

«La (per così dire) energia delle figure» Transporter, figurer, ou l'*enargeia/energeia* des œuvres: pour une énergétique de l'art

Bertrand Rougé

«Toute création suppose un scandale» (Cabanne [2007]: 33). Quoique d'apparence moderne, il n'y a dans ce propos rien de nouveau. Depuis Platon, l'art est condamné comme une supercherie, l'artiste, comme un charlatan. Le *skandalon* est un «piège placé sur le chemin». Maître d'illusion, si l'artiste fait scandale, c'est qu'il fait trébucher les sens, voire la raison... A ce titre, assimilé aux rhéteurs, voire aux magiciens, il est un maître de persuasion. Mais de quelle persuasion parlons-nous?

Une œuvre d'art peut être «rhétoriquement» persuasive ou convaincante si, au service de tel ou tel, elle véhicule efficacement un contenu idéologique déterminé: ce serait le cas de bon nombre d'œuvres religieuses ou politiques. Mais on peut aussi considérer comme *artistiquement* ou *poétiquement* persuasive ou convaincante une œuvre qui met en œuvre des moyens artistiques appropriés au contenu qu'elle véhicule. L'Annonciation perdue de Masaccio sur laquelle Arasse a construit son livre sur les Annonciations italiennes du Quattrocento – et perçue dans les dimensions qui intéressent Arasse – en serait un exemple; de même, mais plus dissocié de toute transmission mercenaire d'un contenu, tel ou tel *dripping* de Pollock que l'on estimera être une réponse valable aux problèmes picturaux qui se posaient à son époque.

Dans ces deux cas, on s'éloigne en partie de la persuasion «rhétorique» au service d'un contenu idéologique, et on se rapproche de ce qui sera ici ma préoccupation, à savoir la question de ce qui fait qu'une œuvre est persuasive en tant qu'œuvre – poétiquement, pour ainsi dire –, autrement dit, qu'une œuvre, d'emblée ou après-coup, s'imposerait comme une œuvre d'art, et tout particulièrement comme une œuvre d'art réussie, dès lors susceptible de recueillir notre assentiment.

La question est donc bien de savoir ce qui est de l'art, mais par le biais de ce qui, dans les œuvres, parviendrait à nous en persuader avec évidence, et même avec *la force de l'évidence* – et c'est bien là que réside toute la question –, afin de redécrire les critères ainsi cernés et possiblement de les étendre à ce qui nous en persuaderait moins *évidemment*. J'aborderai donc la question à travers certains critères classiques récurrents, caractéristiques d'une esthétique de la représentation et de l'imitation de la nature, afin d'en proposer ensuite une redescription qui soit capable de cerner un fonds commun plus durable, susceptible de s'appliquer également à des formes artistiques contemporaines.

1. *La force é/mouvante de l'évidence*

Animer l'inanimé, rapprocher le distant, rendre présent l'absent, ramener les morts à la vie font partie de ces critères récurrents d'évaluation des œuvres d'art. Les lignes de contour prennent corps, la surface prend volume et présence, les tableaux s'animent, les statues soudain semblent vivantes, les figures parlent et les spectateurs, surpris, entrent en conversation avec elles. On semble sur le point de basculer dans le fantastique: de Galatée à la Vénus d'Ille, les statues de marbre ont une étrange tendance à s'animer; chez Edgar Poe, le portrait prend vie quand son modèle s'éteint, et inversement, chez Wilde, le tableau vieillit à la place de son modèle. Du même ordre, somme toute classique, serait l'aura de Benjamin qui, «apparition unique d'un lointain, si proche soit-il», combine présence et absence, distance et proximité et forme «une singulière trame de temps et d'espace» (Benjamin [1936]: 144), elle-même potentiellement fantastique ou magique.

C'est que, dans les termes classiques, l'art mobilise, exerce et manifeste une force particulière – sans doute cette force qui parviendra à nous persuader évidemment que nous avons bien affaire à une œuvre d'art. Alberti, par exemple, écrit de la peinture qu'«elle a en elle une *force* tout à fait divine qui lui permet de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration pour l'artiste» (Alberti [1435]: 131; je souligne). Roger de Piles, quant à lui, soutenait que «La véritable peinture est [...] celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant: et ce n'est que par la *force* de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire. [...] La véritable peinture doit appeler son spectateur par la *force*

force et par la grande vérité de son imitation, et [...] le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente» (Piles [1708]: 20; je souligne).

Dans un livre récent intitulé *Le Bouclier d'Achille: une tableau qui bouge*, Anne-Marie Lecoq relève que dom Pernety reprend l'argumentation de de Piles dans l'entrée «Magie» de son *Dictionnaire portatif* (1757) et insiste sur la récurrence du mot dans la critique picturale de Diderot (Lecoq [2010]: 359-360), pour souligner combien cette esthétique de l'image animée remonte, quoique sur la base d'un malentendu, à des origines magiques, voire chamaniques. S'appuyant sur la célèbre description homérique de la fabrication du bouclier d'Achille par Héphaïstos et décrivant ce dernier comme magicien plutôt qu'artiste, elle relève que «pourtant, le fantasme d'un *artiste* qui serait en même temps *magicien* – ou d'un magicien qui serait aussi un artiste – semble bien avoir hanté, avec des significations diverses, tant les auteurs que les récepteurs des œuvres de l'art, à partir du moment où l'on est passé, pour reprendre une formule fameuse de Jean-Pierre Vernant, “de la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence” et où a commencé à se dessiner la figure de l’“artiste” – longtemps avant que le mot n'existe» (Lecoq [2010]: 357).

Or, aussi fantasmatique soit-elle réellement, cette assimilation des forces de l'art à la puissance de la magie, que ce soit en mauvaise part, chez Platon, ou en bonne part chez Diderot ou Breton, voire chez Benjamin, que ce soit sur un mode littéral ou sur un mode métaphorique, est un constat et même une constante auxquels il est difficile d'échapper. Mieux, on peut se demander si c'est l'art qui s'est fantasmé magie ou si c'est la magie qui a emprunté et fantasmatiquement amplifié ce que Louis Marin, glosant le passage d'Alberti sur la «force tout à fait divine de la peinture», a décrit comme «le primitif de la représentation comme effet: présentifier l'absent, comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus intense, plus fort que si c'était le même» (Marin [1993]: 11).

Dans cette perspective, on pourrait aussi généraliser à tous les arts ce propos de Robillard et Jongeneel sur l'*ekphrasis*: «writers attempt to break through the boundaries of their own medium» (Robillard, Jongeneel [1998]: x). Le désir et les moyens déployés par les artistes pour dépasser les limites inhérentes à leur medium, à bien des égards assimilables dans leurs effets à ce que le Pseudo-Longin dit du sublime, mais aussi à ce qu'on décrira parfois comme la «magie de l'art», ne sont sans doute pas loin de constituer le propre de la démarche artistique de fait, transgressive et donc «scandaleuse»), telle qu'elle sera présumée et visée dans ce qui suit.

Je ne poursuivrai pas plus loin ce développement sur les rapports entre art et magie (ou entre art et religion), mais j'en retiendrai ceci: ce qui est la magie de l'un est l'aura ou la «force tout à fait divine» d'un autre, le pouvoir des images d'un troisième, la manipulation sensorielle d'un quatrième, l'efficacité rhétorique d'un cinquième, la force plastique d'un sixième, etc. Sous toutes ces formes d'apparition, ce qui est en jeu, c'est la capacité de produire ou de susciter une représentation crédible, susceptible de recueillir l'assentiment, bref, une représentation assurément dotée d'une force, mais d'une force de persuasion qui réside dans son caractère d'évidence – pour ainsi dire au-delà de ce qui devrait être simplement visible, et donc au-delà de la simple matérialité du médium.

C'est de cette question de l'évidence persuasive de l'œuvre d'art que je voudrais traiter: comment l'œuvre s'impose-t-elle comme apparition évidente et fruit de l'art. Si elle doit s'animer, si elle est parfois décrite comme semblable à la vie même, quand elle n'est pas simplement assimilée à elle, comme chez John Cage, il lui arrive aussi souvent d'être décrite comme l'occasion d'un transport, qu'il s'agisse de la *phora* de la métaphore ou du *transitus* parfois mystique du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur. L'évidence de l'œuvre, traditionnellement associée à l'évidence de son illusion, se résume donc souvent à la *production* de ces *apparitions pseudo-magiques* que sont le mouvement d'objets immobiles ou la présence des absents (ou des morts). Le même effet perlocutoire s'y produit que dans l'ostension, la mise en avant ou l'exposition dans la lumière, le *producere* par Marc-Antoine de la toge ensanglantée de César dont Quintilien rapporte l'efficacité rhétorique supplémentaire (*Inst. Or.*, VI, I, 31), et pour ainsi dire sublime – puisque «le pseudo-Longin rattache cette capacité illusionniste de l'orateur ou du poète à la production du sublime [*Du sublime*, chap. xv]» (Galand-Hallyn [1995]: 99) – cette présentification «plus intense, plus forte que si c'était le même», dirait Marin, alors que le cadavre même de César, preuve pourtant on ne peut plus matérielle de son assassinat, gisait là aux yeux de tous, insuffisant à persuader par lui-même du scandale de son massacre. Shakespeare, reprenant cet épisode, mettra dans la bouche de Cassius ces mots de méfiance à l'approche de l'oraison funèbre qu'Antoine s'apprête à prononcer: «The people may be *mov'd* by that which he will utter» (*Julius Caesar*, III, 2, 234-235; je souligne). Ces mots, décrivant par avance ce que sera l'effet perlocutoire et séditieux du discours d'Antoine (émeute, sédition et guerre civile), évoquent la puissance d'une rhétorique ironique du *movere*, c'est-à-dire, d'une rhétorique qui met en mouvement en même temps qu'elle en appelle aux émotions, une rhétorique ironique efficace qui est en même temps une esthétique.

C'est qu'il ne suffit pas que la chose soit là pour être persuasive, et il ne suffit pas non plus qu'une représentation évoque la chose pour que ce soit comme si la chose était là, agissante. Il faut que la représentation elle-même s'impose avec évidence, et cela veut dire que, *bien qu'immobile*, elle doit paraître ou être appréhendée comme *elle-même en mouvement*. «Vive représentation» disaient d'un oxymore les poètes français de la Renaissance, «vive représentation» qui se donne à voir plutôt qu'à lire, certes, mais qui se donne à voir *en mouvement*. Est-ce affaire d'illusion (illusion du mouvement et de la vie)? Pas tout à fait (ou bien alors le cinéma aurait définitivement réglé la question [...]). C'est plus affaire de déplacement comme potentialité en acte. Parlant de peinture, L'Arétin est le premier à le suggérer. Si l'on en croit le dialogue de Lodovico Dolce, il s'agit en fait « de ce que l'on peut nommer l'énergie des figures» (Dolce [1557]: 71): «la (per così dire) energia delle figure» (cité par Shearman [1992]: 209)¹. Or cette «énergie des figures»², immédiatement persuasive car elle est l'évidence même, a une histoire (rhétorique, poétique et, à vrai dire, esthétique) dont il faut rappeler quelques jalons, car si l'œuvre est œuvre d'être persuasive, c'est peut-être du côté de la rhétorique, elle-même «ouvrière de persuasion» – comme l'ont décrite Platon, Aristote et, avant eux, Corax de Syracuse – que l'on pourra en relever les indices.

¹ Shearman présente l'emploi de cette «new-minted metaphor» (Shearman [1992]: 209) comme une nouveauté et insiste sur la manière dont elle réunit en un seul mot les notions grecques d'*energeia* et d'*enargeia* (209-212; sur cette question de la fusion des deux notions, voir *infra*). Quelques années plus tôt, mais il est vrai dans le domaine littéraire et non pictural, Joachim Du Bellay, opérant la même fusion notionnelle dans sa *Deffence, et Illustration de la langue françoise* (1549), avait déjà évoqué le pouvoir que l'art peut avoir d'«exprimer la vive Energie de la Nature». C'est cette «Energie» qui réapparaîtra dans la notion de «vive représentation», devenue centrale dans la poétique de Ronsard et des poètes de la Pléiade.

² Sans doute la même énergie que Rousseau associe aux langues originelles passionnées qui furent d'abord figurées (chap. 2 et 3) et nécessairement accentuées. D'où le problème de l'écriture, car «On écrit les voix et non pas les sons, les accents, les inflexions de toute espèce, qui font *la plus grande énergie du langage*, et rendent une phrase d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est» (je souligne). Sur ce point Rousseau souligne la faiblesse de l'écrit, incapable de «suppléer» au lieu, et il se fait plus précis dans une note où, de manière intéressante, intervient justement le cas de l'ironie: «Venez-vous et vous venez ne sont pas la même chose. Mais comment distinguer par écrit un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle? C'est là vraiment une équivoque qu'eût levée le point vocatif. La même équivoque se trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas sentir» (Rousseau [1781]: 109).

