

les ouvrages réguliers, ceux qui satisfont l'esprit non seulement par une peinture exacte ou grandiose ou piquante des sentiments et des choses, mais encore par l'unité, l'ordonnance logique, en un mot par toutes ces qualités qui augmentent l'impression en amenant la simplicité ». À l'affiliation au romantisme que lui vaut la flamme de son colorisme, mais dont il craint qu'il ne sacrifie le beau par excès « expressionniste » (*Supplément*), partagé entre son admiration pour la simplicité de l'idéal antique ou classique du beau (à l'instar de Boileau, 30/08/1859) et une conception relativiste de la beauté, suivant laquelle son critère évolue comme les mentalités (*Supplément*), il oscille entre l'idée qu'il n'y a pas un Beau, mais « mille, [...] pour tous les yeux, pour toutes les âmes » et celle qu'il ne faut pas confondre ces beaux que l'on peut détester avec l'idée du beau, antithèse du laid, à quoi chacun ne peut qu'aspirer comme au bonheur, antithèse du mal (*id.*).

Delacroix semble différer de Stendhal dans son évaluation de Shakespeare à qui il reproche « ses longueurs, ses jeux de mots continuels, ses descriptions hors de propos » (13/01/1857). En fait, il reste proche de l'écrivain qui préconise d'imiter, non point les drames de l'écrivain anglais, mais sa « manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons » (*Racine et Shakespeare*). Delacroix n'est pas insensible à l'influence de la modernité sur l'art, mais, à l'instar de Baudelaire plutôt que de Stendhal, la considère en corrélation avec le beau éternel : « Les vraies beautés dans les arts sont éternelles et elles seraient admises dans tous les temps ; mais elles ont l'habit de leur siècle : il leur en reste quelque chose, et malheur surtout aux ouvrages qui paraissent dans les époques où le goût général est corrompu ! » (31/10/1859). L'artiste, oscillant entre les deux pôles, opère une double médiation : il imprime sa patte à l'œuvre et témoigne, par là, de son époque. L'idéalisation qui procède de l'intériorité du peintre l'emporte sur ce que suggère la nature, mais on peut tout aussi bien réussir « l'introduction de la réalité au milieu d'un songe » (13/10/1853). Même lorsqu'il réfléchit sur son projet de montrer dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* comment le style se forme par appropriation de la technique, il préconise de scruter l'expérience des grands artistes (Projet de Préface, 16/01/1860). À tous égards, il participe d'une époque où l'idéal suprême, par-delà le temps et le beau, est celui

de l'artiste : « La pratique d'un art demande un homme tout entier ; c'est un devoir de s'y consacrer pour celui qui en est véritablement épris » (16 janvier 1860).

DELACROIX E., *Œuvres littéraires*, I. *Études esthétiques* (1829-1863), Paris, G. Crès & Cie « Bibliothèque dionysienne », 1923. – *Journal* (1822-1863), préface d'Hubert Damisch, Paris, Plon « Les Mémoires », 1981.

CHIMOT J.-P., « Delacroix peintre et critique : questions au silence », dans J.-L. Cabanès (dir.), *Romantismes, l'esthétisme en acte*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest « Orbis litterarum », 2009. – BAUDELAIRE C., *Écrits sur l'art*, éd. Yves Florenne, Paris, Le Livre de Poche, t. 1 & 2, 1971. – GAUTIER T., *Histoire du romantisme* suivi de *Notices romantiques* (Paris, G. Charpentier, 1877), Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui « Les Introuvables », 1978. – RUDRAUF L., *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*, Paris, Henri Laurens, 1942. – SÉRULLAZ M., *Delacroix*, Paris, Nathan, 1981. – STENDHAL, *Racine et Shakespeare* (1823-1825), rééd. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

DOMINIQUE CHATEAU

→ Baudelaire, Gautier, Stendhal.

DELEUZE, GILLES. 1925-1995

Gilles Deleuze est né à Paris le 18 janvier 1925. Profondément marqué par la figure de Jean-Paul Sartre, dont il a compulsé frénétiquement *L'Être et le néant* en 1943, il étudie la philosophie à la Sorbonne. Professeur charismatique, historien de la philosophie précis et inventif, Deleuze enseigne d'abord au lycée avant d'entrer à l'université – où il marquera des générations entières de penseurs. Désormais accessibles en ligne, certains enregistrements de ses cours trouvent des auditeurs dans le monde entier. Dans les années 1950-1960, Deleuze publie plusieurs livres remarquables, parmi lesquels *Proust et les signes* (1964), *Spinoza et le problème de l'expression* (1968), et sa thèse principale, *Différence et répétition* (1968). L'année de sa thèse, il rencontre Félix Guattari, avec qui il lance dans les années 1970 un projet d'écriture à deux mains, principalement orienté sur des problèmes de philosophie politique (voir *Kafka. Pour une littérature mineure*, 1975). En 1981, Deleuze consacre un

