

La copie et l'original

Catherine Kintzler¹

Résumé

Faire l'éloge de la copie suppose non seulement qu'on renverse les valeurs respectives de l'original et de la copie, mais aussi qu'on remette en question, à travers la catégorie d'originalité, la primauté d'une philosophie des origines au profit d'une philosophie du commencement. À cet effet, rien de tel, et parce qu'il y va du statut de l'extériorité, qu'un parcours esthétique. De l'épreuve du graveur à la « belle nature » des classiques, de l'acte réfléchissant du faussaire à l'application de l'artiste à l'étude, en passant par la représentation comme savoir, la fonction critique du simulacre montre qu'il n'y a d'original que perdu. L'opération esthétique, comme celle de la connaissance, ne restaure pas une vérité par un dévoilement, mais la constitue tout en se saisissant comme sa condition de possibilité. Cette réhabilitation de l'*imitation* comme schème productif ne se limite pas à une culture révolue de la représentation ou de la figuration : pourvu qu'on le débarrasse de la posture ou de l'impératif d'originalité qui le ravalent parfois au comble du conformisme, l'art contemporain, parce qu'il est isomorphe à un geste ou à une opération plus qu'à une chose, permet d'en achever la radicalisation.

La copie a mauvaise réputation. De l'élève paresseux et envieux qui copie sur son voisin au plagiaire et au faussaire, de l'artiste en panne d'idées au snob modelé sur une extravagance de convention, mais aussi plus philosophiquement dans la violente critique que Platon fait de l'imitation et de la spécularité, la suspicion qui la frappe y dénonce l'essence même de l'aliénation. Copier, c'est se livrer à l'extériorité. La copie est donc doublement condamnable – comme mensonge et fausseté puisqu'elle n'est que prétention, comme faute morale puisqu'elle consiste à s'égarer en réglant sa conduite sur ce qui advient.

Dans ce mouvement de réprobation, on comprend aisément que l'art soit au cœur de la cible. Si copier c'est se régler sur l'extérieur, alors nul doute que l'art, parce qu'il prend l'extériorité au sérieux et qu'il ose y voir la forme même de l'intériorité, soit éminemment suspect.

Plus que la copie proprement dite, c'est le simulacre qui est suspect et troublant, du moins dans la distinction qu'en fait Platon dans *Le Sophiste* (234a-236b) et au célèbre Livre X de *La République*. À la faveur de cette distinction, la copie au sens strict, qui s'en tient à la reproduction fidèle d'un original, s'en sort plutôt bien : fondée sur la ressemblance, elle reste en contact avec son

¹ Professeur de philosophie, Université de Lille-III.

origine dont elle retient la colonne vertébrale et la déperdition d'authenticité y est donc réduite. Le simulacre en revanche, fondé sur la dissemblance, se règle sur un effet externe de ressemblance et « donne congé à la vérité » parce que son principe est dans l'écart et l'éloignement de l'authenticité. Toute une thématique philosophique de l'apparence comme paradoxalement disjointe de l'essence repose dans cette distinction. Mais on accordera provisoirement au terme de « copie » un sens large qui la recréera de tous les péchés attribués plus spécifiquement au simulacre platonicien et à son noyau artistique. Bien avant Hegel, Platon a vu que l'art élève le sensible à l'apparence et que cette élévation fait de l'apparence une essence.

Bien sûr, on n'est pas obligé de souscrire à l'anathème platonicien et du reste, même s'il indique une tendance lourde dans la tradition philosophique, d'autres options existent au sein de celle-ci. Mais la critique n'en est pas si aisée et il importe d'en voir la puissance. On sait par exemple que Gilles Deleuze, dans un chapitre de sa *Logique du sens*², après avoir rappelé la distinction platonicienne entre copie et simulacre, réhabilite le simulacre avec les accents nietzschéens d'un renversement des valeurs. Lui accorder ce « devenir-fou » en y voyant, à la différence de Platon, une positivité, c'est bien renverser la perspective mais sans nécessairement ruiner le prestige de la notion même d'original qui, de la posture ontologique classique substantielle d'un être, passe à celle d'un devenir en mouvement ; mais l'idée d'originalité n'est pas pour autant congédiée, elle a simplement changé de camp.

