Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2006

Antiquité/Moyen Âge

Jean-Pierre Vernant et l'image

Jean-Pierre Vernant, Claude Frontisi et François Lissarrague

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3924>

DOI : 10.4000/perspective.3924

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2006

Pagination : 10-24

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean-Pierre Vernant, Claude Frontisi et François Lissarrague, « Jean-Pierre Vernant et l'image », *Perspective* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3924>

Jean-Pierre Vernant et l'image

Entretien avec Jean-Pierre Vernant

par Claude Frontisi et François Lissarrague

J.-P. Vernant lors de l'entretien, chez lui, le 15 décembre 2005.

Chez J.-P. Vernant.

Jean-Pierre Vernant (né en 1914), qui a d'abord été professeur de philosophie, s'est orienté après la guerre vers l'étude de la Grèce antique, suite à sa rencontre avec l'helléniste Louis Gernet. Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales à partir de 1958, il a occupé la chaire d'études comparées des religions antiques au Collège de France de 1975 à 1984, créée pour l'accueillir.

Sa réflexion sur les mythes grecs l'a conduit à interroger la place de ces récits dans l'ensemble de la société grecque et à en proposer une lecture anthropologique (*Les origines de la pensée grecque*, Paris, 1962 ; *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1974 ; *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1981).

Cette même démarche lui a fait aussi envisager des objets archéologiques dans leurs rapports avec la pensée que les Grecs développaient sur l'image.

Pour une bibliographie des œuvres de J.-P. Vernant, voir le site http://www.college-de-france.fr/site/ins_pro/p1001869004723.htm

Afin de mieux comprendre les rapports entre Jean-Pierre Vernant et l'image, *Perspective* a demandé à François Lissarrague, spécialiste de l'iconographie grecque classique, et Claude Frontisi, historien de la peinture au XX^e siècle, de s'entretenir avec lui sur son approche de l'image dans le cadre de son travail sur la société grecque antique, et sur sa relation au visuel.

L'entretien a eu lieu le 15 décembre 2005. Comme F. Lissarrague et C. Frontisi connaissent bien l'anthropologue, son œuvre, son discours sur les objets, et ont collaboré avec lui à différentes occasions, une certaine familiarité s'est glissée dans cet entretien, ce qui permet d'aborder des facettes plus personnelles du travail de Jean-Pierre Vernant sur l'image.

François Lissarrague. *Nous aimerions t'interroger sur ton travail autour de l'image, car même si tu es un homme des mots et des concepts, tu t'es également beaucoup occupé de l'image. Dans ta bibliographie, il me semble, le texte le plus ancien est celui qui traite du Colossos.*

Jean-Pierre Vernant. C'est exact.

F. L. *C'est le texte de ton intervention en 1962 au colloque de Royaumont sur « Le signe et les systèmes de signes » [qui figure dans la section V de *Mythe et pensée chez les Grecs*, « Du double à l'image », paru en 1965]. Vient ensuite le texte que tu as joliment appelé « Naissance d'images » [dans *Religions, histoires, raisons*, 1979], mais qui s'intitulait, dans sa première version en 1975, « Images et apparences dans la théorie platonicienne de la mimésis ». Tu as fait tous tes cours au Collège de France (de 1975-76 à 1983-84) autour de cette question : la figuration des dieux, le symbole*

plastique [l'ensemble des résumés annuels a fait l'objet d'un volume, Figures, idoles, masques, paru en 1990]. Et tu avais publié en 1985 le petit livre de synthèse sur Gorgô, La mort dans les yeux, qui réélabore une partie de tes cours du Collège sur Gorgô et Artémis. Il y a aussi ton intervention lors des Rencontres de l'École du Louvre de 1983 avec le titre « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », qui est intégrée à la deuxième édition de Mythe et pensée, en 1985. Un peu plus tard enfin, en 1990, avec l'article de la revue Métis qui s'appelle « Figuration et image », tu discutes un travail de Suzanne Saïd sur eikôn et eidôlon.

J.-P. V. Exactement ! On peut peut-être aussi ajouter, en partie, le texte que j'ai fait sur Pandora, sur le problème de l'apparence, de l'apparaître, et qui s'appelle « Les semblances de Pandora », il a paru dans le volume...

F. L. ... oui, dans le volume publié à Lille [Le métier du Mythe. Hésiode et ses vérités ; texte repris en 1996 dans Entre mythe et politique, avec d'autres articles, dans la section « Image, imaginaire, imagination »]. Et on peut peut-être aussi ajouter Corps des dieux ?

J.-P. V. Peut-être, si on est gentil... mais ça fait un bon compte, oui !

F. L. Ce qui est remarquable dans ce parcours, c'est, me semble-t-il, que tu creuses obstinément la question de ce que tu appelles « la figuration de l'invisible », et que dans cette recherche, tu as toujours tourné autour des mots plus qu'autour des objets archéologiques... je me trompe ?

J.-P. V. Non, pas du tout ! J'ai bien un cheminement. D'où est-ce que je pars ? de zéro, parce que je ne suis pas, comme individu, comme personne, quelqu'un pour qui les images étaient quelque chose d'important en soi, en elles-mêmes. Quand j'étais écolier, j'avais des classes de dessin, j'étais nul en dessin (et pas seulement !) malgré un très bon professeur. J'étais le condisciple de Bernard Dorival, l'historien de l'art, qui lui, dès cet âge, vivait dans les images. Il les connaissait toutes, moi pas du tout. J'étais quelqu'un de certainement plus orienté vers le concept, vers la réflexion abstraite, la démonstration ; quelqu'un de la parole plus que de la vision et de l'image. Le point de départ, c'est quand je me suis présenté au CNRS, en 1948 : j'avais un projet où la religion grecque est devenue rapidement le centre de mes rapports annuels, et j'avais préparé un travail où ce problème des dieux grecs comportait trois chapitres, trois plans : « De la nature des dieux », « De la société des dieux » (vous voyez, c'était Dumézil, avec l'idée qu'on ne peut pas prendre les dieux indépendamment les uns des autres), et le troisième s'appelait « La Figure des dieux ». Et dans cette période qui va de 1948, où j'entre dans la recherche, à 1958, où je suis nommé Directeur d'études à l'École, je rédige la dernière partie de cette thèse, « La Figure des dieux ».

