

Bellori défendit dans ses écrits une position théorique appelée à une grande postérité : celle de l'imitation idéale. Le début de *L'Idée del pittore* semble renvoyer à un néo-platonisme christianisé : Dieu, affirme Bellori, a créé les premières formes appelées Idées, et a réalisé les choses du monde à partir d'elles. Cependant, à la différence du monde supra-lunaire, le monde sub-lunaire est sujet à corruption et connaît l'imperfection et la laideur. Aussi, l'artiste doit-il corriger et embellir la nature : « C'est pourquoi les nobles peintres et sculpteurs, imitant le Premier Ouvrier, forment eux aussi dans leur esprit un modèle de beauté supérieure, et sans le quitter des yeux amendent la nature en en corrigeant les couleurs et les lignes » (*L'Idée du peintre*, publié en annexe de Panofsky, *Idea*). Mais l'Idée à laquelle le peintre doit se référer n'est pas pour Bellori une Idée innée à la manière platonicienne, une réminiscence du séjour supra-céleste des âmes. L'idée dont parle Bellori se forme *a posteriori* dans l'esprit de celui qui, observant la nature, est capable d'en sélectionner le meilleur, à l'image de Zeuxis choisissant, pour peindre le tableau destiné au temple de Junon à Crotona, d'emprunter aux cinq plus belles vierges de la ville ce qu'il y avait de plus beau en chacune d'elles. Ainsi l'Idée, « tirant son origine de la nature, [...] dépasse son origine et devient elle-même origine de l'art » (*id.*). Le principe de l'idée n'est pas métaphysique, mais naturel : elle est perfectionnement de la nature par l'esprit ; en un mot elle est devenue *idéal*.

Cette doctrine de la beauté idéale conduit Bellori à lutter à la fois contre le naturalisme et contre le maniérisme, respectivement représentés de manière exemplaire par Caravage et par le Cavalier d'Arpin. Le maniérisme imite les maîtres et ne se régénère pas au contact de la nature ; les naturalistes ne forment en eux aucune Idée et se contentent de peindre les choses telles qu'elles sont plutôt que comme elles devraient être. Caravage auquel est consacré un chapitre des *Vies*, même s'il est crédité d'avoir mis fin au maniérisme de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, est accusé de préférer au beau et au respect de l'Antique, les sujets vulgaires, la séduction de la couleur et l'attrait de la nouveauté. Mais c'est Poussin qui, selon Bellori, parvient à « réconcilier la beauté avec l'imitation » (*id.*) de la façon la plus accomplie. La *Vie de Poussin* loue celui grâce auquel le classicisme réapparut à Rome et vante sa « manière magnifique ». Cette dernière

tient à la fois au sujet et au style. Il choisit pour ses tableaux des sujets grands et nobles : religieux, allégoriques ou tirés de hauts faits historiques, et il pratique le « grand style » qui fuit les détails minutieux et les accessoires futiles. On retrouve là les principes d'un classicisme rigoureux que Poussin avait commencé à mettre par écrit en vue d'un traité de peinture projeté mais jamais réalisé, et dont Bellori possédait un fragment.

En conférant à la notion d'Idée ce sens nouveau d'idéal, et en dépit de formules empreintes de néo-platonisme, Bellori met fin à une tradition théorique initiée par Marsile Ficin, que le maniérisme avait largement fait sien. Par sa doctrine de l'imitation idéale, Bellori fut le premier à énoncer les principes fondateurs du classicisme français.

BELLORI G. P., *L'idea del pittore, dello scultore e dell' architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, 1664 ; *Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte*, trad. fr. par F. Magne dans l'édition française de Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, rééd. 2007. – *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672 ; trad. fr. partielle par N. Blamoutier dans Bellori, Félibien, Passeri & Sandrart, *Vies de Poussin*, Paris, Macula, 1994, et par B. Pérol, *Vie du Caravage*, Paris, Le Promeneur, 1991.

PANOFSKY E., *Idea* [1924], trad. fr. Paris, Gallimard, rééd. 2007. – LEE R. W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* [1967], trad. fr. Paris, Macula, 1998.

CAROLE TALON-HUGON

→ Ficin, Poussin.