2. *Ekphrasis, enargeia, energeia, «vive représentation»*

Être persuadé, c'est (re)connaître une évidence. Que l'évidence s'impose de soi-même ou qu'elle soit le fruit d'une argumentation, c'est elle qui détermine la persuasion (aussi bien que la conviction). Comme l'écrivait Cicéron, «[On] ne peut pas ne pas donner son assentiment à une chose qui s'offre avec évidence [*rem perspicuam*]» (*Acad. Pr.*, II, 12, 38, cité par Zangara [2007]: 238). Dès lors, persuader consiste à conférer un caractère d'évidence. La question de la persuasion requiert donc que l'on s'intéresse à l'évidence. Or le mot lui-même renvoie à une histoire singulière et riche, puisqu'il fut inventé par Cicéron au printemps 45 pour traduire le grec *enargeia* (Lévy, Pernot [1997a]: 10), en insistant sur sa dimension d'immédiateté quasi visuelle, puisque «l'effet de l'*enargeia* dans le discours est en quelque sorte équivalent à l'effet de la perception tel qu'il est décrit par Aristote. Toutes deux créent "comme des peintures" ou des "impressions dans l'esprit"» (Webb [1997]: 235). Mais la notion d'*enargeia* est elle-même historiquement complexe qui se confond, selon les périodes et les usages, avec l'*ekphrasis* et avec l'*energeia*, notamment telle qu'Aristote l'applique à la métaphore.

«Figure» de la persuasion rhétorique, au point qu'elle a pu devenir un exercice d'école, l'*ekphrasis*, description de peinture ou de sculpture destinée à susciter chez son lecteur ou son auditeur une représentation visuelle des scènes figurées, est devenue l'exemple même de l'efficacité illusionniste verbale, à l'image du passage de l'*Illiade* où Homère décrit la fabrication par Héphaïstos du bouclier d'Achille. Aujourd'hui, la notion d'*enargeia* est le plus souvent associée à l'*ekphrasis* (et à l'hypotypose, cfr. Dross [2010]: 79). A vrai dire, l'*ekphrasis* ne se définit vraiment que par l'*enargeia* qu'elle produit. Comme le rappelle Sandrine Dubel, l'*ekphrasis* peut avoir pour objet aussi bien des événements et des personnes que des lieux ou des temps: «elle ne porte pas sur un objet propre, elle est exclusivement définie par l'effet d'évidence qu'elle cherche à produire» (Dubel [1997]: 254). Bref, l'*enargeia* de l'*ekphrasis* ne se définit que comme un effet d'évidence visuelle paradoxale grâce auquel ce qui se donne à lire *donne à voir*: «A la différence des diverses figures de la représentation [...], caractérisées et différenciées par leur objet, l'*enargeia* est avant tout définie par sa fin. [...] L'*enargeia* donne à voir tout court» (Dross [2010]: 80).

Entièrement concentré dans ce «donner à voir», l'effet d'*enargeia*, qui se caractérise par «l'expressivité visuelle, l'effet de présence, le dynamisme, le lien avec les passions et l'imagination» (Dross [2010]: 80), est finalement plus fondamental que le genre ekphrastique. D'ailleurs, le mot *ekphrasis* est un terme tardif dont on ne trouve pas d'oc-

currence avant le 1^{er} siècle après Jésus-Christ (Zanker [1981]: 304-305). D'ailleurs, Zanker précise que Cicéron et l'auteur d'*Ad Herrenium* utilisent sans doute le latin *descriptio* pour traduire le grec *diatyposis*, et non pour traduire *ekphrasis* comme cela deviendra plus tard l'usage (305, n. 33). Le substantif *enargeia* aurait donc été le premier et pendant longtemps le seul utilisé pour désigner globalement tout ce qui relevait de la «description visuelle» (307) et de son évidence. En revanche, Aristote, qui utilise et conceptualise l'*energeia*, n'aurait jamais vraiment utilisé le substantif *enargeia* (307-308, n. 40). Celui-ci trouve son origine dans l'adjectif *enargès*, formé du préfixe *en-* et de l'adjectif *argos* qui signifie clair, blanc, brillant. Chez Homère, cet adjectif qualifie la clarté et l'évidence visuelle des apparitions divines (Dross [2010]: 32), comme si elles étaient «mises en lumière» (Galand-Hallyn [1995]: 99), ce qui fait qu'elles ne paraissent pas comme des visions mais bien comme la réalité même, au point que le plus souvent elles ne sont d'abord pas identifiées comme telles par les mortels. Le substantif *enargeia* n'apparaît vraiment comme concept explicite que chez Epicure, aux I^{er}-III^{es} siècles avant Jésus-Christ, pour décrire la vision claire des choses, d'où son emploi dérivé dans le vocabulaire de la critique littéraire attachée à traiter de cette question de la visualité (Zanker [1981]: 308-310). L'*enargeia* deviendra ensuite la notion d'évidence absolue dans la théorie de la représentation des Stoïciens, caractérisant chez eux le mode d'apparition de la *phantasia kataleptikè*, l'impression sensible infaillible et incontestable de ce qui est immédiatement présent sous nos yeux.

Par contraste avec l'*enargeia* cataleptique des philosophes, qui est *index sui*, l'évidence rhétorique ou poétique découle d'un «comme si» perceptif. Comme l'écrit Barbara Cassin, «l'évidence [des philosophes] oblige à l'assentiment. Par contraste, l'évidence des orateurs est l'*enargeia* comme *logos*, une *enargeia* construite [...]. Il s'agit de mettre sous les yeux [...], de construire le visible en donnant l'illusion de la présence» (Cassin [1997]: 20; voir aussi Dross [2010]: 93-94). Toutefois, il est possible de considérer que l'effet d'*enargeia* est le même, qu'il résulte d'une *phantasia* dérivée d'un objet réel ou d'un objet irréel. Comme le souligne Juliette Dross, c'est ce que fait Longin dans le traité *Du sublime*, où il y a

une identité entre l'effet du discours et celui de la perception. Tout se passe comme si le rhéteur [Longin] suggérait une analogie entre la *phantasia kataleptikè* stoïcienne, dont l'évidence nous «tire par les cheveux»³ vers l'assentiment et la *phantasia* rhétorique qui, par

³ La métaphore des cheveux, tirée de Chrysippe, porte sur ces *phantasiai* qui sont «à ce point évidentes et frappantes (*enargeis kai plektikas*) qu'elles nous saisissent presque par les cheveux

son évidence, asservit l'auditeur et le presse à l'assentiment. L'*enargeia* rhétorique possède la même force attractive que l'*enargeia* philosophique. Les deux attractions sont irrésistibles: l'identité terminologique signale une analogie fonctionnelle (Dross [2010]: 93).

De fait, chez Longin, la *phantasia* vise l'émotion partagée, et il n'est pas certain que le fait que cette émotion soit la stupeur/*ekplexis* pour la poésie et l'évidence/*enargeia* pour la rhétorique fasse une grande différence (cfr. 82-83). D'ailleurs, pour Quintilien, il n'y a pas de distinction. Pour lui, «qu'elle soit rhétorique ou poétique, la *phantasia* provoque invariablement l'*enargeia*» (96), et peu importe la nature de la *phantasia* (perception réelle ou vision [*visio*]) pourvu que l'*enargeia* en résulte: simplement, l'effet (d'évidence) ne sera que plus grand si la scène «mise devant les yeux» est le produit d'une imagination (cfr. 98), celle-ci étant «d'autant plus fertile qu'elle est détachée du réel» (102). Comme l'écrit Juliette Dross à propos de Quintilien, «plus la représentation s'éloigne du réel, meilleure elle est, car plus elle est à même d'émouvoir» (98). Autrement dit, la puissance de l'*enargeia* et sa capacité à convertir l'auditeur ou le spectateur seront – il faut y insister – à la mesure de la *distance parcourue*. On comprend, dans ces conditions que l'*enargeia* soit l'«élément majeur de la rhétorique du *movere*» (121): comme le fait remarquer Juliette Dross, «la rhétorique de l'évidence est une rhétorique de la fiction et de la feinte» (123). L'*enargeia* est «génératrice de persuasion» (81), parce qu'elle met rhétoriquement «sous les yeux de l'esprit» une *phantasia* qui acquiert ainsi l'évidence du monde même, «le caractère irrésistible de l'évidence» (88) «qui vous tire par les cheveux». En fin de compte, l'*enargeia* rhétorique a partie liée avec l'*enargeia* des philosophes, des causes différentes produisant le même effet⁴.

Il faut préciser que la dimension de visualité immédiate de l'*enargeia*, que l'on retrouve nécessairement dans les discours sur l'*ekphrasis*, qui elle aussi a le pouvoir de «mettre sous les yeux», est l'occasion d'interférences entre les discours sur l'*enargeia*, d'une part, et la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote, d'autre part, où la métaphore – et,

et qu'elles nous tirent vers l'assentiment» (*Adv. Math.*, VII, 257, cité par Zangara [2007]: 235; voir aussi Dross [2010]: 88).

⁴ Juliette Dross le rappelle, «Liée aux sens et plus particulièrement à la vue, "sens par excellence de l'évidence" selon Aristote (*Prob.*, Z 5, 886b35), l'*enargeia* des philosophes renvoie à une donnée irréfutable naturellement livrée à l'homme. Attachée au vrai, critère de soi, l'évidence garantit que l'objet qui apparaît est tel qu'il apparaît. [...] Le monde est évident (*énergès*). Auto-démonstrative et gage de vérité, l'évidence est donc au cœur des épistémologies aristotéliennes et hellénistiques» (Dross [2010]: 32). A comparer avec ce commentaire de Jackie Pigeaud: «Nous sommes baignés d'apparitions, et c'est le fondement même de la pensée sous toutes ses formes, pour la pensée hellénistique. Penser, en quelque sorte, c'est voir, c'est-à-dire recevoir des apparitions. Tout dépend de la qualité de ces apparitions» (Longin [1991]: 138, n. 40).

à vrai dire, au-delà de la simple métaphore proportionnelle, la métaphore réussie, peut-être déjà sublime – est précisément décrite comme ayant la capacité de «mettre devant les yeux» (*pro ommaton poiein*, que George Kennedy traduit par «bringing-before-the-eyes», *Rhet.* III, xi, Aristote [1991]), mais il s'agit de «faire venir devant les yeux» des choses agissantes ou en acte (*energounta*), c'est-à-dire des choses animées d'*energeia* (et non d'*enargeia*):

J'entends par «mettre une chose devant les yeux» indiquer cette chose comme agissant (*energounta*). Par exemple, dire que l'homme de bien est un carré, c'est faire une métaphore, car les deux termes renferment une idée de perfection, mais ils n'indiquent pas une action; au lieu que dans l'expression: «Ayant la force de l'âge pleinement florissante», il y a une idée d'action [...] C'est ainsi qu'Homère, en beaucoup d'endroits, anime des êtres inanimés au moyen de la métaphore (*Rhet.*, III, xi, 2, Aristote [1991], trad. fr. de Ch-E. Ruelle).

Pour résumer, dans un contexte ultérieur où le terme *enargeia*, appliqué à l'*ekphrasis* puis à la «vive représentation», a pu signifier le fait de «mettre sous les yeux», le texte de la *Rhétorique* a pu laisser croire qu'Aristote y associait, voire y confondait l'*energeia* souhaitable du représentant métaphorique agissant (l'âge florissant plutôt que l'homme carré) et l'*enargeia* de la «mise sous les yeux», à savoir le *pro ommaton poiein*, l'effet propre (et, pour ainsi dire, ekphrastique) de la métaphore réussie. Ainsi on a pu s'imaginer que la vivacité de la métaphore, sa capacité d'animer l'inanimé, dérivait simplement du choix de verbes ou de mots évoquant des actions et des mouvements et qu'elle était donc essentiellement affaire de mouvements et de vue signifiés. C'est bien ce que suggère Fontanier, lorsqu'il recommande au poète de «s'attacher à *figurer, colorier* son langage, à le mettre en images, en tableaux, à en faire une sorte de peinture animée et parlante» (Fontanier [1830]: 181; souligné par l'auteur). Fronton expliquait aussi que «les images humaines, c'est-à-dire animées, ont une plus grande force persuasive que les autres» (Dross [2010]: 44, n. 25). Morpurgo-Tagliabue semble aller exactement dans le même sens, mais à propos des arts plastiques, lorsqu'il écrit que: «Il motivo della *energeia*, della *kinesis*, non potrebbe trovare migliore esempio che nelle arti figurative e plastiche del Seicento. Non si capisce e non si apprezza la scultura barocca se non si riconosce in essa applicato alla lettera proprio il precetto aristotelico: [...] (*Rhet.*, III, 10, 1410b, 34-35) «bisogna vedere le cose nel momento in cui accadono piuttosto che in procinto di accadere»» (Morpurgo-Tagliabue [1967]: 286). La remarque est assurément juste, à ceci près qu'elle se focalise, elle aussi, sur le mouvement figuré ou représenté et le confond avec le mouvement propre de la figure (qui est ici notre objet). (Sur cette

question des rapports entre *energeia*, figure, *enargeia* et *pro ommaton poiein*, voir aussi Zangara [2007]: 260-262).

Mais si, dans le cas de la métaphore chez Aristote, comme dans celui de l'*ekphrasis* et de l'*enargeia*, tout est effectivement affaire de vue et de mouvement, c'est, me semble-t-il, en un sens différent, sans rapport avec l'animation plus ou moins grande du représentant métaphorique. Il convient donc de reprendre sous cet angle la question de l'évidence et de la métaphore, car se jouerait là une partie de la question de l'évidence persuasive de l'œuvre d'art.

