

Michael F. Zimmermann

Voir le soleil



Discernement, aveuglement,
impression



Cat. 50 - Claude Monet (1840-1926)
Impression, soleil levant
1872
Huile sur toile
50 × 65 cm
Paris, musée Marmottan Monet





Fig. 1 – Giuseppe Pellizza da Volpedo
(1868-1907)
Le Soleil, 1904
Huile sur toile, 150,5 × 150,5 cm
Rome, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna

Le tableau de Claude Monet *Impression, soleil levant* peint en 1872 (cat. 50) est l'une des œuvres les plus célèbres de l'histoire de l'art. Présenté pour un mois à compter du 15 avril 1874 dans l'atelier du photographe Nadar, il a inspiré le qualificatif d'*impressionnistes* attribué dès lors à un groupe informel, la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, dont c'était la première exposition et qui avait bénéficié de la présence de critiques d'art¹. Pourtant, cette toile ne fut pas vraiment comprise. Pourquoi un soleil levant ? Du siècle des Lumières au socialisme, le motif du soleil naissant a symbolisé l'avènement du progrès, notamment chez Giuseppe Pellizza da Volpedo en 1904 (fig. 1). Si son tableau marqué par l'optique physiologique moderne fait référence aux espoirs mis dans la science et la technique, le soleil levant de ce peintre piémontais qui exalte ouvriers et paysans figure aussi la marche vers une ère inaugurant plus de justice sociale². En revanche, le soleil de Monet qui entame sa course par une journée de fin d'automne 1872 au-dessus du port du Havre sur la rive nord de l'embouchure de la Seine dans une atmosphère nimbée de brouillard, voire de « smog », n'annonce pas lui de lendemains qui chantent. D'ailleurs, le public de l'époque avait toujours vu à tort dans le motif de Monet un soleil couchant, à l'instar du critique Ernest Chesneau³.

Les tons sourds peuvent renvoyer à la période difficile que vécut la France après la guerre franco-allemande (juillet 1870 – mai 1871)⁴. Monet s'est régulièrement consacré aux conséquences du siège de Paris et de la répression de la Commune

au printemps 1871 pour représenter la cité et ses faubourgs dans les années 1870. Au cours de cette décennie, il a peint à plusieurs reprises le jardin des Tuileries devant les ruines du château jouxtant le Louvre à l'ouest, qui avait été incendié par les insurgés. En 1872, il avait figuré les ponts détruits d'Argenteuil, ville où il vivait à l'époque⁵. Il est possible qu'*Impression, soleil levant* soit aussi une sorte de billet d'humeur politique ; mais cette seule interprétation serait cependant par trop simpliste. Monet avait réalisé son tableau depuis un hôtel situé au-dessus de l'embarcadère des paquebots transatlantiques. À partir de ce point de vue, il avait observé que le soleil ne produisait que des reflets mats en dessous sur l'eau du bassin du port, tandis que se déployaient en haut les traînées d'un gris bleuté des brumes matinales, derrière les mâts des bateaux. Dans cette scène, il est donc également question d'industrie, de transports à l'échelle du globe et de regards touristiques. Ce *Soleil levant* propose un nouveau scénario qui ne concerne plus uniquement l'histoire nationale de la France, mais de profonds bouleversements alors en cours, l'intégrant ainsi dans l'anthropocène⁶.

L'ambiance ou plutôt l'absence d'une ambiance induite par ce soleil levant a suscité des interrogations dès le départ. Il s'est agi au commencement d'interprétations liées à la technique picturale ; motif et ambiance ont été analysés en partant du caractère fugace à la fois du trait de pinceau et du regard ainsi capté⁷. Or, le regardeur, son positionnement dans cet environnement, tout comme le lieu depuis lequel se déroulait cette expérience visuelle, ont été longtemps ignorés. Entre-temps, l'endroit et même le moment où s'est présenté ce spectacle ont été reconstitués. Le point de vue de Monet était situé dans une chambre précise de l'hôtel de l'Amirauté sur le Grand Quai⁸. La consultation des registres portuaires et des éphémérides ont permis de constater que la toile avait sans doute été peinte le 13 novembre 1872⁹. Dans cette contribution, le motif ne sera pas traité uniquement dans le contexte plus large de l'évolution artistique de Monet, mais replacé en outre dans la géographie imaginaire de son temps, en l'occurrence du débat savant autour de la vision. Le pouvoir et l'impuissance du regard ont été l'un des thèmes majeurs de la philosophie européenne et leur mise en valeur scientifique devenait alors une préoccupation à une époque où l'Occident se préparait à conquérir le monde entier¹⁰. *Impression, soleil levant* marque un tournant dans l'histoire de la vision.

LE CHEMIN VERS L'IMPRESSIONNISME ET LE REGARD TOURISTIQUE

Définis en bloc en 1874 autour du vocable *impression*, les peintres concernés n'avaient pas commencé à capter juste avant *ad hoc*, d'un trait de pinceau visible, n'importe quel sujet en plein air. Monet avait d'abord appris à esquisser des représentations de la nature grâce à la peinture de marine. De quinze à vingt et un ans, il vendit des caricatures, mais à compter de 1859, il se mit à peindre des scènes maritimes sous l'influence de son bienveillant ami Eugène Boudin (cat. 19). Né en 1840 à Paris, Monet avait grandi à partir de 1845 au Havre, avant de retourner s'installer dans les années 1860 la plupart du temps dans la capitale. S'étant rendu au Salon de



Fig. 2 – Claude Monet (1840-1926)
La Pointe de la Hève à marée basse
 1865
 Huile sur toile, 90,2 × 150 cm
 Fort Worth, Kimbell Art Museum

1859, caractérisé par une profusion de peintures, mais où des photographies étaient exposées pour la première fois, Monet écrivit à Boudin qu'il y aurait encore de la place pour de nouveaux talents dans le genre marine¹¹. Son ambition des débuts fut d'en faire partie et c'est ainsi qu'il s'attacha durant les mois d'été à capter les jeux de lumière dans les stations balnéaires et les villages de pêcheurs autour de l'embouchure de la Seine. Il élaborait un procédé consistant à mieux mettre en valeur le rendu chromatique, en mélangeant peu les couleurs et en appliquant des touches plus pâteuses. Il obtint ainsi bientôt des effets saisissants dans l'approche de la nature. Dans la foulée des peintres naturalistes de la génération précédente, il présenta en 1865 dans *La Pointe de la Hève à marée basse* une mer qui est avant tout l'univers proche de la nature vécu par les pêcheurs en quête de crabes, d'huîtres et d'autres coquillages à ramasser sur le rivage (fig. 2). La scène se déroulait dans le petit village de Sainte-Adresse, devenu une des banlieues du Havre suite au développement de la ville située au sud-est. Le regard est ici dirigé vers le nord-est, vers la falaise du lieu mentionné dans le titre¹².