Une philosophie des origines n'a pas nécessairement besoin de supposer un arrière monde pour maintenir le régime fascinant d'une unité de principe – et Heidegger, en méditant Nietzsche, ne s'y est pas trompé : le principe, quel qu'en soit le nom et quel que soit le fil conducteur qui y mène (dont on n'exceptera pas même le corps, pourvu qu'il retrouve sa légèreté et son innocence infantiles), est affaire de dévoilement et non de fabrication, de découverte et non d'appareillage ; et si l'apparence peut trouver place, c'est comme éclat et comme grâce et non par la pesanteur et l'artifice de l'extériorité.

D) Un original toujours perdu

Faire l'éloge de la copie – tel est ici le projet – et du simulacre dont on ne la distinguera pas pour le moment, suppose alors que la modification du régime de l'extériorité affecte aussi la thématique fondamentale de l'originalité. Dans la *Poétique* d'Aristote est esquissé clairement pour la première fois après Platon, et précisément au sujet de l'œuvre d'art, un statut de l'extériorité capable d'ébranler ce rapport entre la copie et l'original. C'est justement parce qu'il s'applique à produire de l'apparence et du vraisemblable que le poète dépasse la réalité ordinaire et parvient à atteindre le schème productif dont celle-ci dérive : la poésie rend compte du monde tel qu'il est mais aussi tel qu'il aurait pu être. La *mimesis* aristotélicienne déverrouille le soupçon de perte qui la frappe en redistribuant les rôles de l'original et de sa « copie » poétique.

Une comparaison permettra peut-être de préciser les idées. Les graveurs et à leur suite les imprimeurs et photographes utilisent un beau terme pour désigner la copie : *l'épreuve*.

L'épreuve n'est pas un exemplaire à l'identique, elle est épreuve *de* l'original. Comme le dit son nom, c'est un moment de vérité sans lequel aucun original ne se révèle. De plus, cette vérité n'advient qu'au cœur de la matière : elle est esthétique, sa valeur logique est tout entière prise dans sa nature matérielle. Si le cliché n'est pas bon, si l'eau-forte est manquée, l'épreuve en administrera par translation la preuve aveuglante. C'est la même chose pour tout ce que l'on copie, à commencer par bien des textes qui ne résistent pas à la copie.

² Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1967, « Simulacre et philosophie antique », p. 292 et suiv.

Or ce que la copie trahit et révèle, ce n'est pas tant son original que le défaut de celui-ci. De sorte que bien souvent, le vrai n'advient qu'au moment de la copie. On voit l'erreur dès qu'on s'apprête à la copier. Rousseau le dit à l'article « Copiste » de son *Dictionnaire de musique*.

« Enfin le devoir du *copiste* écrivant une partition est de corriger toutes les fausses notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'auteur, bonnes ou mauvaises : ce n'est pas son affaire ; car il n'est pas auteur ni correcteur, mais *copiste*. Il est bien vrai que si l'auteur a mis par mégarde une note pour une autre, il doit la corriger ; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure ; mais sitôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par là qu'il ne suffit pas au *copiste* d'être bon harmoniste et de bien savoir la composition ; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnaître un auteur par sa manière, et savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal à propos, à restituer même des mesures omises ; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des partitions. Sans doute il faut du savoir et du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *copistes* le font ; je répondrai que tous le devraient faire. »³

Bien sûr, si l'auteur fait des fautes, on doit les laisser (c'est l'aspect professionnel, mécanique ou servile du métier). Mais, il n'empêche, c'est tout de même dit : on voit les fautes – c'est l'aspect éprouvant et libéral du métier.

