

CESARE BRANDI

Théorie de la restauration

Traduit de l'italien par
MONIQUE BACCELLI



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2021

TITRE ORIGINAL

Teoria del restauro

*À la mémoire de don Giuseppe De Luca
qui voulut et ne put voir ce livre publié.*

La *Teoria del restauro* de Cesare Brandi a été publiée pour la première fois par les Edizioni di Storia e Letteratura à Rome, en 1963. Elle a paru de nouveau en 1977 dans la Piccola Biblioteca d'Einaudi à Turin. La première traduction en français, par Colette Déroche, a été publiée par l'École nationale du patrimoine à Paris en 2001. En couverture : Léonard de Vinci, *L'Adoration des Mages*, réflectographie infrarouge (2017).

© Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1977, pour l'édition italienne.
© Éditions Allia, Paris, 2011, 2021, pour la présente traduction française.

I
LE CONCEPT DE RESTAURATION

ON entend habituellement par restauration toute intervention visant à remettre en état un produit de l'activité humaine. Dans cette conception courante de la restauration, qui s'identifie à ce que l'on doit appeler plus exactement schéma préconceptuel¹, la notion d'intervention sur un produit de l'activité humaine se trouve déjà mise en évidence : toute autre intervention relevant du domaine biologique ou physique ne rentre donc pas dans la notion courante de restauration. Si l'on passe du schéma préconceptuel de restauration au concept lui-même, la conceptualisation doit impérativement tenir compte de la variété des produits de l'activité humaine auxquels doit s'appliquer l'intervention particulière qui s'appelle restauration. On aura donc une restauration relative aux produits industriels et une restauration relative aux œuvres d'art : mais si la première finit par être synonyme de réparation ou de remise en fonction, la seconde en diffère, et pas seulement par la diversité des opérations à effectuer. En effet, tant qu'il s'agit de produits industriels, et cela, dans la plus grande échelle possible, qui commence au petit artisanat, le but de la restauration sera évidemment de rétablir la fonctionnalité du produit et, ainsi, la nature de l'intervention en question sera exclusivement liée à la réalisation de ce but.

Mais à partir du moment où il s'agit d'une œuvre d'art, même si quelques-unes d'entre elles ont structurellement un but fonctionnel, comme certains monuments et, de façon générale, les objets dits d'art appliqué, il est clair que leur remise en fonction, tout en rentrant dans l'acte de restauration, ne représente en définitive qu'un côté secondaire ou concomitant, mais jamais principal ou fondamental, de l'intervention s'adressant à l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art.

Il apparaîtra donc tout de suite que le produit spécial de l'activité humaine à qui l'on donne le nom d'œuvre d'art le devient à la suite

1. Pour l'idée de schéma pré-conceptuel, voir Cesare Brandi, *Celso o delle poesia*, Turin, Einaudi, 1957, pp. 37 et suivantes. (N.d.A.)

d'une reconnaissance singulière qui se produit dans la conscience : une reconnaissance doublement singulière, tant parce qu'elle doit être accomplie chaque fois par un individu singulier que parce que l'œuvre ne peut trouver sa raison d'être que dans la reconnaissance effectuée par cet individu singulier. Le produit humain auquel va cette reconnaissance se trouve là, sous nos yeux, mais il peut être rangé génériquement parmi les produits de l'activité humaine tant que la conscience ne le reconnaît pas comme œuvre d'art et ne l'exclut pas de façon définitive de la communauté des autres produits. Et telle est, réellement, la caractéristique propre de l'œuvre d'art, dans la mesure où, sans que l'on s'interroge sur son essence ou sur le processus créateur qui l'a produite, elle commence à faire partie du monde, de l'existence particulière de chaque individu dans le monde. Une telle particularité ne dépend pas des prémisses philosophiques de départ, quelles qu'elles soient, mais elle doit être formulée dès le moment où l'on accepte de considérer l'art comme un produit de la spiritualité humaine.

N'allons pas croire pour autant qu'il faille partir d'une conception idéaliste car, même en partant du point de vue pragmatique opposé, on voit que l'essentiel pour l'œuvre d'art, c'est d'être reconnue comme telle.