Quelle est la problématique ? Il n'y a pas de religion qui ne comporte des paroles, des mots, on parle sur la religion, on donne des noms aux dieux, il y a des prières, des invocations, des mythes, il y a tout ce qu'on peut imaginer. Deuxièmement, il y a des rituels. Et enfin il y a toujours la nécessité, de même qu'il faut donner un nom aux dieux, de leur donner une forme, et la figuration répond à cette exigence générale de toute religion, au fond. Donner figure aux dieux, ça voulait dire que le monde divin serait une espèce de réalité totalement abstraite, si nous n'avions pas la possibilité de nous adresser à eux par la parole, par la prière, de faire des gestes qui marquaient notre

1. Couverture de *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1996.

2. Kouros, sanctuaire du Ptoion, vers 530-520 av. J.-C., Athènes, musée national.

3. Page de thèse de J.-P. Vernant annotée par Ch. Picard.

accointance, ou au contraire notre accord ou notre désaccord avec les dieux, et que le dieu soit en un endroit de l'espace. Localiser le dieu et lui donner une forme et une figure : ce que j'ai appelé par la suite « présentifier » le dieu. Faire que le dieu, d'une certaine façon, soit là sous votre nez. Bien entendu, s'il est là, présent comme vous et moi, alors il n'y a plus de dieu ! Il cesse d'être un dieu et devient un objet, en quelque sorte, dans le quotidien des relations humaines. Qu'est-ce qui m'intéressait, dans le cas grec ? C'est que j'avais lu la partie sur le symbolisme chez Creuzer [Frédéric Creuzer, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, 1825-1851]. Creuzer avait le préjugé de son époque (même si c'est un superbe livre !), mais dans ce qu'il écrit sur la figure des dieux, il y a une sorte de logique humaine contre laquelle on ne peut rien. Les hommes ont commencé à prendre comme divinité n'importe quoi, une pierre, un arbre, une source ; puis il va y avoir une évolution progressive qui va conduire à des formes de figuration animales ou mixtes, et l'achèvement, l'accomplissement (et, pour me mettre dans la peau de Creuzer, la vérité de cette histoire de la figuration), c'est l'anthropomorphisme, c'est-à-dire les Grecs. Il y a donc une sorte de progrès ou en tout cas de logique continue qui conduit au fait que la religion, toute religion, la pensée religieuse et la pratique religieuse, trouvent en quelque sorte son accomplissement et la coïncidence de son essence et de ses manifestations dans les statues grecques et leur caractère humain. Alors mon premier point de départ consistait à dire : « Ça n'est pas du tout vrai. » Et l'avantage que nous donne la Grèce, c'est que justement il y a tout ! Il y a à la fois des dieux qui sont des objets, il y a des *bétyles* [*baituloi* : pierres considérées comme sacrées], il y a des dieux qui sont des espèces de poutres, des *dokana* [pièces de bois parallèles, symboles de Castor et Pollux], il y a des dieux qui sont des pierres, des stèles, il y a des dieux qui sont composites, des monstres, et puis il y a des dieux anthropomorphes. Et une telle diversité, ce n'est pas du tout le signe d'un progrès, parce qu'il ne s'agit pas de stades que la religion grecque aurait parcourus, mais de niveaux ou de formes d'expression. À la même époque, il peut y avoir déjà des dieux figurés sous forme humaine et des dieux qui ne le sont pas, et même sous forme aniconique. Ce n'est pas du tout, par conséquent, une sorte de progrès qui s'est fait à travers l'histoire, c'est un problème général : il faut donner aux dieux une forme et les rendre présents quand on s'adresse à eux, et cette exigence, elle peut se manifester de façons très diverses. Mon idée est que cette diversité devait répondre aussi à une diversité dans la nature des dieux auxquels ça s'adresse. À travers la figuration humaine, il y a une certaine conception du dieu qui s'exprime et qui s'accuse, et dans d'autres formes, ce peut être autre chose. Par exemple, là où il y a des dieux qui sont figurés par des masques, cela implique que le dieu n'est pas exactement le même que lorsqu'il est figuré par un *kouros* monumental. Ou lorsqu'on essaie d'exprimer une qualité du surnaturel, une puissance de l'au-delà à travers une pierre brute, cela veut dire que ce surnaturel n'est pas compris, vécu, et on ne s'intéresse pas à lui comme si c'était un grand dieu du panthéon avec ses légendes, sa figure, son nom, etc.. Voilà un peu ce que j'ai essayé de faire.

C'était le plan général ; j'ai dû écrire une centaine de pages que j'avais passées à Louis Gernet et à Charles Picard, et plus tard à Alain Schnapp¹. À ce moment-là, j'avais commencé par la fin, parce que c'est ce qui paraissait, d'une certaine façon, le plus facile pour moi : les insuffisances étaient énormes, je n'avais rien d'un archéologue, je ne connaissais pas les pièces. Dans cette perspective que je viens d'indiquer,

c'est-à-dire qu'il n'y a pas de progrès continu, qu'il y a des formes diverses, ce qui me posait le plus problème était : pourquoi est-ce qu'il y a une attitude comme envers le sacré en face d'une simple pierre ? Le *Colossos*, c'était ça : qu'est-ce que ça veut dire que ces espèces de dalles plus ou moins informes qui sont l'objet d'un traitement particulier ? Le problème sous-jacent et qui va dominer, je crois, tout ce que je fais par la suite, est celui-ci : dans un objet, dans une pierre brute qui prend la place d'un mort ou qui va jouer un autre rôle, l'aspect intéressant pour l'historien des religions est qu'il y a un dédoublement de l'objet. Il y a l'objet tel que nous le voyons, la pierre rugueuse etc... et cet objet, par certains détails de sa constitution concrète, sensible, renvoie à quelque chose qui est complètement d'un autre rang. Par exemple, comment la mort, l'au-delà, peut être évoquée précisément par une pierre brute parce qu'elle est brute et qu'elle est mise à un certain endroit. Par conséquent je trouvais dès mon point de départ que de toutes les formes par lesquelles on rend présentes certaines choses dans un cadre religieux, de la masse des choses qui nous entourent, on en distingue certaines : cette présentification a une face qui est tournée vers nous, celle que nous voyons, sensible, concrète, mais qui n'a de valeur que parce qu'elle renvoie à quelque chose qui n'est ni sensible ni concret, et qui est l'invisible. Comment est-ce qu'il peut y avoir en quelque sorte expérience de l'invisible à travers du concret visible ? Et bien entendu, cette histoire me mettait la puce à l'oreille, peut-être pas en tant que spécialiste des images et archéologue, mais en tant que philosophe. Je comprenais qu'un des problèmes fondamentaux que j'allais avoir à interroger quand j'allais m'occuper de l'image était l'idée qu'en rendant une chose visible, on vise quelque chose qui n'est pas visible. C'est-à-dire que les premières formes auxquelles nous avons à faire et qui n'ont pas une forme humaine achevée – non pas une belle *korè*, non pas un jeune et beau *kouros*, ou même quelque chose d'un monstre –, c'est le non-visible qui est derrière. Cela m'amenait à repenser de nouveau un problème qui est un problème d'histoire des images (voilà pourquoi je l'ai appelé « Naissance d'images ») : voir comment, d'une certaine façon, dans le vocabulaire – peut-être aussi dans les vases, dont je n'ai pas du tout parlé faute de connaissances suffisantes, mais au moins dans la sculpture archaïque des premiers *kouroi* ou des premières *korai* –, le terme « image », avec toute la charge conceptuelle que nous y mettons, ne s'applique pas. Parce que l'image est faite pour être vue pour ce qu'elle est, d'une certaine façon. Tandis que ce que je constate, par exemple dans le vocabulaire, c'est qu'il ne s'agit pas d'imiter une apparence extérieure comme ce sera le cas, sous des formes diverses, dans la peinture de vases, dans la sculpture de l'âge classique..., mais d'une présentification de l'invisible. Le fait fondamental de ce point de vue auquel, je crois, on n'avait pas attaché beaucoup d'importance, est que dans nos textes anciens, le mot *eikôn* ne figure jamais. Le mot *eikôn*, nous le traduisons comme le mot *eidôlon* (celui-ci, je l'avais analysé lorsque je parlais du *Colossos* et du double). Or ces deux mots ne sont pas contemporains ; et par conséquent il était intéressant de voir s'il n'y avait pas eu, malgré tout, dans la conception générale qu'on se faisait de ce que nous appelons, vous et moi, aujourd'hui, l'art, la figuration, une notion que d'autres phénomènes traduisaient : la tragédie, la philosophie avec le mouvement des Eléates et l'opposition radicale de la réalité et de l'apparence, et ce moment qui pointe chez Xénophon, qui apparaît très clairement chez Platon et est assumé totalement chez Aristote où l'image est définie comme imitation de l'apparence, un donné concret qu'on ne comprend que si on voit quelles sont les origines au fond religieuses, puisque l'image que j'ai sous le