Par son caractère matériel, l'épreuve est une version non extatique de la révélation ; elle rompt le cercle des interprétations, dissipe les brouillards pneumatiques de l'inspiration et nous ramène au principe du vrai, lequel n'est autre que *l'effectuation réelle* dont l'un des modèles est la lecture, qui ne cherche pas un sens préexistant au texte, mais qui administre la preuve que la pensée ne se réalise que dans l'opération qui la forme et nulle part ailleurs. Lorsque nous lisons un poème, aucun sens fixé initialement et ailleurs ne descend sur les mots ; le sens se constitue dans la lecture qui s'effectue non seulement en énonçant ce qui est dit, mais aussi en faisant constamment l'hypothèse de ce qui aurait pu l'être.

Le paradigme de la copie indique donc qu'il n'y a jamais d'objet initial, mais que la substance de tout objet, qu'il soit de science ou d'art, est la forme de la production. Lorsque je copie humblement un texte, je vise d'abord à le faire passer par ma propre pensée, à en faire moi-même l'épreuve : la copie d'appropriation a quelque chose d'une récréation. Ainsi, l'idée de copie révèle qu'il n'y a pas d'objet d'art à proprement parler et que toute « chose » dans ce champ tend vers un statut allographique, c'est-à-dire demande à être exécutée, y compris par son spectateur : il faut, dit Le Brun dans les *Conférences de l'Académie royale de peinture*, « entrer dans la pensée du peintre »⁴ pour voir le tableau.

Le texte de Rousseau expose l'idée d'épreuve en effectuation par un terme qui situe bien le problème : le copiste doit *rendre* l'idée de l'auteur. Le concept de *rendu* caractérise la copie en soulignant sa vertu éprouvante de révélation. Mais il contient en outre une idée étrange – elle aussi présente dans le texte de Rousseau et susceptible d'éclairer la redistribution des rôles entre original et copie évoquée plus haut. En effet, ce copiste, présenté comme un homme attaché à la mécanique de son métier, entretient un singulier et bien peu mécanique rapport avec l'auteur. Tout se passe comme s'il *restituait* un texte lacunaire ou égaré et comme si par la copie, l'auteur subissait une sorte de purgation. S'il faut *rendre*, c'est que d'une certaine manière la chose (ici l'idée musicale de l'auteur) était perdue ou du moins en partie ignorée. C'est que la propre idée de l'auteur n'était pas si

³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », volume 5, p. 739.

⁴ Charles LE BRUN, « Sur le *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël », *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, (1668), Alain Mérot éd., Paris, ENSBA, 1996, p. 67.

propre que cela. La copie manifeste ici le paradoxe de l'autorité : l'auteur, au fond, est dessaisi de ce qu'il croyait lui être propre, et la copie – l'épreuve – lui apprend ce qu'il a dit et pensé à son insu.

Alors nous sommes saisis d'un doute à l'examen de cette étrange opération du rendu, qui trahit et qui révèle. Et s'il n'y avait d'original que *perdu* ? Si l'essence même de l'original était précisément cette perte ? Après tout, il en va ici comme de la vérité. C'est justement parce qu'il n'y en a pas d'exemplaire original déposé quelque part que nous pouvons la trouver et la dire. Si le vrai se présentait naïvement sous la forme d'un original, il n'y en aurait même pas de pensée : si rien ne pouvait être falsifié, rien ne pourrait être vrai.

Un original essentiellement et constitutivement perdu : telle serait une manière de comprendre le concept fondamental de la *Poétique* d'Aristote, la *mimesis*, représentation-imitation. Du reste, et comme le remarque Arthur Danto⁵, Aristote ne dit jamais que la *mimesis* doive imiter quelque chose qui lui préexiste, et il se pourrait bien que l'imitation et la copie se proposent toujours à quelque degré de faire advenir quelque chose qui n'existe pas encore. L'imitation ne remonte pas à un original, mais constitue l'original dont elle est l'épreuve. Le simulacre qu'est l'art ne se règle pas sur l'apparence d'une chose préexistante qu'il recouvrirait en prétendant la montrer : en produisant l'apparence, il pose la question de la possibilité de sa production et *invente* l'original, de même que c'est la reconstruction des perspectives qui nous permet de *voir* le système solaire comme si nous étions nulle part.

