[p. 197-218]

X

LA GREFFE DU MONSTRE

par JACKIE PIGEAUD

Professeur à l'Université de Nantes
Chemin de la Sensive du Tertre
B. P. 1025, 44036 Nantes, Cedex 01

SOMMAIRE. — *L'art et la nature ont entre eux des rapports harmonieux. Cette proposition peut paraître un paradoxe. Or, si la poésie, la philosophie, la médecine conviennent que l'art existe en imitant la nature, ils ont voulu que la nature elle-même possède des formes et des normes. Car dans la nature réside un danger inconnu : la peur que le monstre et l'interdit puissent naître. En effet, Empédocle avait proposé une loi de l'invention et de la composition dangereuse qu'Aristote et d'autres philosophes comme Lucrère ont voulu condamner. Car la nature a en elle une sorte de loi assurée. D'autre part, certains écrivains qui se sont consacrés à l'agriculture ont promulgué des lois de la greffe, que Columelle a cru devoir détruire. Si l'on souhaite se référer à une nature simple, qui pourrait se présenter pure et sans élaboration culturelle, on se trompe lourdement.*

EPITOME. — **Ars et natura** *inter se conueniunt. Quod propositum paradoxa uideri potest. Naturam autem si Poiesis, philosophia, medicinaque, artem imitando exsistere fateantur, ipsam* **formas regulasque** *habere uoluerunt. Periculum enim in Natura iacet incognitum, ne* **monstrum** *nasci possit atque* **nefas**. *Nam Empedocles inuentionis compositionisque rationem proposuerat pericolosam, quam tum Aristoteles cum alii philosophi, ut Lucretius, condemnare uoluerunt. Natura enim in se quasi foedus certum habet. Ceterum de re rustica quidam scriptores* **insitionis** *leges tulerunt, quas Columella delendas esse aestimauit. Si quis Natura simplici uti optat, quae* **puram ac sine eruditione** *se praestare posset, grauiter errare uidetur.*

Je voudrais examiner ici quelques rapports entre le vivant et l'art ou, si l'on préfère, entre la pensée de la *physis*, ou pensée de la production spontanée, et la pensée de l'art, ou pensée de l'artefact. Ce n'est pas une découverte de prétendre que ces deux domaines communiquent. Mais, en vérité, ils font bien davantage que de communiquer. Ils se compénètrent et se façonnent. Ils ont des problèmes en commun. Ils se contemplent l'un l'autre pour chercher des concepts, des lois, des modèles qui les satisfassent. On se prend à douter, parfois, qu'il s'agisse bien de deux pensées distinctes, de deux logiques différentes.

Il existe, par exemple, une réflexion sur la forme dans la pensée de la *physis*, et une méditation sur la genèse, la synthèse, l'articulation, la greffe, le monstre, l'androgyne, dans la pensée de l'art. De plus, ces rapports entre l'art et la *physis* connaissent une histoire. D'Hippocrate à Galien, si les problèmes ont subsisté, les solutions de l'esthétique et celles de la médecine ont évolué. Je prendrai un petit exemple, celui de la notion de διάρθρωσις qu'on traduit habituellement par *articulation*. C'est une notion capitale pour

l'évolution du vivant. On la trouve donc à l'œuvre essentiellement dans le traité hippocratique *Nature de l'enfant* qui décrit la formation, l'élaboration, la construction, comme on voudra, du fœtus. *La chair d'abord est développée par le souffle et se distingue*[1]. Ensuite il y a division plus précise ; la tête se détache (ἀφεστηκυῖα) des épaules et les bras et les avant-bras des épaules ; les jambes se séparent les unes des autres (17, 2). Les viscères aussi se distinguent (διαρθροῦται, 17, 3). L'analogie avec la ramification des arbres est très intéressante, mais je ne saurais avoir le temps de la poursuivre ici[2].

Ainsi le temps de l'élaboration du corps de l'enfant est celui d'une distinction de plus en plus nette d'éléments précis, reconnaissables et identifiables ; c'est cela l'*articulation*. Pour parodier la phrase de Pline, on pourrait dire qu'enfin *la Nature*, comme Pline dit de la peinture, *tandem ipse se distinxit*[3].

Si l'on se demandait si cette notion de *distinction* (je préfère ce terme à celui d'articulation) est esthétique ou physiologique, je dirais que cela n'a pas beaucoup de sens. Mais il est évident que le progrès de la nature, procédant par *distinction* d'une masse informe, représente, mime l'histoire même de l'art et particulièrement de la statuaire. L'horizon, si j'osais employer ce modernisme, est évidemment le *canon* de Polyclète. Ce n'est pas un hasard, si c'est le physiologiste Galien qui nous donne les meilleurs renseignements sur ce *canon*[4]. La beauté selon Polyclète, nous dit Galien, « réside dans la proportion (συμμετρία) entre les parties, de doigt à doigt, de tous les doigts au métacarpe et au carpe, de ces parties à l'avant-bras, de l'avant-bras au bras, et de toutes ces parties à l'ensemble des parties... »[5]. Si l'on veut bien laisser de côté, pour l'instant, la *proportion*, on voit qu'il faut d'abord que les parties soient distinguées.

Il n'est pas dit, dans tout le texte hippocratique que nous citons, que la nature s'y prend comme l'artiste ; c'est la notion même de *diarthrose* qui est ambiguë ; ou plutôt l'on devrait dire que la pensée esthétique et la pensée physiologique sont consubstantielles. C'est plus tard, chez Galien, que

1. ἀρθροῦται, *Nature de l'enfant*, 17, 1.

2. Je renvoie à A. THIVEL, *Cnide et Cos ?*, Paris, Belles Lettres, 1981, p. 292, note 8, et surtout I. M. LONIE, *The hippocratic treatises. On generation. On the nature of child. Diseases IV*, Berlin, De Gruyter, 1981, p. 176 : *These chapters present the first coherent theory in Western Science of the articulation and developement of the embryo.* » Sur l'embryologie, cf. le livre classique d'Erna LESKY, *Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken*, Mainz, 1951. On pourra lire aussi notre article, *La métamorphose de la Scylla (Ciris, 490-507)*, in *Les Études classiques*, LI, 1983, p. 125-131.

3. Je mettrais d'ailleurs volontiers cette communication sous la phrase de Pline à propos de la peinture : *tandem Ars se ipsa distinxit.* « L'art opéra par lui-même et en lui-même de la distinction » ; on verra par la suite ce que j'entends par là (*N. H.*, 35, 29). La traduction de CROISILLE, Paris, Belles Lettres, 1985 : « l'art finit par acquérir sa propre autonomie... » me paraît loin du sens ; cf. là-dessus notre article *La rêverie de la limite dans la peinture antique*, in *Pline l'Ancien, témoin de son temps*, éd. par J. PIGEAUD et J. OROZ, Salamanca-Nantes, 1987, p. 423-424. Διαρθροῦν, commente BONITZ (in *Métaph.*, 82-83), « *est rem aliquam quasi per membra et artus distinguere et certum in ordinem redigere, ut unius corporis referant similitudinem.* », cité par TRICOT, *ad Politique*, 1271 b, trad. Paris, Vrin, 1987, p. 146, note 4.

4. Galien, *De temper.*, I, 9 ; *De placitis Hipp. et Plat.*, V, DE LACY, p. 308 = D. K., I, p. 391 ; cf. notre article *Homo quadratus*, in *Gesnerus*, Festschrift für J. STAROBINSKI, vol. 42, 1985, fasc. 3/4, p. 337 ss.

5. DE LACY, p. 308.

l'on verra le médecin utiliser Polyclète ou Phidias comme paradigmes de l'élaboration de la nature. Galien hérite de la physiologie d'Hippocrate, mais aussi des conceptions de la création, aristotélicienne, stoïcienne, qu'il essaie de concilier ; et la référence à la statuaire et à la canonique sert de garantie à une élaboration naturelle qui risquerait d'être anarchique. La nature est un Polyclète ou un Phidias de l'intérieur comme de l'extérieur[6]. L'historien des idées « esthétiques » ne saurait se dispenser de la lecture des traités *De semine* et *De foetuum formatione* de Galien.

Je prendrai un autre exemple qui nous amènera au sujet que je voudrais traiter aujourd'hui, et qui est justement celui de la régulation de la production naturelle et de celle de l'art ; en gros, la question de l'existence du monstre et de sa signification.

Il n'est pas de notion plus commune, dans la pensée antique de l'élaboration artistique, que celle de *mimésis*[7]. Or on la trouve dans un texte hippocratique, *Régime*, I, avec des valeurs dont on a dit qu'elles ne sauraient être esthétiques[8].

Il s'agit d'une méditation sur la *techné* en général. L'auteur veut nous convaincre d'une idée que je résumerai ainsi : l'homme sait et ne sait pas. Il sait faire, produire ; il sait comment faire. Mais le sens profond de son activité, il ne le connaît pas. Il ne sait pas que toutes ses activités reproduisent, miment la nature, dévoilent les activités de la nature humaine, c'est-à-dire de l'homme conçu comme un être naturel, comme faisant partie de la nature. La *mimésis* est une activité maîtrisée par le technicien qui ne maîtrise pas son sens profond. *L'esprit des dieux leur a enseigné à imiter ce qui relève d'eux-mêmes (τὰ ἑωυτῶν), mais ils savent ce qu'ils font sans savoir ce qu'ils imitent* (XI, 1). Il faut comprendre, en interprétant la *mimésis*, le sens profond de la nature[9]. L'art mime la nature, proposition que nous trouverons tout à l'heure chez Aristote, et il y a bien des chances, comme le pense Carl FREDRICH, pour qu'il l'ait empruntée à cette pensée médicale[10]. Mais la véritable imitation se situe hors du champ de la conscience de celui qui mime.