Si l'on se réfère à Dewey¹, on trouvera cette caractéristique clairement indiquée : "Une œuvre d'art, qu'elle soit plus ou moins ancienne ou classique, est effectivement, et pas seulement potentiellement, une œuvre d'art quand elle vit à travers une expérience individuelle. En tant que morceau de parchemin, de marbre, ou de toile, elle reste (tout en étant soumise aux dégradations du temps) identique à elle-même à travers les ans. Mais, en tant qu'œuvre d'art elle est recrée chaque fois qu'elle est esthétiquement perçue." Ce qui veut dire que tant que cette *re-création* ou *re-connaissance* n'a pas eu lieu, l'œuvre d'art n'est que potentiellement œuvre d'art ou, comme nous l'avons nous-mêmes écrit, elle n'*existe* que dans la mesure où elle *subsiste*, c'est-à-dire, comme on l'a vu dans le passage de Dewey, en tant que morceau de parchemin, de marbre ou de toile.

1. John Dewey, *Art as experience*, New York, 1934. (N.d.A.)

Une fois ce point clairement établi, on ne s'étonnera pas d'en voir découler le corollaire suivant : tout comportement vis-à-vis de l'œuvre d'art, y compris la restauration, dépend de la reconnaissance ou non de l'œuvre d'art en tant que telle.

Mais si le comportement vis-à-vis de l'œuvre d'art est étroitement lié au jugement lui attribuant sa valeur artistique – ce à quoi aboutit la reconnaissance –, la qualité de l'intervention en sera, elle aussi, étroitement déterminée. Ce qui veut dire que même cette phase de restauration (que l'œuvre d'art peut avoir en commun avec d'autres produits de l'activité humaine) ne représente qu'une phase complémentaire par rapport à ce qui est le propre de toute intervention devant être réalisée sur une œuvre d'art. En découle aussi la légitimité, à cause de cette singularité toute particulière, d'exclure la restauration, en tant que restauration d'œuvre d'art, de l'acception commune de restauration, que nous avons formulée ci-dessus, et la nécessité d'en articuler le concept, en se fondant non sur les procédés pratiques qui caractérisent la restauration concrète, mais sur le concept d'œuvre d'art dont elle reçoit sa caractérisation.

Nous en arrivons ainsi à reconnaître le lien indissoluble qui existe entre la restauration et l'œuvre d'art, dans la mesure où c'est l'œuvre d'art qui conditionne la restauration, et non l'inverse. Mais nous avons vu que ce qui est essentiel pour l'œuvre d'art, c'est d'être reconnue comme telle, et que c'est à ce moment-là qu'elle se réintègre dans le monde. Le lien entre restauration et œuvre d'art se fonde ainsi sur l'acte de reconnaissance, et continuera de se développer par la suite, mais c'est dans l'acte de reconnaissance que se trouvent ses prémisses et la façon dont on la traitera. C'est par cette reconnaissance qu'on prendra en considération non seulement la matière dont l'œuvre d'art est faite, mais aussi la bipolarité avec laquelle l'œuvre d'art s'offre à la conscience.

En tant que produit de l'activité humaine, l'œuvre d'art comporte en effet une double instance : l'instance esthétique, qui correspond à cet élément fondamental de la valeur artistique faisant d'une œuvre d'art une œuvre d'art ; l'instance historique qui

lui revient en tant que produit humain réalisé dans un temps et un lieu donnés et située dans ce lieu et ce temps donnés. Comme on le voit, il n'est pas nécessaire d'ajouter l'instance de fonctionnalité (qui est en définitive la seule qui reste aux autres produits humains), parce que cette fonctionnalité, présente dans l'architecture comme dans l'œuvre d'art, ne pourra pas être prise en considération en soi, mais en regard de la consistance physique et des deux instances fondamentales qui structurent l'œuvre d'art quand la conscience la perçoit.

Le fait d'avoir remis la restauration en rapport direct avec la reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle, permet désormais d'en donner la définition : *La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations futures.*

C'est de cette structure fondamentale de l'œuvre d'art, telle que la conscience individuelle la perçoit, que devront naturellement et également découler les principes dont la restauration devra s'inspirer dans sa réalisation pratique.

La consistance physique de l'œuvre doit nécessairement avoir la priorité, parce qu'elle représente le lieu même de la manifestation de l'image, assure la transmission de cette image aux générations futures et en garantit donc la réception dans la conscience humaine. En conséquence, si du point de vue de la reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle, le côté artistique a la priorité absolue, au moment où la reconnaissance cherche à fournir aux générations futures la possibilité de cette révélation, la consistance physique prend une importance primordiale.