Mais du coup, l'original n'est plus affaire d'origine : il ne s'autorise que d'un commencement dans la pensée et dans l'effectuation ; c'est lui qui est second et sa copie le précède toujours. Il faudrait alors renverser l'ordre platonicien, et non pas à la manière d'un renversement nietzschéen : il n'y a aucune primauté de l'origine, car la question de l'origine est fondée sur une usurpation. Il n'y a pas de principe auquel il faudrait croire comme à une source, il n'y a que des constructions de principes auxquelles il faut procéder résolument⁶. Si l'idée d'original peut encore se soutenir, ce n'est pas ontologiquement, mais pratiquement.

La question du statut des beaux-arts renvoie par conséquent à un choix crucial en termes d'options philosophiques. Les beaux-arts ne sont pas les arts du beau, mais bien ceux qui, comme l'a vu Platon pour les suspecter et Aristote pour les penser, s'intéressent à l'imitation plus qu'à la duplication. Dupliquer, c'est se régler sur un monde ou sur un modèle ; imiter c'est inventer des schèmes de production du monde, le plus souvent d'après des exemples. Pour adopter un vocabulaire plus proche de la science et de l'esthétique classiques, l'art ne se contente pas de compléter une nature non saturée, il supplée la nature. La « belle nature » des classiques ne renvoie jamais au modèle du monde tel qu'il est, mais traite le monde tel qu'il est comme un simple exemplaire du monde tel qu'il aurait pu être⁷. La vraisemblance dont elle s'autorise, même si elle peut être imaginée comme objet, ne peut en revanche être pensée que comme l'opération de production d'une originalité toujours à constituer et non comme référence à un original préconstitué. Un parallèle entre l'art et la science classiques est aisé à construire et permet de souligner le caractère libéral ou « théorique » de l'intérêt qui les inspire et des objets qu'ils produisent. Mais leur dissymétrie se révèle quant au statut de l'apparence et de l'extériorité. Alors que la science reconduit l'apparence une fois expliquée, les beaux-arts la hissent elle-même à son moment libéral, ils font de l'apparence la forme de l'essence ou plutôt ils révèlent que l'essence n'est jamais un principe préétabli qu'il faudrait dévoiler, mais toujours une forme qu'il faut construire. Pour cette raison et

⁵ *La Transfiguration du banal*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 125, trad. française C. Hary-Schaeffer, et *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. française C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1993, p. 131.

⁶ Voir *Vive le matérialisme !*, Lagrasse, Verdier, 2001, notamment p. 26.

⁷ Idée souvent abordée par Etienne GILSON dans *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1972. Dans son article « La notion de modèle de Platon à la cybernétique » (*L'Imitation, aliénation ou source de liberté ? Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 29-38), Bernard Deloche parle d'« esquisses d'organisation du monde ».

parce qu'ils ne traversent pas l'extériorité mais qu'ils la travaillent, ils subvertissent de façon plus visible le rapport ordinairement admis entre l'original et la copie.

II) L'originalité comme production. Fonction critique du simulacre

Procéder à un éloge de la copie n'offre alors que peu de difficulté, pourvu qu'on maintienne le caractère constitutif de l'opération d'imitation dont Platon a bien vu qu'elle repose sur un écart, une dissemblance qui renverse l'idolâtrie de l'original et qui ruine la croyance en l'unité du principe ontologique. Dans cet éloge, nous serons conduits à restaurer la distinction platonicienne entre copie et simulacre, mais pour en inverser la valeur.