Toute une liste de techniques est examinée pour montrer comment la *technique imite la nature*, celle de la mantique, du métallurgiste, du foulon,

6. Cf. notre article *Homo quadratus*, *op. cit.* — Dans le *Corpus hippocratique* on rencontre un seul emploi de μίμησις. Il est dans *Régime*, I ; 8 emplois de μιμέομαι dont 6 dans *Régime*, I ; 2 utilisations de ἀπομίμησις, une de l'adjectif ἀπόμιμος ; toutes dans *Régime*, I. A cette idée de la *mimésis* que nous allons commenter, est associée celle de *diakosmésis* (5 emplois de διακοσμέω, tous dans *Régime*, I). L'on ne saurait donc douter qu'une réflexion s'instaure ici autour de ces deux notions.

7. Cf. par exemple G. SORBOM, *Mimesis and art*, Uppsala, 1966.

8. Il faut se référer aux magistrales *Recherches sur le Traité pseudo-hippocratique de Régime*, Paris, Belles Lettres, 1960, de R. JOLY. Cf. aussi les éditions successives de R. JOLY : *Du régime*, Paris, Belles Lettres, 1967 ; et avec la collaboration de S. BYL, *Du régime, C. M. G.*, Berlin, Akademieverlag, 1984. R. JOLY donne pour la composition du traité une datation qui avoisine la fin du Ve siècle ou le début du IVe avant J.-C.

9. *Régime*, I, 11, 1 : *Les hommes ne savent pas observer l'invisible à partir du visible ; ils ne savent même pas que la technique qu'ils utilisent est semblable à la nature humaine (ὁμοίῃσιν ἀνθρωπίνῃ φύσει). L'esprit des dieux leur a enseigné à imiter ce qui leur appartient en propre, mais ils savent ce qu'ils font sans savoir ce qu'ils imitent* (trad. R. JOLY, légèrement modifiée) ; cf. aussi 16, 2 : φύσιν ἀνθρώπου μιμέονται.

10. Cf. R. JOLY, *op. cit.*, p. 63.

du cordonnier, du charpentier, de l'architecte, du musicien, du cuisinier, du tanneur et du vannier, de l'orfèvre, du sculpteur, du potier, de l'écrivain (au sens de celui qui forme les lettres et les assemble), du pédotribe.

Prenons le cas du sculpteur, qui fait litige chez les commentateurs. Les sculpteurs, dit l'auteur, *imitent le corps (μίμησιν σώματος ποιέουσιν), sauf l'âme, et ne font pas d'objets pourvus de raison*[11] (I, XXI, 1). Faut-il dire qu'ici affleurerait une valeur *esthétique* de *mimésis*, terme qui aurait un sens tout à fait différent dans l'ensemble du passage[12] ? Je pense qu'il serait prudent de parler autrement.

Quand le médecin dit que les sculpteurs *imitent* le corps, c'est une expression tout à fait obvie ; comme l'orfèvre travaille l'or, les tanneurs étendent, les architectes bâtissent, le sculpteur *mime*, reproduit le corps. Mais lisons la suite. Les sculpteurs *utilisent l'eau et la terre... ils enlèvent ce qui est en trop, ajoutent là où il manque, développant du minimum au maximum. L'homme subit le même traitement (ταῦτα πάσχει), il se développe du minimum au maximum, enlevant ce qui est en trop, ajoutant là où il manque, mouillant ce qui est sec et séchant ce qui est humide* (XXI, 2, trad. R. JOLY). L'activité du sculpteur, comme toutes les autres techniques, révèle ce que l'homme subit, c'est-à-dire le processus de la nature humaine.

Très spontanément, comme une définition automatique de l'activité du sculpteur, il nous est dit qu'il reproduit le corps. Cela prouve que l'auteur médical, quand il utilise le sens « profond » de la *mimésis* qu'il veut établir, connaît le sens « esthétique » de la *mimésis*.

Cela montre aussi que la *mimésis* « esthétique » est un cas particulier parmi toutes les techniques. La *mimésis* du sculpteur, qui est la finalité consciente de sa production, participe, comme toutes les techniques humaines, d'une *mimésis* plus profonde. La *techné reproduit la nature*, mais sans que le technicien le sache. Si je reprends le cas du sculpteur, je dirai que ce n'est pas ce qu'il croit être la finalité de sa technique qui est la vraie *mimésis*, à savoir élaborer un objet qui ressemble au corps qu'il reproduit avec un savoir qui est le sien, mais c'est son activité de technicien, ajoutant et retranchant, mouillant, séchant et agrandissant, qui reproduit des procédés de nature.

Il est aussi très intéressant de constater que, dans *Régime*, I, intervient l'idée de *diakosmésis*[13], liée à celle de *mimésis*. *Tout est organisé*

11. R. JOLY a raison de rapprocher l'expression de Xénophon, *Mémorables*, III, 3 ss. (cf. *Recherches...*, *op. cit.*, p. 59).

12. Cf. R. JOLY, *op. laud.*, p. 73 : *Nous en aurions fini avec cette doctrine de l'imitation, s'il ne se trouvait pas dans la spéculation grecque une* mimésis *beaucoup plus répandue que celle du* Régime *: l'imitation comme doctrine esthétique, notamment chez Platon et Aristote,* et note 1 : *cette doctrine affleure aussi dans le* Régime. *I, 21 ss..., mais précisément, ce n'est pas celle qui intéresse l'auteur.* Et encore : *Des divergences fondamentales nous paraissent séparer ces deux doctrines. Dans la doctrine* esthétique, *loin d'être une correspondance cachée, l'imitation est aussi visible que dans le fragment de Démocrite. Bien plus l'imitation est ici une intention consciente de l'artiste qui travaille. On mesure la différence; les artistes cités dans le* Régime *ne savent même pas qu'ils imitent la nature, loin d'en avoir l'intention précise... on ne saurait admettre... de rapport direct entre la théorie du* Régime *et la doctrine esthétique.* R. JOLY signale l'opinion de H. KOLLER, in *Die Mimesis in der Antike* qui *juxtapose une « Mimesis der Technai », où il aborde le texte du* Régime, *comme si la notion de* mimésis *était ici de même nature.*

13. Peut-être cette idée de *diakosmésis* vient-elle à l'esprit de l'auteur du *Régime*, d'Anaxagore dont

(διακοσμεῖται), et particulièrement l'âme de l'homme et le corps comme l'âme, dit l'auteur (I, 6, 1). *En un mot, le feu a tout organisé (διεκοσμήσατο) dans le corps à la manière qui est imitation du tout (ἀπομίμησιν τοῦ ὅλου), le petit avec le grand, le grand avec le petit (μικρὰ πρὸς μεγάλα καὶ μεγάλα πρὸς μικρά).* Comme on le voit, la notion de *diakosmésis* implique l'idée d'ordre, d'organisation par la séparation, et de rapport ou de proportion. Prenons l'exemple de l'architecte (I, 17, 2) : *Les architectes imitent le régime de l'homme, sèchent l'humide, mouillent le sec ; les hommes divisent des ensembles, mettent ensemble ce qui est divisé. Et tout cela, quoique différencié, est en accord.*

τὰ μὲν ὅλα διαιρέουσι, τὰ δὲ διῃρημένα συντιθέασι · ταῦτα πάντα διάφορα ἐόντα συμφέρει.

La technique mime la nature en apportant de la distinction, de l'ordre et du rapport. Bien évidemment, et je ne puis que le signaler ici, apparaît le rapport entre le grand et le petit monde, le macro/micro-cosme.

Mimésis, diakosmésis sont autant de notions que l'on retrouve orchestrées plus tard dans le texte pseudo-aristotélicien du *De mundo,* comme cela n'a pas échappé à Carl FRÉDRICH [14], influencé par le Stoïcisme [15].

Il est très important de voir que, dès l'origine d'une pensée de la *physis* par un homme qui se veut technicien de cette *physis,* le médecin, apparaissent une série de notions — et le compte ne s'achève pas là — qu'on pourrait dire ambiguës, ambivalentes, convenant aussi bien à la sphère de la physis qu'à celle de l'art. Je préférerais parler de consubstantialité de ces deux pensées ; ou, si l'on veut, d'un tronc commun. En fait, l'ambition du médecin est de régler le rapport de la nature et de la *techné.* La *techné* n'est pas proposée abstraitement. Elle est constituée de toutes ces *technai de la cité* qui ont chacune leur objet et leurs procédés. Chacune d'elles révèle une façon d'agir de la nature, et ce que la nature humaine pâtit. Ces *technai* sont organisatrices ; elles apportent de l'ordre. Si la *techné* imite la nature, la reproduit, même si les techniciens n'en sont pas conscients, cela veut dire aussi que la nature est réglée, ordonnée comme les techniques. Si ce n'est pas exprimé comme tel, on est obligé de l'y introduire ; et nous verrons que ce renversement est clairement exprimé par Aristote. Le problème urgent est celui de la garantie de la nature. Si la *techné* reproduit la nature, cela veut dire que la nature ne fait pas n'importe quoi, qu'il y a donc aussi de l'ordre, de l'organisation, de la distinction, de la proportion dans la nature.

Cette question de la *norme* a été posée de manière pressante par le poète physiologue Empédocle. C'est Empédocle qui, par la force de sa rêverie et la splendeur de ses vers, a proposé le problème du monstre à l'imagination antique. On connaît ces bœufs à visage d'homme, création puissante d'Empé-

on connaît le fragment B 12 (DIELS-KRANZ, II, 38, 11) : ... Καὶ ὁποῖα ἔμελλεν ἔσεσθαι, καὶ ὁποῖα ἦν, ἄσσα νῦν μὴ ἔστι, καὶ ὅσα νῦν ἐστι καὶ ὁποῖα ἔσται, πάντα διεκόσμησε νοῦς... ; cf. R. JOLY, *op. cit.,* p. 36.

14. Carl FREDRICH, *Hippokratische Untersuchungen,* Berlin, 1899, notamment p. 154 ss. ; cf. là-dessus, R. JOLY, *op. cit.,* p. 73 ss.

15. Cf. par exemple 396 b 25 : « L'art paraît imiter la nature... » (ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τῆν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν). Sur le *De mundo,* cf. FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste,* Paris, 1949, t. II, p. 460 ss.

docle : *Et nombreux, ils étaient à naître à double visage, et à double poitrine, rejetons de vache à visage d'homme, ou au contraire naissaient des rejetons humains à tête de bœuf, et des êtres mixtes (μεμειγμένα), faits d'éléments virils et de parties de femmes équipées de membres ombreux*[16].