nez me rend présent quelque chose, mais me le rend présent en tant qu'il n'est pas là. Le fond de toutes les images, c'est cet incroyable paradoxe qui est le paradoxe de l'esprit humain : comment je peux rendre présent à la pensée et à la vision sensorielle quelque chose (qu'il s'agisse d'un souvenir, d'un rêve ou d'une image) dont, dans le mouvement même où je le rends présent, la fonction est de me le présenter comme absent. C'est ça mon problème, si je peux dire, épistémologique...

F. L. ... du coup, en faisant cela, tu t'es concentré sur ce que Meyerson² appellerait une catégorie psychologique (c'est le sous-titre de ton premier texte), plutôt sur les mots que sur les artéfacts. Et en fait tu n'es pas entré dans le champ de l'art, ce n'est pas du tout ce plan que tu as voulu considérer.

J.-P. V. Non, parce que « art »...

F. L. ... ne convenait pas. Tu dis cela, dans ta première leçon au Collège de France. Tu rappelles ce que tu viens de dire à l'instant et tu ajoutes : « J'avais Creuzer un peu comme cible, avec son idée évolutionniste, Creuzer qui s'intéressait aussi au symbolisme, avec une idée du divin et de l'art qui était l'idée romantique grecque de l'idéal et de la perfection. » Et tu indiques : je ne m'encombre pas de ça, je me détache de ce plan-là.

J.-P. V. Non, ça n'est pas que je ne m'en encombre pas. Je dis : ça ne tient pas debout, parce qu'on trouve à la même époque les choses les plus diverses.

F. L. Si je me souviens bien, tu dis aussi : « Je suis libre par rapport à cette façon de voir les choses et je pars dans mon chemin », celui que tu viens de décrire, qui n'est donc pas un chemin d'histoire de l'art, mais un chemin d'histoire des religions à l'intérieur desquelles la figuration a une place.

J.-P. V. Tout à fait, la figuration prise essentiellement sous la question de : « En quoi les actes religieux, les dénominations religieuses, les figures religieuses ont toujours une contre-part, un arrière-plan mental, psychologique, une façon de penser, de sentir ou de se représenter les choses ? » J'étais un disciple de Meyerson et ce que je faisais à mon sens était une psychologie historique.

4. Gorgone, coupe attique à figure noire, vers 530 av. J.-C., Naples, musée archéologique national.

F. L. La volonté, le travail, la mémoire... Et tu t'es donné ce cadre dans les années 1948-58. Quand tu es arrivé au Collège, ça a été vraiment ton programme, qui s'est déroulé, je le rappelle, dans cet ordre : tu as d'abord réfléchi sur ce symbolisme, tu as ensuite traité la figure des morts puis la figure des dieux, et dans la figure des dieux tu as décliné Gorgô, puis Artémis, puis Dionysos. Est-ce que tu as l'impression d'avoir fait le tour de cette affaire-là ?

J.-P. V. Écoute... « fait le tour »... J'ai fait mon tour, mais le tour... Quand je relis ces textes, j'ai à la fois le sentiment qu'il y a des manques, mais je ne remets pas ce travail en cause et je ne suis pas, surtout maintenant, en état de réviser tout cela. C'est un moment de mon parcours : j'ai pensé ça, j'ai écrit ça, et je n'y reviens plus, même si j'ai changé, pourtant, puisqu'entre le *Colossos* et le texte sur l'apparaître de Pandora, il y a quand même un champ qui a été balayé.

F. L. Je n'aurais pas dit un manque : je pense que tes dix années au Collège de France ont servi à tout le monde à caler un certain nombre de choses. D'abord ce déplacement du champ de l'art au champ de la figuration, ensuite ramener cette question dans le

plan du religieux. Il y a un mot que tu n'emploies jamais, et que ceux qui se réclament de ton héritage utilisent, celui d'« anthropologie historique ». Je voulais juste te lire une citation de Hans Belting³. On vient de traduire en français sa Bildanthropologie, et dans son avant-propos il écrit : « Je suis largement redevable aux recherches de Jean-Pierre Vernant qui a exercé dans le cadre de la chaire du Collège de France un enseignement riche et fécond, dont la retombée la plus considérable est sans doute la naissance et le déploiement d'une 'anthropologie historique de l'image' » Et il explique pourquoi. Mais c'est une formule que tu n'as jamais utilisée pour qualifier ton propre travail. J'aimerais bien que tu nous expliques ça.