ouvrage à la peinture de Francis Bacon (*Logique de la sensation*) et prépare dans les années qui suivent deux livres sur le cinéma (*L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*). De santé fragile, Deleuze souffre de plus en plus d'insuffisance respiratoire, ce qui ne l'empêche pas de continuer à écrire de grands ouvrages (*Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991). Le 4 novembre 1995, Deleuze met fin à sa vie. *L'Abécédaire*, un entretien filmé réalisé en 1988 et diffusé après sa mort, permet de camper l'homme très efficacement, de cerner ses préférences et ses hantises, d'imprimer sa voix et son rythme si singuliers, d'entendre le récit de ses inventions, d'approcher son sens aigu du problème philosophique.

Dans le domaine de l'art, l'apport de Gilles Deleuze concerne trois domaines : celui des signes et de l'expression littéraire (avec ses ouvrages sur Proust et Kafka), celui de la peinture (avec le texte sur Bacon), celui du cinéma (avec les deux volumes sur l'image). La littérature, d'une part, les formes non discursives, d'autre part. Dans l'un et l'autre de ces registres, Deleuze montre l'écart qui sépare l'art de l'usage stéréotypé et dogmatique des moyens d'expression. Dans le troisième chapitre du livre sur *Kafka*, Deleuze et Guattari définissent la littérature mineure comme ce qui pousse le système langagier à se déterritorialiser, à sortir de lui-même pour expérimenter des usages autres : « Comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ? » (*Kafka*). La lutte contre les clichés constitue également le cœur de l'esthétique cinématographique de Deleuze. L'image peut échapper à l'asservissement idéologique, pour autant que l'on révèle sa force contestataire – ce que le philosophe a aussi tenté à partir de la peinture de Bacon : en voulant rendre visible la sensation, en voulant montrer la « logique du sensible », le peintre a exhibé la nature anti-représentative et non-figurative de l'activité picturale.

DELEUZE G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964. – *Kafka. Pour une littérature mineure*, avec Félix Guattari, Paris, Minuit, 1975. – *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002. – *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983. – *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.

GELAS B. & MICOLET H. (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Cécile Defaut, 2007. – KRTOLOVA I., *Gilles Deleuze*, Paris, PUF « Que sais-je ? », 2015. – ZABUNYAN D., *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006. – ZOURABICHVILI F., SAUVAGNARGUES A. & MARRATI P., *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004.

MAUD HAGELSTEIN

→ Proust, Sartre.

DELORME, PHILIBERT. 1510-1570

Architecte français, né à Lyon en 1510 dans une famille de maître-maçon, et mort à Paris en 1570, il réalise quelques-uns des édifices les plus marquants de la Renaissance française : le château d'Anet pour Diane de Poitiers (1547-1555), le château de Saint-Maur-des-Fossés (1541), à la demande du cardinal Jean du Bellay, son protecteur ; il intervient au Louvre, à Fontainebleau, à Saint-Germain-en-Laye, à Vincennes, et commence, à la demande de Catherine de Médicis, le palais des Tuileries en 1564. De 1545 à 1557, sous Henri II, il a dirigé tous les chantiers importants du règne ou y a au moins participé. Il est le premier à porter le titre d'architecte du roi et plus encore le premier architecte jusqu'à Jules Hardouin-Mansart (1699) à remplir la charge de surintendant des Bâtiments. À la mort d'Henri II (1559), il connaît une véritable disgrâce qui lui donne le temps de rédiger deux traités d'architecture : *Nouvelles inventions pour bien bâtir à petits frais* (1561) suivies, quelques années plus tard, du *Premier Tome de l'Architecture* (1567). Ces deux ouvrages sont les premiers traités d'architecture sinon de langue française (les traductions de Vitruve [1547] et d'Alberti [1553] par Jean Martin sont antérieures), du moins de conception « française », c'est-à-dire marqués par les traditions de chantier ainsi que par les projets éditaires en vigueur en France. Quels que soient les fruits qu'il a pu rapporter de ses voyages en Italie, et en particulier de son séjour romain de 1536 à 1539 qui lui a permis non seulement de procéder à des relevés archéologiques, mais aussi certainement de prendre connaissance du Vitruve qu'il a longtemps souhaité « mettre quelque jour en bon ordre pour le rendre plus intelligible », Delorme se démarque d'emblée de l'humanisme

L'espace des peintres, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991. – *Diderot et l'art, de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984. – *Esthétiques de Diderot. La nature du beau, Cahiers de philosophie de l'Université de Caen*, n° 51, 2015.