En effet, le pouvoir de l'orateur consiste bien à susciter chez son auditeur un «mouvement», en particulier un mouvement passionnel: comme le précise Cicéron, «rien n'est plus important pour l'orateur que de gagner la faveur de celui qui écoute, surtout d'exciter en lui de telles émotions (*sic moveatur*) qu'au lieu de suivre le jugement et la raison, il cède (*ut... regatur*) à l'entraînement de la passion et au trouble de son âme (*metu animi et perturbatione*)» (*De Orat.*, II, 13, 178, cité par Zangara [2007]: 247, n. 5). En outre, selon Quintilien, le principe essentiel «pour émouvoir son auditeur, c'est d'être ému soi-même» (*Inst. Or.*, VI, 2, 26): autrement dit, la *phantasia* de l'auditeur est suscitée par l'évidence de la *phantasia* chez le rhéteur. Et dans la mesure où la *phantasia* est un «mouvement qui se produit sous l'effet du sens en activité» (Aristote, *De anima*, III, 3, 429a1, cité par Dross [2010]: 84), le mouvement chez l'auditeur résulte de l'évidence du mouvement chez l'orateur. Telle serait la persuasion. En l'absence physique de l'orateur et de l'artiste, il faut donc bien que le mouvement chez le récepteur réponde à un mouvement perçu dans l'objet, ou au moins à un mouvement lié en quelque manière à la *phantasia* de l'objet perçu. Ce que je souhaite essayer de montrer, c'est donc comment l'*enargeia* (effet-test de l'*ekphrasis*) résulte de la mise en place (ou, plus précisément dans le cadre d'une réflexion sur l'art, de la *mise en œuvre*) des conditions du mouvement (deux exemples-clés qui me viennent alors spontanément à l'esprit seraient *Les Ambassadeurs* de Holbein et l'ironie de manière générale).

3. «*Le champ noircissait [...] bien qu'il fût en or*»: déplacement figuratif versus fantasme cinématographique

Les conceptions de l'*enargeia* liées à l'*ekphrasis* insistent sur la vue et le mouvement, mais sur la vue et le mouvement comme conditions de la véracité d'une représentation animée qui soit la vie même. On pourrait parler de paradigme ou de *fantasme ciné-*

tographique, et ce dès *l'Iliade*, où, décrivant le bouclier d'Achille qu'Héphaïstos est *en train* de façonner, Homère ne se contente pas de décrire une représentation fixe du monde. Si Héphaïstos «jette dans le feu le bronze *rigide*, l'étain,/L'argent, l'or précieux», il fait souffler dessus vingt soufflets «distribuant leur haleine embrasée avec souplesse». Et le métal rigide et froid, sous l'effet de l'haleine embrasée et souple, se transforme en une «vive représentation» où des fêtes, des danses, des travaux des champs, mais aussi des embuscades, des combats se déroulent, où des actions s'enchaînent «sous nos yeux» et où, à divers moments, de la musique et le chant d'un aède se font entendre. Tout cela s'anime «sous nos yeux» et produit des sons sur un bouclier fait de matériaux rigides et muets. Le caractère improbable et magique de tout cela est souligné au moment où Homère, décrivant plusieurs laboureurs qu'Héphaïstos est en train de figurer sur le bouclier, souligne la contradiction inhérente à cette représentation en évoquant *l'apparition de la couleur* de la terre, à la fois sous le soc des charrues et sous le marteau du dieu forgeron: «Le champ *noircissait* derrière eux; et bien qu'il fût en or,/Il était semblable à une terre labourée – c'est un vrai *prodige*/qu'il fabriquait là» (vv. 548-550, traduction citée par Anne-Marie Lecoq [2010]: 7-11; je souligne). Plus que l'agitation cinématographique qui anime toute cette «vive représentation», c'est ce mouvement-là, le mouvement de l'advenue de la figure, qui est central dans la mise en évidence de l'œuvre de l'art. «Le champ noircissait [...] bien qu'il fût en or» décrit le prodige oxymorique de la figure, récurrent dans tout le passage: «Il y plaça un beau vignoble lourd de grappes/Et tout en or. De noirs raisins pendaient à chaque cep./Des échelas d'argent les soutenaient d'un bout à l'autre./Le tout était fermé par une clôture en étain/Et un fossé en smalt» (vv. 561-565); ou bien encore, «Tous ces bœufs étaient faits avec de l'or et de l'étain./[...]/Quatre bouviers dorés marchaient en file à côté d'eux» (vv. 574, 577). Et ce prodige est son *enargeia*. Il faut donc revenir à l'*enargeia*.

Composé du préfixe locatif *en* – et de l'adjectif *argos*, on l'associe généralement à l'idée de mouvement. Alessandra Manieri souligne dans le mot le double renvoi à la blancheur et à la vitesse associé à des qualités d'animation et d'évidence visuelle, à l'idée d'images en mouvement qui la distinguent de la simple clarté, ou *sapheneia* (Manieri [1998]: 98-99; sur l'étymologie et la traduction cicéronienne par *evidentia*, voir aussi Dross [2010]: 98 ss.). La même distinction se retrouve en latin entre *evidentia*, créé par Cicéron pour traduire *enargeia*, et *perspicuitas* qu'il utilise aussi par ailleurs, mais à la place de *sapheneia*. Comme le précise Lucia Calboli Montefusco, «l'*enargeia* d'un discours est en fait quelque chose de différent et en un certain sens quelque chose de plus que sa *sapheneia*. Celle-ci, même si elle est considérée par Aristote comme la vertu par

excellence de l'élocution, se borne à signifier son objet, mais n'a pas la fonction spécifique de "mettre sous les yeux" [...]. Le discours *enargès* ajoute à [la] connaissance intellectuelle la connaissance qui vient de la perception sensorielle: celui qui écoute apprend parce qu'il a l'impression de voir ce qui est dit (Calboli Montefusco [2005]: 46).

Dans le contexte de la littérature sur l'*ekphrasis*, c'est comme si la claire visualité de la *perspicuitas* permettant de donner une image nette de la réalité se complétait dans l'*evidentia* d'une capacité de mouvement propre à rendre encore mieux la vie en une représentation animée. Mais il faut, me semble-t-il, distinguer cette animation visuelle du *figuré* du mouvement propre à la *figuration* comme processus ou comme opération – sans doute à concevoir sur le même mode que ce que Lucia Calboli Montefusco décrit comme étant «l'opération logique» du *metapherein* (124). Cette distinction, il faut *a fortiori* la faire si l'on doit tenter d'étendre cette notion d'*enargeia* à une réflexion esthétique plus générale. Les réflexions littéraires sur l'*enargeia* et l'*ekphrasis* mettant l'accent sur la vue et sur le mouvement méritent, à ce titre, reconsidération.

La dimension visuelle de l'*ekphrasis* paraît essentielle, puisque c'est exactement l'effet de «mettre sous les yeux» appelé *enargeia* qui fait l'*ekphrasis*. L'intérêt majeur de cet effet est de faire voir par des moyens verbaux, d'où le rapport de l'*enargeia* avec la question de l'illusion et du faux ou de l'imaginaire présenté comme vrai (sur l'*enargeia* comme paralogisme, voir Zangara, qui, d'ailleurs, parle bien du «pouvoir d'illusion de l'*enargeia*»: Zangara [2007]: 246-248). Mais si la vertu de l'*enargeia* consiste essentiellement en ce passage du verbal au visuel – passage au fantasme cinématographique que l'on peut aussi envisager pour la musique –, que serait l'*enargeia* d'un tableau ou d'une œuvre plastique? Que serait «l'énergie des figures» de peinture dont parle L'Arétin, dès lors que le visuel est d'emblée leur domaine? Il faut bien que l'évidence visuelle puisse se définir autrement, car, si elle est bien incontournable pour l'art verbal – rhétorique ou poétique – qu'est l'*ekphrasis*, la vue est secondaire pour l'*enargeia* même, dont les définitions habituelles ont été conditionnées par son emploi exclusif dans le domaine de la description verbale, que ce soit en littérature, en rhétorique, en philosophie ou en histoire (en témoignent les livres et les titres d'apparence paradoxale de Zangara et de Dross: *Voir l'histoire* et *Voir la philosophie*). Du coup, conditionnées par l'aspect spectaculaire (et même un peu *magique*) de cette apparition *ekphrastique* du visuel au moyen du verbal, les réflexions sur l'*enargeia* oublient, ou du moins déforment, un aspect essentiel de sa définition qu'il nous faut reprendre pour étendre la pertinence de la notion à la manière dont les artistes visuels, eux aussi, tentent de transcender figurativement les limites de leur médium.

D'abord, ce qui importe avant la vue, dans l'effet d'*enargeia*, c'est le mouvement. Non pas le rendu cinématographique du mouvement qui fait la «représentation vive», mais le mouvement même de la présentation de la re-présentation – ou la *présentification* comme mouvement –, le seul fait de rendre ou de faire devenir présent, au sens de faire «venir sous les yeux», mais dissocié de l'aura métaphysique et magique de la présence. La problématique semble proche de celle de la présence «magique» ou bien de «la force divine» de la peinture selon Alberti (présence du modèle par le truchement du portrait, présence des absents et des morts). Mais ce serait là confondre ce qui est du registre de l'évocation d'un représenté et ce qui est du registre de l'*enargeia* propre à l'œuvre, c'est-à-dire de l'*enargeia* associée à une activité de perception par laquelle le re-présentant, apparaissant comme tel, «vient devant les yeux» comme permettant (éventuellement) à un représenté de paraître présent: *c'est de l'or, mais...* (qui apparaît comme de la terre labourée). Ce qui fait l'*enargeia* est cette distinction entre *c'est de l'or* et *c'est de l'or, mais...*, sous-entendu *mais c'est autre chose que de l'or* (c'est-à-dire, pas nécessairement une représentation mais au moins un oxymore, et donc nécessairement une figure qui nous entraîne dans le mouvement de sa *phora*: de l'or à la terre à l'or, etc.). Cet argument selon lequel l'*enargeia* serait l'effet consistant à transporter le spectateur ou l'auditeur d'un pôle à l'autre d'une figure oxymorique, on pourrait en trouver la trame dans certaines lectures de l'*ekphrasis*.

Ainsi, pour Plutarque ou Longin, en suscitant la vision par le verbe, l'*ekphrasis* transforme l'auditeur en spectateur, en témoin oculaire de la scène décrite. Plutarque écrit, à propos de Thucydide et Xénophon, qu'ils sont capables de «transformer l'auditeur en spectateur», Longin écrit à propos d'Hérodote qu'il parvient à «faire de l'écoute la vue» (cités par Zangara [2007]: 9). Claude Calame précise que «la métamorphose de l'audition en regard apparaît comme l'un des moyens suscitant le charme (*térpein*), voire l'enchantement magique (*thélgein*) que les Grecs ont depuis toujours attribué à la parole poétique» (Calame [1991]: 203). Il note ensuite qu'il y a là une continuité de la poétique archaïque à la rhétorique sophistique, «à cette différence près que [dans la rhétorique sophistique] les moyens de l'enchantement sont entièrement aux mains du rhéteur, privé de l'inspiration divine» (203). Mais, qu'il s'agisse de rhétorique ou de poésie, la métamorphose de l'audition en vision recouvre d'abord, et peut-être essentiellement, un mouvement. Ainsi, Longin écrit qu'Hérodote «transforme l'audition en vision *en transportant l'âme sur les lieux* [de l'action]» (26, 2; cité par Calame [1991]: 203, n. 36); et ce déplacement pourrait donc aussi se décrire comme un transfert sensoriel: «un discours, s'il est *saphès et enargès, transporte, pour ainsi dire, ce qui est dit de l'ouïe aux yeux*»

(Calboli Montefusco [2005]: 47; je souligne). D'une façon ou d'une autre, ce qui semblait affaire de synesthésie se révèle être fondamentalement une question de *changement de lieu* – fût-il imaginaire⁵ – ce qui, soit dit en passant, permet de répondre à la critique de Pascal sur la vanité de «la peinture qui admire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux»: nous prendrions plus de plaisir à l'imitation qu'à la chose imitée précisément pour cette raison que la chose imitée nous procure le plaisir du déplacement. Et que nous nous laissions transporter, n'est-ce pas l'objectif fondamental (et perlocutoire) de la persuasion autant que de la métaphore, de toute figure ou de toute œuvre d'art?

Finalement, si l'on met entre parenthèses les problématiques de l'imitation et de la représentation (en particulier visuelles), tout se résume à une affaire de déplacement et de création des conditions du déplacement.