J.-P. V. Non, j'aurais pu le faire, puisqu'à mes yeux, l'art est une de nos catégories. Mais s'agissant des Grecs, est-ce qu'on peut dire que la littérature, l'épopée homérique, c'est de l'art, que Pindare, les premiers potiers, c'est de l'art ? C'est vite dit ! La danse aujourd'hui, c'est de l'art, mais un art qui, comme la peinture et les autres arts, a des origines dans d'autres plans de l'activité humaine et qui s'en détache à un moment donné pour constituer un domaine à part. Je n'ai pas les qualités pour être historien de l'art, je ne peux pas dire qu'il y a une histoire de l'art grec ancien, ce n'est pas ainsi que ça se présente. Par définition, ce que je veux faire, c'est autre chose qui va plus loin : une interrogation sur ce que sont les images, les différents types d'images, à tel moment dans la culture grecque, le statut qu'elles revêtent lorsqu'un poète, un philosophe ou un tragédien en parle, le vocabulaire par lequel cela s'exprime, les opérations mentales que les gens font à partir d'elles, telles qu'on peut les voir à la lecture des textes. Et je vois qu'il y a une mutation qui aboutit à une théorie, oui, la théorie platonicienne, mais d'une certaine façon on peut y reconnaître notre propre façon de penser. Évidemment, à partir de là, cet art des V^e et IV^e siècles et toute la suite va être un des chapitres fondamentaux de l'histoire de l'art. Mais moi, je me place à la fois avant et autrement dans mon travail. Ainsi la raison qu'a Belting de faire cette louange est qu'il voyait bien qu'en effet, c'est ce que j'ai essayé de faire : un changement de plan. J'imagine qu'un problème analogue se pose peut-être pour des historiens du Moyen Âge, pour des gens comme Jean-Claude Schmitt⁴ : au contraire des gens qui ont traité des tableaux comme des tableaux, quelqu'un comme lui voit apparaître des foisonnements d'images et s'interroge sur ce qu'elles signifient ; et il ne trouve pas la réponse en disant : « Naturellement, il y a une histoire de l'art : à quel moment s'inscrivent-elles ? » Non ! Il voit qu'il y a par derrière un problème plus fondamental : qu'est-ce que c'est que ces images ? Quelle place occupent-elles dans un ensemble social, où se mettent-elles ? Elles ne sont pas dans les musées, elles sont dans des églises ou chez des particuliers. Quels commentaires provoquent-elles ? Comment sont-elles vues, quels choix opèrent-elles ? C'est ça que j'appelle « anthropologie de l'image ».

F. L. *C'est de là que partait Belting, qui est un médiéviste au départ. Son premier livre important s'appelle Une histoire de l'art avant l'époque de l'art. Mais le déplacement qu'il revendique, il le trouve chez toi et je ne peux pas lui donner tort.*

Claude Frontisi. *Je me souviens qu'il y a trente et quelques années nous avons discuté ensemble de ce type de questions que je remuais alors sous l'éclairage de Vasari.*

5. J.-P. Vernant avec des écoliers de Perpignan.

6. C. Frontisi et J.-P. Vernant au musée de Paros en 1996.

L'historien florentin de la peinture énonce une conception du terme arte qui ne peut se traduire simplement par « art ». Avec une conscience complexe (esthétique, politique...), lui-même déclare d'une manière tranchée que le style du Moyen Âge est « monstrueux et barbare », gothique donc. Ainsi je me demandais : un reliquaire, en quoi est-ce de l'art ? Ou s'il y a une part artistique, quelle est celle de l'artisanat ? Quelle part de sens garde aujourd'hui la notion médiévale de « chef-d'œuvre » ? Le questionnement est sans fin : l'art n'est pas seulement un Janus, il a quasiment autant de faces qu'il y a d'œuvres. Cette considération ouvre sur ce qu'on peut appeler une perspective anthropologique qui amène à rassembler et à définir ce que sont ces objets. Alors évidemment, « art », on dit ça pour l'art paléolithique, l'art antique, l'art médiéval... On fait fi, d'une certaine manière, de l'histoire...

J.-P. V. Oui, bien sûr. Et est-ce qu'on a le droit ? Oui, en prenant les choses précisément autrement, c'est-à-dire sur des questions de forme, de style...

C. F. *De beau...*

J.-P. V. Oui, on peut faire ça aussi ! Parce que maintenant, une fois que l'histoire de l'art s'est constituée, elle fonctionne précisément en rattachant ce qui au départ n'était pas perçu comme de l'art. C'est la querelle qui a rebondi avec le déménagement du musée d'anthropologie [musée de l'Homme], où on a senti qu'il y avait une sorte de différence de point de vue, devant la même pièce, entre les anthropologues et les historiens d'art. Ces derniers affirmaient : « C'est superbe, faisons des rapprochements de style », prenant l'objet à travers les catégories qui sont celles de l'histoire de l'art et du beau, de l'esthétique. L'anthropologue répond : « Mais non ! Mon objet n'est pas ça du tout ! Il ne doit pas être exposé seulement pour son apparaître (c'est-à-dire ce que l'on voit quand on le regarde), mais pour ce qu'on sait de lui : quelle était sa fonction, comment on l'appelle, à quel moment il intervient, dans quel rituel, c'est-à-dire une fiche qui rattache cet objet à un moment, à une culture particulière. » Bien entendu, il y a les deux aspects.

C. F. *Dans cet ordre d'idées, on ne peut manquer d'évoquer le musée des Arts et traditions populaires...*

F. L. *Je voudrais juste revenir brièvement sur le travail que tu as fait autour de l'histoire de l'image et des catégories, qui est, comme tu l'as dit, une histoire des images, donc qui montre ce développement. Tu t'es arrêté beaucoup sur la notion de mimésis, une des clés de ton affaire. Peut-être, me semble-t-il, moins sur la notion de phantasia.*

J.-P. V. Bon, *mimésis*, c'est tout à fait clair pour moi...

F. L. *C'est dans « Naissance d'images »...*

J.-P. V. ... je pars du vocabulaire, et tout ce qui est lié au vocabulaire : à un moment donné on a *eidôlon* [simulacre, fantôme], qui est contemporain du verbe *eikô* [sembler], sur lequel est construit le mot *eikôn* [image]. Mais *eikôn* n'apparaît pas avant la fin du VI^e-début du V^e siècle. Donc il y a, si je puis dire, une mutation, une rupture. Elle est redoublée par le fait que les mots si importants *mimos/mimèma/mimeisthai* [mime/imitation/imiter], c'est-à-dire tout ce qui signifie la simulation et sera le mot technique pour désigner l'imitation, n'apparaissent pas non plus avant. Il y a donc une apparition conjointe de l'emploi du mot *eikôn* pour désigner l'image. Chez Aristote, chez Xénophon, c'est *eikôn*. Mais il n'y a pas d'apparition du mot *mimeisthai*. D'autres

que moi avaient souligné que l'apparition et le développement du vocabulaire de *mimos* (qui au début veut dire « le mime » au sens de celui qui se met à la place de quelqu'un, qui joue l'autre) sont contemporains de la tragédie et apparaissent après que, sur le terrain de la pensée philosophique, les Eléates ont en quelque sorte coupé de façon tranchante ce qu'ils appelaient l'être et ce qu'ils appelaient l'apparence, les séparant comme deux mondes sans rapport. Les sophistes vont jouer de cela pour développer l'idée qu'au contraire, il n'y a pas d'essence, il n'y a que des apparaître et des apparences et qu'on peut toujours faire passer d'une apparence à une autre, rendre une apparence séduisante au point qu'on ne peut pas résister, et ensuite se retourner et rendre l'apparence contraire saisissante. Il y a donc, si vous voulez, dans le tournant du V^e siècle, philosophiquement avec le développement et des Eléates et de la sophistique, esthétiquement avec la tragédie, une espèce de prise de conscience commune qu'il y a ce qui est, puis ce qui fait semblant d'être et qui n'est que de l'apparence. Et on va jouer de cela.