Chez Empédocle, de toute évidence, le modèle de la création du monde est une certaine idée de la création artistique. Peinture, poterie, sculpture servent de paradigmes. On connaît l'admirable fragment sur la peinture[17] : *Comme les (deux ?)*[18] *peintres, quand ils peignent des* ex-voto, *eux que l'intelligence* (métis) *a enseignés au sujet de l'art, quand donc ils saisissent de leurs mains les drogues aux couleurs variées, après les avoir mélangé avec proportion tantôt plus, tantôt moins ; à partir d'elles ils arrangent des formes semblables à toutes choses, fabriquant des arbres, et des hommes, et des femmes, et des bêtes, et des oiseaux, et des poissons dont l'eau est l'élément, et même des dieux à la longue vie, qui l'emportent dans les honneurs...*

Ce qui est frappant, c'est qu'il est question de la couleur et aucunement du dessin. Bien sûr le peintre imite des formes, mais du point de vue technique la forme est seconde, elle vient de l'étalement de la couleur, est consubstantielle à elle. Un des problèmes les plus intéressants de la peinture antique est le fait de savoir si chronologiquement, et surtout en droit, le dessin est premier ou second[19].

Pour Empédocle il est certain que l'on va de la couleur à la forme[20]. On peut, chez lui, systématiser ce mouvement. La création devient intéressante du moment où les formes déjà sont constituées. L'artiste, pour lui, pose d'abord quelque chose entre le n'importe quoi et l'achevé ; quelque chose qui a des possibilités de rencontre, un bras, un buste, une tête. *D'elle* (la terre) *nombreuses poussèrent des têtes sans nuque, et nus erraient des bras privés d'épaules, et des yeux allaient çà et là, manquant de fronts*[21].

Errant dans une sorte de soupe fondamentale, des membres cherchent leurs épaules, des yeux quêtent après leurs orbites, pour que s'adapte ce qui doit s'adapter ; le creux est attiré par la bosse, la vertèbre par le crâne, selon le principe de l'amitié ; et la bosse repoussant la bosse, selon le principe de la haine. Il y a des chances que l'articulation soit bonne ; mais il faut d'abord essayer des têtes et des bustes. Aphrodite, dans son atelier[22], essaye des rencontres de formes. Créer, pour elle, consiste à sanctionner la rencontre, à cheviller l'articulation, à coller, à joindre, à durcir par le

16. B 61, DK I, p. 334. J. BOLLACK, fragm. 508 de son édition, Paris, Minuit, 1969, p. 183. Dans son commentaire (p. 426), J. BOLLACK écrit : *On a quatre mélanges = tête de vache et sexe d'homme, tête d'homme et sexe de vache, tête de femme et sexe de taureau, tête de taureau et sexe de femme. Mais les bovanthropes ne sont peut-être pas toujours androgynes et pourraient mêler les espèces seulement.*

17. B 23, DK I, p. 321.

18. J.-P. DUMONT insiste sur le duel utilisé trois fois dans ce passage : cf. *Les Présocratiques*, éd. établie par J.-P. DUMONT avec la collaboration de Daniel DELATTRE et de Jean-Louis POIRIER, Paris, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 1315, note 4.

19. J'ai abordé ce problème capital dans mon article sur *La rêverie de la limite dans la peinture antique*, *op. cit.*

20. Aussi doit-on rattacher étroitement le mélange des fondus à la composition des formes, écrit J. BOLLACK, *Empédocle, Commentaire*, p. 124.

21. DK I, p. 333, B 57, fragm. 495 BOLLACK.

22. J. BOLLACK, *L'atelier d'Aphrodite, Origines*, p. 129 ss.

feu[23]. Pour Empédocle, le projet est dans les choses ; il est dans la forme de l'élément et la faculté d'adaptation. Créer, c'est assembler ; mais assembler, c'est essayer des ensembles d'éléments distincts et repérables. Le biologique se résout dans l'esthétique. Le beau n'est pas autre chose que l'effort des éléments pour se rencontrer ; le beau constitué c'est le chevillage de cette rencontre[24]. L'artiste colle, cheville, durcit ce qu'il pense fait pour aller ensemble. Mais le monstre guette l'artiste. Ou plutôt, le monstre précède la forme définitive. Il est l'ébauche, et l'ébauche précède l'œuvre comme un tâtonnement. De ces essais naîtra l'œuvre. En quelque sorte, pour Empédocle, *le monstre est la norme*, il est même la seule norme ; puisque c'est à le voir que l'artiste jugera de son travail. Il n'est pas d'œuvre sans monstre préalable ; et il arrive parfois à l'artiste de sanctionner le monstre, c'est-à-dire de prendre la norme pour le normal.

Voilà le monstre composite, et même plus, pourrions-nous dire, voilà le composite pensé comme moment nécessaire de la composition.

Aristote et les monstres

Les bœufs d'Empédocle hantent l'imagination antique ; ils posent la question de la fécondité naturelle, de la dangereuse spontanéité de la nature et l'inquiétant surgissement des ténèbres. Il faut qu'il y ait une limite à ce foisonnement du possible, un *foedus naturale*, comme nous le verrons chez Lucrèce.

Surgiront-ils tout à coup le bœuf à tête d'homme et la vigne aux branches d'olivier[25] ? Les bœufs d'Empédocle sont tapis dans l'ombre de la *Physique*. C'est l'idée de l'art qui va servir de paradigme à la conception de la nature. Jamais création naturelle et esthétique[26] n'ont été rapprochées aussi vigoureusement que dans le livre II de la *Physique* d'Aristote. Nature et technique sont toutes deux réglées par la cause en vue de quoi, par le projet. La nature est un artiste complet, puisque c'est l'artiste qui a en soi son propre principe d'action[27].

Ce qui renforce la pensée d'Aristote, c'est que pour lui il y a plus qu'une simple analogie. La nature et l'art ne sont pas pensés comme exclusifs l'un de l'autre. La nature n'exclut pas l'art, dans la mesure où l'art complète les lacunes de la nature (ce qu'Épicure retiendra) et où l'art réalise des choses que la nature est impuissante à faire. L'important est que, posé le projet, Nature ou Art s'y prendraient de la même façon.

Si une maison était chose engendrée par nature, elle serait produite de la façon dont l'art en réalité la produit ; au contraire, si les choses naturelles n'étaient pas produites par la nature seulement, mais aussi par l'art, elles

23. Cf. par exemple les fragm. B 19, B 32, B 33, B 87, B 34, B 73, B 75.

24. Inversement la maladie est le désassemblage ; cf. fragm. B 20.

25. Aristote, *Physique B'*, 199 b.

26. Il faut entendre esthétique au sens général de technique, production de l'artefact. Aristote cite ensemble le médecin, l'architecte, le pilote, le sculpteur.

27. Cf. *Meta.*, 3, 1070 a 7 : « L'art est principe en une autre chose (ἀρχὴ ἐν ἄλλῳ), la nature principe de la chose même (ἀρχὴ ἐν αὐτῷ).

seraient produites par l'art de la même manière qu'elles le sont dans la nature[28].

On a toujours expliqué ce livre II de la *Physique* en accentuant les différences entre la Nature et l'Art, en marquant les limites de l'Art, en renforçant la supériorité de la Nature, sans voir que les limites de l'Art sont la garantie de la Nature. Je dois faire confiance à la Nature, parce que je vois ce qui se passe dans l'Art. Le monstre n'est qu'un raté qui ne met pas en cause le projet. C'est dans la mesure où l'art ne délibère pas, c'est-à-dire où il pose son projet et agit en vue de le réaliser, que la nature n'enfante pas n'importe quoi[29]. L'idée profonde d'Aristote est que le monstre n'est jamais une ébauche, mais toujours une œuvre ratée. Il ne sortira jamais de l'ébauche une œuvre. Le monstre n'est jamais premier ; il est toujours second ; jamais antérieur à la création, mais postérieur à elle (de même que le hasard et la fortune sont postérieurs à l'intelligence et à la nature)[30]. *Il va de soi* que le monstre ne peut être le projet lui-même. Quand nous disons *il va de soi*, c'est que cela n'est point dit. Pour reprendre l'image d'Horace, la cruche résultera de l'échec d'un projet d'amphore ; mais jamais l'amphore ne saurait être une cruche améliorée[31]. Aristote refuse un art du tâtonnement et de l'à-peu-près, ce que signifie *l'art n'est pas délibératif.*

La nature ne saurait être plus anarchique que l'art. On voit en quel sens nous disons que l'idée de l'art règle la conception de la nature et est la garantie de son sérieux. Nous avons l'air de dire que *la nature imite l'art*, en renversant la proposition : *l'art imite la nature*[32].

Tel est bien le paradoxe apparent et l'originalité d'Aristote. *L'Art imite la Nature dans la mesure où la Nature ressemble à l'Art.* C'est ce que signifie profondément la rencontre éclairante du *médecin de soi-même*[33]. Nous pensons que le *médecin de soi-même* peut servir à séparer *nature* et *art* ou à les unir.

A les séparer d'abord : Aristote écrit (192 b 23) : ... *il pourrait arriver qu'un homme, étant médecin, fût lui-même la cause de sa propre santé; et cependant, ce n'est pas en tant qu'il reçoit la guérison qu'il possède l'art médical; mais, par accident, le même homme est médecin et recevant la guérison; aussi ces deux qualités peuvent-elles se séparer l'une de l'autre.*

HAMELIN écrit : *Ce qui manque au médecin qui se guérit lui-même, c'est de posséder le principe de son action en tant qu'il est le sujet qui subit et en qui se développe cette action. C'est par accident que l'agent et le sujet de l'accident se trouvent ici ne faire qu'un*[34]. Tout cela est parfaitement exact. Mais

28. Traduction H. CARTERON, *Physique B'*, 199 a, Paris, Belles Lettres, 1926, p. 77. C'est cette traduction que nous citerons par la suite.