Ainsi, résumant la conception des rhéteurs, Juliette Dross écrit «Une métaphore est particulièrement visuelle lorsqu'elle est dynamique» (Dross [2010]: 44), c'est-à-dire, si l'on veut bien traduire, qu'elle est douée d'*enargeia* quand elle est douée d'*energeia*, et c'est particulièrement le cas des métaphores par animation, ou personnifications, qui permettent même de «plac[er] pour ainsi dire sous le regard de l'esprit ce que nous ne pouvons distinguer ni voir» (Cicéron, *De Oratore*, III, 160-161, cité par Dross [2010]: 45). De fait, que la métaphore soit douée d'*energeia* signifie qu'elle est douée de mouvement, et Lucia Calboli Montefusco rappelle à juste titre qu'Aristote (*Métaphysique*, 1047a32s, *Rhétorique*, 1412a10) définit l'*energeia* comme mouvement (Calboli Montefusco [2005]: 53, 55), de même dans la *Rhétorique* (1412a 4, trad. par Zangara [2007]: 261): «le mouvement (*kinésis*) c'est l'acte (*energeia*)», traduit ailleurs par «*energeia* is motion» (Kennedy in Aristote, *On Rhetoric* [1991]: 249); mais ces propos sur l'animation des représentants métaphoriques qui émaillent la tradition rhétorique sont encore entachés du fantasme cinématographique (aussi vieux que le Bouclier d'Achille...), comme si le cœur de l'affaire consistait à produire la vision imaginaire d'une scène animée dont le caractère de vraisemblance dépendrait de sa mobilité, au même titre que l'image mobile du cinématographe «dépasserait» l'image fixe de la peinture, de la photographie ou de la sculpture du fait qu'elle paraît elle-même mobile. C'est en somme ce que résume, par exemple, Lucia Calboli Montefusco: «quand l'orateur se sert d'une démonstra-

⁵ On a déjà souligné que Longin, à la suite d'Aristote, ne fait pas vraiment la distinction entre *energeia* et *enargeia*: «Non c'è quasi un esempio di *enargeia* nello Pseudo-Longino, che non sia anche di *energeia*» (Morpurgo-Tagliabue [1967]: 269).

tion, l'auditeur devient spectateur; une scène entière est mise sous ses yeux, mais il en saisit tous les détails; à ce point la scène s'anime, il a l'impression de voir se dérouler les faits; il s'émeut, comme s'il y prenait part» (Calboli Montefusco [2005]: 56). Or, s'il y a *energeia* ou mouvement, ce n'est pas essentiellement, me semble-t-il, dans l'effet d'animation – «sous le regard de l'esprit» – d'une image, d'une *phantasia* ou d'une scène figurée ou représentée: cela n'est qu'un épiphénomène. S'il y a *energeia* et mouvement, c'est plus fondamentalement sous l'aspect du déplacement figuratif opéré par la *phora* ou la *translatio*, déplacement par lequel la figure se présente, «se lève» ou se «pousse sous les yeux [de l'esprit]» *comme figure* – ce qui serait la dimension proprement énergétique du *pro ommaton poiein* (tant sous l'espèce de l'*energeia* que sous celle de l'*enargeia*)⁶. De fait, si le déplacement du spectateur que suscite le langage figuré «produit [selon Aristote] un apprentissage et une connaissance» (*Rhétorique*, III, 1410b, 13, cité par Dross [2010]: 45), il produit aussi, selon lui, à la fois l'étonnement et le plaisir, car «l'éloignement excite l'étonnement, et l'étonnement est une chose agréable» (Aristote [1991]: 1404b)⁷. Mais c'est cet éloignement propre à la *phora* qui est la source du mouvement ou de l'*energeia*. C'est le mouvement de la pensée d'une signification à une autre qui fait l'énergie de la figure, et non l'animation de la scène représentée ou imaginée. Plus la distance est grande et rapidement parcourue d'une signification à une autre, plus l'expérience du *transport* est plaisante, comme l'indique la préférence d'Aristote pour la métaphore, plus abrupte, plutôt que la comparaison, plus longue. Ci-

⁶ Je rejoindrai peut-être ici la formulation de Bernhard Scholz à propos des *figurae mentis*: «Tropes, we may wish to say, are defined "objectively" as textual phenomena; *figurae mentis*, by contrast, are "emergent" phenomena—phenomena that, too, require a textual basis, but which in addition require a "qualified" act of perception if they are "to come about"» (Scholz [1998]: 87). Ce que Scholz décrit ici comme le *coming about* de la figure de rhétorique (à vrai dire difficile à distinguer, dans le déroulement des «faits», de celui du trope) me semble être exactement ce que Daniel Arasse, empruntant l'expression au commentaire des Goncourt sur les tableaux de Chardin, décrivait à propos de la peinture comme étant la manière dont, à un certain moment, si on leur porte l'attention qui convient, les tableaux «se lèvent» (voir, entre autres, Arasse [1992]: 162). On touche là, sans doute, le cœur même de la problématique esthétique de l'*enargeia/energeia* et, en dehors de tout fantasme cinématographique, de ce qui peut éventuellement faire qu'une œuvre est (ou fait) œuvre – qu'elle opère.

⁷ On notera, à ce propos, que le *docere* et le *movere* sont indissociables du mouvement, ce que Juliette Dross note à propos de la proximité entre *evidentia* et *claritas*: «Cette proximité [*evidentia/claritas*] place la rhétorique de l'évidence à la croisée du *docere* et du *movere* nécessaires à la conversion philosophique» (Dross [2010]: 31). Ce qui se dit là du rôle de l'évidence-clarté dans la conversion philosophique vaut tout autant dans la conversion esthétique d'un spectateur à une œuvre artistique. Sur cette question de la conversion à la conversation dans le cas du tableau, voir Rougé (1998c).

céron, à son tour, reprendra cette idée que le «mouvement rapide de la pensée» produit le plaisir propre à la métaphore («*motus cogitationis celeriter agitatus per se ipse delectat*», *Orator*, 164, cité par Dross [2010]: 46).

Cette insistance sur la rapidité du mouvement reprend un aspect, clairement exposé par Lucia Calboli Montefusco, de la distinction aristotélicienne entre comparaison et métaphore. C'est la concision, et donc la rapidité et le caractère inattendu du dévoilement de l'opération métaphorique (le *metapherein*) et de l'apprentissage qu'elle procure, qui, selon Aristote, fait le plaisir de la métaphore: «même si du point de vue gnoséologique on peut les considérer comme interchangeables, elles ne le sont pas du tout du point de vue rhétorique: la métaphore, plus concise que la comparaison, est plus agréable. De quel plaisir s'agit-il? Ce n'est pas seulement un plaisir esthétique; ce serait une erreur d'attribuer à la métaphore uniquement cette fonction. C'est, au contraire, le même plaisir que l'auditeur éprouve toutes les fois qu'il apprend *rapidement* quelque chose. Comme dans le cas des enthymèmes "qui, aussitôt énoncés, répandent la lumière dans l'esprit, même quand elle n'y était point faite auparavant, ou dont l'intelligence suit de peu" (*Rhétorique*, 1410b21)» (Calboli Montefusco [2004]: 124-5; je souligne). On notera cependant que la distinction proposée ici entre plaisir «esthétique», d'un côté, et plaisir de la vitesse et/ou de l'apprentissage, de l'autre («apprendre rapidement quelque chose»), mériterait que l'on s'y attarde. Il n'est pas certain que les deux doivent aussi clairement être dissociés, en particulier si l'on considère que l'apprentissage peut prendre la forme de la révélation soudaine d'un objet, d'un dévoilement, d'une découverte ou d'une surprise susceptibles d'élever le spectateur à un niveau supérieur de connaissance, de compréhension, de sensation, d'émotion ou de complicité. Quoi qu'il en soit, ce qui est vrai de la métaphore en termes de «mouvement rapide de la pensée», l'est aussi de l'*ekphrasis*.

En effet, Sandrine Dubel remarque que les *Progymnasmata*, de Théon à Nicolaos, définissent l'*ekphrasis* comme «un discours périégématique qui met en évidence sous les yeux ce qu'il montre» (Théon, cité par Dubel [1997]: 252). Or, selon elle, l'adjectif *periégēmatikos*, qui se trouve dans trois définitions de l'*ekphrasis*, met l'accent sur ce qui, dans l'écriture ekphrastique, relèverait spécifiquement «d'une évidence qui ne se donnerait pas dans l'immédiateté d'un effet de tableau mais se déploierait dans le mouvement d'un regard» (Dubel [1997]: 255)⁸. La périégèse étant «d'abord, à partir de l'épo-

⁸ *Périègeisthai* signifie «faire faire le tour de» (Dubel [1997]: 255-6). Noter aussi l'extension possible du champ sémantique à «l'idée concrète de contour ou de circonférence» (255, n. 17) qui

que hellénistique, une visite guidée sous la houlette d'un cicérone, [...] l'*ekphrasis* peut donc se comprendre comme un parcours textuel. [Et] c'est ce parcours, regard en mouvement, qui [...] semble être source d'*enargeia*» (256-257). Ainsi, «le descripteur [adopte] la posture d'un voyageur» (258-259), mais le «déplacement du descripteur» dans l'espace peut céder la place au seul «parcours du regard. Ainsi, lorsque Aphthonios donne pour consigne, dans l'*ekphrasis* de personne, de procéder de la tête vers les pieds» (262).

Le problème de cet exemple du mouvement de la description est qu'il est discursif et se distingue, à ce titre, du mouvement propre de la figuration. En revanche, il me semble que l'on peut lire dans sa dimension périégématique la manière qu'a l'*ekphrasis* de se donner à voir au lecteur en un déplacement. Le mouvement du regard n'est à vrai dire qu'une traduction possible, dans le genre ekphrastique, de ce qui constitue le mouvement fondamental de l'*enargeia* proprement dite. Car, en fin de compte, l'*enargeia* est un mouvement, comme en témoigne son préfixe locatif. L'*enargeia* de l'*ekphrasis* est l'effet de ce qui vient dans la lumière, dans la clarté, dans la vue, comme un objet qui soudain apparaît dans le faisceau d'un phare ou d'un projecteur⁹. Mais le fait d'entrer dans le domaine du visuel relève spécifiquement de l'*ekphrasis*. Dans un contexte où la visualité n'aura pas cette importance, il ne restera, pour caractériser l'*enargeia*, que le mouvement ou le déplacement qui consiste plus généralement à «se lever», à s'imposer aux sens ou à l'esprit comme objet d'attention. James Francis, dans un article récent, rappelle la distinction entre *perspicuitas* (ou *claritas*) et *evidentia*, qui reprend la distinction grecque entre *sapheneia* et *enargeia*. Il souligne, en s'appuyant sur Quintilien, que ce qui les distingue est la différence entre le passif et l'actif. Si, pour Quintilien (*Inst. Or.*, VIII, 3, 61), la *perspicuitas* «se laisse voir ouvertement» mais passivement (*patet*), l'*enargeia*, elle, s'impose à la vue (*se quodam modo ostendit*) (Francis traduit «*enargeia thrusts itself upon our notice*»): «In antiquity, *ekphrasis*, which is vivid description, is in-

peut aussi ouvrir sur la problématique picturale de la ligne de contour (cfr. Pline, XXXV) et, à travers la question de la circonscription, déboucher à nouveau sur la problématique de la figure.

⁹ On notera, à ce propos, que cet effet de mise en lumière est bien présent dans l'emploi original par Cicéron du terme *lumen* pour désigner les figures et les *schèmata*—désignés dans le *Brutus* comme *lumina et verborum et sententiarum*. Sur cette question, voir Lévy (1997): 234-236 qui relève que, par ailleurs, on trouve dans la *Rhétorique à Herennius* «l'affirmation que le discours doit *lumen adhibere rebus*» (235). Lévy identifie chez Cicéron un «thème du *schèma/lumen*» qu'il associe au «long voyage de formation en Grèce et en Asie que Cicéron fit de 79 à 77» (236) et qui, s'il peut signifier une rhétorique de l'ornement ou de la parure du discours, «peut également être envisagé dans le rapport à la vérité» (239), et donc, semble-t-il, sous l'angle de cette *mise en lumière* ou de cette *evidentia* propre à l'*enargeia*.

timately connected with *enargeia*, which is the quality of vividness. *Enargeia* is discussed at length in Demetrius, *De Elocutione*, 209-220, from either the late Hellenistic or early Roman period, where it also includes completeness of detail. It is often paired with the quality of *sapheneia* (clarity). Quintilian renders *enargeia* with the Latin *evidentia* or *repraesentatio*. He distinguishes it from mere clarity (*perspicuitas*), stating that *enargeia* thrusts itself upon our notice whereas clarity merely lets itself be seen (*Inst. Or.*, VIII, 3, 61)» (Francis [2009]: 3). On soulignera donc, pour reprendre l'expression célèbre de Paul Klee, que la force de l'*enargeia* réside non pas dans sa capacité à «rendre le visible», ce qui relèverait de la *perspicuitas*, mais bien à «rendre visible», y compris ce qui n'est pas effectivement représenté. C'est ce qui pourrait ressortir, en tout cas, de cette remarque de Quintilien (VIII, 3, 64-65) sur la «vivacité» du style de Cicéron analysée par Francis et selon laquelle, dans les termes de Francis, «brilliant *enargeia* allows the audience to picture not only what is described but even what is not described» (Francis [2009]: 4).

On peut donc considérer, au bout du compte – et le chemin aura peut-être été inutilement long et tortueux pour en arriver là! –, que l'effet d'*enargeia* ou d'évidence consiste dans le déplacement qui permet à telle phrase, telle image ou tel objet de s'imposer aux sens ou à l'esprit, c'est-à-dire, de s'imposer comme autre que ce qu'il est perceptuellement. Tel serait le test permettant d'identifier l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'œuvre d'art persuasive. Ce qui se cache – et œuvre – au cœur de l'agitation de l'*ekphrasis* comme fantasma cinématographique, et tout aussi bien au cœur de la conception illusionniste ou mimétique de l'art qui culmine dans le trompe-l'œil, mais en parfaite, quoique trompeuse, adéquation avec l'une autant qu'avec l'autre, c'est l'*enargeia* comme déplacement et transport figuratif, comme *phora* et *translatio*, ce qui fait que le même, en se dissociant de lui-même avec l'aide du regard qu'il suscite¹⁰, se met lui-même en œuvre «sous nos yeux» (sans doute est-ce là son *enargeia*), s'anime et s'impose à nous de lui-même «comme par magie» (mais c'est la magie qui est une fiction) et «comme pour entrer en conversation» (mais il n'est pas certain que la conversation, elle, soit une fiction, du moins si l'on admet avec Louis Marin ([1985]: 185) que «tout signe a un effet de subjectivité, tout signe a un effet de sujet»).

¹⁰ Il faut évidemment souligner ici la part active, voire *activante* du spectateur (cfr. la citation de Scholz, *supra* n. 6), et insister sur la manière dont cette participation nous renvoie à la question de la mise en mouvement et de l'animation. Il faut citer, à ce sujet, cette remarque de Belting que Filippo Fimiani m'a aimablement signalée: «*Animation*, as an activity, describes the use of images better than does *perception*» (Belting [2005]: 307).