Repartons de l'acte élémentaire de la copie, exercice scolaire célébré par Alain dans ses *Propos sur l'éducation*⁸. Il y a là une sorte de piété envers l'objet érigé en modèle. C'est toute la vertu du modèle et de la règle que de pouvoir ainsi souffrir la copie. On sait qu'il n'existe pas de mouvement civilisateur ni de moralisation sans un moment d'admiration et d'esthétisation, pas de culture sans une élémentaire forme de culte. L'appropriation s'entend d'abord comme *captation*. S'approprier la vertu d'un modèle, c'est d'abord et toujours se livrer au rite immémorial de l'imitation, dont la version originale a pour objet les substances et procède par incorporation ou transsubstantiation. Ainsi, la copie, acte de captation pieuse, conserverait quelque chose du cannibalisme. Ce geste profondément humain – car seuls les hommes peuvent ainsi absorber de la vertu comme si c'était de la nourriture, ou transmuier la nourriture en vertu – explique en partie le plaisir que nous éprouvons toujours à sacrifier au rite de la copie.

Mais l'identification qui s'opère d'abord sous la forme de la similitude n'est achevée que si elle s'entend comme constitution d'une identité propre⁹. Pour que la simple incorporation se convertisse en libération et qu'elle ne file pas tout droit vers l'abîme de violence auquel la voue sa dimension acquisitive¹⁰, un écart est nécessaire. Il faut que le modèle se transforme en exemple, la copie en simulacre, et le prestige de l'original est alors transféré à l'idée régulatrice qui le remet à sa place, comme produit d'une discipline dont on l'avait cru initialement l'unique inspirateur. La discipline scolaire, paradigme du mouvement civilisateur, a un effet libérateur parce qu'elle n'est plus l'incorporation d'une chose, mais la production d'une règle : on y relève aussi bien l'effet transpositeur (libération) du jeu du *fort / da*¹¹ que l'effet dissipatif (profusion et diversification) de l'imitation dans la sociologie de Gabriel Tarde¹². Cet écart noue donc des conséquences pratiques non négligeables et une salutaire économie ontologique.

Une plaisante distinction permettra de revenir à la question des beaux-arts en méditant sur la fonction de l'écart et de la dissemblance : celle du contrefacteur et du faussaire artistique. Le contrefacteur se contente d'une fidélité qui l'introduira – du moins l'espère-t-il – dans l'ordre et la violence du marché. Ne se libérant jamais de la pression de l'original, il se résout à rivaliser avec lui en le singeant. Le faussaire artistique, de son côté, a tout compris des relations de structure qui unissent le vrai et le faux : il invente des objets nouveaux qui s'insèrent dans une série préexistante,

⁸ Alain, *Propos sur l'éducation*, (1932) Paris : PUF, 1986, voir par ex. chapitre 33.

⁹ Voir Guy ROSOLATO « Le plaisir de l'imitation », *L'Imitation, aliénation ou source de liberté ?* Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, La Documentation française, 1985, p. 19-29.

¹⁰ Thème inspiré des travaux de René GIRARD : *La violence et le sacré*, (1972) Paris, Hachette, 1998 ; *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), Paris, Le Livre de poche, 1983. Voir l'article d'Alain JAUVION « Mimesis et violence chez René GIRARD », *Hermès* n° 22 *Mimesis. Imiter, représenter, circuler*, Paris, CNRS Edition, 1998, p. 47-52.

¹¹ FREUD, *Au-delà du principe du plaisir*, chap. 2, dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001.

¹² Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993, 1^{ère} éd., Paris, Alcan, 1890.

par une sorte de jugement réfléchissant implicite – jugement qui guide également le musicien ou le poète pasticheur, mais aussi l'imitateur comique. Dans leur ouvrage *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*¹³, Christian Bessy et Francis Chateauraynaud disent que ce faussaire « esquivé la rencontre avec un authentique original » (alors que le contrefacteur ne peut l'éviter, on pourrait même ajouter qu'elle lui est nécessaire) et font remarquer avec beaucoup de justesse que c'est la raison pour laquelle « la question du faux se pose aussi pour la découverte scientifique ».