Vers le milieu des années 1860, Monet entreprit de se consacrer à des sites autour de Paris, dont la forêt de Fontainebleau représentée à l'envi dans un style romantique et naturaliste par les peintres de l'école de Barbizon depuis 1830 environ¹³. Dans un premier temps, les artistes s'intéressèrent peu au fait qu'avec ses immenses rochers entre les arbres, le paysage n'évoquait pas seulement la géologie de la préhistoire et une paysannerie modeste, mais aussi un objectif d'excursion touristique pour les urbains. Leurs tableaux d'une veine archaïque et intemporelle nourrissent l'attraction des Parisiens pour cette région qui leur permettait de se ressourcer loin du stress de la capitale.

Depuis les années 1840, une desserte ferroviaire reliait Paris à Fontainebleau et à son célèbre château de la Renaissance¹⁴. Monet introduisit ces nouveaux excursionnistes dans sa peinture : en 1865-1866, il peignit à Chailly près de Barbizon

Fig. 3 – Claude Monet (1840-1926)
Régate à Sainte-Adresse
1867
Huile sur toile, 75,2 × 116,6 cm
New York, Metropolitan Museum of Art,
legs de William Church Osborn, 1951,
51.30.4



la toile géante du *Déjeuner sur l'herbe* représentant une scène idyllique avec des jeunes gens vêtus à la mode d'alors qui pique-niquent ; seuls une version préparatoire et deux fragments de cette œuvre ont été conservés (Paris, musée d'Orsay). Édouard Manet avait exposé en amont en 1863 au Salon des refusés une scène en partie analogue intitulée *Le Bain* qui avait fait scandale. Il l'avait présentée à nouveau en 1867, cette fois-ci sous le même titre que Monet. Les sujets faisant allusion à des personnages amateurs de mode au cœur d'une nature innocente devaient dès lors être érigés en programme obligé pour la jeune génération des naturalistes. Le projet de Monet d'exécuter une toile géante s'avéra pourtant par trop ambitieux. Le peintre renonça à la proposer pour l'incontournable exposition annuelle du Salon, après avoir pris fort au sérieux une remarque critique de Gustave Courbet qui avait découvert le tableau terminé dans son atelier. Il préféra se consacrer à une autre scène de genre, également de taille imposante, intitulée *Femmes au jardin* (fig. 4), pour laquelle posèrent sa compagne et future épouse Camille Doncieux ainsi que son ami peintre Frédéric Bazille¹⁵.

Pour bien capter l'intensité de la lumière et les ombres sur les vêtements blancs à la mode, Monet a alors modifié sa technique : il appose sans détours des couleurs contrastées, se souciant de moins en moins du clair-obscur traditionnel pour créer une ambiance. Il amena peu à peu cette même démarche dans ses scènes de plage, dont l'une qu'il peignit presque simultanément à Sainte-Adresse (*La Plage à Sainte-Adresse*, 1867, Chicago, The Art Institute of Chicago). Tandis que le ciel s'éclaircit et fait naître comme par magie des contrastes chromatiques inédits, Monet n'hésite plus désormais à désigner ce paysage comme un site touristique. Cette fois, il regarde en direction de l'embouchure de la Seine côté sud-ouest. Sur le rivage se dresse un nouvel hôtel et au centre, accompagné d'une jeune femme, se tient un vacancier qui contemple la mer à la longue-vue. Comme à Barbizon face aux locaux, les visiteurs vêtus à la mode admiraient ici à travers les pêcheurs et leurs vareuses



Fig. 4 – Claude Monet (1840-1926)
Femmes au jardin
 Vers 1866
 Huile sur toile, 25,5 × 20,5 cm
 Paris, musée d'Orsay, RF 2773



Fig. 5 – Anonyme
La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes, p. 438
 11 août 1866
 Publication en série imprimée
 Paris, Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, Histoire et Sciences de l'homme, FOL-LC13-81

bleues le symbole d'une existence présumée authentique. Les peintres se mirent à faire ressortir le contraste entre une forme de vie dans l'air du temps intégrant aussi un regard moderne sur la nature d'une part et des pêcheurs présentés depuis longtemps comme des figurants dans le décor d'autre part¹⁶.

LA MER EN TANT QUE COULISSE ET LA GLOBALISATION DU PAYSAGE

Peu après, les touristes sont seuls à s'imposer dans une scène peinte au sud du Havre : *L'Hôtel des Roches noires à Trouville* (fig. 6). Devant un hôtel raffiné, un groupe s'est rassemblé pour une rencontre élégante et informelle en bonne société, où la mer sert simplement de coulisse. Avec un nombre réduit de traits de pinceau, Monet a croqué les silhouettes de ces messieurs-dames et fixé leurs mouvements harmonieux. Le don d'observation du caricaturiste qu'il a été, l'a aidé dans sa tâche¹⁷. À droite en bas de l'escalier, il a représenté un homme en pantalon clair à rayures – un jeune dandy, qui manifeste encore timidement sa curiosité face à cette



Fig. 6 – Claude Monet (1840-1926)
L'Hôtel des Roches noires à Trouville
 1870
 Huile sur toile, 80 × 55 cm
 Paris, musée d'Orsay, RF 1947 30

société qui se retrouve au-dessous des drapeaux de divers pays (*Dandy au cigare*, vers 1855, Paris, musée Marmottan Monet). Les magazines de mode montraient alors les toilettes qui avaient été créées pour une princesse impériale en prévision d'un séjour de vacances à Trouville (fig. 5)¹⁸. Les contemporains étaient conscients du fait que cette station balnéaire donnait le ton en matière d'élégance parisienne¹⁹. Pour le regard informé du touriste, la nature était juste là pour créer une certaine ambiance. Tout comme pour la mode, les vacances deviennent au milieu du XIX^e siècle un produit de luxe et le fait d'en prendre était synonyme de prestige²⁰. L'aliénation, c'est-à-dire « une relation d'absence de relation », tenait désormais à distance malgré toute la proximité, aussi bien l'ambiance environnante – proche et pourtant lointaine comme un décor – que le milieu auquel les citoyens se sentaient appartenir sur la seule base de leurs habitudes de travail et de consommation²¹.

L'économie de moyens hautement artistique que Monet, formé à l'exécution de caricatures, mettait en œuvre pour caractériser de quelques traits de pinceau aussi l'appartenance sociale d'un individu donné, l'a aidé peu après à capter depuis un balcon une foule de gens évoluant sur son *Boulevard des Capucines* à Paris (fig. 7). Sur cette toile exposée en 1874 dans l'atelier de Nadar en même temps qu'*Impression, soleil levant*, des couples déambulent autour d'un marchand de ballons d'un rouge rutilant et composent en un clin d'œil, mais sans schématisme, le portrait d'une foule bigarrée, sans que celle-ci se présente comme une simple addition de personnes isolées²². Monet avait fait entrer dans sa peinture des motifs de Paris *intra-muros* en 1867, année d'une Exposition universelle dont il espérait qu'elle lui donnerait l'occasion d'impressionner un public de masse²³. Des plages du Nord aux scènes parisiennes, il élaborait une façon de travailler qui lui permit de s'émanciper de la peinture de marine à laquelle il s'était d'abord essayé et de s'adapter à tous les sujets dans l'air du temps.