Ce que dessine ce *passage* par lequel un objet se distingue de lui-même pour se présenter à nous, persuasivement, dans l'évidence de sa nature d'œuvre, c'est le passage de la puissance à l'acte, exactement l'*energeia* dont Aristote dote la métaphore et qui caractérise tout passage à la figure: toute *figuration* (au sens de *passage* à la figure, et non pas au sens de représentation d'une portion du réel).

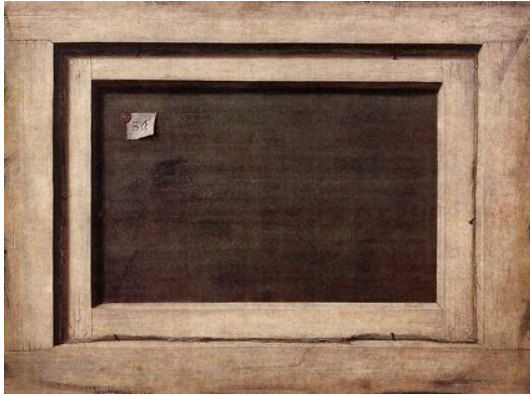
Arrivé à ce stade, il me semble utile de sortir de l'exclusive référence rhétorique au verbal de manière à aborder plus directement ce que serait l'énergie d'évidence figurative de ce passage à la figure dans le domaine des arts plastiques¹¹.

4. *Enargeia, plasticité, trompe-l'œil, readymade, etc.: l'acte même de (se) présenter*

Condamnés par le modernisme, apparemment dépassés par le collage, l'abstraction et le readymade, de nouveau exploités par divers développement postmodernistes et technologiques sous couvert d'une dérision fausse, l'illusion et le trompe-l'œil me semblent compter, sinon comme l'alpha et l'oméga, au moins parmi les manifestations évidemment incontournables de l'énergie des figures dans l'histoire de l'art. Et si, comme l'écrit Marin, «le trompe-l'œil est en quelque sorte *le comble de la représentation*» (Marin [1985]: 190), il est aussi, dans une perspective plus large, un des exemples par excellence de la manière dont fonctionne l'évidence de l'œuvre d'art sous son régime mimétique.

¹¹ Il va de soi que le débat sur l'*enargeia* rejoint ici celui qui concerne *l'ut pictura poesis*, et tout particulièrement autour de cette notion plus précise proposée par Plutarque qui est celle de la *graphikè enargeia*: «[Plutarch] takes up Simonides' famous dictum that painting is silent poetry and poetry is talking painting (*Mor.*, 346F; cfr. 17F, 58B) and argues that the link between the arts is pictorial vividness. He describes poetry as "an imitative art and faculty analogous to painting" (*Mor.*, 17F-18A): the arts are analogous because they both in their different materials and means aim at the vivid and accurate depiction of the subject as it is in reality (e.g. *Mor.*, 18A [...]) in order to produce the desired emotional effects (*Mor.*, 18A, 347A). This will often entail the use of pictorialism: at *Mor.*, 347A-C Plutarch argues that Thucydides aims to make his reader a spectator and talks of the *graphikè enargeia* which characterizes his descriptions; a second aim, concomitant with pictorial vividness, is the production in the reader's mind of the emotions felt by the original witnesses. Plutarch therefore makes explicit the analogy between fine art and literature which was implied in all earlier discussions of *enargeia*» (Zanker [1981]: 311; je souligne).

Ainsi, le dispositif mis en œuvre par Gijsbrechts dans son *Dos d'un tableau* (v. 1670, huile sur toile 66,6 x 86,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague), dont on sait



qu'il était conçu pour être négligemment abandonné dans un coin d'atelier afin qu'un visiteur ait la tentation de le retourner pour découvrir au dos ce que le tableau figure (Koester [1999]: 36, 206), me paraît l'une des plus belles illustrations du caractère figuratif à deux temps, et de la place décisive du mouvement de passage à la figure – qui, pris ici à contresens, ravive le contrepied scandaleux de l'art. Me paraît du même ordre, l'expérience ultérieure de Kandinsky découvrant rien moins que l'art, en l'occurrence l'art abstrait, en faisant à son tour l'expérience *étrange* – et donc métaphorique ou figurative – d'un tableau retourné: en fait, l'un de ses propres tableaux posé sur le côté, de ce fait privé de son efficacité référentielle et mimétique et devenu pour lui méconnaissable, voire *étranger*. De l'étrange à l'étranger, en passant par le surprenant et le simple éloignement, on rejoint ici le champ sémantique de ce passage de la *Rhétorique* où Aristote, faisant la distinction entre la prose claire et familière et le langage noble, décrit une forme d'exotisme du langage figuré. Comparant la banalité usuelle de nos concitoyens à l'impression vive que produisent des étrangers, il en vient à recommander «de donner à son langage une couleur étrangère, car on est admirateur de ce qui est éloigné, et ce qui excite l'admiration est agréable» (1404b, 8-12). Quoi qu'il en soit, dans ces deux cas (Gijsbrechts et Kandinsky), mais aussi bien – autre expérience d'atelier – dans celui de ce porte-manteau malicieusement posé au sol par Marcel Duchamp qui, sous le nom *évident* de *Trébuchet*, manifeste le caractère piégeur et traître de l'art du contre-voire du croche-pied, et donc du *skandalon*, l'expérience esthétique de l'étrangement ou de l'*estranagement* figuratif sourd du même qui demeure tout aussi étrangement indissociable (et même *indiscernable*) de lui-même. C'est d'ailleurs dans cette mesure que ces exemples me semblent illustrer plus fondamentalement ce qu'on pourrait appeler la *dynamique de l'auto-présentation* – voire, puisqu'elle a pour particularité de nous faire trébucher, la *dynamique skandaleuse de l'auto-présentation*. En un mot, l'évidence n'a besoin de rien d'autre pour se faire persuasive – et l'objet, de rien d'autre pour se faire œuvre – que de l'instauration des conditions de ce dialogue minimal initial et indispensable de la reconnaissance mutuelle de deux sujets ou «effets de sujet» susceptible de se développer ul-

térieurement en conversation (voir Rougé [1998b]). Or, on le voit bien, et c'est ce qui fait la valeur théorique, esthétique (et rhétorique) du trompe-l'œil, la condition de ce dialogue est une tromperie (la figure, elle aussi, est une feinte). Et si les cas théoriques du tableau de Gijsbrechts et de l'anecdote de Kandinsky passent symptomatiquement par un *retournement* ou un *renversement* c'est que cette tromperie (ou cette fiction) inscrite dans l'œuvre – et fondamentalement constituée sur le mode oxymorique ou énantiosémique – est la condition «énergétique» du *retour* réflexif du spectateur sur lui-même sans lequel l'œuvre ne peut produire le face à face conversationnel qui s'instaure ainsi entre le sujet réflexif qu'est devenu *son* spectateur et son propre «effet de sujet». Pour que cette relation s'instaure, il faut donc concevoir l'œuvre comme un dispositif «énergétique», un ressort tendu, susceptible de déclencher et de nourrir ce *mouvement*.

Dans un article sur Daniel Arasse, Filippo Fimiani cite à juste titre ce propos de Mark Rothko sur la plasticité: «En peinture, la plasticité est obtenue par une sensation de mouvement aussi bien dans la toile qu'au dehors, de l'espace antérieur vers la surface de la toile. En fait, l'artiste invite le spectateur à entreprendre un voyage dans le champ de la toile [...] ce sont ces *mouvements* qui constituent *l'essentiel singulier de l'expérience plastique*» (Rothko [2004]: 89, 90). Il faudrait sans doute s'interroger sur les rapports entre l'énergie plastique décrite par Rothko et la *graphikè enargeia* évoquée par Plutarque (cfr. n. 11). Les comparaisons pourraient se poursuivre au-delà des arts verbaux et picturaux, puisque Rothko assimile lui-même l'expérience plastique du mouvement en peinture à l'expérience que le mélomane peut faire (et manifester physiquement) des mouvements amples ou des rythmes de la musique. A ce propos, il insiste sur le fait que, si le mélomane n'a pas en sus «suivi le compositeur dans ses gammes et à travers les couloirs de la polyphonie», s'il n'a pas «judicieusement observé les relations qu'entretiennent les uns avec les autres les divers éléments de ce voyage», alors «il n'a eu aucune expérience du morceau de musique» et «il n'a connu qu'un agrément sensuel pas très éloigné de celui procuré par un flacon de parfum renversé» (Rothko [2004]: 90). Je n'entrerai pas dans la question de ce qui se situe ainsi au-delà de la plasticité comme mouvement.

Ailleurs, Hans Belting, qui a depuis proposé de définir notre rapport à l'image en termes d'*animation* plutôt que de *perception* (cfr. n. 10), décrivait ainsi le développement de l'*imago pietatis* où la position du Christ correspond à un certain modèle de Descente de croix observé dans des sculptures en bois de l'Italie du XIIIe siècle: «par exemple dans le groupe de Sant' Antonio, à Pescia: le Christ y a encore les pieds cloués sur la

croix; ses bras, détachés, sont tendus symétriquement de chaque côté du corps. La Vierge et l'apôtre Jean semblent sur le point de lui prendre les mains pour les baiser» (Belting [1981]: 108). On comprend combien un tel dispositif, au-delà de l'interaction entre les personnages sculptés, est fait pour susciter «une réciprocité entre le spectateur et le personnage» du Christ (73) et contribuer ainsi au *transitus* mystique. D'ailleurs, Belting décrit d'autres Dépositions sculptées, comme la *Descente de croix* de la cathédrale San Lorenzo à Tivoli (v. 1200), qui, dans un même *mouvement d'écart* par rapport au modèle iconographique et à ce que serait une représentation minimalement réaliste, mettent en scène un Christ se détachant de la croix, les bras lancés vers le spectateur «avec le geste des bras tendus, évocateur d'un embrassement» ou d'une étreinte (204)¹². Mais si l'on met entre parenthèses le contenu référentiel religieux de l'*istoria* (le geste du Christ)¹³ et les intentions mystico-magiques qu'une telle œuvre nourrit à l'égard des fidèles/spectateurs (le *transitus*), il reste bien dans cette recherche du *contact* ou de l'interaction esthétique entre un objet-œuvre (à «effet de sujet») et un sujet-spectateur quelque chose de l'ordre de l'étrangeté dynamique de la figure aristotélienne, aussi bien que du «voyage» de la plasticité décrit par Rothko. Quelque chose de l'*enargeia* et de l'*energeia* associées: le mouvement d'un objet immobile venant de soi-même au-devant du spectateur, une *dynamique de l'auto-présentation*¹⁴.

¹² Si Belting voit là un motif qui sera exploité dans le développement ultérieur de l'*imago pietatis*, elle-même au cœur d'une évolution importante du rapport au tableau (notamment de dévotion), il me semble que ce geste, au-delà (ou en deçà) du motif iconographique n'est qu'une manière d'incarner (avec des connotations symboliques et idéologiques de circonstance) l'un des modes privilégiés de l'adresse de l'œuvre d'art, notamment picturale, c'est-à-dire l'une des manières dont l'œuvre ménage en son sein les conditions de l'accès du spectateur. Sur ces questions, voir Rougé (2009b), (2010).

¹³ Sur la manière dont l'art religieux peut ainsi mettre en œuvre des modes d'accès à l'œuvre poétiquement appropriés à ses contenus signifiés, sur l'hypothèse d'une «homologie poétique» du tableau et de l'histoire (*istoria*), voire d'une «performativité narrative du tableau» qu'il s'agirait d'étendre à toute œuvre d'art conçue comme figure douée d'«énergie», voir Rougé (2009b), (2010). On notera que nous prolongeons ici les remarques déjà faites à propos de la distinction qu'il convient de faire entre l'effet lié au contenu figuratif d'une figure et l'effet de la figure proprement dite: l'«homologie poétique» consiste à mettre ces deux niveaux en phase dynamique.

¹⁴ Pour continuer le propos infra-paginal des deux notes précédentes, on soulignera à quel point ce mouvement d'un objet immobile est ici exploité à des fins idéologiques en termes d'adresse et d'«homologie poétique», puisqu'il sert à figurer l'élan d'un Christ mort, et donc rien moins que la résurrection, d'une part, et l'énergie indissociable de l'amour christique et de sa parole messianique, d'autre part.