29. *L'art n'est pas délibératif* ; cf. 199 b : καί τοι καὶ ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται.

30. 198 a.

31. On peut dire que la cruche est le monstre de l'amphore, comme la forme imparfaite à côté de la perfection.

32. Cf. Εἰ δὲ ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν, 194 a 21 et 199 a 16.

33. Le thème du *médecin de soi-même* est intéressant de bien des façons. P.-M. SCHUHL l'avait étudié de Socrate à Christine de Suède, in *Études platoniciennes*, Paris, P. U. F., 1960, p. 167-171. En dernier lieu, cf. le livre de E. AZIZA-SHUSTER, *Le médecin de soi-même*, Paris, P. U. F., 1972, qui commente Aristote et cite les passages de HAMELIN dont nous allons parler (p. 37-42).

34. *Le système d'Aristote*, Paris, Alcan, 1920, p. 302.

regardons, de nouveau, l'exemple du *médecin de soi-même* en 199 b 30 :

Voyez l'art, il ne délibère pas ; certes, si l'art de construire les vaisseaux était dans le bois, il agirait comme la nature ; si donc la détermination téléologique est dans l'art, elle est aussi dans la nature. Le meilleur exemple est celui de l'homme qui se guérit lui-même : la nature lui ressemble.

Τούτῳ γὰρ ἔοικεν ἡ φύσις

Bien sûr, cela veut dire au fond la même chose, mais cela est dit tout autrement, et c'est un véritable renversement de la première proposition. Dans quelle mesure la nature ressemble-t-elle au médecin qui se guérit soi-même ?

Quand peut-on dire qu'*un médecin se guérit lui-même* ? Lorsque le projet de son art coïncide avec le projet de sa nature et que ni l'art ni la nature ne font d'erreur (ἁρμαρτήματα) dans la réalisation de ce projet. Il faut que le médecin, bon technicien, c'est-à-dire connaissant le rapport de la bile et du phlègme (la matière) et de la santé (la forme) [35], connaissant les règles générales de l'*administration des médicaments* en vue de la santé (le *kairos* par exemple), administre correctement (ὀρθῶς) ces médicaments, tandis que sa propre nature vise correctement (ὀρθῶς) sa propre santé. Il faut que ni le médecin (en tant que technicien), ni sa nature ne fassent d'erreur dans la visée.

199 b : *Il y a aussi des fautes dans les choses artificielles, il arrive au grammairien d'écrire incorrectement, au médecin d'administrer mal à propos (οὐχ ὀρθῶς) sa potion ; par suite, évidemment, cela est possible dans les choses naturelles.* Si donc il y a certaines choses artificielles où ce qui est correct est déterminé téléologiquement, tandis que les parties fautives ont été entreprises en vue d'une fin mais sont manquées, de même en est-il pour les choses naturelles et les monstres sont des erreurs de la finalité.

Τὰ τέρατα ἁρμαρτήματα ἐκείνου τοῦ ἕνεκά του.

Ainsi voit-on, dans l'alliance du *médecin qui se guérit lui-même*, le fonctionnement parallèle et autonome de l'art et de la nature, et leur conjonction harmonieuse. Le médecin qui se guérit lui-même est le paradigme convaincant de l'imitation réciproque de l'art et de la nature, ou tout au moins de leur ressemblance constitutive. Ainsi se ferme la boucle destinée à réfuter les monstres d'Empédocle. Dire que la nature ressemble au médecin qui se guérit lui-même, *c'est dire que la nature a en elle de la* τέχνη.

Cela dit, évidemment, les monstres existent ; et Aristote ne fait aucune difficulté à reconnaître leur existence ; ils sont de l'inachevé, ou plutôt, ils sont des erreurs de visée.

L'essentiel est de démontrer l'impossibilité du monstre composite. C'est lui qui met en péril l'ordre de la nature, en proposant une logique de la tératologie. Il n'y a pas de térato-logie. Mais une fois qu'on a installé la finalité de l'ordre naturel, et qu'on l'a conçue comme une forme sur laquelle

35. 194 a 21 : *Mais si l'art imite la nature et si, dans une certaine limite, il appartient à une même science de connaître la forme et la matière (par exemple au médecin la santé, et la bile et le phlègme dans lesquels est la santé)...*

la nature ne délibère pas plus que l'artiste sur la finalité de son art, on peut admettre très facilement l'échec du mouvement créateur. La biologie aristotélicienne explique très bien la possibilité qu'a réservée la physique :

Alors, quant aux constitutions initiales, si les bovins n'ont pas été capables d'arriver à un certain terme et à une certaine fin, c'est qu'ils avaient été produits par un principe vicié, comme maintenant les monstres le sont par une semence viciée. En outre il fallait que la semence fût engendrée d'abord et non pas tout de suite l'animal ; et le d'abord des ébauches indistinctes, *c'était la semence*[36].

Reste donc à réfléchir sur *l'avorton*, et c'est ce que fait Aristote dans la *Généalogie des animaux*.

Nous n'avons pas l'intention de rentrer dans tous les détails des diverses formes tératologiques ; mais de voir comment Aristote comprend, dans la génération, la possibilité du monstre.

La règle générale de la reproduction est la répétition du même. Dans la génération c'est l'*individuel* (et non le genre) qui constitue l'essence (767 b 33). *Celui qui ne ressemble pas aux parents est déjà, à certains égards, un monstre* (767 b), écrit Aristote[37]. La difficulté vient de ce que l'acte de la génération suppose la *dualité*, la rencontre du mâle et de la femelle. Le principe étant la répétition du même, en quelque sorte la femelle est le premier monstre : Ἀρχὴ δὲ πρώτη τὸ θῆλυ γίνεσθαι καὶ μὴ ἄρρεν (767 b), puisque la définition du féminin est le non masculin. C'est la première différence ; ce premier écart est évidemment nécessaire au genre animal et à sa survie.

En vérité toute dissemblance est un *échec* de la ressemblance et relève de la catégorie du monstrueux. En tout cas, le monstre n'est jamais l'absolu ; on est toujours le monstre de quelqu'un. Le monstre ne met pas en cause la généralité de la nature, la nature comme tout, mais la nature dans sa pluralité, dans sa diversité, « dans son cours ordinaire » : Ἔστι γὰρ τὸ τέρας τῶν παρὰ φύσιν τι, παρὰ φύσιν δ' οὐ πᾶσαν ἀλλὰ τὴν ὡς ἐπὶ πολύ. *Le monstre appartient à la catégorie des phénomènes contraires à la nature, à la nature considérée non pas dans sa constance absolue, mais dans son cours ordinaire.* La ressemblance, principe de la génération, est menacée par l'altération qu'Aristote explique par le relâchement et le mélange ; ce qui ne nous intéresse pas ici. *A la limite, dit-il, le mélange est tel que le produit ne ressemble à aucun des parents...* ne subsiste plus que le caractère commun à la race, l'appartenance à l'espèce humaine (768 b 10). En principe les enfants doivent ressembler aux parents, plus qu'aux ancêtres (à cause de l'éloignement dans le temps), les fils aux pères et les filles à leurs mères. Mais il arrive que des filles ressemblent à leur père, ou même à leur arrière-grand-père. Nous l'avons dit, peu importent les causes que donne Aristote. L'essentiel est de voir que l'on définit le monstre en partant de l'individu et en remontant vers le genre et vers l'espèce. Un individu qui ne ressemble à aucun de ses ascendants, mais a la forme homme, est en quelque sorte un mons-

36. *B*', 199 b 5.
37. Nous citons la traduction de P. Louis, Paris, Belles Lettres, 1961.

tre; mais il n'a pas franchi le seuil du genre humain ; si l'on va plus loin, on a un être qui fait partie encore de l'espèce animale ; la frontière ensuite serait entre l'animal et le végétal, puis entre le végétal et le minéral. Mais ce passage à la limite de l'homme à l'animalité n'est souvent, selon Aristote, qu'une forme de la laideur et effet de l'illusion. Il en est de même pour les êtres composites.

La production de tous ces monstres dépend des causes que nous avons données, mais ils ne sont jamais ce que l'on dit, ils n'en ont que les ressemblances. Ce qui est également le cas d'êtres qui ne sont pas contrefaits. Ainsi souvent, par moquerie, on compare certaines personnes qui ne sont pas parmi les belles, soit à une chèvre soufflant du feu, soit à un mouton cossant (769 b 16). Mais, dit le philosophe, *la naissance d'un pareil monstre, d'un animal dans un autre est impossible : on le voit par la durée de la gestation qui est tout à fait différente chez l'homme, le mouton, le chien, le bœuf, or il est impossible que chacun d'eux naisse en dehors de son temps normal de gestation* (769 b 22).

Nous verrons chez Lucrèce une raison analogue ; ce sera celle du jardinier ; nous dirons volontiers ici que c'est la raison du cuisinier, la gestation étant *coction*. Le temps de cuisson n'est pas le même pour tous les êtres.

Restent possibles les atrophies, l'absence de certains membres, ou au contraire le surnombre de ces membres, ou la réunion de plusieurs animaux de la même espèce, par une soudure (σύμφυσις).

Surnombre ou absence de parties revient au même ; car, dit Aristote, dans une phrase importante : καὶ γὰρ τὸ τέρας ἀναπηρία τίς ἐστιν. *Car, aussi bien, la monstruosité est une espèce de mutilation* (769 b 30).

Cette proposition a des résonances esthétiques profondes : elle répond à la rêverie baroque de la luxuriance et de la complication ; à la tentation de l'exubérance des formes et du surajout. *Des membres de trop sont en vérité une mutilation de l'être et non un enrichissement*[38].

Lucrèce et les monstres

> *Sed neque Centauri fuerunt, nec tempore in ullo*
> *esse queunt duplici natura et corpore bino*
> *ex alienigenis membris compacta...*

Mais des Centaures il n'y en eut point, et à aucun moment il ne peut exister d'êtres à deux parties et à double corps, formés d'un assemblage de membres d'espèces différentes[39].