En effet, même si la reconnaissance doit avoir lieu chaque fois dans une conscience individuelle, elle appartient en même temps à la conscience universelle, et à l'individu qui jouit de cette révélation immédiate s'impose aussitôt l'impératif, aussi catégorique que l'impératif moral, de la conservation. Cette dernière s'articule en une gamme infinie qui va du simple respect à l'intervention la plus

radicale, comme lorsque l'on détache des fresques, transposées en peintures sur bois ou sur toile.

Il est toutefois clair que, même si l'impératif de la conservation s'adresse généralement à la structure de l'œuvre d'art dans son ensemble, il concerne plus spécialement la consistance matérielle sur laquelle se manifeste l'image. C'est sur cette consistance matérielle que devront se concentrer tous les efforts et toutes les recherches, pour que celle-ci puisse durer le plus longtemps possible.

Mais d'autre part, quelle que soit l'intervention ainsi conçue, elle sera dans tous les cas la seule qui soit légitime et impérative, la seule qui doive se formuler avec le plus large éventail d'aides scientifiques ; et la première, sinon la seule, que l'œuvre d'art permet vraiment et dont elle a besoin pour subsister comme image fixe et unique. D'où l'on tire le premier axiome : *on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art.*

Mais les moyens physiques auxquels est confiée la transmission de l'image ne sont pas accolés à celle-ci, ils lui sont plutôt coextensifs : il n'y a pas la matière d'un côté et l'image de l'autre. Et pourtant, bien que les moyens soient coextensifs à l'image, on ne pourra pas déclarer que leur *coextensivité*¹ est en tout point intérieure à l'image. Une certaine partie de ces moyens physiques servira de support à ceux auxquels est plus proprement confiée la transmission de l'image, encore que ceux-ci aient besoin d'eux pour des raisons étroitement liées à la subsistance de l'image. Comme les fondations pour une construction architecturale, le bois ou la toile pour la peinture, et ainsi de suite.

Chaque fois que les conditions dans lesquelles se trouve l'œuvre d'art exigent le sacrifice d'une partie de sa consistance matérielle, le sacrifice, ou de toute manière l'intervention, devra être réalisé selon les impératifs de l'instance esthétique. Et cette instance sera dans tous les cas prioritaire, parce que la singularité de l'œuvre d'art par rapport aux autres produits humains ne dépend pas de sa consistance matérielle, ni de sa double historicité, mais de son caractère artistique. Et, une fois que l'on perd celui-ci, il ne reste plus de l'œuvre d'art qu'une épave.

1. Nous ne faisons que reproduire les néologismes utilisés par Cesare Brandi. (N.d.T.)

D'un autre côté, on ne pourra pas non plus sous-estimer l'instance historique. On a dit que l'œuvre d'art jouissait d'une double historicité, c'est-à-dire celle qui coïncide avec l'acte qui l'a formée, l'acte de la création, et renvoie donc à un artiste, une époque et un lieu ; et une seconde historicité qui vient du fait que l'œuvre persiste dans le présent d'une conscience, et c'est donc une historicité qui se réfère au temps et au lieu où se trouve l'œuvre d'art à ce moment-là. Nous reviendrons plus particulièrement sur le rapport du temps et de l'œuvre d'art, mais pour l'instant la distinction des deux moments est suffisante.

La période intermédiaire entre l'époque où l'œuvre fut créée et le présent historique qui avance constamment, sera constituée par autant de présents historiques devenus du passé, mais dont l'œuvre qui les aura traversés pourra conserver des traces vivantes.

Or l'instance historique ne se réfère pas seulement à la première historicité mais aussi à la seconde.

La contemporanéité entre les deux instances représente la dialectique de la restauration, justement comme moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle.

On peut donc énoncer le second principe de restauration : *la restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique, et sans effacer la moindre trace du passage de l'œuvre d'art dans le temps.*