Fig. 7 – Claude Monet (1840-1926)
Le Boulevard des Capucines
1873
Huile sur toile, 80 × 60 cm
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, F72-35

Entre 1867 et 1870, de retour sur l'embouchure de la Seine, Monet propose une vue sur la Manche avec son tableau *Terrasse à Sainte-Adresse* (1870, New York, Metropolitan Museum of Art). Assis, un couple d'un certain âge observe les mouvements maritimes, tandis qu'au fond un couple plus jeune s'intéresse à son propre monde. Depuis ce jardin bordé de haies, où les grands bourgeois se détendent et où flotte le drapeau tricolore sous la brise d'été, le regard se porte sur des bateaux de tous types : un ferry pour l'Angleterre, plusieurs long-courriers, certains à voile, d'autres à vapeur, ainsi que des barques de pêcheurs et des voiliers sportifs qui se distinguent par la couleur de leurs voiles. La nature des embarcations suffit pour introduire la diversité sociale. L'homme assis sur le devant est en fait Adolphe, le père de Monet, qui s'était élevé sur l'échelle sociale en passant du petit commerce alimentaire de détail à une entreprise d'import-export de denrées coloniales. La scène se déroule devant la villa d'une tante de l'artiste qui est peut-être la femme représentée à côté du père²⁴. Le motif n'est pas le seul à évoquer des échanges mondiaux, le style s'en mêle aussi : l'Exposition universelle de 1867 avait été

l'occasion de découvrir diverses estampes japonaises, dont la célèbre série des *Trente-six vues du mont Fuji* de Katsushika Hokusai. Pour sa nouvelle composition, Monet s'était visiblement inspiré de l'une d'entre elles : *Personnages contemplant le mont Fuji d'une terrasse* (fig. 9). C'était donc seulement en dehors de la tradition européenne qu'il avait trouvé la syntaxe visuelle idoine pour évoquer un paysage mondialisé – et du même coup le regard mondialisé sur ce dernier²⁵.

Jardin à Sainte-Adresse (fig. 8), tout comme *Impression, soleil levant* témoignent de l'émergence d'un regard touristique. Les regardeurs sont de moins en moins invités à contempler la nature avec les yeux de ceux qui comme les paysans et les pêcheurs doivent lui arracher leur pain quotidien, ainsi que cela était le cas chez les peintres néerlandais depuis le XVII^e siècle. Depuis des siècles, les visiteurs dont le pensum quotidien était depuis longtemps subordonné aux réifications du travail moderne se rêvaient à mener la vie non aliénée de ceux qui avaient façonné le paysage avant leur venue. Les voyageurs d'aujourd'hui se voient encore souvent proposer des regards folkloriques sur la vie des autochtones²⁶. Or, ce type de médiation n'est plus nécessaire, car dans le tourisme, le paysage devient l'espace de nos propres états d'âme qui sont changeants.

C'est avec ce regard touristique entre-temps éprouvé que Monet s'était tourné ce 13 novembre 1872 vers le port maritime international du Havre pour *Impression, soleil levant*. Le temps n'était pas couvert ce matin-là uniquement parce qu'il était de saison. Car les navires à vapeur dégageaient dans l'air un mélange de fumée et de brouillard qui obscurcissaient la scène²⁷. Au premier plan, traitées dans une teinte plus sombre, deux embarcations transférant les voyageurs vers les paquebots prêts à appareiller indiquent de par le contraste avec l'arrière-plan de quel type de vapeurs il s'agit. En 1838, Stendhal avait passé une nuit dans le même hôtel que Monet plus tard et avait apprécié l'atmosphère urbaine, malgré la fumée et la « profonde obscurité ». Pour lui, il n'existait en France aucun lieu qui lui rappelait autant Londres que Le Havre²⁸. Et vu que la ville fourmillait de touristes débarquant d'Angleterre, les premiers guides de voyage qui voyaient alors le jour élevaient ce fait au rang de cliché²⁹. Le terme de *smog*, contraction désignant depuis 1905 le mélange de *smoke* et de *fog* peu flatteur pour Londres³⁰, fait donc son entrée dans la toile de Monet, c'est l'air londonien au Havre. L'affairement d'une cité portuaire qui ne dort jamais doit avoir motivé Monet à en immortaliser le bassin principal dans une scène de nuit vue depuis sa chambre d'hôtel à l'automne 1872 (*Le Port du Havre, effet de nuit*, 1872, Hasso Plattner Collection).

L'IMPRESSION DES CHOSES

Monet ne se préoccupait pas de la dégradation du climat – la pollution atmosphérique produisait une ambiance comme une autre. Au début des années 1870, il représente fréquemment Argenteuil, ville au nord-ouest de Paris accessible en trains de banlieue ; il croque les promeneurs du dimanche vêtus à la mode qui flânent le long de la Seine devant les cheminées fumantes des usines d'une industrialisation encore balbutiante³¹. La Troisième République (1870-1940) ne fut pas



Fig. 8 – Claude Monet (1840-1926)
 Jardin à Sainte-Adresse
 1867
 Huile sur toile, 98,1 × 129,9 cm
 New York, Metropolitan Museum of Art,
 achat, contributions spéciales et
 fonds donnés ou légués par des amis
 du musée, 1967, 67.241

marquée uniquement par le traumatisme de la défaite infligée par les Prussiens et l'humiliation subie avec la proclamation de l'Empire allemand dans la galerie des Glaces à Versailles, mais aussi par l'émergence d'un sentiment républicain. Avec ce climat dynamique se célébrait également l'émergence dans la société d'une nouvelle classe moyenne dans les grandes villes. Dans le courant des années 1870, la République fut néanmoins contrainte de lutter à nouveau contre des tentatives de restauration monarchique. Pour une classe moyenne devenue essentielle, il n'existait pas de contradiction entre loisirs et gestion des affaires. Dès lors, une vue plutôt glauque d'un lieu de transbordement maritime ou une scène de nuit pouvaient être contrebalancées par des scénarios ensoleillés à Sainte-Adresse ou Trouville pour composer ainsi une série empreinte de légèreté restituant diverses ambiances.

Impression, soleil levant a de ce fait contribué à l'apparition d'une nouvelle technique, où la peinture de plein air s'émancipait des genres existants – comme une vue sur la mer ou des moments de loisirs idylliques alors fort prisés – pour faire valoir dorénavant des regards résolument modernes. Dans un article publié le 25 avril 1874 dans le journal satirique *Le Charivari*, Louis Leroy procéda à une généralisation de ce type. Ses lignes résument un entretien ironique que cet auteur a mené avec le peintre académique Joseph Vincent lors de l'exposition de la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs. Ce dernier aurait été *impressionné* par l'« impression » de Monet qui renierait en l'occurrence ses dieux, c'est-à-dire les modèles de la peinture académique, d'après Leroy. Or, il n'en était question que vers la fin des six colonnes de texte. L'auteur

Fig. 9 – Katsushika Hokusai
 (1760-1849)
 Personnages contemplant le mont Fuji
 d'une terrasse
 Estampe
 Paris, Musée national des Arts
 asiatiques - Guimet, EO2645



avait auparavant descendu en flèche les autres peintures comme étant de simples « impressions ». Dès le 19 avril, Jules-Antoine Castagnary avait qualifié les artistes exposés boulevard des Capucines d'« impressionnistes ». Ce sera au plus tard en 1878 que Théodore Duret imposera le terme avec sa brochure intitulée *Les Peintres impressionnistes*³².