Alors *phantasia*, je l'ai étudié chez Platon et un tout petit peu chez Aristote. *Phantasia*, parce que « apparaître », en grec, c'est cela : *phanai*, *phainein*. Les historiens de la philosophie disaient que c'était Aristote le premier qui avait posé cette question : « Qu'est-ce que cette capacité que nous avons d'imaginer ce qui n'est pas ? » C'est ce problème-là, la *phantasia*. C'était important pour moi de voir qu'une catégorie psychologique qui vous paraissait évidente en réalité fait son apparition, sa trouée philosophique, à un certain moment. Je n'ai pas continué, on m'a remplacé, on a pris le relais avec un champ beaucoup plus étendu. Et sur ce plan – j'entre maintenant dans le domaine des confidences, mais après tout à mon âge on peut ouvrir un peu les vannes –, aujourd'hui, je m'aperçois que l'imagination, tant que je suis éveillé, ça va tout seul. Mais pendant la nuit, il y a des images que je vois, je rêve. Et alors ça me pose des problèmes auxquels je suis actuellement incapable de répondre. Qu'est-ce que c'est que toutes ces images, comment sont-elles fabriquées ? Quel est leur sens ? Je devrais en me réveillant – mais je ne le fais pas – noter ce dont je me souviens. Il m'arrive de temps en temps de revenir sur ce que j'ai rêvé : le sentiment qui m'envahit toujours est la stupeur, parce que ce n'est pas ce à quoi je m'attendais, tout est changé, il y a là un monde qui s'exprime puisque je le rêve, et dont les lois de formation, le récit, n'obéissent à aucune des normes dont je suis familier. Il y a un monde, là, qui est un monde de réalité dont je ne me suis jamais beaucoup occupé. J'étais engagé dans les diverses actualités de la recherche ou de l'action politique, je pensais en regardant toujours devant moi, je ne me retournais pas beaucoup vers le passé, j'étais un homme plutôt du présent et de l'avenir, comme j'étais plutôt un homme de la parole, du raisonnement, de la réfutation et de l'interrogation intellectuelle. Et je constate qu'il y a là un continent : quand je vois des peintures aujourd'hui, je me rends compte qu'il y a une liaison entre ce continent qui est en moi, surtout quand je rêve, et ce que les peintres, ou certains peintres, ont voulu faire, sans que ce lien m'apparaisse clairement. Mais le résultat est que le regard que je porte sur la peinture est un peu dévié par le fait que j'ai pris conscience de cet univers imagé, imaginaire, que je ne peux absolument pas maîtriser en moi, dont je ne vois pas quelle logique, quelle relation il peut avoir,

7. Relief votif du sanctuaire oraculaire d'Amphiaraos à Oropos, IV^e siècle av. J.-C., Athènes, musée national.

non seulement avec le moi conscient, mais même avec ce que je peux deviner d'un moi plus affectif, souterrain, inconscient... Ça ne me rend pas freudien, au contraire ! Je m'étonne toujours de l'absence totale de lien, quand je regarde ça, avec les désirs que j'ai pu avoir ou avec ce que je baptise ma sexualité. En tout cas, on est dans un monde incompréhensible.

Il y a quelqu'un avec qui j'ai parlé de ça une fois, après l'avoir lu, c'est Pontalis⁵. Il dit à peu près qu'il en a appris plus en revoyant ses rêves qu'avec tous les clients qu'il avait sur le divan, et que, je ne dirais pas qu'il a remis en cause certains principes théoriques du freudisme à partir de cette expérience individuelle qu'il a eue du rêve, mais que ça a chamboulé ses façons de voir. Et pour moi aussi, d'une certaine façon, cette intrusion... Est-ce que je peux dire que je rêve, dans ma vie intellectuelle ? Non ! Ma vie intellectuelle se révèle incapable d'ouvrir les serrures, elle regarde ça et ne comprend pas... quelquefois elle comprend un peu, et de temps en temps je me dis : « Ah ! Je vois ce que c'est, bien sûr ! » Mais parfois c'est l'obscurité totale. Pourtant ce foisonnement imagé ne peut pas ne pas avoir son importance ! Il fait partie de moi ! On peut bien entendu faire une anthropologie historique du rêve, mais pas du rêve tel qu'il est vécu : du rêve tel qu'il est relaté dans l'onéirocritique ou dans les manuels du III^e siècle avant J.-C., chez les bons pères du désert qui expliquent comment ils ont fait des rêves masturbatoires ou d'accouplement avec des femmes... Il y a dans le rêve ce caractère incontestable et en même temps qui me laisse désarmé. Je prends un exemple : il y a des personnages qui me sont proches ; je rêve de Lida [l'épouse de J.-P. Vernant], de ma fille ou de mon frère. Mais ils ne sont pas dans des situations qui sont normales. Et surtout je rêve de gens que je connaissais à peine, que je n'ai pas vus depuis vingt-cinq ans. Incompréhensible ! Verlaine disait : « Je fais parfois ce rêve étrange et pénétrant d'une femme inconnue, et que j'aime et qui m'aime. » Ce sont des figures inconnues et que j'ai déjà vues en rêve, qui font partie de mon univers. Il y a là un texte où je retrouve un peu cette impression que j'ai en m'éveillant, en face de ce qui a été mon univers onirique, qui me laisse cette impression de familiarité, d'étrangeté et d'incompréhensibilité.

C. F. D'« inquiétante étrangeté »...

J.-P. V. Oh, tu peux baptiser ça...

C. F. ... ce n'est pas moi...

J.-P. V. Je sais bien, mais ça ne règle pas le problème !

8. J.-P. Vernant chez lui en janvier 2006, devant un tableau de Pignon.

C. F. On pourrait continuer sur le deuxième volet de notre affaire et discuter un peu de l'art contemporain auquel tu t'es intéressé récemment. L'histoire de l'art a parlé des relations entre les images contemporaines et les manifestations de l'inconscient, du rêve en particulier, il y a même des auteurs spécialisés sur le sujet. Mais ce sont surtout les productions artistiques qui importent. Les œuvres surréalistes ne résultent pas de simples projections oniriques. Même si le rêve peut servir de matériau primaire, reste le « travail » de la peinture. Mais comme tu as récemment traversé l'histoire dans La volonté de comprendre [entretiens avec Antoine Spire, 1999], tu peux faire un peu le mémorialiste. Tu as traversé une grande partie du siècle passé avec une relative distance par rapport à l'image, du moins dans tes écrits. Il n'empêche que quand on discute avec toi, les propos sur l'art reviennent fréquemment et que chez toi, les murs sont couverts de tableaux... Il y a quand même quelque chose, un rapport qu'on

peut examiner. Je voulais t'interroger sur les œuvres, les images qui, depuis la guerre de 14 (antérieurement, si tu le désires), depuis la période de ton enfance, donc, ont pu te frapper, te retenir, te concerner davantage.