BENJAMIN, WALTER. 1892-1940

Walter Benjamin est né à Berlin de parents juifs, dans une famille bourgeoise relativement aisée (son père était banquier et marchand d'art). La ville de Berlin lui inspire en 1932 le texte *Enfance berlinoise*. Comme pour Simmel ou Kracauer, Berlin constitue aux yeux de Benjamin le modèle paradigmatique de la métropole moderne. En l'espace d'un siècle, sa population a connu un accroissement de 900 % et a vu se transformer à une vitesse folle, sous le coup du progrès technique, les conditions matérielles d'existence. En 1912, Benjamin commence des études de philosophie, de philologie

germanique et d'histoire de l'art à l'université de Fribourg-en-Brigau. Cinq ans plus tard, il s'inscrit à l'université de Berne où il défendra une thèse sur la critique d'art à l'époque romantique. Son parcours est semé d'obstacles : il échouera plusieurs fois dans sa tentative d'obtenir l'habilitation et y renoncera finalement. Malgré sa solide formation, Benjamin ne réussira jamais à intégrer l'université, échec sur lequel il reviendra souvent dans sa correspondance avec Theodor Adorno ou Gershom Scholem. Penseur privé, sans financement pour sa recherche, il survit tant bien que mal grâce à une rente paternelle. Il publie très peu de son vivant. Dans les années 1920, Benjamin est initié au marxisme. Il séjourne en France à plusieurs reprises, fuyant déjà le régime nazi, travaillant à la traduction de Baudelaire et Proust en allemand. En 1940, quelques jours avant l'entrée des soldats allemands dans Paris, Benjamin quitte la capitale et rejoint le sud de la France avec l'intention de fuir en Espagne par les Pyrénées. À Portbou où il s'apprête à passer la frontière, paniqué à l'idée d'être reconduit en France (la rumeur d'une nouvelle directive le pousse à le croire), Benjamin rédige sa dernière lettre, annonce son suicide à ses proches et avale une dose mortelle de morphine.

Depuis son texte sur *L'Origine du drame baroque allemand* (1928), où il développe déjà des modèles temporels très complexes, les écrits de Benjamin se caractérisent par leur investissement dans le champ de la philosophie de l'histoire, champ où le philosophe inscrit sa réflexion sur l'œuvre d'art. Dans son « Portrait de Walter Benjamin », Adorno dit de lui que son œuvre rencontrait aussi bien « l'attraction magnétique » que « la répulsion horrifiée » des lecteurs. Benjamin avait un sens du concret déroutant et une étonnante attention aux choses habituellement déconsidérées. Soucieux de trouver dans le matériau empirique ses occasions de penser, il n'hésitait pas à donner de la valeur aux choses insignifiantes, mobilisant une passion pour les objets du passé probablement héritée de son père antiquaire. On trouve chez lui de multiples références à la figure du collectionneur, personnage singulier dont la tâche consiste à sauver les objets de la désuétude qui les guette. La collection se définissant, pour Benjamin, comme « une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin » (*Paris*,

*capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*). Le collectionneur participe au ressouvenir, au réveil, au rassemblement d'une époque. La tâche de l'historien se calque sur la sienne.

Comme les meilleurs poètes (Baudelaire par exemple), les théoriciens de la culture doivent pouvoir créer des « images dialectiques », c'est-à-dire susciter la rencontre fracassante – pensée sur le mode du choc – entre un élément appartenant au passé, resté à l'état virtuel dans la mémoire collective, et un présent qui l'actualise. Dans un événement présent surgit le souvenir d'un passé qui vient complexifier la lecture que l'on fait du présent. L'image dialectique est la cristallisation d'un mouvement de l'histoire, d'un processus temporel amenant sans cesse des éléments passés à résonner avec des éléments présents. Lorsqu'il construit le concept d'« image dialectique », Benjamin ne parle pas d'image au sens commun d'image matérielle. Une image dialectique peut naître d'un discours, s'insinuer dans un texte, dans un poème. La tâche de l'historien matérialiste est de pister ces moments d'enchevêtrements temporels, de leur donner toute leur densité critique.

D'un point de vue formel, le texte de Benjamin le plus novateur est sans doute celui qu'il consacre aux galeries marchandes couvertes de Paris, lieux représentatifs du capitalisme triomphant au XIX<sup>e</sup> siècle, auxquels il consacre ses recherches durant son exil en France dans les années 1930. *Le livre des passages* est une œuvre inachevée, recueil foisonnant de notes en tous genres, comprenant des milliers de pages préparatoires. Sans les classer par ordre d'importance, Benjamin y rassemble brèves études historiques, détails remarquables au cours de promenades, énumérations de noms de rues ou de magasins, réflexions anthropologiques, anecdotes, etc. Le texte fonctionne comme un montage de fragments, au sens où il alterne de longues citations d'auteurs connus (ou moins connus) avec ses pensées propres. Le lecteur croit donc avoir affaire à un inventaire décousu, à une collection de traits épars de la civilisation. Selon Adorno, « l'intention de Benjamin était de renoncer à toute interprétation et de ne faire surgir les significations que grâce au choc provoqué par le montage des documents ». La méthode utilisée pour ces montages théoriques a certainement subi l'influence des avant-gardes (notamment surréalistes) que Benjamin connaissait fort bien.