II LA MATIÈRE DE L'ŒUVRE D'ART

LE premier axiome relatif à la matière de l'œuvre d'art comme unique objet de l'intervention du restaurateur, demande un approfondissement du concept de matière, en lien avec l'œuvre même. Le fait que les moyens physiques dont l'image a besoin pour se manifester constituent un moyen et non une fin ne doit pas dispenser de rechercher ce qu'est la matière par rapport à l'image, recherche que l'Esthétique idéaliste a généralement cru bon de négliger, mais que l'analyse de l'œuvre d'art fait obligatoirement réapparaître. Du reste, Hegel lui-même ne put se dispenser de se référer au "matériau extérieur et donné", bien qu'il ne fournît pas de conceptualisation de la matière par rapport à l'œuvre d'art. Dans ce rapport, la matière acquiert une physionomie précise et c'est à partir de ce rapport qu'elle doit alors être définie, puisqu'il serait tout à fait inopérant de se référer à un point de vue ontologique, gnoséologique ou épistémologique. Ce sera seulement dans un second temps, quand on en viendra à l'intervention pratique de restauration, qu'il faudra aussi avoir en plus une connaissance scientifique de la constitution physique de la matière. Mais pour commencer, et surtout sur le plan de la restauration, il faut définir ce qu'est la matière en tant que représentation simultanée du *temps* et du *lieu* de l'intervention du restaurateur. C'est pourquoi nous ne pouvons partir que d'un point de vue phénoménologique, car c'est sous cet aspect que la matière se montre comme "tout ce qui sert à l'épiphanie de l'image". Cette définition reflète un processus analogue à celui qui conduit à la définition du beau, que l'on ne peut établir autrement que phénoménologiquement, comme le fit jadis la scolastique : "quod visum placet"¹.

La matière comme épiphanie de l'image donne alors la clé du dédoublement auquel nous avons déjà fait allusion et que l'on peut désormais définir comme *structure* et *aspect*.



1. "Ce qui plaît quand on le voit."
(N.d.T.)

La distinction entre ces deux acceptions fondamentales met aussi en évidence le concept de matière dans l'œuvre d'art, de façon similaire, mais encore plus indissociable, que celui de la *face* et du *revers* d'une médaille. Il est évident que d'être prioritairement *aspect* ou prioritairement *structure* correspondra à deux fonctions de la matière dans l'œuvre d'art, dont l'une ne contredira normalement pas l'autre, sauf éventuel conflit. Un tel conflit, comme celui qui peut opposer l'instance esthétique à l'instance historique, ne pourrait être résolu, s'il ne peut être résolu autrement, que par la prééminence de l'aspect sur la structure. Prenons l'exemple le plus évident d'une peinture sur panneau dont le bois est devenu tellement poreux qu'il ne peut plus offrir un support convenable : la peinture est alors la matière comme aspect et le bois la matière comme structure, bien que cette division puisse parfois paraître moins nette, dans la mesure où le fait d'être peinte sur bois donne à la peinture des caractéristiques particulières qui pourraient disparaître si l'on enlevait ce dernier. La distinction entre aspect et structure se révèle donc beaucoup plus subtile qu'elle ne peut paraître au premier abord, et ne sera pas toujours concrètement réalisable. Prenons maintenant un autre exemple, celui d'un édifice qui, partiellement démoli par un tremblement de terre, se prête quand même à une reconstruction ou à une anastylose¹. Dans ce cas l'aspect ne peut pas être considéré seulement comme la surface extérieure des pierres de taille, car celles-ci devront rester telles qu'elles sont, et pas seulement en surface, alors que la structure de maçonnerie intérieure pourra changer, pour se prémunir contre de futurs séismes. Et même la structure intérieure des colonnes, s'il y en a, pourra être remplacée, à condition de ne pas altérer l'aspect de la matière. Mais dans ce cas aussi, il faudra un très grand doigté pour que le changement de structure ne se répercute pas sur l'aspect.

Maintes erreurs funestes et destructrices sont justement venues du fait que l'on n'avait pas étudié la matière de l'œuvre d'art dans sa bipolarité d'aspect et de structure. Une illusion solidement

enracinée – que l'on pourrait qualifier, dans le domaine de l'art, d'illusion d'immanence – a fait considérer comme identiques, par exemple, le marbre qui n'est pas encore extrait de la carrière et celui qui est devenu statue : alors que le marbre non extrait ne possède que sa constitution physique et que le marbre de la statue a subi la transformation radicale d'être le véhicule d'une image, qu'il s'est historicisé sous l'effet de la main de l'homme, et qu'entre son existence en tant que carbonate de chaux et son existence en tant qu'image s'est ouverte une discontinuité impossible à combler. C'est pourquoi, en tant qu'image, il se dédouble en aspect et structure et subordonne la structure à l'aspect. Qui pourrait alors se croire, du seul fait d'avoir identifié la carrière d'où fut tiré le matériau utilisé pour le monument antique, autorisé à en extraire encore pour réaliser une reproduction du même monument, auquel cas il s'agirait de reproduction et non de restauration ? Sa demande ne serait-elle pas justifiée du seul fait que *la matière est la même* ? La matière ne sera jamais la même, mais en tant qu'historicisée par l'œuvre actuelle de l'homme, elle appartiendra à l'époque où vit cet homme et non à la plus lointaine ; et, bien que chimiquement la même, elle sera différente et constituera également un faux historique et esthétique.

