammelte Schriften*, vol. I. 2, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1974.
- Bloch Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1973.
- Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.
- Kinzler Catherine, « La copie et l'original », *DEMéter*, Revue électronique du centre d'Étude des Arts Contemporains, Université Lille-3, 2003, en ligne : [<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=192>].
- Koch Gertrud, Vöhler Martin, Voss Christiane (dir.), *Die Mimesis und ihre Künste*, München, Wilhelm Fink, 2010.

Mattéi Jean-François, *La puissance du simulacre. Dans les pas de Platon*, Paris, François Bourin Editeur, 2013.

Platon, *Œuvres complètes II*, traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, (coll. « Pléiade »), 1990.

Sers Philippe, *Icônes et Saintes Images. La représentation de la transcendance*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.