Dans un court article, nous devons nous résigner à être elliptique sur

38. Aristote pose aussi la question de l'unité du monstre : l'unité c'est le cœur : *Pour juger si un être monstrueux est un animal unique ou s'il est composé de plusieurs animaux soudés ensemble (συμπεφυκότα), il faut se reporter au* principe *: si, par exemple, le cœur est la partie qui remplit ce rôle (chez les animaux sanguins), l'animal qui n'en a qu'un est un animal unique et les parties supplémentaires sont en surnombre, tandis que s'il a plusieurs cœurs, il s'agit de deux animaux qui se sont soudés par suite d'un contact des embryons* (773 a 8).

39. Traduction ERNOUT, I.V.878 ss.

toutes les allusions à l'épicurisme ; tant ce sujet engage profondément la doctrine et si nombreux sont les concepts qui font problèmes[40].

La terre-mère, avant sa ménopause[41], avait enfanté des monstres[42]. Vains accouchements ! Ces créatures étaient vouées à la mort pour diverses raisons : à cause de leur indifférenciation, par exemple, comme les androgynes; mais faisons attention que cette dernière n'est pas pensée comme une mixité d'homme et de femme (un homme plus une femme), mais comme un « ni l'un ni l'autre » (v. 839). L'androgyne est une mutilation comme l'être sans mains, sans pied, sans bouche ou sans yeux, comme l'individu aux membres soudés[43]. Ces créatures ne pouvaient parvenir à l'âge de l'épanouissement, ni se reproduire[44]. Mais ce ne sont pas les êtres les plus scandaleux, pour l'imagination de Lucrèce. Bien plus redoutables sont les Centaures et autres chimères, c'est-à-dire les monstres composites.

Soit le problème esthético-biologique du centaure, de la chimère, ou du grand absent : *l'homme bœuf* que l'on ne saurait se dispenser d'évoquer. Comme on le sait, Lucrèce est fils d'Empédocle presqu'autant que d'Épicure[45]. Une des raisons fondamentales, pour exorciser ces êtres, est la nécessité de détruire le mythe ; parce que la réalité du centaure risque de nous entraîner à la réalité de Charon et des portes d'ivoire et de corne. Le mythe est la voie de l'au-delà. Mais ce n'est pas la seule raison. La question embarrassante est bien celle de la mixité, de la composition, de ces êtres parfaitement reconnaissables dans leur constitution. La chimère est :

Prima leo, postrema draco, media ipsa Chimaera (v. 905)

Elle est elle-même, c'est-à-dire chèvre, par le centre[46], lion par la tête, serpent par la queue.

Les autres monstres, ceux de la mutilation, sont — la cruche à côté de l'amphore — comme des erreurs de la finalité ; s'il n'était pas interdit de parler de finalité dans un univers épicurien. Mais ils ne sont pas scandaleux dans la mesure où ils ne mettent pas en péril l'ordre du monde ; un ordre sans finalité, où les choses sont ce qu'elles sont clairement et de manière bien délimitée, selon une *certa ratio* pour employer l'expression de Lucrèce. La terre crée une *variété infinie*, mais non une *variété indéfinie* d'êtres. Prenons bien garde que, chez Lucrèce, la *uarietas* n'est jamais la confusion; elle implique une diversité reconnaissable et un organisation distributive ; quand à des choses *variées* correspondent des éléments *variés*, je peux recon-

40. Pour les définitions de *foedus naturale*, de *finis*, de *uarietas*, que nous allons évoquer, nous renvoyons à notre livre, *La maladie de l'âme*, Paris, Belles Lettres, 1981.

41. Stade où nous sommes maintenant.

42. V. 837 ss.

43. V. 840-844.

44. V. 847-848 : *nec potuere cupitum aetatis tangere florem*
nec reperire cibum nec iungi per ueneris res.

45. Le *bovanthrope* est présent, même s'il n'est pas nommé. ERNOUT le suggère dans sa note (p. 82, note 3). BAILEY l'affirme dans la sienne (commentaire au livre V, p. 1468), *seeng how much he has Empedocles in mind in the paragraph, that he means to deny also the existence of his 'man-faced ox-progeny'.*

46. Il y a évidemment une valorisation du centre, qui est l'ἀρχή (comme le cœur chez Aristote) ; et une valorisation du *nom* qui est l'*être* de la bête. Lucrèce se souvient d'Homère (*Il.*, 6, 179 ss.) ; cf. aussi Hésiode, *Théogonie*, 319 ss.

naître à quelle chose correspond tel élément[47]. C'est cela l'ordre du monde; un ordre pluraliste, où la totalité peut se compter, où les choses et les êtres peuvent se dénombrer. Sinon, de rien peut naître quelque chose, et alors :

De la mer pourraient soudain sortir les hommes, de la terre la gent porte-écaille, et du ciel s'élanceraient les oiseaux ; bestiaux gros et petits, bêtes sauvages de toute espèce, engendrés au hasard, occuperaient indifféremment lieux cultivés et déserts... En effet, puisqu'il n'y aurait point d'éléments fécondants propres à chaque espèce, comment les choses ne pourraient-elles se former que dans une mère déterminée ? (I. 159-168)[48].

Essais d'espèces, tentatives de créatures, Lucrèce les tolère, à condition qu'ils ne mettent pas en péril le *discrimen, la reconnaissance immédiate de l'identité simple de l'être.* C'est même, en cela, un *foedus naturale*[49]. *Car de ce qu'il y eut sur terre de nombreux germes différents à l'époque où elle commença à produire les animaux, on ne peut nullement conclure, comme d'un signe certain, qu'il ait pu se créer des êtres aussi* hybrides (mixtes), *des assemblages de membres aussi disparates. En effet les productions qui maintenant encore jaillissent du sol en abondance, les différentes sortes d'herbes, les céréales, les arbres vigoureux ne peuvent, malgré leur nombre, se reproduire pêle-mêle, mais chaque chose suit sa marche propre, et toutes, conformément aux* lois fixées par la nature, *conservent les caractères qui les* différencient[50]. *Et omnes / foedere naturae certo discrimina seruant.* Et nous voilà de nouveau devant les problèmes de la mixité, de la composition et de la *iunctura*[51].

47. Cf. notre article *Épicure et Lucrèce et l'origine du langage*, in *R. É. L.*, t. LXI, 1983, notamment p. 132-137.

48. Ces vers renvoient exactement à la deuxième conception du monstre, dans l'*Art poétique*, c'est-à-dire le *déplacé*. « *Nunc non erat his locus* » (v. 19). Il y a des éléments constitutifs, auxquels appartiennent naturellement les êtres ; il existe des lieux constitutifs ; aux déserts appartiennent les *ferae*, aux endroits cultivés les *pecudes*. La hiérarchie en moins (qui est stoïcienne) en cet ordre du monde se retrouveraient Panaetius et Cicéron (voir *De Officiis*, II, 11 ss. par exemple). La répartition des éléments, la distribution des êtres selon les éléments ou le rapport nature et culture, organisent le monde. Cf. aussi l'expression de II, 707-708 :

Quorum nil fieri manifestum est, omnia quando
Seminibus certis certa genetrice creata.

49. On sait la difficulté que représente la définition de ces pactes de nature, ou *statuts* de nature, comme écrit P. BOYANCÉ (cf. *Lucrèce et l'Épicurisme*, Paris, P. U. F., 1963, p. 87-88). L'expression pose la relation du *droit* et de la *nature*, de la *culture* et de la *nature*. *La conciliation de nature et culture* est, à notre avis, le problème épicurien par excellence. Cf. notre livre : *La maladie de l'âme*, *op. cit.*, p. 188 ss. — Disons ici que, pour nous, l'épicurisme devient cohérent à partir du moment où l'on accepte l'idée qu'il n'y a pas d'opposition entre nature et culture ; que la culture n'est que le passage à la connaissance, un *constat* de la nature. Ce constat n'est pas le résultat de l'expérience (comme dans l'*Ancienne médecine* par exemple) mais de l'intervention d'Épicure dans l'histoire : il a enseigné la nature, et dans cet acte l'a fait passer à la culture. C'est l'*acte fondateur et juridique d'Épicure*.

50. V. 916-924, trad. ERNOUT.

51. Le terme de *iunctura* n'intervient qu'une fois chez Lucrèce (cf. *Index Lucretianus*, J. PAULSON, Darmstadt, 1970). C'est dans la question fort intéressante de l'*aimantation*. Résumant en quelques mots brefs (VI, 1083)comment deux corps peuvent tenir ensemble, Lucrèce définit deux manières : 1) la *iunctura*, c'est-à-dire l'adaptation du *creux* et de la *bosse*, est dans la physique épicurienne, la façon la plus intime que deux corps ont de se joindre. Au-delà, il y aurait ce qu'on pourrait appeler perte de la distinction, mélange, totalité organique. 2) La relation du crochet et de l'anneau, qui implique une distance, du vide, un contact rugueux : *quod magis in lapide hoc fieri ferroque uidetur.* C'est plutôt le cas, semble-t-il, de l'aimant et du fer (VI, 1089, trad. ERNOUT).

Examinons rapidement les raisons de l'impossible *iunctura* que représentent la chimère et le centaure. Elles sont d'*ordre biologique*. Les diverses parties de ces êtres mixtes, en tant qu'ils sont chèvre, lion, serpent, etc..., ne brûlent point des mêmes amours, ne s'accordent point dans leurs habitudes et n'ont point les mêmes aliments [52].

Je ferai un sort particulier à celle qui a peut-être le plus de résonances : *Tout d'abord, au bout de trois ans révolus, le cheval est dans toute sa force et son ardeur ; l'enfant nullement ; même encore à cet âge, souvent il cherchera en songe le bouton du sein qui l'a nourri de son lait. Puis quand le cheval sent ses forces et sa vigueur succomber à la vieillesse de l'âge, quand ses membres s'alanguissent, que la vie s'apprête à le fuir, c'est alors seulement que l'enfant voit s'ouvrir la jeunesse dans toute sa fleur, qui revêt ses joues d'un duvet soyeux. Ne va donc pas croire que du croisement de l'homme avec la race des chevaux puissent se former des centaures...* êtres dont les parties n'atteignent en même temps ni la fleur de l'âge, ni l'épanouissement des forces... [53].