En 1876, un texte de Stéphane Mallarmé avait apostrophé l'impressionnisme comme étant une peinture de taches, qui, en faisant fi des stéréotypes visuels, ne retenait que l'impression des choses sur la rétine – en une vision directe qui se refuse à interpréter³³. Un rapprochement était alors établi entre cet « œil innocent » et l'absence de préjugés dans les sciences de la nature de même qu'avec l'impartialité de la couche sociale progressiste favorable à l'instauration d'un État républicain. John Ruskin fut un témoin déterminant qui avait plaidé en 1857 pour cette forme de vision par-delà les conventions et les traditions, son public pensant certainement à William Turner (voir cat. 51 et 52)³⁴. Le regard neuf des impressionnistes s'imposa bientôt chez les critiques d'art – ceux qui leur étaient acquis comme ceux qui leur étaient hostiles³⁵. Pourtant, la perception par taches n'avait été ni compagne de route, ni objectif sur le chemin qui avait conduit Monet à peindre *Impression, soleil levant*. Lorsqu'on lui avait demandé en 1874 de donner un titre à sa toile qui n'était guère qu'une esquisse au vu des standards classiques, c'est celui-ci qui lui vint spontanément à l'esprit, comme il le raconta en 1898 à un journaliste³⁶. Sans le pressentir, il avait ouvert la voie à un nouveau discours qui, aujourd'hui encore, caractérise la réception de l'impressionnisme.

AVEUGLEMENT ET DISCERNEMENT

Le débat autour de la capacité qu'a le sens de la vue de transmettre aussi bien une vérité qu'une illusion s'est pérennisé de l'Antiquité à la fin du XIX^e et au XX^e siècle psychologisants, lorsque la défiance à l'encontre de la chose vue connut à nouveau

un paroxysme³⁷. Peu après 1600, Jan Pietersz Saenredam avait déjà fort bien analysé ce champ de tension à travers deux gravures. Elles confrontaient le côté illusoire, trompeur de l'image du monde et le discernement que peut susciter le regard capable de jauger. Ces deux gravures font – directement ou indirectement – référence aux allégories de Platon dans sa *République*, celle de la caverne comme celle du soleil, tout en y intégrant des réflexions contemporaines ; si bien que l'opposition entre apparence et prise de conscience est polarisée une fois de plus³⁸. La gravure évoquant l'allégorie de la Caverne met ce point en exergue à travers une citation tirée de l'Évangile selon saint Jean (Jean 3, 19) : « La lumière étant venue dans le monde, les hommes ont préféré les ténèbres à la lumière » (fig. 11).

Alors que Platon établissait une analogie métaphorique entre le Bien et la lumière, dans cette gravure c'est Dieu qui figure à la place du Bien. La caverne symbolise la propension à accueillir le divin, sa configuration fait référence à un cœur à trois cavités³⁹. Sur le mur derrière l'assemblée se dressent des silhouettes, dont un feu projette les ombres sur une paroi de la grotte⁴⁰. Les présents considèrent ces ombres reflétées comme étant la réalité. Des personnes d'autorité mieux informées, ici des mages réunis en dessous du foyer, ont mis ce spectacle en scène ; pourtant ces derniers ne sont pas non plus ceux qui détiennent la vraie connaissance. Ceux qui savent sont en fait uniquement les individus qui se trouvent à la lumière du jour, à la sortie, au bout d'un long couloir évoquant l'aorte. L'élément clé est un personnage qui s'est approché des hommes enchaînés derrière le mur et tente en vain d'en convaincre un qu'il doit se libérer de son monde d'illusion.

Cette allégorie, imaginée par Platon au moment où la démocratie athénienne est en crise, constitue la première d'une longue suite de tentatives visant à discréditer le monde du spectacle comme s'étant laissé gagner par l'illusion. Platon avait déjà fustigé le public qui estimait comme plus satisfaisante la mise en scène d'un monde médiatisé qu'une réalité rebelle présentée sous une lumière crue. Le médecin Hendrik Laurensz Spieghel a, à en croire la mention dans le texte de légende, contribué à l'élaboration de ce motif, tandis que Goltzius et Saenredam l'ont ensuite actualisé dans le contexte d'une autre crise de leur époque : à savoir les guerres de Religion et peut-être la propagande de la Réforme et de la Contre-Réforme véhiculée par l'image.

Ce serait cependant passer à côté de Platon, si l'on ne mettait pas en outre en regard de la beauté apparente le pouvoir de la vision pour parvenir à la vérité. Reprenant un dessin de Hendrick Goltzius, Saenredam a réalisé une gravure pour réhabiliter la vue face à l'illusion (fig. 12). Il en allait finalement aussi de la séduction du public par le support encore nouveau d'impressions qui connaissaient une diffusion massive⁴¹. Le motif de cette planche, qui devait sans doute s'insérer dans une série consacrée aux cinq sens, a été considéré jusqu'à présent comme une *Allégorie de la vue* comme l'indique le titre⁴². Mais il peut être également interprété comme une allusion à l'allégorie du Soleil chez Platon. Dans *La République*, c'est la première de celles par lesquelles Socrate réagit après que ses interlocuteurs l'ont questionné longtemps avec insistance à propos de la notion de Bien⁴³. De tous les sens, celui de la vue se distingue par le fait qu'il a besoin de la présence non seulement de l'objet perçu, mais de celle d'un tiers pour que ledit objet puisse effectivement enfin apparaître. À l'origine, il y a

le soleil qui sert à éclairer ainsi qu'à préserver et à faire croître le vivant. De par cette énergie, il fait au demeurant germer dans l'être humain la capacité à tout simplement voir⁴⁴. L'idée répandue dans l'Antiquité et partagée par Platon, était que les rayons lumineux n'émanaient pas uniquement des objets, mais que, à l'inverse, l'œil émettait des rayons optiques. Une telle thèse ne peut se comprendre qu'en tablant sur une vision jugée active et vitale⁴⁵.