Mais on sait bien qu'une partie du travail de grands artistes relève d'une activité analogue, cette fois nommée « étude » parce que, comme le dit Rodin, « imiter est la seule manière d'inventer »¹⁴. Il suffit de feuilleter le catalogue de l'exposition *Copier, créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*¹⁵, pour s'en convaincre. Pourquoi, alors, Delacroix et Cézanne copiant plusieurs fois *Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille* de Rubens, ou Giacometti copiant une *Tête Salt* ou encore Dali produisant du Rubens ou du Raphaël (comme l'aurait fait un faussaire à modèle régulateur) ne nous apparaissent-ils ni comme des contrefacteurs ni comme des faussaires ? Pas seulement du fait qu'ils n'ont jamais entretenu avec ces copies un rapport intentionnellement mensonger. C'est que leurs études ne sont ni des reproductions (contrefaçons) ni même des « nouveautés » s'inscrivant par jugement réfléchissant dans une série faite par un autre, mais qu'on y voit, à travers et au-delà du référent, à la fois malgré lui et grâce à lui, leur main propre s'exercer, se former, se produire. Autant que Rubens, c'est respectivement Delacroix, Cézanne, Giacometti, Dali qu'ils copient. Et le tableau résulte de la copie des études qui l'ont précédé. Matisse sculptant les différents états de son *Nu de dos* se recopie lui-même et se trouve en se déformant.

Ainsi le contrefacteur copie l'original qu'il a sous les yeux et se laisse à la fois dominer et dénoncer par lui ; le faussaire évite la confrontation avec un original dont il suppose cependant l'idée sous la forme d'une série de fabrication ; mais l'artiste invente l'originalité sans original, et cette invention une fois reconnue fait qu'il peut ensuite être érigé en original que l'on copie. C'est là peut-être une manière différente de dire à la suite de Kant que le génie est la nature qui donne ses règles à l'art¹⁶, mais il faut trahir sa pensée en privant la formule de son caractère adventice et entendre aussi que la nature elle-même (comme le pense la science) n'est qu'un exemplaire possible – quoique seul réellement donné – d'un original à constituer.

Nous pouvons à présent reconduire et réassumer la distinction platonicienne entre simple copie (par ressemblance) et simulacre (par dissemblance apparemment ressemblante), mais en renversant sa valeur. Tant que la copie se laisse conduire exclusivement par la ressemblance, elle reste au plus près d'un original dont elle transmet l'authenticité par captation ou incorporation ; mais la stabilité substantielle de l'original, pour être préservée, réclame l'absence d'écart et traite le vrai comme s'il était objet de dévoilement. En introduisant l'écart, le simulacre (ou imitation) instaure la fonction critique du doute et de l'erreur par laquelle le sujet se constitue et sans laquelle l'idée de vérité ne peut se construire : l'entendement s'y forme en se réformant.

Dans son analyse désormais classique de la représentation, Louis Marin¹⁷ a souligné cette fonction critique et constitutive dans l'expérience esthétique, en s'appuyant sur l'exemple de la perspective en peinture. Fondée sur le paradoxe d'une profondeur représentée par la réduction à deux dimensions (autrement dit par une apparence de profondeur), la perspective picturale s'offre

¹³ Christian BESSY et Francis CHATEAURAYNAUD, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995 (voir en particulier pp. 227-229).

¹⁴ Auguste RODIN, *L'art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1997.

¹⁵ *Copier, créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

¹⁶ KANT, *Critique de la Faculté de juger*, § 46 « le génie est la disposition innée de l'esprit par l'intermédiaire de laquelle la nature donne ses règles à l'art ».

¹⁷ Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, « Représentation et simulacre », p. 303-312.

comme une dimension à la fois présente et absente. La troisième dimension, précisément parce qu'elle est représentée dans le tableau par dissemblance avec sa présence dans la perception ordinaire, se révèle, par la *fausseté* de ce détour, comme autre chose qu'une simple dimension supplémentaire ayant le même statut que les autres : elle constitue le regard lui-même et accède alors au statut de condition de possibilité de la vision – c'est ce que nous fait savoir, entre autres, la peinture.