C'est la raison la plus longuement développée dans ce passage. Curieusement, les commentaires d'ERNOUT et ROBIN et de BAILEY sont muets là-dessus. Il est pourtant passionnant de rapprocher ce raisonnement d'un passage de Pline (XVII, 104) : *Facillime coalescunt quibus eadem corticis natura quaeque pariter florentia eiusdem horae germinationem sucorumque societatem habent. Lenta res, quotiens umidis repugnant sicca, mollibus corticum duri. Les greffes prennent très facilement entre arbres dont l'écorce est de même nature, qui* fleurissant simultanément bourgeonnent au même moment, *et dont les sèves s'apparentent. La soudure est lente toutes les fois que s'opposent le sec à l'humide, une écorce dure à une écorce molle* [54].

Oui, la raison de Lucrèce est celle de l'*impossible greffe*. Il est évident qu'il a dans l'esprit le modèle botanique de la greffe. Pour que la chimère ou le Centaure existât, il faudrait pouvoir greffer le cheval sur l'homme, le serpent sur la chèvre, et la chèvre sur le lion. Pour que la greffe soit possible, dit le spécialiste de l'agriculture, il faut une ressemblance de nature, coïncidence de la floraison et du bourgeonnement. Ce n'est pas le cas chez le cheval et chez l'homme. Donc le centaure ne peut pas exister. Aucun doute que pour Lucrèce la raison est forte : elle est celle du jardinier [55].

Petite esthétique de la greffe

Il est évident, je pense, qu'il faut pénétrer un peu dans un domaine

52. V. 897 ss. La spécificité de la nourriture est très intéressante. Cf. notre article, *Qu'est-ce qu'être malade ? Quelques réflexions sur le sens de la maladie dans « Ancienne médecine »*, in *Corpus Hippocraticum*, Université de Mons, 1977, p. 196-219. Galien, dans le texte que nous citons ensuite (*De usu partium*, III, 1), utilise cet argument.

53. V. 883-896, trad. ERNOUT.

54. Trad. J. ANDRÉ, Paris, Belles Lettres, 1964, p. 55.

55. La greffe est certainement plus présente ici que dans le passage du même chant où elle est évoquée (v. 1361 ss.). Lucrèce dit que le principe de l'ensemencement et de la greffe a été donné par la nature elle-même. Mais la notation est fort courte. C'est que la possibilité de la greffe n'est pas très agréable à un épicurien.

où la *composition* et la *iunctura* s'imposent, celui du jardinier ; je voudrais me livrer rapidement à une petite esthétique de la greffe.

Nous avons, autrefois, étudié les aventures de la *présure et du lait*[56]. Dans le même esprit nous allons esquisser ce que nous appelons une petite esthétique de la greffe. Nous nous intéressons, en effet, à l'*imagination culturelle*, c'est-à-dire aux rencontres de la conscience, de la rêverie et du matériau de cette rêverie. Plus qu'à des matériaux, en vérité, nous nous intéressons à des *opérations* qui, assurément, posent à la conscience pré-scientifique des problèmes qu'elle ne saurait résoudre en bonne chimie, physique ou physiologie, mais qui la fascinent et l'obligent à des démonstrations et à l'exercice de ce qu'on pourrait appeler une logique de la rêverie.

Ces types de discours ont leur cohérence et nous pensons que l'étude de celle-ci peut nous apprendre beaucoup, si l'on y prend quelque soin, sur la *logique de l'imaginaire* pour utiliser une expression de R. CAILLOIS[57].

La réflexion sur le monstre oblige à une réflexion sur la greffe. Voyons donc comment, dans l'Antiquité, les botanistes ou les philosophes se la sont représentée, et quels sont les problèmes que pose à l'imagination l'opération de la greffe.

Le jardinier, par une opération technique exigeant en plus une réflexion sur le temps, réunit deux plantes et en crée une autre. Comment ne verrait-on pas, immédiatement, que cet acte pose le rapport entre nature et culture, sur un plan beaucoup plus instructif que dans leur opposition habituelle : il s'agit là *de la fécondité de la culture*. Comme on voit que réfléchir sur la culture c'est méditer sur l'agriculture ! Tout est dans Pline[58], pourrait-on dire. Mais nous utiliserons d'autres auteurs, afin que l'on ne pense pas qu'il s'agisse de la rêverie particulière d'un écrivain. On penserait que les limites de la greffe sont naturelles, qu'après tout, si elle ne prend pas, c'est « la faute de la nature ». Mais nous allons voir que les limites relèvent aussi de l'imaginaire et de la culture. Greffer, qu'on le veuille ou non, c'est produire un monstre. Greffer oblige à une réflexion sur le même et sur l'autre. Pour greffer, il faut consentir à l'altérité sinon à l'hétérogénéité. En outre, le résultat le moins marqué de la greffe est l'obtention d'un fruit différent, si peu que ce soit, du support du greffon. Consentir à l'altérité n'est pas si facile. Unir le scion et le porte-greffe revient, si cela prend, à créer un troisième individu qui vit et donne des fruits. Cela pose la question des rapports d'identité entre le porte greffe, le scion et le résultat, et celle de l'origine de la vie de ce troisième être. Le problème logique est bien posé dans le *De Plantis* du pseudo-Aristote[59]. Pour l'auteur, greffer c'est planter dans un arbre[60]. S'il faut bien admettre l'altérité, il est nécessaire pour celui que par commodité nous appellerons Aristote, de rester dans un rapport de semblable au semblable.

56. *Op. cit.*, p. 5-17.
57. *La Pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, La Table ronde, 1973.
58. *H. N.*, XVII, 23 ss., texte établi, traduit et commenté par J. ANDRÉ, Paris, Belles Lettres, 1964.
59. Cf. Aristotle, *Minor works*, translated by W. S. HETT, Loeb Classical Library, p. 142-233.
60. *Loc. cit.*, 820 b 34.

Ἔστι δὲ βελτίων ὁ ἐγκεντρισμὸς ὁμοίων εἰς ὅμοια. ἔστι δὲ καὶ ἀναλογία ἄλλη τις, δι' ἧς ἀρίστως συμβαίνουσι τὰ ἀνόμοια, ὡς αἱ μηλέαι μετὰ τῶν ὀχνῶν. Ἐν δὲ τοῖς ὁμοίοις, ὡς συκῆ ἐν συκῇ καὶ ἄμπελος ἐν ἀμπέλῳ καὶ ἀμυγδαλὴ ἐν ἀμυγδαλῇ. ἔστι δὲ καὶ ἄλλος ἐμφυλλισμὸς ἐν ἄλλοις διαφόροις γένεσιν, ὡς ἀρτεμισία εἰς ἀγρίαν ἀρτεμισίαν καὶ καλλιέλαιος εἰς ἀγριέλαιον καὶ ἡ μυρέα εἰς πολλὰ δένδρα[61]. *Il vaut mieux greffer le semblable sur le semblable. Mais il existe une certaine analogie, qui produira les meilleurs résultats chez des plantes dissemblables ; comme par exemple, entre pommiers et poiriers. Parmi les plantes semblables (les meilleurs résultats sont) par exemple figuier sur figuier, vigne sur vigne, amandier sur amandier. Mais parfois la greffe est employée avec des types différents de plantes, comme l'armoise cultivée sur l'armoise sauvage, l'olivier cultivé et l'olivier sauvage, et le mûrier sur bien des arbres. Suit cette phrase intéressante :* Τῶν δένδρων πάλιν τὰ ἄγρια καὶ τὰ κηπαῖα, καὶ πᾶν φυτὸν οὐ προάγει σπέρμα ὅμοιον τῷ σπέρματι ἐξ οὗ ἀνεφύη ἕκαστον. *Il y a encore bien des arbres sauvages et cultivés greffés ensemble, et aucun de leurs rejetons ne fournit une graine semblable à la graine dont le porte-greffe et le greffon sont nés.* On voit très bien la difficulté de penser la greffe. Il faut envisager ce que nous appelions le mixte ou le composite. Le signe de la greffe est la production d'un élément hétérogène aux composants, même si l'hétérogénéité est pensée en termes aussi faibles que ceux de la valeur du rejeton[62] (production d'un élément pire ou meilleur que les deux éléments fécondants).

On peut très bien penser, après ce que nous avons écrit d'Aristote, qu'un péripatéticien soit gêné à envisager le composite. Il faut encore comprendre le phénomène quand le greffon est semblable au porte-greffe. L'idéal serait que le rapport fût du même au même[63]. Il faut donc, pour qu'il y ait greffe, *homologie*, ou, à la rigueur, *analogie*, comme pour le poirier et le pommier. Revenons au cas du figuier sur le figuier. Il nous semblerait naturel d'utiliser comme cas d'homologie la greffe cultivée sur le figuier sauvage. Là se trouve toute l'ambiguïté du texte. Car il est un obstacle très difficile à franchir, c'est celui de *nature et culture*, qui situerait plutôt ce type de greffe dans un cas d'hétérogénéité. La valeur de l'opposition nature et culture est presque plus forte que la ressemblance à l'intérieur de l'espèce. Ce petit début va nous permettre de saisir comment la rêverie de Pline sur la greffe est complète.