VISION ACTIVE ET VITALE

Selon la philosophie platonicienne, le soleil qui est le plus brillant des astres représente aussi dans la gravure de Saenredam *Allégorie de la vue avec Vénus* la géométrie – et donc l'ordre cosmique. Le cadran solaire, originaire du Pays des deux fleuves (aujourd'hui l'Irak), a été introduit en Grèce *via* l'Égypte au VI^e siècle avant notre ère et au début du V^e siècle Démocrite en avait proposé une approche théorique⁴⁶. L'ombre projetée par une tige, le *gnomon* – qui désigne aussi le cadran solaire le plus rudimentaire – devient un instrument de connaissance. Dans le *Timée* de Platon, l'orateur qui donne le titre au dialogue avec lui, explique que le Temps n'existe que tant que les astres, dont le Soleil, se déplacent dans le Cosmos en suivant leurs trajectoires parfaites sous le firmament⁴⁷. Au début de l'époque romaine, un lien a été sans nul doute établi entre le *gnomon* et la théorie de la sagesse. Datée du I^{er} siècle avant notre ère, découverte à Pompéi mais inspirée en grande partie par un modèle hellénistique, la mosaïque *Conversation entre philosophes* représente probablement l'Académie d'Athènes ou bien les Sept Sages de la Grèce antique (fig. 10)⁴⁸. On voit au-dessus d'eux un cadran solaire et devant eux un globe céleste dans une caisse.

Saenredam a fait figurer différents cadrans solaires dans son *Allégorie de la vue* (fig. 12). Au milieu est assis un peintre érudit et un peu bizarre qui observe à travers ses lunettes une Vénus agenouillée devant lui. Cet accessoire optique lui permet de prendre conscience de la beauté de la femme. Vénus se reflète de même dans le miroir – une image naturelle selon Platon. Un chat nyctalope et un aigle volant vers le roi des astres sont là de surcroît pour symboliser le pouvoir du soleil qui transmet avec la vie la faculté de voir aux êtres humains. Or, même les savants ont recours au sens de la vue, ainsi un médecin qui examine un ballon d'urine, un astronome avec un globe céleste et un géographe avec un globe terrestre. Avec son allégorie de la vue et fidèle à l'esprit de son époque, Saenredam ne fait qu'insister sur ce que Platon nous enseigne : quand le regard dispose d'instruments mathématiques et géométriques, il peut permettre d'avoir accès à la vérité.

Platon excluait le spectacle de sa vision d'un État de philosophes. Mais, et ceci est moins connu, il attribuait à la vision la capacité de mesurer non seulement l'espace, mais le Temps impondérable. Il allait plus loin dans *Le Sophiste* : là encore, il s'agit de faire la distinction entre être et paraître⁴⁹. Car le sophiste n'offre qu'une illusion de la sagesse, tandis que le philosophe peut transmettre des prises de conscience authentiques en faisant fi des idées reçues.



Fig. 10 - Anonyme
 Conversation entre philosophes, ou
 L'Académie de Platon,
 Mosaïque de la maison de T. Siminius
 Stephanus, Pompéi
 Vers 80-60 av. J.-C.
 Naples, Museo Archeologico
 Nazionale, inv. 124545

Dans ce dialogue, Platon traite du dire et de penser qui ne font déjà qu'un pour lui, anticipant ainsi sur la philosophie analytique du langage. Les thèmes mentionnés sont la vérité, la réalité des concepts généraux ou celle qui relève de la négation, et en même temps le fait de se montrer et l'apparence des choses⁵⁰. Platon se tourne également vers l'image : en aucun cas, il ne rejette globalement les images (*eidola*), il va jusqu'à évoquer aussi des images naturelles telles que les ombres et les reflets. En faisaient partie pour lui les images rêvées que la nature omniprésente induit partout, y compris chez l'être humain. Le philosophe finissait par établir une distinction entre l'*eikón*, qui montre les choses telles qu'elles sont et le *phántasma* qui les déforme ou les présente sous un faux jour. L'exemple de l'image rêvée prouve néanmoins que l'imagination, sorte de rêverie diurne, est selon Platon indispensable pour pouvoir se faire une image des choses⁵¹. Et il s'avère une fois de plus que la vue est tout à la fois vitale et active. C'est justement pourquoi il importe de ne pas se laisser emporter par les fantômes.



Fig. 11 – Jan Pietersz Saenredam (1565 ?-1607, peintre, graveur)
 et Cornelisz Cornelis dit Cornelis van Haarlem (1562-1638, peintre)
 Le Mythe de la caverne de Platon, Antrum Platonicum
 1604
 Estampe, 33 × 46 cm
 Londres, The British Museum, PD1852,1211.120

La langue commune joue en l'occurrence un rôle essentiel. C'est à travers elle qu'un esprit d'abord seul avec lui-même ne se contente pas d'interagir avec les autres, mais pense – et concrétise aussi ce qu'il voit – déjà par son truchement. Le texte se présente comme une œuvre clé de la philosophie du dialogue⁵². Le sophiste qui abuse du langage pour mettre les humains en face du caractère contradictoire de leurs opinions, mais ne propose pas d'issue pour y échapper, produit en fait des images illusoires. L'étranger originaire d'Élée, principal interlocuteur du *Sophiste*, philosophe sur des images en tant qu'instruments permettant de parvenir à des notions vraies et les utilise simultanément en tant que métaphores de la vérité. Ce qui distingue le fantasma de l'*eikón*, ainsi que le sophiste du philosophe, n'est pas préhensible par l'individu, y compris par le sophiste ; cet élément serait au mieux accessible par le biais d'un discernement qui devrait être acquis en commun. Ici le dialogue se thématise lui-même : ce n'est que par la conversation partagée avec les autres que l'on peut s'approcher de la chose, sans se laisser totalement posséder par elle⁵³. On ne se laisse dès lors plus aveugler, sans pour autant pouvoir prétendre revendiquer la vérité pour soi seul.

L'Allégorie de la vue de Saenredam, qui a été imaginée à une époque où œuvraient Galilée et Johannes Kepler, relie la vision de la vérité à des instruments et une méthode. Elle indique le passage à une nouvelle ère. Équipé d'appareils optiques, celui qui voit peut parvenir à une forme de certitude que Platon ne pouvait que subodorer⁵⁴. L'avènement des Temps modernes inaugure l'ère de l'empirisme, qui a abouti grâce à une observation mathématique précise, à une maîtrise du monde impensable auparavant. Parallèlement, dans le face-à-face étrange entre une Vénus, incarnation parfaite de la beauté naturelle, et un peintre-savant, se manifeste le divorce contemporain entre le sujet faisant l'expérience d'une certitude fondée sur les sens qui recèle en même temps la connaissance du monde d'une part et le monde ainsi connu d'autre part. L'Antiquité ne connaissait pas les concepts de monde ou de nature qui auraient émergé à partir d'une confrontation avec la civilisation. *Physis* était pour elle la nature d'une chose et non pas la globalité des substances extérieures apparues spontanément. Pourtant, depuis René Descartes, une distinction a toujours été opérée entre la *res cogitans* et la *res extensa*, une substance spirituelle et une substance physique, entre le monde intérieur et le monde extérieur. Le romantisme éleva cette confrontation à un tel degré d'absolu, que l'intérieur, l'intime fut compris aussi dans un contexte psychique comme l'espace de résonance de l'extérieur. C'est autour de 1800 que commença à s'imposer en allemand le terme de *Stimmung* qui désigne à la fois une ambiance et un état d'âme⁵⁵.