Comme toujours, le ready-made, par son caractère d'expérience-limite, peut ici faire figure de test – surtout dans ses versions duchampiennes «pures», aussi dépourvues que possible de contenu iconographique ou symbolique (et d'*istoria*). Dans sa réflexion sur l'œuvre de l'art, Gérard Genette se débat (comme tout le monde) avec la question des readymades et cherche «à mieux distinguer l'œuvre de Duchamp de ses supports matériels». Il écrit alors que «le porte-bouteilles comme instrument domestique a son concept, *Bottlerack* a le sien comme acte artistique, le second a fort peu à voir avec le premier, et c'est en lui que consiste le ready-made comme œuvre: non pas en l'acte, mais en l'idée d'exposer un porte-bouteilles» (Genette [1994]: 163-164). Je ne le suivrai pas sur le fait que l'œuvre réside ici exclusivement dans l'idée, dès lors que l'idée, ici, est bien d'exposer un objet. Or, qu'y a-t-il de plus matériel que d'exposer un objet (voir Rougé [2012])? En revanche, il me semble important de prendre en compte la dimension d'*enargeia* qu'il y a dans le ready-made comme *exposition*. On comprend ce qui relie un sèche-bouteilles au bouclier d'Achille. Cela se résume en une formule: *c'est un sèche-bouteilles, mais...* Plus précisément, c'est un sèche-bouteilles, mais... il est exposé. Bref, pour réduire le cas à sa condition «figurative» d'oxymore ou d'énantiosémie: *c'est un sèche-bouteilles, mais... ce n'est pas un sèche-bouteilles*. Il a les caractéristiques oxymoriques de la figure (l'aurore n'a pas de doigts, mais elle a des doigts de rose), et c'est cette caractéristique qui crée la condition du *transitus* ou de la *phora*: sa mise en lumière, son *enargeia*. Il faut y ajouter la dimension temporelle du détrompe-l'œil et de l'ironie: *c'était un sèche-bouteilles, mais c'est une œuvre d'art*. C'est le même mouvement réflexif (rétrospectif et rétroactif), celui de quiconque est pris au piège de la «figure trompeuse», dont Shakespeare met le résumé parfait, et nécessairement «après-coup», dans la bouche du citoyen romain qui, ayant d'abord pris littéralement ses énoncés ironiques, finit par décrire lui-même l'opération énergétique et en deux temps de l'ironie d'Antoine: «*They were traitors: honourable men!*» (*Julius Caesar*, III, 2; je souligne).

Ce mouvement de *retour* réflexif sur l'objet, le mot ou l'image, ce mouvement qui s'accompagne d'un *retour sur soi-même* (trompé) constituant le récepteur en regardeur-sujet réflexif, on le trouve illustré – et on l'éprouve très vivement – dans ces films montrant Picasso en train



de dessiner et de peindre des figures qui s'élaborent, apparaissent, se succèdent et se métamorphosent sous nos yeux. Par exemple, dans un passage *du Mystère Picasso* (1955) d'Henri-Georges Clouzot, un bouquet devient un poisson qui devient une poule qui devient... un faune ricanant. Ce faune, à son tour, nous renvoie au crâne des *Ambassadeurs*, un crâne qui rit, lui aussi (comme tous les autres). Mais il ne rit pas tant de notre impermanence dérisoire (c'est là un élément d'*istoria*, un contenu symbolique, voire un simple supplément de signification, comparable à celui que charrie la figure du Christ dans la Déposition de Tivoli ou celle de Pescia); délégué par le peintre au point de vue/point de mire du tableau, il rit (avec nous, et comme le faune) de l'erreur dans laquelle le dispositif du tableau et la machination du peintre nous ont induits et de la complicité ou de l'intersubjectivité, désormais partagées après-coup, que cela suscite¹⁵. Au même titre, toute figure ne peut ainsi se lire en acte (*energeia*) que dans la révélation ou le dévoilement (*en-argès*) après-coup d'une diaphore. Il faut d'abord soi-même avoir été jeté dans l'ombre pour que les *lumina* puissent jeter sous nos yeux la lumière¹⁶.

¹⁵ D'une certaine manière, ces exemples rejoignent celui de la deixis d'Hannibal. Polybe rapporte que, s'efforçant d'encourager ses troupes après le franchissement des Alpes, au moment où, l'ayant sous leurs yeux, ils s'apprêtaient à fondre sur l'Italie, Hannibal profita «de la seule ressource qui s'offrait pour cela, à savoir l'*enargeia* de l'Italie, laquelle était située au pied des montagnes [...]. Aussi, leur montrant (*endeiknumenos*) les plaines du Pô, leur désignant en outre l'emplacement de Rome elle-même, il rendit quelque confiance à ses hommes» (Polybe, *Histoires*, III, 54, 2-3, cité par Zangara [2007]: 290). S'interrogeant sur la nature de cette «*enargeia* de l'Italie» mentionnée par Polybe, Adriana Zangara suggère que «l'Italie qu'Hannibal "montre" à ses soldats [...] n'est donc "présente" devant leurs yeux que parce qu'Hannibal, par son geste, montre qu'il la montre. C'est l'acte même de présenter [...] qui construit son d'identité et son évidence»; et elle ajoute: «cette Italie [...] n'a finalement d'autre évidence et réalité que celles qui résultent de sa seule figuration» (292-293). On retrouve bien ici ce dispositif à deux temps (réflexif et rétroactif) qui fait que la visée n'est pas tant référentielle que conversationnelle et intersubjective. Comme dans le cas de Gijssbrechts, des *Ambassadeurs* ou du readymade, ce qui compte n'est pas ce qu'Hannibal montre, ni même le fait qu'il montre, mais le fait qu'il «montre qu'il montre», autrement dit, qu'il «figure» et que ce mouvement engage ses soldats (ses spectateurs) dans une complicité partagée, fût-elle feinte... Mais, d'une certaine manière, quelles que soient la conviction d'Hannibal et la réalité de l'enthousiasme ravivé de ses troupes, peut-il en être autrement dès lors qu'elle résulte d'une figure? On peut aussi se demander, et l'on rejoint ici la question de l'histoire et du tableau (cfr. n. 12, 13, 14), si la feinte ne consiste pas à susciter – par association, superposition, surimpression ou confusion volontaire des deux – la persuasion sur le contenu en créant l'effet de complicité intersubjective par la «force quasi divine» de la figure.

¹⁶ Lévy relève que, chez Cicéron, «dans le passage du *De inventione* au *De oratore*, il y a l'irruption de cette notion de *lumen* liée à la figure» (Lévy [1997]: 235). Je propose de justifier ici ce passage de figure à *lumen* par la référence à l'*enargeia*, interprétée comme le fait de pousser ou de faire venir dans la lumière (*en-argès*), à la fois *pro ommaton poiein* et *sub oculos subjectio*.

Il faudrait multiplier les exemples. J'en mentionnerai juste un dernier. L'artiste californien Robert Irwin raconte que, venant exposer ses *line paintings* à New York dans les années 60 après avoir peaufiné pendant deux ans dans son atelier tous les paramètres spatiaux et lumineux de leur exposition, il constata que les galeries où il devait accrocher ses toiles ne convenaient pas. Il prit alors un soin maniaque à éliminer systématiquement les aspérités et les salissures des murs et des sols, à refaire les enduits, les peintures et les éclairages pour éliminer les ombres gênantes qui venaient troubler l'expérience de ses tableaux (Weschler [1982]: 77-78). En même temps, comme le souligne Lawrence Weschler, cette attention aux conditions d'exposition montrait qu'il avait déjà franchi un pas décisif: «by 1964 Irwin was spending much of his time *outside* the canvas, attending to cracks and windows and floorboards [...]. But those incidental circumstances were becoming interesting to Irwin in their own right. And as he now admits, "Already then I was literally breaking out of the picture plane as the center of my concern. I was becoming more interested in the room" [...]. By 1969 he would be making rooms without objects, and by 1970 he would abandon his studio altogether» (80). Bref, Irwin s'est rendu compte de l'importance des conditions d'éclairage dans l'expérience du spectateur, et ce indépendamment même du tableau – le tableau devenant dès lors aussi secondaire dans l'avènement de l'œuvre (en tant qu'œuvre) que l'iconographie christique, l'*istoria* et la référence symbolique dans la Déposition de Tivoli ou le sèche-bouteilles de Duchamp. Irwin en vint un temps à ne plus proposer comme œuvres que des pièces vides aménagées de manière plus ou moins discrète ou sophistiquée pour produire une perception spatiale et lumineuse. Mais les conditions d'éclairage, plus que des conditions de *perception*, déterminent des conditions de *figuration*. Car éclairer, exposer (ou montrer) et figurer sont indissociables. Ils constituent ensemble le geste *énergique/énergique* de la *mise en lumière* (*en-argès*) comme moment et comme mouvement du passage dynamique (*en-ergon*) à la figure, comme moment et mouvement énergétique de la figuration.



Est-il innocent, en effet, au regard des analyses qui précèdent, que l'évolution d'Irwin ait abouti à des «pièces de lumière», et qu'il soit parvenu, à force d'éliminations succes-

sives, à réduire la *figuration* à l'*illumination*¹⁷, la «mise en figure» à sa seule dimension de «mise en lumière»? N'y a-t-il pas lieu d'y voir le mouvement auto-transformateur – en d'autres termes, la «force quasi divine» ou la magie – de la présentification ou de l'auto-exposition, à la fois *energeia* et *enargeia*, c'est-à-dire l'évidence de ce qui se présente soi-même – *en acte (et) dans la lumière, voire dans sa lumière proper*?¹⁸

5. L'évidence et l'ironie détrompeuse des méta-indiscernables

L'œuvre d'art comme figure serait donc ce qui, indiscernable de soi-même, aurait la vertu ou la «force» de se mettre de soi-même sous un autre jour, avec le concours du regard qu'elle suscite. Il faut souligner l'importance de la réflexivité et de l'après-coup dans cette *opérativité de l'œuvre* qui ne saurait s'activer sans la double lecture d'un même objet (en fait un dispositif) indiscernable de lui-même.



Nous l'avons vu avec les doubles lectures du Bouclier d'Achille, du trompe-l'œil de Gijbrechts, avec le dispositif réflexif et à deux temps des *Ambassadeurs* de Holbein, avec les métamorphoses mises en scène par le film de Picasso peignant, avec les doubles lectures qu'imposent les readymades de Duchamp, mais on le verrait aussi avec toutes les installations contemporaines issues de cette nouvelle tradition depuis l'arte povera italien, par

¹⁷ Lévy fait remarquer que «Cicéron désigne fréquemment les figures par *ornamenta*, mais il utilise souvent aussi, outre *lumina*, les verbes *illustrare* et *illuminare* (Lévy [1997]: 234, n. 32). Ces deux verbes trouvent leur étymologie dans une référence à la lumière.

¹⁸ Parlant de lumière, il faut bien distinguer, à cet égard, l'évolution d'Irwin de la démarche d'un Michel Verjux, pour qui finalement, la lumière du projecteur n'est là que comme un index, un signal surajouté, comme un simple balisage auto-référentiel. Tandis que les index lumineux de Verjux n'ont d'autre objet véritable que de se désigner eux-mêmes, les pièces (*rooms*) d'Irwin, elles, se «signalent» d'abord par ce qui fait leur intérêt – notamment phénoménologique (sur Irwin, voir Beaufort [2006], [2007]). Sans doute y a-t-il lieu, en effet, de faire la différence entre ce qui, d'un côté, relève d'une arbitraire, voire stérile, (auto-) indication sémiotique et des œuvres qui, de l'autre, relèvent d'une «mise en figure» autonome de nature plus phénoménologique qui ne s'épuise pas dans son auto-désignation, mais se signale par la «force divine», c'est-à-dire essentiellement *figurative*, de sa présentification. Ici, la figure qui «se lève» rejoint le phénomène qui apparaît.

exemple (voir Rougé [2011a], notamment la dernière partie consacrée à Giuseppe Penone): qu'on l'appelle magie, illusion, trompe-l'œil, métaphore ou readymade, quel que soit l'arrière-plan idéologico-esthétique dans lequel elle s'insère, la force persuasive de l'œuvre d'art comme figure, et donc son opérativité même – autant dire sa nature d'œuvre – résiderait dans sa capacité à créer les conditions de l'évidence. Or, si l'on veut bien suivre les analyses proposées ici, créer les conditions de l'évidence de la figure consisterait à susciter les moments d'indiscernabilité dont elle est l'issue illuminée, eux-mêmes conditions du transport sur place, du déplacement ou du mouvement (*transitus, translatio, phora*, etc.): ainsi, les doigts de l'aurore initialement indiscernables des doigts de ma main, le châssis en trompe-l'œil de Gijsbrechts visuellement indiscernable d'un châssis véritable, les *Brillo Boxes* de Warhol feignant leur indiscernabilité des boîtes de Brillo du supermarché voisin, etc.

L'indiscernabilité n'est donc pas le signe de la fin de l'art, mais son début toujours recommencé. Elle constitue la condition trouble mais initiale de la figuration, la condition nécessaire du fonctionnement de l'œuvre comme figure advenant à la clarté de l'évidence. Dans le contexte rhétorique, il existe, au plus près de la *phora*, une figure aussi minimale que la simple «mise en lumière» de Robert Irwin. Cette figure est la diaphore: la répétition avec changement de sens – «le même sous un autre jour».

Dès l'Antiquité, Démétrios et Hermogène ont insisté sur la répétition comme moyen de produire l'*enargeia* (cfr. Zangara [2007]: 275). Démétrios, par exemple, précise que «souvent la répétition est plus vive (énergique) que l'occurrence simple» et supprimer la répétition «supprimera aussi la vivacité (l'énergie) et l'impact émotionnel de cette vivacité» (*Du style*, §211). Ainsi, le retour du même est le plus sûr moyen d'introduire le changement au sein du même, de l'animer d'un mouvement propre (*en-ergon*), de mettre le même sous un autre jour (*en-argos*) – qu'il y ait changement de sens ou simple emphase. En effet, peu importe que la répétition produise la redondance et l'emphase ou l'oxymore et l'antithèse. La redondance ou l'antithèse, culturellement déterminées selon des valeurs positives et négatives contextuelles, ne sont là que comme des signaux – à la manière des multiples niveaux de répétition de «Brutus is an honorable man» dans l'oraison funèbre que prononce Antoine (voir Rougé [1991]). Mais, qu'il y ait répétition redondante ou contradiction flagrante, ce qui est visé, c'est de créer les conditions d'une *phora* et donc de susciter l'énergie (ou l'effet) supplémentaire de la persuasion en éveillant une force d'interprétation – quel que soit le contenu. Ainsi, dans le cas particulier de la musique de film, on pourra considérer qu'une musique identifiable comme dramatique renforcera l'impact d'une scène elle-même conçue comme dramatique.