De Téréus à Columelle

Reprenons notre schéma. Une greffe oblige à penser trois éléments ; soit *a*) le porte-greffe, *b*) le greffon, *c*) le produit ; la question se pose de la ressemblance entre *a*) et *b*), étant entendu que *c*) doit être en quelque façon hétérogène à *a*) et/ou *b*). Dans le livre XVII de Pline se trouvent deux historiettes qui sont comme deux mythes de la greffe ; c'est l'anecdote de Corellius et de son affranchi Téréus (80), et celle de Columelle. *Il ne faut*

61. 820 b 35.
62. Cf. *loc. cit.*, 821 a 3 et 4.
63. Comme c'est, semble-t-il, le cas, quand il parle de figuier sur figuier, amandier sur amandier, etc.

pas omettre un fait exceptionnel et unique. Corellius, ... greffa, sur le territoire de Naples, un châtaignier avec un de ses propres scions. Il obtint ainsi une châtaigne renommée qui porte son nom ; puis son affranchi Téréus greffa de nouveau. Ces châtaigniers diffèrent en ce que le premier est plus productif, le Téréien a de meilleurs fruits »[64]. Nous sommes dans le cas de la greffe du même sur le même. L'hétérogénéité du produit existe, mais n'est qu'amélioration et renforcement. Pline marque le caractère unique et exceptionnel de cette tentative. Nous savons que c'est le cas ultime, celui de l'identité de *a*) et *b*). La greffe existe parce qu'il y a eu opération et obtention d'un produit hétérogène, si peu marqué que soit sa dissemblance. Nous dirons que Corellius et Téréus sont des penseurs classiques, rêveurs d'unité, de *simplicitas* et *unitas*, pour reprendre les termes d'Horace[65]. En face, dans le beau diptyque de Pline, nous trouvons le penseur baroque, Columelle, qui est séduit par la dissemblance la plus grande, l'altérité la plus marquée. Il tente, et réussit, la greffe des deux espèces réputées pour opposées : *Il existe encore un nouveau procédé de greffe, ... inventé par Columelle, comme il l'affirme lui-même, qui permet d'unir des arbres même de nature contraire et insociable, comme le figuier et l'olivier*[66]. Pline prend soin de nous marquer l'altérité de nature et de culture de ces deux arbres (*quae uel diuersae insociabilesque arborum naturae copulentur*). Columelle a dû, pour cela, inventer un procédé technique, qui tient, comme le dit Pline, du provignage et de la greffe en fente[67]. Mais il faut lire Columelle lui-même pour voir avec quelle fierté il rompt la *loi sacro-sainte* des anciens. Il commence par rapporter le principe général, l'axiome de la greffe.

Mais n'importe quel scion peut être greffé sur n'importe quel arbre, à la condition *que l'écorce ne soit pas dissemblable. Mais si, en plus, il porte un fruit semblable et à la même saison, sa greffe ne pose aucun problème*[68]. Nous avons souligné à dessein la restriction, que veut briser Columelle. *Sed cum antiqui negauerint posse omne genus surculorum in omnem arborem inseri, et ex illa quasi finitione, qua nos ante paulo usi sumus*, ueluti quamdam legem sanxerint, *eos tantum surculos posse coalescere, qui sint cortice ac libro et fructu consimiles iis arboribus quibus inseruntur, existimauimus errorem huius opinionis discutiendum, tradendamque posteris, rationem*, qua possit omne genus surculi omni generi arboris inseri[69]. *Mais bien que les anciens eussent affirmé que n'importe quelle espèce de scion ne pouvait être greffée sur n'importe quelle espèce d'arbre, et qu'à partir de la limitation dont nous avons fait état un peu avant, ils eussent institué comme une loi que seules peuvent prendre les greffes de scions qui sont tout à fait semblables aux arbres sur lesquels ils sont greffés, par l'écorce et le liber, nous avons pensé devoir détruire cette opinion erronée, et léguer à la postérité un procédé grâce auquel on puisse greffer n'importe quelle espèce de scion sur n'importe quelle espèce*

64. 122 ; nous citons la traduction de J. ANDRÉ.
65. *A. P.*, v. 23 : *Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum.*
66. *Ibid.*, 137.
67. *Ibid.*, 138.
68. *De Re Rustica*, V, 11-12 (Loeb, t. II, p. 108).
69. *Ibid.*

d'arbre. Tel est le message que Columelle veut transmettre à ses cadets: *omne genus surculi dissimilibus arboribus inseri*[70]. On peut greffer n'importe quel scion sur n'importe quel porte-greffe. Aucune loi, aucune restriction; cette loi n'était qu'un tabou. Ce n'est qu'une affaire de technique. Et Columelle nous raconte longuement son procédé. Columelle est l'anti-Aristote. Il n'est pas de restriction de nature que la technique ne puisse briser. Quel est le résultat de la greffe de l'olivier sur le figuier : sans doute un olivier. Mais Columelle se soucie peu de la qualité du résultat. *Seule l'intéresse la violation du principe des anciens, du tabou de la limite naturelle des greffes.* En quoi il est artiste autant que jardinier, et tombe sous le coup de la critique du composite. Seulement, il répondrait : *cela vit.*

Qui ne sent que Columelle, d'abord sagement reprenant la loi dans ses termes communs, puis, fièrement, la rompant, a l'impression de briser *une loi naturelle*, quelque chose de tabou, le pacte entre nature et culture ? Entre le narcissisme de Corellius et Téréus et le baroque de Columelle, il faut placer ce que nous appellerons le mythe de Tibur. Pline[71] nous raconte avoir vu à Tibur *un arbre greffé de toutes les façons, chargé de fruits de toute espèce, portant sur une branche des noix, sur une autre des baies, ailleurs des raisins, des poires, des figues, des grenades et diverses variétés de pommes; mais sa vie fut brève*[72]. Que Pline ait été victime ou non d'une plaisanterie est secondaire[73]. Cet arbre a sa place dans l'esthétique de la greffe ; il représente la rêverie de la polygreffe et la tentation de la polyproduction. Il est à sa place dans un traité de botanique comme dans un conte imaginaire du genre de l'*Histoire vraie* de Lucien dont nous parlerons plus tard. C'est la tentation de l'exubérance, de la luxuriance, de la multiplicité, de l'hétérogénéité totale ; c'est l'expérience de la liberté dans l'abondance. Cette licence inquiète Pline. L'arbre est puni par une vie brève et surtout : *Nec tamen omnia experimentis adsequi in natura possumus. Néanmoins nos essais ne peuvent en tout rivaliser avec la nature*[74].

On nous dira que nous faisons fi de l'exercice même du jardinage et de l'expérience (ou du hasard, le *casus* étant souvent le vrai maître d'école, comme on voit dans Pline)[75]. Mais jardiner, c'est rêver ; travailler la terre, c'est penser. C'est méditer le rapport nature et culture. Croit-on qu'autrement Virgile eût entrepris les *Géorgiques* ! Donc lorsque l'on greffe, on joue avec la nature. Les règles de ce jeu sont-elles dans l'imaginaire ou dans la nature ? Dans l'un et l'autre, comme nous l'avons vu. Quant à Pline, il hésite entre plusieurs solutions implicites ; mais la sexualité[76] organise sa

70. Cf. *Ibid.*, 11, 1 : *Sed omnis surculus omni arbori inseri potest* (Loeb, t. II, p. 100), et *De arboribus*, I, 26 (Loeb, t. III, p. 396).

71. *Op. cit.*, XVII, 120.

72. Traduction J. ANDRÉ.

73. Cf. la note de J. ANDRÉ, XVII, 120, p. 150. C'est ce que croit R. BILLIARD, *La vigne dans l'Antiquité*, Lyon, Lardauchet, 1913, p. 380. J. ANDRÉ rappelle que les *Géoponiques* donnent de très nombreux exemples de greffes hétérogènes. Sur les hybrides de greffe, cf. la note de J. ANDRÉ à Pline, *H. N.*, XV, 57, p. 95-96.

74. Trad. J. ANDRÉ.

75. Sur le thème de *casus magister*, cf. par exemple Pline, *H. N.*, XVII, 101.

76. Cela n'a rien à voir avec la question du sexe des plantes.

rêverie. Parlant de la découverte de la greffe, il écrit : *Ces pieux, saisis par les lèvres vivantes de la plaie* (faite au lierre), *puisèrent la vie à une vie étrangère, et l'on s'aperçut qu'un tronc pouvait remplacer la terre*[77]. Deux raisons sont données en même temps, on le voit ici : la copulation et le tronc comme terrain. Que cette morsure soit chargée de sexualité, Lucien nous l'apprendra tout à l'heure. Le mot de *coitum* que J. ANDRÉ traduit par greffe[78] est ambigu lui aussi. *Multa in hoc seruanda : primum omnium, quae patiatur coitum talem arbor et cuius arboris.* Mais le passage le plus clair, de ce point de vue, est celui-ci[79] : *En effet, les animaux ne sont pas seuls avides de s'accoupler* (ad coitus auiditas), *mais le désir de la terre et de toutes les plantes est encore bien plus grand : savoir en user à propos est du plus haut intérêt pour la germination, tout particulièrement dans les greffes, où les deux sujets ont un mutuel désir de s'unir* (peculiare utique in insitis, cum sit mutua cupiditas utrique coeundi).

Le désir est la loi fondamentale de l'union que représente la greffe ; dans cet acte, le jardinier n'est que le *kairos*, l'instrument de la nature ; et il faut alors penser le produit comme le résultat d'un accouplement, comme une génération[80-81].

Nous allons clore cette esthétique de la greffe par un très beau passage d'*Histoire vraie* de Lucien, 8[82] : *Ensuite, ayant traversé le fleuve à un endroit guéable, nous trouvâmes une espèce de vigne tout à fait merveilleuse. La partie qui sortait du sol, le tronc même était un gros cep d'une belle venue ; le haut était une femme dont tout le corps à partir de la ceinture était d'une beauté parfaite. C'est ainsi que nos peintres représentent Daphné devenue arbre (ἀποδενδρουμένην) à l'instant où Apollon va l'atteindre. Les rameaux sortaient de l'extrémité de leurs doigts et ils étaient remplis de raisins. Leurs têtes, au lieu de cheveux, étaient couvertes de vrilles, de feuilles, de grappes. Quand nous nous fûmes approchés d'elles, elles nous saluèrent, nous tendirent la main et nous parlèrent, les unes en lydien, les autres en indien, la plupart en grec. Elles nous baisaient sur la bouche et celui qui avait reçu leur baiser devenait ivre sur le champ. Mais elles ne permettaient pas qu'on cueillît leurs fruits et criaient de douleur si on les arrachait. Certaines d'entre elles avaient grande envie de s'unir à nous. Deux de nos compagnons, s'étant approchés d'elles, ne purent se détacher et restèrent liés par les parties sexuelles ; ils se greffèrent*

77. XVII, 101 ; nous citons toujours la traduction de J. ANDRÉ.

78. XVII, 103, il en est de même pour le mot *copulentur* en 137.

79. XVII, 134.

80. Peut-être, d'autre part, la greffe est-elle le substitut du désir qu'a le jardinier de s'unir à la terre, comme le Robinson de M. TOURNIER, dans ce chef-d'œuvre qu'est *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, fait de la terre son épouse et en récolte des fruits (Paris, N. R. F., 1967, p. 114-115).