L'opération du simulacre se solde par un double effet. S'y constituent conjointement le *sujet* de la vision et la vérité de celle-ci – mais elle n'apparaît comme vraie que sous la condition de sa fausseté ; vrai et faux y sont des idées, des possibles, et non des états ou des choses, de la même manière que je ne comprends une proposition comme « vraie » que lorsque je comprends pourquoi je n'avais pas compris. Le détour de l'imitation (fausseté qui ressemble à la vérité) fait accéder l'œil à un régime théorique – on passe, dit Louis Marin, « du regard perceptif à l'œil rationnel », construisant la vérité de la vision en même temps qu'il s'appréhende lui-même :

« Les théories classiques de la vision, comme l'a admirablement vu Merleau-Ponty, s'accordent en ce que la troisième dimension est invisible car elle n'est autre que notre vision même. Elle ne peut être vue parce qu'elle ne se déploie pas sous notre regard pour la simple raison qu'elle est notre regard. Comment assujettir notre vision à la théorie sinon en redéployant comme une largeur face au spectateur la profondeur que le spectateur ne peut pas voir puisque celle-ci est considérée théoriquement comme une largeur qui serait vue de profil ? [...] »

Pour traiter la profondeur comme une largeur considérée de profil, il faut que le sujet quitte sa place, son point de vue, et se pense ailleurs, hors de son lieu de vision, dans les coulisses de la scène et précisément en ce point situé au plus proche de l'écran spéculaire, ce point que le spectateur doit occuper dans certaines anamorphoses [...]. »¹⁸

Loin d'être bornée à la vision classique, l'analyse peut être effectuée aussi bien sur l'audition. Le passage critique de l'oreille perceptive à l'oreille théorique qui se saisit comme sujet capable de constituer la vérité d'un monde sonore, Rameau en décrit le surgissement dans le début de sa *Démonstration du principe de l'harmonie*¹⁹. La fonction structurante de la résonance naturelle, qui fonde l'harmonie, est rigoureusement analogue à celle de la perspective dans la peinture : c'est précisément ce qu'on n'entend pas (mais qui est donné par la musique à entendre sous une forme esthétique, détournée, déniée et apparente) qui se révèle comme condition de possibilité de l'audition ; et l'oreille, dès qu'elle « sous-entend » l'harmonie derrière le son musical, change de statut. Elle se place ailleurs que dans le champ perceptif, hors du lieu ordinaire qui comprend l'ensemble des objets vibratoires, dans les coulisses de la scène où la vibration devient *son*.

« Ainsi la représentation – au sens où j'ai employé ce terme – n'a pas pour effet de nous *faire croire* à la présence de la chose même dans le tableau [...] mais de nous *faire savoir* quelque chose sur la position du sujet pensant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la "réalité" des "objets", comme sujets théoriques de vérité : d'où ce plaisir comme accomplissement du désir théorique où le sujet s'identifie, s'approprie comme tel ; indissolublement plaisir et pouvoir. »²⁰

Ce que dit Louis Marin de la représentation se laisse aisément transposer à l'harmonie classique et plus généralement à tout système musical. Le son musical n'a pas à me faire croire à la présence

¹⁸ *Op. cit.* (voir note précédente).

¹⁹ Jean-Philippe RAMEAU, *Démonstration du principe de l'harmonie*, dans *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980. Voir aussi André CHARRAK, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.

²⁰ Louis MARIN, *op. cit.*, voir note 15.

d'un objet sonore (il serait alors perçu comme un *bruit* que je n'écoute pas pour lui-même, dont je cherche à identifier la cause), mais il me *fait savoir* quelque chose sur ma position de sujet. L'oreille contemplative se constitue en même temps que le *son musical* qui est l'aspect libéral du monde sonore, libéré du bruit, de la simple présence de la chose vibrante, et pour cette raison susceptible de justesse et de fausseté²¹.