Pourtant, Jean Renoir a pu déclarer «Quand l'image dit *je t'aime*, la musique doit dire *je m'en fous*» (cité par Genette [1976]: 427, n. 2). On peut faire l'hypothèse que le fait que l'image et la musique disent (ou répètent) la même chose ou qu'elles se contredisent importe peu. Finalement, c'est là uniquement affaire de contenu signifié. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui compte est la manière dont l'attention et l'activité du spectateur sont sollicitées par une intention expressive. Sans cette dimension réflexive, l'art et la rhétorique seraient effectivement susceptibles de tomber sous le coup de l'accusation de tromperie et de manipulation des passions (sur ce point, voir *infra*).

Pour le dire autrement, plus que de transmettre un contenu, l'objectif est d'inclure le destinataire dans une sphère de complicité. Une telle inclusion sert les visées politiques et manipulatoires d'Antoine, par exemple, mais Shakespeare emploie une double ironie: la première, accessible aux citoyens romains, est manipulatrice; la seconde, destinée aux spectateurs de la pièce, nous révèle par sa mise en abyme la nature ironique de l'esthétique – en l'occurrence théâtrale¹⁹.

C'est qu'il y a toujours un effet ironique réflexif de l'accès à la complicité de la figure, du langage figuré ou de l'œuvre²⁰. D'ailleurs, Démétrios soulignait déjà cette nécessité de la complicité dans son traité *Du style*: «la persuasion dépend de deux choses: la clarté et la familiarité... tu ne dois pas détailler chaque chose dans le moindre détail mais omettre certains points pour que ton auditeur les déduise et les imagine par lui-même. Car lorsqu'il déduit ainsi ce que tu as omis, il ne se contente pas de t'écouter mais il devient ton témoin et réagit plus favorablement à ton égard. Car il est rendu conscient de sa propre intelligence à travers toi qui lui a donné l'occasion d'être intelligent. Décrire tous les détails à ton auditeur comme s'il était stupide reviendrait à paraître le juger tel» (Demetrius §221-222; je souligne)²¹. Autrement dit, la complicité est liée à *la distance*

¹⁹ D'où les points communs entre l'oraison funèbre et la scène du *dumb show*, ou du «théâtre dans le théâtre», dans *Hamlet* (sur ce point, voir Rougé [1991]).

²⁰ Sur cette question de l'esthétique ironique à partir d'une relecture de l'œuvre de Warhol et d'une critique des analyses de Danto, voir Rougé (1998).

²¹ Je traduis ici d'après la traduction anglaise de W. Rhys Roberts revue par D.C. Innes: «[Persuasiveness] depends on two things, clarity and familiarity [...] you should not elaborate on everything in punctilious detail but should omit some points for the listener to infer and work out for himself. For when he infers what you have omitted, he is not just listening to you but he becomes your witness and reacts more favourably to you. For he is made aware of his own intelligence through you, who have given him the opportunity to be intelligent. To tell your listener every detail as though he were a fool seems to judge him one» (Demetrius [1999]). On notera que le thème de l'accès à la conscience de sa propre intelligence ménagé par l'orateur au témoin (dans la veine d'une esthétique ironique, je traduirais volontiers témoin par complice) reprend ici le

que le rhéteur incite son auditeur à *parcourir* «de lui-même». Répéter le même, omettre de l'information ou dire le contraire de ce qui est signifié consistent précisément en une seule et même chose: créer les conditions (réelles ou feintes) de l'exercice – et donc du *mouvement* – de l'intelligence (en acte/*energeia*), tracer le chemin de l'*accès à la complicité* (à la lumière partagée/*enargeia*) qui en résulte. Si la remarque de Démétrios va assurément dans le sens de ce que Shakespeare fait de l'ironie d'Antoine (et dans le sens de ce que je propose ici comme une énergétique ironique de l'œuvre d'art)²², c'est dans la mesure où l'omission d'information fonctionne exactement comme la répétition: l'indiscernabilité signale l'intention figurative et active l'interprétation. On notera que la diaphore, dans son fonctionnement est assez proche de la catachrèse, dont Sénèque décrivait déjà la nécessité: «parce que nous n'avons pas suffisamment de mots pour en assigner un à chaque objet, à chaque fois que c'est utile, nous faisons un emprunt» (*Ben.*, II, 34, 2-3; cité par Dross [2010]: 49).

Cette notion d'emprunt nous ramène directement à l'art contemporain et, par exemple, à toute la poïétique moderne du emploi, dont on trouverait une illustration parmi d'autres dans la série des *Gluts* de Rauschenberg, dont les vieilles tôles de récupération accrochées au mur évoquent des envois de plis baroques, ou bien dans ces autres pratiques modernes que sont le collage et l'assemblage. Songeons à Picasso et à sa *Tête de Taureau* de 1942, dont les éléments constitutifs sont à la fois, et indiscernablement tant qu'ils fonctionnent comme œuvre, guidon et cornes, selle et tête (voir Rougé [2011c]). Bel exemple du fondement indissociablement ironique et figuratif de la création artistique qui, comme l'ironie, a pour vertu (ou pour force) de susciter un regard *autre* sur un objet *même*, c'est-à-dire, d'activer ou d'*énergiser* le regard comme déplacement, comme acte de la mise en lumière (*energeia* et *enargeia*). L'énergie de l'œuvre opère comme la grâce de l'ironie selon Jankélévitch: «par la grâce de l'ironie, le même n'est plus le même, mais un autre. [...] Elle est ce qu'elle n'est pas, et elle n'est pas ce qu'elle est, elle est une autre que soi, toujours un peu plus ou un peu moins: elle veut et ne veut pas, on ne sait jamais exactement» (Jankélévitch [1964]: 74, 130).

motif aristotélicien du plaisir que procure la métaphore en créant les conditions d'un apprentissage rapide (cfr. *supra*). Rapidité, vivacité et conscience de soi s'associent donc – esthétiquement et énergétiquement – dans le couple plaisir-mouvement.

²² On notera, à ce propos, qu'elle semble en revanche aller à rebours de la tradition qui voit de l'*enargeia* dans l'hypotypose – du moins si on considère l'hypotypose dans son sens fréquent d'accumulation de détails.

Ce que Jankélévitch écrit de la grâce ironique rejoint ce qu'il écrit ailleurs du charme et qui rejoint directement la question de l'énergie de l'œuvre: «Ce *nescio quid* évasif est à la fois *aliquid* et *nihil*; autrement dit il est quelque chose qui n'est rien, et qui est donc presque rien; et en outre il est partout-nulle part (*ubique-nusquam*), comme les lieux magiques et l'horizon chimérique et la patrie inexistante de la nostalgie musicale. *Il se découvre subjectif au moment où on croit le surprendre dans l'objet, et redevient objectif quand on le cherche dans le sujet. Il n'est ni en soi seulement, ni seulement en nous, mais dans le passage transitif du sujet à l'objet; d'un mot: il n'est pas, mais il opère.* «Carmen» est essentiellement une opération, comme la «factura» des magiciens: il n'est rien, mais il *fait*» (Jankélévitch [1974]: 347; je souligne). Dans un cas comme dans l'autre, la différence est imperceptible entre l'objet doué de charme et l'objet qui en est dénué. Il n'est donc pas innocent que la question de l'énergétique de la figure, nous ayant menés de la rhétorique aux arts plastiques, de la métaphore à l'ironie et de l'évidence rhétorique à l'évidence du charme, nous reconduise à la problématique dantienne de l'indiscernabilité. En effet, Arthur Danto lui-même insistait, dès son premier livre d'esthétique, sur cette idée que les métaphores (pour nous, ici, les figures) sont des œuvres d'art. «Metaphors are minor works of art» (Danto [1981]: 189), écrivait-il, allant même jusqu'à préciser que «To understand the artwork is to grasp the metaphor that is, I think, always there» (172). Or ces propos, me semble-t-il, plaident pour une conception de l'art comme *mise en évidence de la figure* (et propre à la figure) «qui est, je crois, toujours là» et donc pour une conception de l'art comme Figuration, plutôt que comme Transfiguration (voir Rougé [2011b]). La différence est importante, puisque cela consiste à resituer les pratiques artistiques contemporaines dans la continuité de pratiques et de traditions critiques (poétiques et rhétoriques) anciennes²³.

Cependant, si l'indiscernabilité n'est pas la fin de l'art mais son début, parce qu'elle est la condition figurative de l'évidence et donc de l'énergie de l'œuvre d'art, il ne faut pas non plus y voir, comme Platon et d'autres, une raison de condamner l'art et la rhétorique comme fauteurs d'illusion et de tromperie. Evidemment, *l'enargeia*, relevant de la rhétorique de l'évidence, relève en même temps d'une rhétorique, et donc potentiellement d'une manipulation des passions. A ce titre, décrire l'œuvre d'art comme do-

²³ Sur cette question du «renouement» possible avec un grand récit de l'histoire de l'art, voir Rougé (2008); sur la critique du discours moderniste (et postmoderniste) de la rupture, condition nécessaire de ce «renouement» avec l'histoire de l'art, et pour une critique du littéralisme moderniste qui se pose comme un discours indissociablement anti-figuratif et anti-métaphorique, voir Rougé (2009a).

tée d'*enargeia* pourrait laisser croire que l'art ne relève que du registre de l'émotion passive. Mais tout indique au contraire que l'œuvre dotée d'énergie est en fait celle qui sollicite le plus activement le spectateur, celle qui réunit le plus efficacement les conditions d'une interprétation active et mobile. Et cette efficacité ne se mesure pas au degré de dépendance que l'œuvre suscite, mais peut-être au contraire à l'indépendance consciente à laquelle elle donne accès. Il semble donc utile, dans ce contexte, de rappeler la distinction stoïcienne entre *patheiai* et *propatheiai*. Il y a passion et prépassion. Et si «les représentations provenant de choses existantes et de choses inexistantes s'avèrent indiscernables puisque toutes les deux paraissent également évidentes et impressionnantes (*enargeis kai plektikas*)» (Sextus Empiricus, *Adv. Math.*, VII, 402, cité par Zangara [2007]: 243), si donc la confusion est possible entre deux indiscernables de nature différente, en revanche, comme le précise Juliette Dross dans son commentaire d'Aulu-Gelle, «le sage se distingue du fou par la valeur de l'assentiment qu'il donne aux *phantasiai*» (Dross [2010]: 143). En effet, si la passion est pour Sénèque «un dysfonctionnement de l'âme», «la "prépassion", ou *propatheia*, [est ce] premier mouvement involontaire dont Sénèque rapproche dans le *De ira* les émotions que nous ressentons à la vue d'un spectacle» (141). Ainsi, Sénèque dissocie «le stade émotif et le stade passionnel» (144), le premier mouvement d'*adfectio* de la passion (ou *adfectus*). En effet, chez Sénèque, «l'*adfectio* n'est pas la passion mais une simple émotion préalable à la passion, un premier mouvement involontaire et par là même indifférent» (145); «l'*adfectio* ne devient passion que si elle est jugée adéquate et validée par un assentiment faible. En ce sens, le sage pourra ressentir une émotion devant un spectacle effrayant sans pour autant sombrer dans la passion» (142). Or, tout ce qui se manifeste avec évidence ou *enargeia* – spectacle, poésie, description historique ou musique rythmée – ne suscite pas la passion mais la prépassion (cfr. 146)²⁴.

²⁴ On notera que, de manière semblable, Burke posera bien plus tard la distance et certaines modifications comme conditions du plaisir occasionné par le sublime: «When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we everyday experience» (Burke [1757]: 36-37; je souligne). Il est manifeste que ces «distances» et ces «modifications» définissent en fait le champ privilégié d'intervention de l'art comme figure; et c'est dans la manière qu'il a de les ménager que l'art se définit comme art. Pour revenir au propos général de cet article, on soulignera que, de fait, l'absence de distance priverait le spectateur du plaisir du mouvement et l'absence de modification (au sens de l'absence de toute condition ajoutée de possibilité de relecture) figerait l'objet contemplé dans une indiscernabilité *inopérante* et le disqualifierait donc *ipso facto* comme œuvre.

Bertrand Rougé, «*La (per così dire) energia delle figure*». *Pour une énergétique de l'art*

Sans doute pouvons-nous trouver dans cette distinction stoïcienne du sage et du fou, des *patheiai* et des *propatheiai*, le moyen de préserver l'art et certains usages de la rhétorique de la condamnation universelle dont la philosophie les accable. Le raisonnement rejoint celui qui permet de racheter les «vices» du trompe-l'œil en soulignant ses «vertus» de *détrompe-l'œil*. C'est le même raisonnement qui souligne que si l'ironie et la figure sont efficaces et trompeuses, c'est précisément parce que – le *skandalon* (tableau, figure ou readymade) étant aussi réversible que le *pharmakon* – elles se dénoncent elles-mêmes comme ironie et figure: l'*indiscernabilité*, réputée trompeuse, est la condition de l'exercice du *discernement*, par nature détrompeur, et plus propre au sage qu'au fou. C'est pour susciter son sursaut que l'art feint de faire trébucher la raison...

Ainsi, l'ironie, la figure, le trompe-l'œil, le readymade, la métaphore, comme les œuvres d'art en général, reposant tous sur une indiscernabilité fondatrice de leur fonctionnement de figure, seraient, sous cet aspect, autant de méta-indiscernables visant à susciter le mouvement du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur vers l'expérience de l'évidence, soit l'*energeia* de l'*enargeia*: le propre de l'énergie des figures, le propre de l'énergie opérante des œuvres d'art.