81. Cela donne un autre sens à la loi que franchit Columelle et que recommande Pline : elle est l'équivalent exact de la loi de l'inceste dans l'humanité, son équivalent inversé. L'endogamie est la loi des plantes, l'exogamie celle des hommes, pourrait-on dire. La loi sacro-sainte de la greffe est une *loi naturelle* et répond à la définition que LEVI-STRAUSS donne de l'inceste dans les *Structures élémentaires de la parenté*, Paris, P. U. F., 1949, p. 30. *La prohibition de l'inceste n'est ni purement d'origine culturelle, ni purement d'origine naturelle ; et elle n'est pas non plus un dosage d'éléments composites empruntés partiellement à la Nature et partiellement à la Culture. Elle constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la Nature à la Culture...*

82. Traduction É. CHAMBRY, Paris, Garnier, t. 2, p. 34-35.

sur elles[83] *(συνεφύοντο) et poussèrent des racines avec elles (συνερριζοῦντο) ; en un instant leurs doigts furent changés en rameau et enlacés dans les vrilles, et ils étaient sur le point, eux aussi, de porter des fruits*[84]. Admirable rêverie, par laquelle nous clorons la nôtre ! En elle se rencontrent le monstre, la greffe, le désir et l'Art. Cette histoire vraie est plus vraie que ne le croit Lucien : elle est parfaitement cohérente ; et cela pose la question de savoir si l'on peut imaginer ce que l'on veut, s'il n'y a pas des limites à l'imagination, dans ce que nous appelons la *logique de la rêverie.* Nous en sommes convaincu, et pensons que les combinaisons ne sont pas indéfinies mais qu'on peut les repérer sinon les dénombrer. Il suffit de définir les problèmes de la rêverie. Chez Lucien nous trouvons tout ce que nous avons évoqué : la séduction du monstre, l'appel de la nature, de la luxuriance, du végétal, qui se traduit sur le plan des langues par le «babélisme»; le désir et les raisons de la greffe; la raison profonde; la *libido* du jardinier ; et la raison technique que nous avons cherchée aussi chez les botanistes : greffon et greffé poussent ensemble des racines (συνερριζοῦντο). On se rend compte aussi de la profondeur du mythe de Pasiphaé. Amoureuse d'un taureau, elle ne pouvait le séduire, il fallut que Dédale construisît une vache où elle put s'installer et recevoir la semence qui conçut le Minotaure[85]. Dans ce mythe se rencontrent le désir, les lois de la physiologie, la naissance du monstre, et l'intervention de l'Artiste. Sans l'Art ne serait pas né le monstre, parce que c'est lui qui sert de médiat entre l'homme et la nature. Et Dédale réalise le rêve de tout artiste : il crée un être composite vivant : son monstre, sa composition *vit.* Il a réussi la greffe de l'humain et de l'animalité. Mais il est suspecté par la morale, et la condamnation n'est pas loin. Dédale et Columelle, pour unir deux êtres d'essence différentes, sont astreints à des prouesses techniques, sinon à une technologie.

Pour conclure, je dirai que je n'ai fait que dégager quelques traces. On voit les montagnes qu'il faut se résoudre à attaquer de ce point de vue, l'Horace de l'*Art poétique,* le Virgile des *Géorgiques,* l'œuvre entier de Galien! Il faut surtout essayer d'introduire une diachronie. Le rapport entre la physis et l'art n'est pas le même chez Hippocrate et chez Galien. Et il faut étudier le problème théorique de la composition dans l'art, Zeuxis et l'*harmogé,* comme nous avons essayé de le faire dans un autre article.

Nous avons montré comment, dès l'origine, les concepts de la *physis* et ceux de l'art coïncident, comment le monstre composite est un problème de l'art et de la *physis* ; comment la pratique de la greffe, pratique de la composition, met en jeu le rapport de nature et culture, et les limites de l'imaginaire. Toute *synthesis* rêve de devenir une σύμφυσις ; toute composition une greffe. La question se pose de savoir si le droit de créer pour un artiste, je veux dire le droit d'assembler, est celui d'assembler n'importe

83. Et non *ils se fondirent en elles,* comme traduit CHAMBRY.

84. Sur l'imagination dans *Histoire vraie,* lire J. BOMPAIRE, *op. cit.*, p. 658 ss. *De la parodie à la fantaisie : le cas de l'Histoire vraie.*

85. Cf. Diod., IV, 77 ; Apollod., III, 1, 4, et F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne,* Paris, Maspéro, 1975, p. 137-144.

quel élément ; quelle est alors la limite de cet assemblage. Est-elle dans la nature ? Mais la Nature elle-même ne rêverait-elle pas d'assembler n'importe quoi ? La pensée de la *physis* cherche des normes dans l'art.

Galien consacre un chapitre entier à réfuter l'existence du Centaure (*De usu partium*, III, 1)[86], ce qui fait grogner Vésale qui ne comprend plus que Galien passe du temps *in Pindaro irridendo magis quam spectandis ossibus* (*De humani corpris fabrica*, Basilea, 1555, p. 176). L'on peut se demander s'il y croit encore[87]. Je ne pense pas que ce soit une question de croyance. Galien travaille, comme il le dit lui-même, à une œuvre plus importante que toute la médecine, une théologie parfaite[88]. Il faut comprendre que cette théologie qui établit nécessairement l'utilité et la finalité des parties du corps, est en fait une esthétique fondamentale. C'est la beauté du monde et en particulier celle du vivant qui est en jeu. Dieu, artiste suprême, oblige à une réflexion sur le beau à laquelle le médecin ne saurait se soustraire.

J'ai lu avec un très grand intérêt l'article de G. SAURON sur le *Message esthétique des rinceaux de l' « Ara Pacis Augustae »*. Je ne me mêlerai pas, bien entendu, de l'*Ara Pacis*. Je crois que G. SAURON a raison d'évoquer les *physici*[89] et que l'archéologue ou l'historien de l'art ne peut même éviter de le faire. Mais je serais assez réservé sur la façon j'allais dire naïve avec laquelle il le fait. On dirait à le lire qu'il existe comme une pensée « naturelle » de la nature ; qu'elle ne serait pas elle-même, pour une grande part, une construction de l'imaginaire. La *physis* a elle-même ses lois, ses joies et ses délires ; elle a une cohérence et une histoire, et la *physis* a plus de mal qu'on ne croit pour absorber les fantaisies que l'art lui propose. L'art et les conceptions de l'art l'ont influencée, lui ont proposé des problèmes, lui ont soumis des normes. L'on ne peut assimiler, par exemple, la nature *perçue par les yeux profanes* et celle *étudiée par les* physici[90], et l'on ne peut prouver qu'un art s'est construit *par une volonté consciente de montrer une nature différente de celle qui est perçue par les yeux profanes et étudiée par les* physici, sans dire de quels *physici* il s'agit, sans mettre en évidence les règles de leur imaginaire. En quelque façon l'on peut dire : « dis-moi ta biologie, je te dirai ton esthétique ». On ne peut étudier les êtres composites dans l'art sans poser la question de la composition aux *physici*, parce que

86. Les raisons que donne Galien à l'impossibilité du Centaure, proposé par le poète Pindare (*Pyth.*, II, 44-48, éd. de BERGK) sont d'ordre biologique : a) *Il était impossible à la nature d'unir des corps aussi différents ; car il ne lui suffisait pas, comme aux statuaires et aux peintres, d'associer (συνθήσειν) des couleurs et des formes ; mais il lui fallait encore mélanger intégralement des substances qui ne sont ni combinées ni tempérées. Supposez le commerce d'un homme et d'une cavale, la matrice ne pourra jamais élaborer le sperme...* (trad. DAREMBERG, in *Œuvres choisies de Galien*, Paris, Baillière, 1854, t. I, p. 217); b) Comment les différentes parties de l'animal se nourriraient-elles ? D'ordre pratique : Comment cet animal se déplacera-t-il, bâtira-t-il une maison, un vaisseau ; sera-t-il laboureur, forgeron, tisserand, écrivain ? Comment s'assiera-t-il ?

87. Paul VEYNE a bien raison d'attirer l'attention de son lecteur sur ce passage de Galien (in *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1983, p. 65-67). Mais il a tort de mettre Galien en contradiction avec lui-même, en comparant le *De usu partium* et un texte dont on sait depuis toujours qu'il n'est pas de Galien, l'*Introductio sive medicus*.

88. *De usu partium*, XVII, 1 = II D, p. 208.

89. *Rev. archéologique*, I, 1988, p. 3-40.

90. *Op. cit.*, p. 12.

cette question est aussi essentielle à la pensée de la *physis* qu'à celle de l'art [91].

91. L'interprétation par C. SAURON de la *nouveauté* chez Lucrèce est insoutenable (*D. R. N.*, V, 909). Lucrèce écrit que : *imaginer qu'au temps où la terre était nouvelle, le ciel nouveau-né, de tels animaux aient pu naître et s'appuyer pour cela uniquement sur ce vain mot de nouveauté* (nixus in hoc uno nouitatis nomine inani) *c'est s'autoriser à débiter 1 000 fables...* (trad. ERNOUT). SAURON y voit une allusion à l'art néo-attique (*op. cit.*, p. 24). Si cela était vrai, ce ne saurait être qu'un sens secondaire, anecdotique. Il s'agit de bien autre chose, de la nouveauté de la terre, et donc de sa « créativité ». Est-ce que cette spontanéité est anarchie ? (cf. v. 780 et 818).