J.-P. V. Il n'y a dans mon parcours rien d'original. J'ai été voir des expositions de ce qu'on appelait à mon époque l'art moderne, c'est-à-dire que les grands noms que tout le monde connaît, je les ai vus dans leurs expositions. Dans les expositions d'art contemporain, j'ai eu souvent plus de mal, je connaissais moins bien... Je dirais qu'il y a un double plan : j'étais membre du Parti communiste, donc le problème de la peinture, avant-guerre, on ne s'en occupait pas ! Quand je suis revenu au P. C. après la guerre, en 1946, la peinture jouait un grand rôle ; j'étais ami avec un certain nombre de peintres, Mireille Mialhe, Pignon⁶, et à travers eux tout particulièrement j'ai vécu la façon dont les problèmes de la peinture contemporaine se sont posés pour les peintres communistes. 1948, c'est le rapport Jdanov, ce rapport fait en Russie et où il prend position sur l'ensemble de ce qu'on peut appeler l'art et la science. À la fois l'art, la peinture, la danse, la poésie, tout y est passé. En sciences, ça a été la lutte contre les théories de Lyssenko et compagnie. Phénomène purement russe, la condamnation radicale de toute modernité en art est devenue la position officielle du P. C. Elle s'est traduite dans la poésie par le fait qu'un grand nombre de jeunes garçons qui avaient traversé la Résistance et qui étaient des poètes, par l'intermédiaire d'Aragon qui soutenait ce point de vue pour la poésie que tout poème devait se rattacher à la tradition française et aux vers de douze pieds (alors qu'il y avait une poésie aussi éclatée et moderniste que la peinture...), tous ces jeunes gens ont foutu le camp. Chez les peintres, ça a été beaucoup plus dramatique : il y a eu des séances de débats beaucoup plus violents et le brave Boris Taslitzky⁷, qui est mort il y a quelques jours, est d'une certaine façon le héros tragique et le modèle de cela. Il avait été un peintre doué, tout jeune, il avait été déporté, et puis il a accepté l'idée dont Fougerson⁸ était le représentant, Fougerson qui était présenté comme l'idéal de la peinture révolutionnaire et communiste... ! Taslitzky et quelques autres ont essayé, mais beaucoup d'autres peintres ont laissé tomber. Pignon n'a jamais cédé. Il était contre, il le disait. Mireille Mialhe, finalement, ne suivait pas non plus ce parcours. Ma position était tout à fait claire, bien que n'étant pas un spécialiste des images : à fond contre Jdanov. J'étais avec Meyerson en 1948 quand on a lu tous les deux la traduction du rapport Jdanov. C'était atterrant ! Je me rappelle ce que j'ai dû dire à Meyerson : c'est non seulement dégueulasse, mais ce type est un crétin ! Un illettré ! Et pour Meyerson, qui avait des idées, lui, sur la peinture et l'art, pour la poésie traditionnelle, pour la peinture et la sculpture avant-gardistes, c'était complètement scandaleux. Donc le peu que j'aie pu avoir comme influence – du moins sur Mireille Mialhe, pas sur Boris Taslitzky, je ne le connaissais pas assez, et avec Pignon on était d'accord – consistait à déclarer que ce genre de peinture était tout sauf de la peinture.

C. F. Cela dit, à propos de réalisme socialiste, on pourrait évoquer l'épisode exemplaire du portrait de Staline par Picasso, publié en 1953 dans les *Lettres françaises*.

J.-P. V. Ça a été une histoire à mourir de rire. Au départ, Aragon, qui était naturellement copain avec Picasso, n'était pas content. Maurice Thorez

9. Pignon, *Nu à Molly*, 1973, huile sur toile, 1.30 x 1.62, collection Ferrier-Bouvier.

10. André Fougerson, *Les juges, le pays des mines*, 1950, Paris, MNAM.

11. Couverture de *Poikilia* – Études offertes à J.-P. Vernant, avec tableau de Pignon, Paris, 1987.

était encore à Moscou... oui, il a présenté ses excuses aux lecteurs indignés, d'avoir publié en première page ce portrait de Staline qui avait l'air d'un bandit yougoslave oustachi...

J'en viens donc au deuxième volet : Meyerson. Il vivait avec Claire Bresson qui elle-même était peintre et avait beaucoup d'amis peintres, Lapicque⁹ qui était ami aussi avec Pignon, par exemple. Vous avez des quantités de préfaces où Meyerson explique comment il voit tel ou tel tableau : pour lui, l'homme, fondamentalement, est expérience, et la peinture entre dans ce cadre. L'animal joue, la souris joue avec une boule... mais le petit enfant, lui, fait des expériences, il essaie, il regarde, il recommence. Faire des expériences, c'est, dans un champ sensoriel, voir comment ça marche, comment on peut innover. Par exemple, les gosses vont pousser des cris, produire des mots, les répéter, faire des bruits... dans tous les domaines. Et pour Meyerson, l'exemple qui illustre typiquement cette idée était la peinture et la sculpture. Sa théorie était que chaque peintre ne se comprend que par rapport à une tradition picturale qui lui a appris à voir les choses d'une certaine façon, et avec laquelle il regarde comment on peut voir autrement et traduire cette vision, c'est-à-dire inventer, inventer une nouvelle façon d'utiliser des formes, des tonalités, des contrastes, la lumière, l'apparence des mouvements. Donc il a fait à plusieurs reprises, à l'École des hautes études, au Centre de psychologie comparative et historique, des séminaires sur la peinture et la sculpture qui duraient toute l'année, où il invitait des peintres et des sculpteurs contemporains (beaucoup sont venus) qui s'expliquaient. Meyerson leur posait des questions, toujours pour essayer de voir quel était le mécanisme de leur création picturale, pourquoi ils faisaient ça... C'était pas toujours facile : certains peintres étaient très conscients du caractère « expérimental » de leur création. C'est-à-dire qu'on peint toujours par rapport à ce qui a été fait avant en l'utilisant autrement, en s'en démarquant et, d'après Meyerson, en instituant à travers les formes de la peinture contemporaine et l'expérience qu'elle donne à voir ce à quoi elle aboutit finalement, c'est-à-dire des modifications dans la façon dont un groupe, une société, les individus voient les choses. On l'a dit : on voit les paysages à travers la façon dont ils ont été traités...