Oscillant entre messianisme juïaïque et pessimisme marxiste, la pensée de Benjamin a souvent décontenancé l'exégèse. Central pour la théorie de l'art, le concept d'*aura* manifeste de manière exemplaire la difficulté d'interprétation des textes de Benjamin. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (texte rédigé en 1935, publié en 1955), Benjamin développe l'idée d'une déperdition de l'*aura* de l'œuvre d'art, liée aux techniques de reproduction (imprimerie, photographie, cinéma, etc.). Le texte est encore l'occasion d'une réflexion sur la dimension politique et sociale de l'art à l'époque de la reproductibilité technique. Plutôt que d'être unique, et d'exister dans une totale autonomie, l'œuvre reproduite est désolidarisée du contexte culturel dans lequel elle était apparue (or une icône contemplée dans une église orthodoxe n'aura pas le même effet que sa reproduction dans un livre d'art). En se déclinant en d'infinis sous-modèles, l'œuvre perd progressivement son *aura*. La difficulté d'interprétation tient sans doute aux différentes versions du texte, mais pas seulement. Personne ne s'entend sur son sens profond. Benjamin salue-t-il le déclin de l'*aura* et la massification de l'art, l'*aura* désignant le type de relation entretenue par le bourgeois avec l'œuvre d'art ? Est-il, au contraire, nostalgique de cette *aura* que la technique pousse à disparaître ? Ou encore : maintient-il volontairement l'ambiguïté ? Fidèle à sa méthode dialectique, Benjamin fait encore une fois apparaître la complexité des configurations temporelles propres à l'œuvre d'art. Certes, l'*aura* disparaît avec la reproduction technique. Mais en même temps, pour Benjamin, origine et déclin se confondent : c'est au moment où elle est sur le déclin que l'*aura* apparaît. La reproduction technique contribue à montrer son absence et donc à la révéler (comme négativement). L'*aura* ne prend véritablement forme qu'au moment de la modernité, avec la reproduction qui affecte son domaine d'expérience. Le développement de la technique entraîne donc des questions qui n'étaient pas aussi vives autrefois ; il a transformé notre regard, ainsi que les valeurs qui nous servent de repères dans l'évaluation des œuvres.

BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nouvelle trad. Lionel Duvoy de la 4<sup>e</sup> version de l'essai (1936) et trad. inédite des passages non conservés par Benjamin figurant dans la 2<sup>e</sup> version de l'essai (fin 1935-février 1936),

Paris, Allia, 2003. – *Petite histoire de la photographie* [1931], trad. fr. L. Duvoy, Paris, Allia, 2012. – *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages* [1934], trad. fr. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1997. – *Baudelaire*, édition établie par G. Agamben, B. Chitussi et C.-C. Härle, trad. fr. P. Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2013.

ADORNO T. W., *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 2001. – ARENDT H., *Walter Benjamin: 1892-1940*, Paris, Allia, 2007. – JAY M., *L'Imagination dialectique. L'école de Francfort (1923-1950)*, Paris, Payot, 1989. – MÜNSTER A., *Progrès et catastrophe. Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris, Kimé, 1996. – PROUST F., *L'Histoire à contre-temps*, Paris, Le Cerf, 1994. – ROCHLITZ R., *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.

MAUD HAGELSTEIN

→ Adorno, Baudelaire, Kracauer, Marx, Proust, Simmel.

#### BERGSON, HENRI. 1859-1941

Bergson naît à Paris le 18 octobre 1859, de parents étrangers (ce n'est qu'à sa majorité qu'il optera pour la nationalité française). Son père, d'origine polonaise, est compositeur, sa mère est anglaise. Il passe ses premières années à Londres, puis de 1869 à 1877 est interne à Paris. Études particulièrement brillantes : premier prix au Concours général de mathématiques (1877), reçu troisième au concours de recrutement de l'ENS (1878) et agrégation de philosophie (1881), couronnées par la thèse (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), accompagnée de la thèse complémentaire en latin (sur la théorie du lieu chez Aristote).

Sa carrière académique est tout aussi impressionnante. Après divers postes en lycée (Angers, Clermont-Ferrand, puis Henri-IV), il est nommé maître de conférences à l'ENS (1898-1900) avant d'être élu au Collège de France, d'abord en philosophie ancienne puis moderne, de 1904 à 1919, date à laquelle il se retire de l'enseignement. Parallèlement, il avait été élu dès 1901 à l'Académie des sciences morales et politiques, puis à l'Académie française en 1914 (reçu en 1918) et il reçoit le prix Nobel de littérature en 1927. Il faut mentionner également une action diplomatique discrète mais efficace durant la Première Guerre mondiale ainsi qu'un engagement