Une autre erreur, encore bien enracinée chez certains, et qui découle elle aussi d'une analyse insuffisante de ce que représente la matière dans l'œuvre d'art, se cache dans la conception, chère au positivisme de Semper et de Taine, selon laquelle ce serait la matière qui engendrerait, ou de toute manière déterminerait, le style. Il est évident qu'un sophisme de ce genre provient du manque de distinction entre la structure et l'aspect, et de l'assimilation de la matière, en tant que véhicule de la forme, à la forme elle-même. Dans cette optique, on finit par considérer l'aspect que la matière prend dans l'œuvre d'art comme une fonction de la structure.

À l'opposé, le fait de négliger le rôle de la matière dans l'image, comme cela se produit dans les esthétiques idéalistes, vient de ce que l'on n'a pas reconnu l'importance de la matière comme struc-



APHRODITE ACCROUPIE,
ŒUVRE ROMAINE
D'ÉPOQUE IMPÉRIALE,
I^{er}-II^e SIÈCLE AP. J.-C.
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

1. Technique de reconstruction d'un édifice en ruine, ou de l'une de ses parties, fondée sur l'analyse méthodique des éléments d'origine retrouvés sur place. (N.d.T.)

ture. Et l'on arrive au même résultat en assimilant l'aspect à la forme mais en dissolvant celle-ci comme matière.

La distinction fondamentale entre l'aspect et la structure peut parfois aboutir à une dissociation si importante que l'aspect précède, paradoxalement, la structure, mais seulement dans le cas des œuvres dites non figuratives, comme la poésie et la musique, où l'écriture – qui n'est du reste pas le moyen physique propre à ces arts, mais leur intermédiaire – donne la priorité, fût-ce de façon symbolique, à l'aspect sur la production effective du son, de la note ou de la parole.

Une autre conception erronée de la matière dans l'œuvre d'art limite celle-ci à la consistance matérielle dont résulte l'œuvre elle-même. C'est une conception qui semble difficile à réfuter, mais si on veut l'anéantir, il suffit de l'opposer à la notion suivante : la matière permet l'extériorisation de l'image, et la spatialité de l'image ne se limite pas à l'enveloppe de la matière transformée en image ; d'autres éléments intermédiaires entre l'œuvre et celui qui la regarde pourront être considérés comme moyens physiques de transmission de l'image, et en tout premier lieu la qualité de l'atmosphère et de la lumière. Une atmosphère limpide et une lumière éclatante peuvent être considérées comme le lieu même de manifestation de l'image, à peu près au même titre que le marbre, le bronze ou toute autre matière. Il serait donc inexact d'affirmer que pour le Parthénon on a utilisé le pentélique comme seul moyen physique, alors que l'atmosphère et la lumière dans lesquelles il baigne sont elles aussi matière, au même titre que le pentélique. D'où il découle que l'on n'enlèvera une œuvre d'art de son lieu d'origine que pour l'unique et impératif motif de sa conservation.

III

L'UNITÉ POTENTIELLE DE L'ŒUVRE D'ART

UNE fois éclaircis le sens et les limites que l'on doit attribuer à la matière, considérée dans son rapport à l'épiphany de l'œuvre d'art, il convient d'étudier à présent le concept d'unité, auquel il est nécessaire de se reporter pour définir les limites de la restauration.

On commencera par exclure l'idée que l'unité réalisée par l'œuvre d'art puisse être conçue comme l'unité organique et fonctionnelle qui caractérise le monde physique, du noyau de l'atome à l'homme. Et, en ce sens, il suffirait même de définir l'unité de l'œuvre d'art comme unité qualitative et non quantitative, mais cela ne permettrait pas de détacher assez nettement l'unité de l'œuvre d'art de l'unité organico-fonctionnelle, dans la mesure où le phénomène de la vie n'est pas quantitatif mais qualitatif.