CAROLE TALON-HUGON

→ André (Père), Crouzat, Goethe, Horace, Hutcheson, La Font de Saint-Yenne, Lessing, Rousseau, Schiller, Shaftesbury.

DILTHEY, WILHELM. 1833-1911

Fils de pasteur calviniste, Dilthey naît le 19 novembre 1833 en Allemagne. Il étudie la théologie à Heidelberg, puis à Berlin, où il se consacre également à l'étude de l'histoire et nourrit une proximité avec les historiens de l'art et de la littérature.

Dans un compte-rendu de la *Civilisation de la Renaissance en Italie*, Dilthey reconnaît à Jacob Burckhardt le mérite d'avoir montré – sous les variations politiques – la permanence de certaines valeurs intellectuelles, morales et artistiques. Il lui reproche néanmoins la faiblesse de sa méthode et son esthétisme, à ses yeux excessif. De manière générale, Dilthey accuse les historiens de manquer de rigueur scientifique. Formé à la philosophie, Dilthey consacre principalement ses forces intellectuelles au problème du classement des sciences et pose en 1875 la distinction – restée fameuse – entre « sciences humaines » et « sciences naturelles » (ou : « sciences de l'esprit » et « sciences de la nature »).

Au début du XIX^e siècle (surtout à partir de 1830), les sciences de la nature imposent leur prépondérance intellectuelle dans les universités allemandes. Mais ce siècle est aussi celui de l'émancipation de l'histoire : contre la philosophie idéaliste de Hegel, l'« École historique » refuse d'appliquer directement la raison théorique aux choses humaines, et veut bannir tout procédé qui consisterait à réduire les époques du passé à une série d'étapes jalonnant un progrès continu. Aux yeux des historiens de cette École, on devrait abandonner l'étude des généralités pour se consacrer à celle des circonstances particulières. Nombreux sont les historiens à s'être élevés à cette époque contre les constructions systématiques de la philosophie, à

cause de leurs généralisations excessives. Dilthey est le premier à accorder une valeur philosophique à l'attention au singulier – l'histoire étant, rappelle-t-il, composée avant tout d'événements uniques et de volontés singulières. Plutôt que de se soumettre à l'esprit spéculatif et à la théorie abstraite, Dilthey veut focaliser son attention sur la « raison agissante », que l'on ne peut découvrir qu'à travers l'étude des formes et des créations de chaque société. En proposant une « critique de la raison historique » qui laissera des traces indélébiles chez les historiens (y compris – et peut-être même surtout – les historiens de l'art), Dilthey opère un premier élargissement du projet critique kantien, que les néokantiens reprendront à leur compte (Windelband, Cassirer). Pour bâtir sa théorie générale de la connaissance historique et offrir à l'histoire la légitimité d'une méthode rigoureuse, Dilthey envisage respectivement (1) la possibilité de fonder toutes les sciences particulières (politique, économie, théologie, esthétique) sur la *psychologie* (il veut montrer qu'elles forment la totalité des « sciences de l'esprit ») ; (2) la possibilité de fonder l'unité de ces sciences sur une théorie de la compréhension, c'est-à-dire une *herméneutique*.

Lecteur de la poétique des philosophes romantiques, Dilthey a développé en plus de ses travaux épistémologiques une théorie herméneutique de la littérature, sur laquelle s'appuiera à sa suite Gadamer. Contre les formalistes, et alors même qu'il admet deux lectures possibles de l'œuvre littéraire – une approche *extrinsèque* et une approche *intrinsèque* –, Dilthey défend la compréhension intégrée de l'œuvre : celle-ci ne peut en aucun cas être décrite sans un travail critique qui prendrait en compte sa relation avec le monde de l'expérience humaine. L'idée d'une pure autonomie de l'œuvre à l'égard de son environnement est rejetée par Dilthey.

DILTHEY W., *Gesammelte Schriften*, Bände I-XXVI. Bände I-XII herausgegeben von den Schülern Diltheys. Ab Band XV besorgt von Karlfried Gründer, ab Band XVIII zus. mit Frithjof Rodi, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. – Pour la traduction française, se reporter aux ouvrages publiés aux Éditions du Cerf : 1. *Critique de la raison historique. Introduction aux sciences de l'esprit et autres textes*, 1992 ; 4. *Conception du Monde et analyse de l'Homme depuis la Renaissance et la Réforme*, 1999 ; 7. *Écrits d'esthétique* suivi de *La Naissance de l'herméneutique*, 1995.