6. *Pour une énergétique de l'art*

Au terme de ce parcours, j'essaierai d'en proposer une courte récapitulation, mais aussi, et surtout, de formuler une proposition.

A considérer le discours classique sur l'efficacité de l'*ekphrasis*, on peut donc faire l'hypothèse que l'*energeia* et l'*enargeia* s'y confondent en un phénomène unique que nous avons tenté ici de définir: l'énergie *opérante* des figures ou de l'œuvre d'art. Ce phénomène consisterait en un passage de la puissance à l'acte qui revient à venir dans la lumière. C'est là une double caractéristique de l'œuvre comme figure que l'on pourrait résumer comme étant l'efficacité de la venue au jour (ou de la sortie de l'ombre), ce qui est de nature à englober toutes sortes de qualifications classiques (mais partielles) des œuvres d'art ayant pour caractéristique habituelle de renvoyer à un pouvoir indicible et donc pratiquement indescriptible – révélation, dévoilement, apparaître, magie, «force quasi divine», pouvoir, transcendance, charme, grâce, etc. – mais qui révéleraient finalement de ce que l'on pourrait décrire comme l'*énergétique de l'art*.

Si une l'existence d'une telle énergétique des œuvres, dont nous avons tenté ici d'esquisser la description, trouvait à se confirmer, elle serait susceptible de justifier le développement d'un mode d'approche spécifique pour le commentaire, l'analyse et la

théorisation des œuvres d'art. Ce mode d'approche trouverait sa place à côté de l'esthétique et de l'histoire de l'art – mais aussi de la rhétorique, de la sémiotique et de la poétique – et pourrait servir à relire et à relier bien des données fournies par ces divers modes de lecture de l'art. Il consisterait à décrire *comment les œuvres opèrent*, c'est-à-dire, comment l'art comme figure ménage les conditions de son évidence ou de son énergie. Aux côtés de la rhétorique, de la poétique, de l'esthétique, de la sémiotique et de toutes les variantes possibles de l'histoire et de la théorie de l'art, y aurait-il la place pour une *énergétique des œuvres d'art*? Il me semble que le projet de ce numéro d'"Aisthesis", tel que je le comprends, oblige au moins à se poser la question de la mise en place d'une telle discipline.

Bibliographie

- Alberti, L.B., 1435: *De pictura*. Trad. fr. par J.-L. Schaefer, Macula, Paris, 1992.
- Arasse, D., 1992: *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris.
- Arasse, D., 1999: *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan, Paris.
- Aristote, 1980: *La Poétique*, Texte, trad. fr et notes par R. Dupont-Roc, Jean Lallot, Seuil, Paris.
- Aristote, 1990: *Poétique*, intro, trad. fr. et notes par M. Magnien, Livre de Poche, Paris.
- Aristote, 1991: *On Rhetoric*, éd., trans. angl. by G.A Kennedy, Oxford University Press, Oxford.
- Aristote, 1991: *Rhétorique*, trad. fr. par Ch.-E. Ruelle, rev. par P. Vanhemelryck, comm. B. Timmermans, intr. de M. Meyer, Livre de Poche, Paris.
- Aristote, 1996: *Physique, I-IV*, trad. fr. par H. Carteron, 1926, Belles Lettres, Paris.
- Aristote, 2007a: *Rhétorique*, trad. fr. par J. Lauxerois, Pocket, Paris.
- Aristote, 2007b: *Rhétorique*, trad. fr. par P. Chiron, Flammarion, Paris.
- Beaufort, Ch., 2006: *L'"art phénoménal" du Light and Space. Pour une phénoménologie de l'évanescence*, "Figures de l'Art", 12, pp. 133-149.
- Beaufort, Ch., 2007: *Transfiguration de l'espace et éveil de la sensation*, "Figures de l'Art", 13, pp. 219-237.
- Belting, H., 1981: *L'Image et son public au Moyen Âge*, trad. fr. par F. Israel, Gérard Monfort, Paris, 1998.
- Belting, H., 2005: *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, "Critical Inquiry", 31/2, pp. 302-319.
- Benjamin, W., 1936: *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. fr. par

Bertrand Rougé, «*La (per così dire) energia delle figure*». *Pour une énergétique de l'art*

- P. Klossowski, *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Gallimard, Paris, 1991, pp. 140-171.
- Burke, E., 1757: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Ed. by A. Phillips, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- Cabanne, P., 2007: *Le Scandale dans l'art*, La Différence, Paris.
- Calame, C., 1991: *Quand dire, c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique ancienne*, repris in *Sentiers transversaux: entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Jérôme Millon, Grenoble, 2008, pp. 191-204.
- Calboli Montefusco, L., 2004: *Le fondement logique de la métaphore selon Aristote*, Celentano, Chiron, Noël, 2004, pp. 115-126.
- Calboli Montefusco, L., 2005: *Enargeia et energeia: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her., 4, 68), "Pallas"*, 69, pp. 43-58.
- Cassin, B., 1997: *Procédures sophistiques pour construire l'évidence*, Lévy, Pernot, pp. 15-29.
- Celentano, M.S., P. Chiron, M.-P. Noël (sous la direction de), 2004: *Skhèma/Figura, Formes et figures chez les anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Editions Rue d'Ulm - Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris.
- Danto, A.C., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Demetrius, 1999: *On Style*, Ed., trans. angl. by D.C. Innes, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1995.
- Dolce, L., 1996: *Dialogue de la peinture intitulé L'Arétin*, trad. fr. et notes par L. Fallay D'este, Klincksieck, Paris.
- Dross, J., 2010: *Voir la philosophie. Les représentations de la philosophie à Rome. Rhétorique et philosophie de Cicéron à Marc Aurèle*, Les Belles Lettres, Paris.
- Dubel, S., 1997: *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, Lévy, Pernot 1997, pp. 249-264.
- Fimiani, F., 2009: *Une esthétique imperceptible*, "Figures de l'art", 16, pp. 217-237.
- Fontanier, P., 1830: *Les Figures du discours*, éd. par G. Genette, Flammarion, Paris, 1977.
- Francis, J.A., 2009: *Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of "Ekphrasis"*, "American Journal of Philology", 130/1 (Spring 2009), pp. 1-23.
- Gland-Hallyn, P., 1993: *L'enargeia, de l'Antiquité à la Renaissance*, Id., *Les Yeux de l'éloquence: poétiques humanistes de l'évidence*, Paradigme, Orléans, 1995, pp. 99-121.
- Genette, G., 1976: *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris.
- Genette, G., 1994: *L'Œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris.
- Jankélévitch, V., 1964: *L'Ironie*, Flammarion, Paris.
- Jankélévitch, V. 1974: *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Paris.

Bertrand Rougé, «*La (per così dire) energia delle figure*». *Pour une énergétique de l'art*

- Koester, O. (ed.), 1999: *Illusions. Gijsbrechts, Royal Master of Deception*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.
- Lausberg, H. 1960: *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, ed. by Orton, D.E., R.D. Anderson, trans. angl. by M.T. Bliss, A. Jansen, D.E. Orton, Brill, Leiden, 1998.
- Lecoq, Anne-Marie, 2010: *Le Bouclier d'Achille: un tableau qui bouge*, Gallimard, Paris.
- Lévy, C., 1997a: *Les lumières de la rhétorique. Les significations rhétorique, politique et philosophique des figures dans l'Orator*, Celentano, Chiron, Noël 1994, pp. 229-241.
- Lévy, C., L. Pernot (sous la direction de), 1997: *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, "Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII", Vol. II, L'Harmattan, Paris.
- Lévy, C., Pernot, L., 1997b: *Phryné dévoilée*, Lévy, Pernot, 1997, pp. 5-12.
- Longin, 1991: *Du sublime*, trad. et éd. fr. par J. Pigeaud, Rivages, Paris.
- Manieri, A., 1998: *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia e enargeia*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa.
- Marin, L., 1985: *Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVIIe siècle*, AAVV, *L'Imitation, aliénation ou source de liberté?*, Rencontres de l'Ecole du Louvre, Vol. III (1984), La Documentation Française, Paris, pp. 181-196.
- Marin, L., 1993: *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris.
- Morpurgo-Tagliabue, G., 1967: *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Piles, de, R., 1708: *Cours de peinture par principes*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
- Quintilien, 1975-1980: *Institution oratoire*, trad. fr. par J. Cousin, 7 vols., Les Belles Lettres, Paris.
- Robillard, V., E. Jongeneel (Eds.), 1998: *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam.
- Rothko, M., 2004: *La Réalité de l'artiste*, trad. fr. par P-E. Dauzat, Flammarion, Paris.
- Rougé, B., 1991: *Ironie et répétition dans deux scènes de Shakespeare: Crise du Degree ou tournant du mischief?*, "Poétique", 87, pp. 335-356.
- Rougé, B., 1998a: *Pour une esthétique ironique: Danto et les Brillo Boxes, ou une fin de l'art en trompe-l'œil*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 63, pp. 90-111.
- Rougé, B., 1998b: *Au trébuchet de la surprise, la reconnaissance et le sujet précipité (Autour de Poussin, les Aigles et Petrus Christus)*, Rougé, B. (sous la direction de), *La Surprise*, Actes du 6ème colloque du CICADA, Publications de l'Université de Pau, Pau, pp. 113-135.

Bertrand Rougé, «*La (per così dire) energia delle figure*». *Pour une énergétique de l'art*

- Rougé, B., 1998c: *L'œil éraillé et la voix de peinture: narration et vis-à-vis chez Carpaccio*, "Rue Descartes", 21, pp. 77-94.
- Rougé, B., 2006: *Oxymore et contrapposto, maniérisme et baroque: sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels*, "Etudes Epistémè", 9, pp. 99-129: http://revue.etudes-episteme.org/IMG/pdf/ee_9_art_rouge.pdf.
- Rougé, B., 2008: *Contre Danto. Les Boîtes Brillo, "peinture d'histoire," ou la fin de la fin de l'art*, "Figures de l'art", 15, pp. 167-188.
- Rougé, B., 2009a: *Le littéralisme est un illusionnisme, ou l'erreur des modernes: autour de Manet, Stella, Warhol, Danto, Brogowski, L., P.-H. Frangne (sous la direction de), Art, tautologie et littéralité*, Presses de l'Université de Rennes, Rennes, pp. 153-181.
- Rougé, B., 2009b: *Annonciation/Visitation: la distance ou l'étreinte. Vers une poétique picturale?*, "Figures de l'art", 16, pp. 81-110.
- Rougé, B., 2010: *Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse)*, Dierkens, A., G. Bartholeyns, Th. Golsenne (sous la direction de), *La Performance des images*, "Problèmes d'histoire des religions", vol. XIX (2009), Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, pp. 157-168.
- Rougé, B., 2011a: «*Questa specie di farsa che è la mostra*», ou les Brillo Boxes "à l'italienne". *Indiscernabilité, pseudo-littéralité, mise en figure et illusions de rupture dans l'art italien des années 1960*, "Palinsesti: Contemporary Italian Art", 1/1: <http://palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/18>.
- Rougé, B., 2011b: *Just Figuring ... Or, The Endless End of Art. Readymades, Trompe-l'œil, Metaphors and Other Meta-Indiscernibles, The Philosophy of Arthur C. Danto* (Library of Living Philosophers), R.E. Auxier (ed.), Open Court, Chicago (à paraître).
- Rougé, B., 2011c: *Passages. De Cézanne à Picasso, la question de la figure*, M. Guérin (sous la direction de), *Picasso/Cézanne, quelle filiation?* Presses de l'Université de Provence, Aix-en-Provence (à paraître).
- Rougé, B., 2012: «*Le même sous un autre jour*»: *la mise en figure, ou l'opération ironique de l'art*, Frangne, P-H, J. Delaplace, G. Mouellic (sous la direction de), *L'Œuvre de l'art. La pensée esthétique de Gérard Genette*, Presses de l'Université de Rennes, Rennes, pp. 155-180.
- Rousseau, J.-J., 1781: *Essai sur l'origine des langues*, éd. par A. Kremer-Marietti, Aubier Montaigne, Paris, 1974.
- Scholz, B.F., 1998: «*Sub oculos subiectio*»: *Quintilian on Ekphrasis and Enargeia*, in Robillard, Jongeneel, 1998, pp. 73-99.
- Scholz, B.F., 1999: *Ekphrasis and Enargeia in Quintilian's Institutionis Oratoriae Libri XII*, Oesterreich, P.L., Th.O. Sloane (eds), *Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern*

Bertrand Rougé, «*La (per così dire) energia delle figure*». *Pour une énergétique de l'art*

Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett, "Symbola et Emblemata", vol. IX, Brill, Leiden, pp. 3-24.

Shearmann, J., 1992: *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, "The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts" (1988), National Gallery of Art, Princeton University Press, Washington-Princeton.

Webb, R., 1997: *Mémoire et imagination: les limites de l'energeia dans la théorie rhétorique grecque*, Lévy, Pernot, pp. 229-248.

Weschler, L., 1982: *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of the Contemporary Artist Robert Irwin*, University of California Press, Berkeley.

Zangara, A., 2007: *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique, Ile siècle avant J.-C.-Ile siècle après J.-C.*, Vrin EHESS, Paris.

Zanker, G. 1981: *Energeia in the Ancient Criticism of Poetry*, "Rheinisches Museum für Philologie", 124, pp. 297-311.