Pour commencer, nous devons examiner la nécessité absolue d'attribuer un caractère d'unité à l'œuvre d'art, et plus précisément l'unité qui appartient à un *tout*, et non l'*unité* qui appartient à un *total*. En effet, si l'œuvre d'art ne devait pas être conçue comme un *tout*, elle devrait être considérée comme un total composé de parties, ce qui conduirait à une idée géométrique de l'œuvre d'art, semblable à celle du beau, idée qui se heurterait alors à la critique que Plotin fit jadis du concept du beau. Ainsi, si l'œuvre d'art est composée de parties qui sont chacune en soi une œuvre d'art, nous devons en conclure que ces parties, prises séparément, ne sont pas aussi autonomes qu'on le voudrait, et que ce morcellement a une valeur de rythme, ou encore que, dans le contexte où elles apparaissent, elles perdent cette valeur individuelle pour être ré-absorbées dans l'œuvre qui les contient. Soit l'œuvre qui les contient est une anthologie et non une œuvre d'art homogène, soit les œuvres d'art, prises séparément, atténuent dans l'ensemble où elles sont intégrées l'individualité qui fait de chacune d'entre elles une œuvre autonome. Cette attraction particulière que l'œuvre d'art exerce sur ses parties,

lorsqu'elle se présente comme composée de parties, est déjà la négation implicite des parties comme constitutives de l'œuvre d'art.



DÉTAIL D'UNE
MOSAÏQUE PROVENANT
DE LA CASE DEL FAUNO
À POMPÉI,
II^e SIÈCLE AP. J.-C.
NAPLES, MUSEO
NAZIONALE ARCHEOLOGICO

Prenons le cas d'une œuvre d'art qui est effectivement composée de parties qui, prises séparément, n'ont d'autre préséance esthétique que celle de type hédoniste liée à la beauté de la matière, à la pureté de la taille et ainsi de suite. Prenons plus précisément l'exemple de la mosaïque pour la peinture, et celui des éléments, des briques et des pierres de taille pour l'architecture. Sans s'attarder maintenant sur le problème, qui nous semble pour l'instant secondaire, de la valeur rythmique que l'artiste peut rechercher et exploiter dans la fragmentation de la matière dont il se sert pour formuler l'image, le fait est que tant les tesselles des

mosaïques que les pierres de taille, une fois sorties de l'agencement formel que l'artiste leur a imposé, restent inertes et ne gardent aucune trace efficiente de l'unité dans laquelle l'artiste les avait assemblées. C'est comme si on lisait des mots dans un dictionnaire : ceux que le poète avait regroupés dans un vers, et qui, une fois extraits du vers, redeviennent des groupes de sons sémantiques et rien de plus.

Le cas de la mosaïque, et de la construction faite de pierres de taille séparées, est donc celui qui prouve le plus éloquemment que l'œuvre d'art ne peut être conçue comme un total, mais doit au contraire constituer un tout.

Cependant, une fois acceptée l'idée d'"unité du tout" dans l'œuvre d'art, il faudra se demander si cette *unité* ne reproduit pas l'unité organique ou fonctionnelle qui est constamment fondée par l'expérience. Dans ce cas-là, les éléments qui forment la nature n'existent jamais comme des monades indépendantes : la feuille appelle la branche, la branche l'arbre, les têtes et les pattes coupées que l'on voit dans les boucheries font encore partie de l'animal, et même les vêtements, malgré leurs plis stéréotypés par la confection, se réfèrent inéluctablement à l'homme. À la base de notre expérience, c'est-à-dire de notre existence quotidienne au sein du monde, se trouve l'obligation de reconnaître les liens qui connectent entre elles les choses existantes et de réduire au minimum, ou de radier, les choses inutiles : celles dont les liens avec notre existence sont soit inconnus, soit de toute manière obsolètes. Il est clair que cette connexion existentielle des choses est fonction même de la connaissance, mais elle est aussi le premier moment de la science : c'est à partir de cette élaboration scientifique que s'établissent les lois et que les déductions deviennent possibles. Ainsi, personne ne doute, s'il voit la tête d'un agneau sur l'étal d'un boucher, que l'animal avait, de son vivant, quatre pattes.

Mais dans l'image que formule l'œuvre d'art, ce monde de l'expérience semble réduit à la seule fonction cognitive au sein



DÉTAIL DE
LA BATAILLE D'ALEXANDRE,
MOSAÏQUE PROVENANT
DE LA CASE DEL FAUNO
À POMPÉI,
II^e SIÈCLE AP. J.-C.
NAPLES, MUSEO
NAZIONALE ARCHEOLOGICO