C. F. ... par Cézanne par exemple...

J.-P. V. ... par les impressionnistes et par Cézanne. Les peintres sont, pour Meyerson, à l'extrême pointe de cela parce qu'ils sont des expérimentateurs. Mais les amateurs d'art aussi, à force de voir des tableaux, voient autrement les choses. Cette notion d'homme expérimental a un double trajet, d'une part chez les peintres, et d'autre part chez les gens qui regardent la peinture. Et Meyerson est exactement aux antipodes du jdanovisme, puisque pour Jdanov la peinture doit être la plus réaliste, pour que le dernier des paysans ayant bu ses deux litres de vodka ou le prolétaire crevé par le travail à la chaîne voie tout de suite de quoi il s'agit et se sente magnifié parce qu'on célèbre le travail ou les prouesses de l'agriculture.

C. F. Si j'ai lancé Cézanne dans le débat, c'est non seulement parce que, aujourd'hui, on ne peut pas voir la montagne Sainte-Victoire autrement que par les yeux de Cézanne, mais aussi parce que Cézanne a, justement, dans son expérience de sérialité,

illustré parfaitement ce que tu disais. C'est-à-dire que non seulement le regard de Cézanne porte in praesentia sur la montagne Sainte-Victoire (son « motif »), mais aussi et simultanément sur les toiles qu'il a déjà faites, sur toutes celles qu'il est en train de faire au même moment, avec tout un mouvement d'allers et retours. La notion de travail me paraît fondamentale dans cette affaire-là.

J.-P. V. Voilà ! Ce que tu appelles « travail », c'est ce que Meyerson appelle, lui, « expérience ».

C. F. *J'appelle cela « travail » car je suis plus attiré justement du côté du vocabulaire freudien lorsqu'il parle de « travail du rêve »...*

J.-P. V. Oui... mais c'est le même problème pour Meyerson, les mêmes questions qui sont en jeu. « Question » n'est pas le bon terme, c'est une référence trop intellectuelle. Les modes de maniement de la couleur, les formes et les différentes relations qu'elles peuvent avoir avec les contrastes, les tonalités, etc...

C. F. ... ce que Francastel appellerait la « pensée figurative »...

J.-P. V. Très exactement ! Les physiciens varient leurs expériences mais tout physicien s'inscrit dans une lignée d'appareils, d'expérience et de travail, et ce qu'il va amener de nouveau n'a de sens que par rapport à un héritage. Pour le peintre, ce n'est pas très différent : le peintre n'est pas tout seul ; il apprend à regarder, à regarder autrement, et une fois qu'il a appris, lui-même change tout ça et essaie de voir comment on peut faire autre chose, sa propre façon, et l'imposer ensuite. On peut appeler ça « pensée figurative », c'est évidemment assez loin de ce que j'ai cru trouver lorsqu'on avait un *Colossos* sous les yeux et où il y avait non pas une conscience figurative, mais une recherche, à travers ce qu'on voit, de l'invisible. Bien sûr, quelqu'un ne manquera pas de me dire : « Mais mon cher Monsieur Vernant, c'est du même tabac ! Ce que vous appelez expérience, travail, c'est aussi ça que cherche le peintre : ce qui est précisément au-delà de cette figuration. »

C. F. *Oui ! De la montagne Sainte-Victoire, Cézanne fait un Colossos. Pour en revenir à Meyerson – dont le nom revient constamment dans ton propos pour des raisons, entre autres, affectives, intellectuelles et politiques –, il faut rappeler Problèmes de la couleur, colloque qu'il a animé en 1954 puis publié¹⁰, et qui, à mes yeux, reste une sorte de modèle. On pourrait, à l'heure actuelle, le qualifier de pluri- ou transdisciplinaire, « anthropologique », d'une certaine manière.*

J.-P. V. Bien sûr ! Avec Pierre Francastel...¹¹, fondamental pour tous les problèmes d'art, pour Meyerson.

C. F. *Tu n'as pas donné de texte pour les actes, mais tu étais présent, noté comme ayant pris part...*

J.-P. V. ... au débat ! L'intervention de Jacques Gernet, c'était sur les noms de couleurs, la nomination. Il y avait aussi Chantraine¹², qui parlait aussi des noms des couleurs. Ce n'était pas seulement la couleur des peintres, c'était la couleur à l'intérieur d'une culture.

C. F. *Absolument ! Et cela me paraît en effet une excellente manière d'envisager les choses. Reste cette perspective anthropologique, qui m'a amené à t'inviter à un séminaire lors de la fondation du Centre Pierre Francastel. Tu auras été le premier intervenant, alors que nous nous occupons essentiellement d'art contemporain. Précisément parce que c'était une question de perspective et de méthode. Non pour sortir de l'histoire de l'art, bien au contraire, mais afin de l'ouvrir vers d'autres horizons. Si tu permets, nous allons revenir à l'histoire de l'histoire de l'art pour une ou deux questions, celle de l'abstraction – je veux dire de la non-figuration – et celle de la modernité, qui depuis six ou sept ans constitue un débat brûlant dans les milieux de l'art. As-tu une idée là-dessus et, au-delà, sur ce que l'on désigne par « post-modernité » ?*

J.-P. V. Quand j'ai vu les premières peintures abstraites, j'étais aussi désorienté que devant mes propres rêves ! Il y en avait qui me plaisaient plus ou moins, mais je n'entrais pas dedans. Là encore, je pense que les abstraits, la peinture abstraite et ses conséquences sur les affiches, la publicité, beaucoup de choses... ont modifié le regard qu'on porte sur la peinture. C'est-à-dire que maintenant, quand je suis dans une galerie et qu'il y a une peinture abstraite, ça me paraît tout naturel. Ça veut dire quelque chose, à mon avis : au début, il y avait cet obstacle, accepter qu'un peintre, au lieu de peindre un pot de fleurs ou le Christ en croix, me présente l'abstrait. La difficulté, c'est une tradition culturelle suivant laquelle la peinture est l'imitation du réel. On y était tellement habitués... Et alors à partir du moment où c'est à côté, on ne comprend plus ! Autrement dit, je vois que mon incompréhension, mon manque d'intérêt ou mon rejet, parfois, étaient motivés en grande partie par un obstacle, non pas épistémologique mais anthropologique, à savoir que pour moi le tableau devait représenter quelque chose, c'est-à-dire figurer. Devant une peinture non-figurative, on disait : « Mais qu'est-ce que c'est que ce type, il se fout du monde ! » Je n'allais pas jusqu'à dire comme Krouchtchev que c'était peint avec la queue d'un singe, parce que je vois mieux maintenant que ce qui aux yeux de Meyerson était décisif, l'expérience que fait chaque peintre, peut se faire en termes d'abstraction, comme elle peut se faire en termes de figuration. Mais vous n'empêchez pas quelqu'un qui a 92 ans d'avoir 92 ans, d'avoir été habitué à un type de peinture ! Je vois par exemple que mon petit-fils, ou mes jeunes arrière-petits-enfants, eux, voient bien la peinture abstraite, ils entrent dedans beaucoup mieux parce qu'ils n'attendent pas, ils n'ont pas derrière eux cette idée... Les Grecs disaient qu'une bonne peinture, c'est quand on repère une mouche et que l'oiseau vient pour la becqueter.