UNE NOUVELLE APPROCHE DU MONDE VISIBLE

Depuis la fin du XVII^e siècle et l'empirisme de philosophes tels que John Locke, des recherches ont porté sur l'acquisition de la vision, sur la question de savoir dans quelle mesure elle est reliée à d'autres sens – en particulier le toucher – et sur la façon dont elle fonctionne en tant que processus. La temporalisation de la vue relevait dès lors plutôt d'un acte d'interprétation que d'une manifestation naturelle⁵⁶. On découvrit alors que même les aveugles de naissance ont une capacité à appréhender l'espace, voire à développer une imagination figurative.

Dans les années 1830, on commença à analyser l'expérience vécue dans le monde intime en la séparant des objets de la conscience ; ce fut l'émergence d'une nouvelle science à part entière, la psychologie. Au lieu de seulement postuler derrière une perception, ainsi une couleur rouge, la couleur perçue comme une transcendance non identifiable selon Emmanuel Kant, on se mit à étudier de manière scientifique – donc empirique et mathématique – le rapport entre la perception et l'objet perçu.

Médecin et physicien, Gustav Theodor Fechner s'efforça de définir la relation entre l'intensité d'un stimulus comme une lumière de couleur par rapport à l'intensité de la couleur ressentie. Il se basa pour ce faire sur des expérimentations personnelles. En 1839, il devint aveugle pour un certain temps, après avoir observé trop longtemps le soleil à travers des verres de couleur. Cette tentative d'accéder ainsi à certaines connaissances eut pour conséquence une cécité qui n'avait pas une origine seulement physiologique, mais aussi psychique ; Fechner en fut cependant



Fig. 12 – Jan Pietersz Saenredam (1565?-1607),
 d'après Hendrick Goltzius (1558-1617)
 Artiste peignant une femme nue: Allégorie
 de la vue
 1616
 Estampe, 245 × 185 mm
 Washington, National Gallery of Art,
 inv. Nr. 1973.59.3

guéri en 1843. Il élaborera dès lors une théorie qu'il érigea ensuite en loi avec le concours de son ami et collègue Wilhelm Weber. Selon celle-ci, si l'intensité du stimulus augmente de façon linéaire, celle de la perception de la sensation augmente de façon exponentielle. Fondateur de la psychophysique, Fechner procéda à des observations empiriques pour établir un seuil différentiel, soit la plus petite différence d'intensité perceptible par rapport à la situation initiale en cas d'augmentation continue de l'impulsion, en la combinant avec l'intensité du stimulus étalon et la constante caractéristique de la modalité sensorielle en question – une approche de la perception dès lors purement subjective⁵⁷.

La possibilité d'analyser mathématiquement de simples impressions a alors donné lieu en France à un débat animé. Pour la perception sensorielle, le terme allemand *Sinneseindruck* fut traduit à juste titre par le mot « impression ». Si la psychophysique se préoccupa d'en donner une approche empirique, l'impressionnisme s'y intéressa aussi. Poète et critique, Jules Laforgue écrivit un texte sur ce nouveau courant artistique au début des années 1880. Il était alors lecteur de l'impératrice Augusta à Berlin. C'est là qu'il découvrit les travaux d'Hermann von Helmholtz sur l'optique. L'essai fort prisé de Laforgue sur l'art impressionniste ne sera publié qu'à titre posthume en 1903. En excluant de la perception tout ce qu'ils savaient d'avant, les impressionnistes auraient réussi à faire de la perception en tant que telle le point de départ d'une approche novatrice du monde visible. L'association de la vue avec le toucher, de l'œil avec la main, avait conduit auparavant à simplement opérer un transfert entre l'expérience tactile et la vue. C'est pourquoi on croit pouvoir effectivement voir les contours, quand bien même ceux-ci ne sont que palpables. Ceci a conduit toutes les écoles d'art à enseigner ce qui relève d'un préjugé, à savoir que le dessin – qui reproduit des contours – serait l'élément essentiel d'une restitution visuelle, l'apport de couleurs étant quant à lui secondaire⁵⁸.

REGARD SUBJECTIF ET PRÉCISION CRITIQUE

Il est dans ce contexte aisé de comprendre que les levers et les couchers de soleil de Monet n'étaient pas des allégories empreintes de mélancolie du cycle de la vie, des métaphores de la jeunesse et de la vieillesse ou du devenir et du déclin, ainsi que les avaient encore traitées les romantiques, notamment Philipp Otto Runge, qui avait travaillé de 1802-1803 à 1804 à un cycle sur les différentes heures de la journée. Monet a bien capté dans une approche psychophysique son regard sur le soleil. À travers ses gestes et les mouvements imprimés à son pinceau, il exprimait l'humeur du moment et le tonus de son corps réagissant à la perception de la scène. Le soleil devenait un motif comme les autres – telle la brume du matin au-dessus d'un port – lorsqu'il ne vous aveugle pas. En reprenant l'analyse de Laforgue sur la première décennie de l'impressionnisme, cet astre serait néanmoins comme chez Platon toujours la source d'une vision qui se considère elle-même comme vitale. C'est ce que le peintre traduit sur la toile à coups de pinceau visibles pour communiquer une expérience qu'il partage jusqu'à aujourd'hui avec le public. Ce lever de

soleil n'est pas exceptionnel au titre d'une symbolique solaire conventionnelle, mais parce que chaque regard ne peut à aucun moment être reproduit à nouveau. Cela est valable non seulement pour ce que l'on voit, mais également pour l'état d'esprit émotionnel de chaque instant.

La sécularisation moderne de l'astre dominant trouve son origine dans des images comme celles des tableaux de Monet. En 2003, Olafur Eliasson a conçu un soleil de 15 mètres pour illuminer la Tate Modern. Deux cents tubes fluorescents faisaient briller un disque (fig. 4, p. 157). Dans cette installation baptisée *The weather project*, l'artiste évoquait aussi bien le smog londonien que le temps qu'il fait – sujet de discussion omniprésent –, incitant par ailleurs le public de l'exposition à interagir socialement. Cette installation a du reste été vue comme la transposition, à la fois fascinante et angoissante, de l'avènement d'une ère nouvelle désignée comme étant l'anthropocène qui nourrit les débats seulement depuis peu⁵⁹.