BROGOWSKI L., *Dilthey, conscience et histoire*, Paris, PUF, 1997. – MUL J. de, *The Tragedy of Finitude: Dilthey's Hermeneutics of Life*, New Haven, Yale University Press, 2004. – GENS J.-C., *La Pensée herméneutique de Dilthey. Entre néokantisme et phénoménologie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002. – KOSLOWSKI P. (dir.), *The Discovery of Historicity in German Idealism and Historism*, Berlin, Springer, 2006. – KREMER-MARIETTI A., *Wilhelm Dilthey et l'anthropologie historique*, Paris, Seghers, 1971. – LESSING H.-U., MAKKREEL R. A. & POZZO R., *Recent Contributions to Dilthey's Philosophy of the Human Sciences*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2011.

MAUD HAGELSTEIN

→ Burckhardt, Cassirer, Gadamer, Hegel, Kant.

DION CHRYSOSTOME. 30-116

Illustre représentant de la Seconde Sophistique, rhéteur et philosophe, Dion de Pruse, qui vécut de 30 apr. J.-C. à 116, fut surnommé Chrysostome (Bouche d'Or) pour son style et son éloquence. Impliqué dans la vie de sa cité natale, familier des empereurs, contraint à un long exil sous Domitien pour des raisons qui restent encore assez mal connues, il nous a laissé de très nombreux *Discours*, qui passèrent très longtemps pour des modèles du genre. Oscillant entre cynisme et stoïcisme – l'exil ne semble pas l'avoir particulièrement converti à la philosophie stoïcienne, malgré une opinion soutenue dès l'Antiquité –, il fut également très influencé par Platon. C'est un éclectique, dont les idées sur l'art montrent une conception nouvelle, déjà amorcée par Cicéron, de la création artistique, dérivée de la théorie des Idées de Platon, conception fortement empreinte de stoïcisme, dont il développe certains concepts, notamment dans le domaine de la musique.

Le très célèbre *Discours* XII de Dion, prononcé à Olympie sous le regard du Zeus de Phidias en 97 apr. J.-C., et devant une large assemblée de Grecs venus regarder les jeux, permet de saisir une conception nouvelle de la *phantasia*, qui, de la faculté de former une image, évoluera peu à peu vers un sens proche de notre « imagination ». Cette conception nouvelle, déjà présente chez Cicéron, se retrouve notamment chez Quintilien et Philostrate. Le point de départ est platonicien. L'art reproduit l'Idée, mais l'on assiste maintenant à un

« renversement des conceptions platoniciennes » (E. Panofsky). Le modèle ou Idée est maintenant intériorisé. L'artiste n'imité plus l'Idée dont il retrouve le reflet appauvri dans le monde sensible. Son regard s'est intériorisé et il contemple un modèle intérieur de beauté qu'il garde en lui tant que son œuvre n'est pas accomplie. D'où la difficulté pour Dion que présente l'art de la sculpture dont l'avancée très lente s'explique par les difficultés de la technique, ce qui exige de l'artiste qu'il garde très longtemps dans son esprit le modèle initial (Dion XII, 71). L'idée d'un modèle intériorisé est inséparable de la théorie de la *mimesis* ou représentation. Ainsi se trouve réintroduite, dans la perspective platonisante qui est celle de Dion, une théorie que les Stoïciens, à l'exception de quelques représentants du Moyen Portique, avaient abandonnée au profit d'une théorie du langage. Dans la théorie d'un platonisme inversé qu'adopte Dion, la *mimesis* n'a plus la connotation négative que lui donne la plupart du temps Platon. Aristote est passé par là.

En comparant le Zeus d'Homère et le Zeus de Phidias, Dion, opposant arts du langage et arts visuels, selon un *topos* bien connu, distingue deux fonctions du langage dans sa relation à l'image. La première fonction reste liée à l'image avec laquelle le langage se confond. Ainsi, par certains de ses aspects, le Zeus de Phidias n'a pas besoin d'être explicité par la parole et se confond avec le Zeus d'Homère : même chevelure, même menton, même acquiescement de la tête. L'image parle d'elle-même et les épiclèses du dieu sont immédiatement saisissables, sans devoir être explicitées par la parole. Peinture et poésie sont, dans un premier temps, identiques l'une à l'autre (XII, 75). Mais même Phidias n'a pas pu représenter tous les aspects de Zeus, et en particulier sa toute-puissance qui se manifeste par de redoutables phénomènes naturels. Aussi, dans un second temps, le langage est-il supérieur à l'image qui doit souvent être explicitée par lui, et la poésie se montre-t-elle supérieure à tout art visuel.

Le langage comporte en effet pour les Stoïciens de multiples possibilités, que n'ont pas les arts figurés, par suite de leurs limitations. On pense par exemple à tout ce que permettent les degrés de comparaison ou encore l'imaginaire. Dion se détache ici des idées stoïciennes sur les rapports du langage et de l'image. Pour les Stoïciens, toute sensation doit être rationnelle, dans la mesure où elle ne saurait exister sans le