C. F. *Oui. En même temps, les sujets « classiques » de la peinture qui occupent le devant de la scène jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale concernent peu les générations dont tu parles ! En fin de compte, ta réponse a lié mes deux questions de l'abstraction et de la modernité, ce qui me paraît significatif de tous les points de vue. Mais je voulais rappeler à ce propos la distance, les réticences fortes qu'a exprimées Claude Lévi-Strauss...*

J.-P. V. Meyerson n'avait aucune réticence à l'égard de l'abstraction. Chez lui, certains des tableaux étaient des tableaux abstraits. Il aimait bien les peintres abstraits, pour lui ce n'était pas un problème !

C. F. ... autre homme essentiel, Claude Lévi-Strauss...

J.-P. V. Autre homme essentiel... Il y a des obstacles, ce que je signalais tout à l'heure : son père était peintre, et sa spécialité était le portrait (il a d'ailleurs peint un portrait de Meyerson). Et par conséquent pour Claude Lévi-Strauss, la peinture a un visage paternel – pas freudien... paternel... – ce n'est pas n'importe quoi ! Dans les textes de Lévi-Strauss, l'idée de la peinture qui était technique, les anciens ateliers, leurs usages, tout ça disparaît : il y a la figure paternelle. Il y a le fait aussi, que tu connais bien chez Lévi-Strauss, c'est que dans nos civilisations il voudrait que ça ne bouge pas, que ça ne change pas. Dans son rejet de ce qu'on peut appeler le mouvement de modernité en peinture, il y a ça !

C. F. *Pour terminer, une dernière question que François et moi avons évoquée hier ensemble. De façon relativement récente, une pratique artistique a évolué de manière fantastique jusqu'à devenir quasi-dominante (ne serait-ce que sur le marché) : il s'agit de la photographie. As-tu quelques idées à ce sujet, qu'est ce que tu penses de cette « technique » essentielle ? Est-ce que tu t'y intéresses particulièrement ?*

J.-P. V. Oui, ce n'est pas non plus quelque chose que je connais à fond... Il y avait Cartier-Bresson, que je connaissais. Il y avait des séries que j'admirais beaucoup, des livres de photos que j'étais heureux d'avoir. Mais moi, je ne prenais pas de photos, je n'ai jamais pris de photo. D'abord parce que je n'avais pas d'appareil avec moi, quand j'avais dix-sept ans, et puis aussi parce que j'ai des problèmes avec tout ce qui est mécanique... Je ne savais pas faire la mise au point (à ce moment-là il fallait manipuler ça). C'était pas mon truc, il fallait avoir l'appareil avec soi, je n'aimais pas ça. Quand je partais en vacances, je n'avais rien, un sac sur le dos, pas de place pour mettre un appareil. Il y avait toujours autour de moi des gens qui prenaient des photos, j'en ai beaucoup...

C. F. *Oui, il y en a beaucoup ici !*

J.-P. V. Bien sûr ! Lida n'était pas très photographe non plus, Claude, ma fille, oui. Mes nièces, des amis, beaucoup ! Quand je suis parti en Grèce, en Sicile... les photos, ce n'est pas moi qui les ai prises... Et même plus : quand j'étais jeune, j'avais volontiers une sorte de dérision à l'égard des gens qui se baladaient avec des appareils photographiques et qui photographiaient. Il n'y avait pas encore de Japonais qui photographiaient tout le temps. Je me moquais d'eux en disant : « Ils feraient mieux de regarder, comme je fais, de vivre la beauté au présent plutôt que de vouloir fixer des moments, dont une partie du charme, de la valeur, vient de ce qu'ils sont éphémères. »

1. Louis Gernet (1882-1962), helléniste spécialiste du droit, mais qui avait également travaillé sur la religion grecque. J.-P. Vernant a suivi ses cours à l'École des hautes études à partir de 1948. Charles Picard (1883-1965), archéologue, a dirigé l'École française d'Athènes entre 1919 et 1925 ; Alain Schnapp a commencé sa collaboration avec J.-P. Vernant après l'avoir rencontré par le biais de Pierre Vidal-Naquet.

2. Ignace Meyerson (1888-1983), médecin et psychologue, secrétaire du *Journal de psychologie normale et pathologique* et auteur d'une thèse intitulée *Les fonc-*

tions psychologiques et les œuvres (1948, rééd. 1995). Destitué en 1940, il se réfugia à Toulouse. Il y fait la connaissance de J.-P. Vernant, qui y enseignait la philosophie. La rencontre est déterminante, tant sur le plan intellectuel que politique : I. Meyerson promeut une psychologie historique et comparative et ouvre le *Journal de psychologie* à tous les représentants des sciences de l'homme ; il en confiera par la suite le secrétariat de rédaction à J.-P. Vernant ; tous deux ont combattu ensemble dans la Résistance. Une édition des textes de Meyerson a fait l'objet d'une introduction par J.-P. Vernant (*Écrits, 1920-1983*, Paris, 1987).

3. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, (Munich, 2001 ; Paris, 2004, trad. J. Torrent).
4. Jean-Claude Schmitt, de l'école de Jacques Le Goff, directeur d'études à l'EHESS et auteur de nombreux essais sur l'anthropologie du visuel à l'époque médiévale, dont : *Le corps des images, essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.
5. J.-B. Pontalis, né en 1924, psychanalyste, écrivain et éditeur. Il a entre autres dirigé, avec J.-P. Vernant et Jean Starobinski, la revue *Le temps de la réflexion*, de 1980 à 1989.
6. Mireille Mialhe, peintre. A pris part aux actions de Résistance de la région toulousaine aux côtés de son mari Jean Mialhe et de J.-P. Vernant ; Édouard Pignon (1905-1993), peintre, membre du P.C.F., ami de Picasso, prit très vite une distance critique vis-à-vis du réalisme socialiste.
7. Boris Taslitzky (1911-2005), peintre et résistant ; une grande partie de son œuvre a été inspirée par l'expérience de la déportation dans les camps nazis.
8. André Fougeron (1913-1998), peintre, membre du P.C.F.
9. Charles Lapicque (1898-1988), peintre dont le travail a été nourri de son expérience d'ingénieur et des découvertes qu'il fit en optique.
10. *Problèmes de la couleur, exposés et discussions du colloque du Centre de recherches de psychologie comparative*, Paris, 1957.
11. Le colloque était présidé par Fernand Braudel. Y participaient, entre autres, Fernand Léger, Sonia Delaunay, Léon Gischia, Louis Grodecki (ami de Meyerson), Jean Duvigneau, Louis et Jacques Gernet, René Zazzo, Jean Laude...
12. Pierre Chantraine (1899-1974), professeur de grec à la Sorbonne, auteur du *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (1968).