Contrairement au soleil d'Eliasson, celui que Monet a vu se lever le 13 novembre 1872 au Havre n'est pas considéré comme le témoignage d'une grandiose fin des Temps. Certains critiques ont plutôt compris que l'artiste n'avait pas seulement capté un spectacle offert par la nature, mais aussi avec une précision toute critique, son propre regard subjectif sur celui-ci et par procuration celui de son époque. Une époque qui était déjà celle du tourisme et de la mondialisation. Le soleil que Giuseppe Pellizza da Volpedo vit se lever avec une note plus optimiste au-dessus d'une vallée reculée et pas du tout touristique du sud du Piémont prouve au demeurant que les regards du peintre sont fluctuants. Il ne vivait pas dans ces lieux seulement en sa qualité d'artiste intéressé par l'optique et la psychophysique, mais y faisait preuve d'un engagement social. Pour encourager ses alliés sur place, il avait transformé un soleil solitaire de facture encore romantique peint en 1900 en un événement spectaculaire en 1904 (*Le Soleil*, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna). Grâce à ses œuvres optimistes, le soleil brille encore pour nous de nos jours. Monet et Pellizza da Volpedo ont rendu compte de regards sur des objets concrets – en tant qu'artistes qui ne cherchaient pas à reproduire une vision exhaustive, mais acceptaient leur ancrage dans la situation d'un moment donné et en faisaient des sujets de tableaux.

En accordant de l'importance à l'instant présent, ils tentaient devant une aurore d'y intégrer les éléments de leur propre vision. Aujourd'hui se pose aussi la question suivante : et si les artistes nous invitaient à ne plus déprécier le vécu de la nature à travers un lever de soleil ne représentant qu'une ambiance somme toute banale et répétitive. Et à proposer au lieu de cela d'assumer une responsabilité, afin que les générations futures aient encore l'occasion d'assister sans fin et sans amertume à ce même spectacle.



VOIR LE SOLEIL

(p. 85-105)

Je remercie Ségolène Le Men, Franz Ossing et Martin Schieder pour les échanges d'informations, ainsi que Franziska Kleine pour sa relecture critique.

1— Voir Dominique Lobstein, « Claude Monet et l'impressionnisme dans les critiques de l'exposition de 1874 », dans Dominique Lobstein et Marianne Mathieu (dir.), *Impression soleil levant. L'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet* [cat. exp., Paris, musée Marmottan Monet, 18 septembre 2014 – 18 janvier 2015], Paris, Hazan, 2014, p. 106-115, sur Chesneau p. 108.

2— Voir Aurora Scotti, *Giuseppe Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milan, Electa, 1986, p. 444, 465, cat. 1188, 1248.

3— Voir Dominique Lobstein et Marianne Mathieu, *Impression soleil levant. L'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, op. cit., p. 108.

4— Voir Hollis Clayson, *Paris in Despair. Art and Everyday Life under Siege (1870-1871)*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 163-198.

5— Voir Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 147-149 ; Michael F. Zimmermann, « Naturalismus unter dem Eiffelturm. Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889 », dans Gudrun Gersmann et Hubertus Kohle (dir.), *Frankreich 1870-1900. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur der frühen Dritten Republik*, Stuttgart, Jan Thorbecke Verlag, 2002, p. 148-175, pour les tableaux de Monet représentant le jardin des Tuileries avec sa dimension politique : p. 155-158 ; Paul S. Tucker, *Monet at Argenteuil*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1982, p. 57-87 pour les peintures figurant les ponts d'Argenteuil détruits durant la guerre.

6— Voir Nicholas Mirzoeff, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, New York, Basic Books, 2016, p. 223-233.

7— Revue de presse sur l'exposition de 1874 chez Nadar dans *Centenaire de l'impressionnisme* [cat. exp., Paris, Grand Palais, 21 septembre – 24 novembre 1974], Paris, Éditions des musées nationaux, 1974, p. 264.

8— Voir Géraldine Lefebvre, « Impression, soleil levant dans le port du Havre », dans Dominique Lobstein et Marianne Mathieu (dir.), *Impression soleil levant. L'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, op. cit., p. 52-79.

9— Voir Donald W. Olson, « La datation d'Impression, soleil levant », dans Dominique Lobstein et Marianne Mathieu (dir.), *Impression soleil levant. L'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, op. cit., p. 80-105.

10— Voir W. J. T. [William John Thomas] Mitchell, « Imperial Landscape », dans *id.* (dir.), *Landscape and Power*, 2nd éd., Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 5-34.

11— Voir Ségolène Le Men, *Monet*, op. cit., p. 27-67, 106-122, discussion détaillée à propos de la littérature existant sur Monet ; sur l'histoire du tableau de Monet, voir aussi l'introduction, p. 16-23.

12— Voir Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1988, p. 265-302 ; *id.*, *Monet on the Normandy Coast. Tourism and Painting, 1867-1886*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1994, p. 8-35.

13— Voir Andreas Burmester, Christoph Heilmann et Michael F. Zimmermann (dir.), *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 18-55.

14— Voir Nicholas Green, *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 98-105, 167. Voir le lien avec le contexte historique global : Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum et Zeit im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2014.

15— Voir Ségolène Le Men, *Monet*, op. cit., p. 91-106 ; p. 96-106 pour *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Femmes au jardin* à partir de la correspondance de l'artiste.

16— Voir Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast...*, op. cit.

17— Voir Ségolène Le Men, *Monet*, op. cit., p. 32-45.

18— Voir les explications de Birgit Haase dans *L'Impressionnisme et la mode* [cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 25 septembre 2012 – 20 janvier 2013 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 26 février – 27 mai 2013 ; Chicago, Art Institute of Chicago, 25 juin – 22 septembre 2013], Paris, Skira / Flammarion, 2012, p. 162-192, ainsi que p. 138.

19— Voir Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast...*, op. cit.

20— Constatation faite dès 1899 par Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York, Macmillan, 1899, p. 35-67 ; voir aussi Dean MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, Los Angeles / Londres, University of California Press, 1999, p. 17-38, 94-100.

21— Voir Rahel Jaeggi, *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag AG, 2016, p. 183-235 ; Christoph Henning, *Theorien der Entfremdung zur Einführung*, Hambourg, Junius, 2015, p. 116-120, 176-182.

22— Voir Charles S. Moffett, *The New Painting. Impressionism 1874-1886* [cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 17 janvier – 6 avril 1986 ; San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 19 avril – 6 juillet 1986], San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 51-60, 93-145.

23— Voir Ségolène Le Men, *Monet*, op. cit., p. 67-71.

24— Voir Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast...*, op. cit.

25— Voir W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, op. cit. ; Giancarlo Calza, *Hokusai*, Londres / New York, Phaidon, 2004 ; *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt* [cat. exp., Vienne, Kunstforum, 10 octobre 2018 – 20 janvier 2019], Heidelberg, Kehrer, 2018.

26— Voir John Urry et Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, Los Angeles, Sage, 2011, p. 1-49 ; Renzo Dubbini, *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2002, p. 135-185.

27— Pour l'influence de William Turner sur les toiles de Monet peintes après son retour de Londres, voir Ortrud Westheider, *Impressionismus. Die Sammlung Hasso Plattner*, Munich, Prestel, 2020, p. 40.

28— Voir Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, éd. revue et augmentée, Paris, Michel-Lévy frères, 1854, p. 72.

29— Voir Géraldine Lefebvre, « Impression, soleil levant dans le port du Havre », art. cit.

- 30**— Voir Nicholas Mirzoeff, *How to See the World: An Introduction to Images*, *op. cit.*
- 31**— Voir Paul S. Tucker, *Monet at Argenteuil*, *op. cit.*, p. 1-56.
- 32**— Voir Dominique Lobstein, *Impression soleil levant. L'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, *op. cit.*, p. 108-112.
- 33**— Voir Stéphane Mallarmé, « The Impressionists and Edouard Manet », *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 septembre 1876, et dans Charles S. Moffett, *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, *op. cit.*, p. 27-35.
- 34**— Voir John Ruskin, *The Elements of Drawing in Three Letters for Beginners*, Londres, Smith, Elder, & Company, 1857, p. 5, dont la note de bas de page sur « the innocence of the eye ».
- 35**— Voir Carole Talon-Hugon, « L'œil innocent », dans *Histoire philosophique de l'art. La modernité. Un cours particulier*, 4 janvier 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=aOYf1cZt2DE>.
- 36**— Voir Ségolène Le Men, *Monet*, *op. cit.*, p. 206.
- 37**— Sur la « crise du régime scopique ancien » des impressionnistes à Henri Bergson et Martin Jay : *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 149-210.
- 38**— Voir Platon, *Politeia*, VII, 514a-521b et VII, 504a-511e.
- 39**— À propos de Hendrik Laurensz Spieghel et de sa conception de l'anatomie du cœur, voir Pierre J. Vinken, *The Shape of the Heart. A Contribution to the Iconography of the Heart*, Amsterdam, Elsevier, 2000, p. 85-100.
- 40**— Voir Thomas Alexander Szlezák, « Das Höhlengleichnis (livre VII 514a-521b et 539d-541b) », dans Otfried Höffe (dir.), *Platon, Politeia*, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 155-174.
- 41**— Voir Nadine M. Orenstein, *Hendrik Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Rotterdam, Sound and Vision Interactive, 1996, p. 48; *Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius* [cat. exp., Bâle, Kunstmuseum, 2016], Bâle, Kunstmuseum et Hirmer, 2016.
- 42**— Voir Eric Jan Sluijter, « Venus, Visus, and Pictura », dans *id.*, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle, W Books, 2000, p. 86-159, 306-321.
- 43**— Voir Jens Halfwassen, *Der Aufstieg zum Einen. Untersuchungen zu Platon et Plotin*, Munich, De Gruyter, 2006, p. 245-261.
- 44**— Voir Hans J. Krämer, « Die Idee des Guten. Sonnen- und Liniengleichnis (livre VI 504a-511e) », dans Otfried Höffe (dir.), *Platon, Politeia*, *op. cit.*, p. 135-154.
- 45**— Voir David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1976, p. 3-6; à comparer avec la critique de Gérard Simon, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988, p. 29-65.
- 46**— Voir Eva Winter, *Zeitzeichen. Zur Entwicklung et Verwendung antiker Zeitmesser*, Berlin, De Gruyter, 2013, vol. 1, p. 1-20, 39-41, 111-146, 179-182, 233-239; Karlheinz Schaldach, *Die antiken Sonnenuhren Griechenlands. Die Funde in historischer Sicht*, Berlin, Topoi, 2021, vol. 1, p. 17-46, 54-65, 257-261.
- 47**— Voir Walter Mesch, « Zeit und Ewigkeit in Platons *Timaios*. Eine Untersuchung des demiurgischen Modells », dans Reinhard G. Kratz et Hermann Spieckermann (dir.), *Zeit et Ewigkeit als Raum göttlichen Handelns. Religionsgeschichtliche, theologische et philosophische Perspektiven*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 67-97.
- 48**— Voir *Timaios*, 37c-40d et Karlheinz Schaldach, *Die antiken Sonnenuhren Griechenlands. Die Funde in historischer Sicht*, *op. cit.*, vol. 1, p. 186-188.
- 49**— Voir Claude Imbert, *Pour une histoire de la logique. Un héritage platonicien*, Paris, PUF, 1999, p. 1-56, 73-88.
- 50**— Voir Mary-Louise Gill, « Method and Metaphysics in Plato's *Sophist* and *Statesman* », dans Edward N. Zalta (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020 : <https://plato.stanford.edu/entries/plato-sophstate/>.
- 51**— Voir David Ambuel, *Image and Paradigm in Plato's Sophist*, Las Vegas et ailleurs, Parmenides Publishing, 2006, p. 67-89, 170-173. Voir aussi l'étude la plus approfondie à ce jour sur cette thématique : Christoph Poetsch, *Platons Philosophie des Bildes*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 2019, qui comme les auteurs de l'école de Tübingen, spécialistes de Platon – dont Jens Halfwassen, *Der Aufstieg zum Einen. Untersuchungen zu Platon et Plotin*, *op. cit.* ; Thomas Alexander Szlezák, « Das Höhlengleichnis ... », art. cit. et Hans J. Krämer, « Die Idee des Guten. Sonnen- und Liniengleichnis », art. cit. –, est convaincu qu'il existe une « doctrine secrète » derrière la philosophie de Platon. Il est donc judicieux de reconstruire le système caché derrière les
- Dialogues*, plutôt que de les considérer dans une perspective historique évolutive.
- 52**— Thomas Alexander Szlezák, *Das Bild des Dialektikers...*, *op. cit.*, p. 128-155. Voir aussi de l'auteur la publication en anglais *Reading Plato*, Londres / New York, Routledge, 1999.
- 53**— Voir Rolf Geiger, « Literarische Aspekte der Schriften Platons », dans Christoph Horn, Jörn Müller et Joachim Söder (dir.), *Platon-Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2009, p. 363-386.
- 54**— Voir Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 72-118.
- 55**— Sur l'origine et le développement de la métaphore de l'humeur, voir David Wellbury, « Stimmung », dans Karlheinz Barck (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 5 : *Postmoderne bis Synästhesie*, Stuttgart / Weimar, J. B. Metzler, 2003, p. 703-733; Friederike Reents, *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur et Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2015, p. 9-35, 98-157.
- 56**— Voir Peter Bexte, *Wo immer vom Sehen die Rede ist ... da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2013, p. 57-91, 111-126.
- 57**— Voir Michael Heidelberger, *Nature from Within. Gustave Theodor Fechner and His Psychophysical Worldview*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004, p. 47-50, 191-247.
- 58**— Voir Jules Laforgue, « L'Impressionnisme », dans *id.*, *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 133-145.
- 59**— Voir Philip Ursprung, « Im Smog der Globalisierung. Olafur Eliassons "The Weather Project" », dans Lars Blunck (dir.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk et Wirkung*, Munich, Metzler, 2005, p. 107-122; Matthias Krüger, « Atmosphären im Anthropozän. Olafur Eliassons, *The Weather Project* », dans Frank Fehrenbach et Matthias Krüger (dir.), *Der achte Tag. Naturbilder in der Kunst des 21. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 39-58. À propos de la controverse relative à l'anthropocène et plus : Heather Davis et Étienne Turpin (dir.), *Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, 2015; Gabriele Dürbeck, « Narrative des Anthropozän. Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses », *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, n° 7, 2018, p. 1-20.