Il apparaît donc que l'art, aussi bien que la science mais par la voie plus visible et plus provocatrice de la célébration du sensible, s'insurge contre une option philosophique qu'on appellera spiritualiste²² (option qui pose l'unicité du principe sous forme d'original) et lui oppose la multiplication des perspectives comme autant d'originaux qui se constituent non pas seulement sous notre regard mais par lui. Il serait peut-être plus exact de dire que ce que nous révèle cette analyse de la copie, c'est qu'à une vision de l'original comme modèle se substitue une conception de l'originalité comme exemple et comme production.

III) *L'impératif d'originalité*

Le paradoxe de la copie comme processus de production de tout original possible semble cependant lié à une culture de la représentation et conséquemment se défaire avec l'art contemporain pour laisser place à un nouveau paradoxe. Tout se passe comme si l'art contemporain faisait de l'originalité sa catégorie principale, mais en abandonnant explicitement le moment d'imitation (constitué par une dissemblance ressemblante), moment dès lors stigmatisé comme académique, scolaire et dépassé. Cependant, la catégorie d'originalité change de registre et passe au régime subjectif : elle désigne alors davantage une modalité d'être de l'artiste qu'un processus producteur d'originaux possibles.

Tel est du moins le paradigme de l'art contemporain proposé par Nathalie Heinich²³ : est contemporain l'art qui, se soumettant à un impératif absolu d'originalité, se voit dès lors engagé dans ce qu'elle appelle « une partie de main chaude ». La poursuite de l'originalité prend de ce fait la forme d'une obligation de transgression qui semble déplacer l'intérêt esthétique proprement dit vers une question de posture et d'attitude de l'artiste en relation à son milieu. Il s'agit là d'une analyse en termes d'observation de comportement, mais ce point de vue, bien qu'il écarte toute considération esthétique, n'en demeure pas moins pertinent dès lors qu'il désigne un phénomène répandu et l'analyse sociologique doit retenir ici toute notre attention.

« Ainsi s'est mis en place un nouveau paradigme de l'art contemporain, qui n'a de définition que négative, puisqu'il consiste essentiellement dans la transgression des frontières de l'art existantes. » [p. 171]

La singularité, énoncée à l'impératif, entraîne l'art contemporain dans une sorte de cycle infini et infernal qui se retourne en un conformisme de la nouveauté. De la sorte, le travail de l'artiste, de

²¹ Poursuivre l'analyse sur le terrain de l'art contemporain serait également possible. On consultera en ce sens l'article de Mathieu KESSLER « Robert Gober et le simulacre », *Esprit*, février 1992, republié dans Mathieu KESSLER, *Les Antinomies de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1998, p. 147-165 : « [...] pour nous, aujourd'hui, le trompe-l'œil, le faux-semblant ou le *ready made*, comme tout simulacre, ne cherchent pas tant à recopier pour tromper et endormir qu'à avertir et à réveiller le spectateur. Avertissement, [...] le simulacre dévoile des possibilités cachées de la réalité. Son destin est en fait de prévenir l'erreur. Le simulacre agit par vaccination : en distillant une quantité affaiblie et restreinte d'erreur, il engendre la vérité. » (p. 154).

²² Voir référence à la note 5.

²³ Nathalie HEINICH, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

démiurgique qu'il était dans les autres paradigmes (et en particulier dans la représentation figurative), ne retourne même pas à l'aristocratie artisanale du métier, mais s'abaisse au plus bas niveau du travail servile. L'important en effet n'est pas de produire un art qui s'autoriserait de la nature des objets, mais de *faire dire* par les prescripteurs sociaux : « ceci est de l'art ». L'échec de l'artiste se mesure au silence qui risque d'entourer son activité, sa réussite à la mise en route de discours critiques – quelle qu'en soit la teneur, pourvu qu'ils soient audibles et de préférence bruyants – et plus particulièrement aux faveurs institutionnelles qu'il reçoit : la bénédiction muséale, summum de ce qui naguère était dénoncé comme conformisme, devient un label recherché.

En s'écartant du paradigme de l'imitation, l'art contemporain, dans son comportement observable du point de vue sociologique, produit un nouvel académisme, celui de l'originalité obligée. Pour ne pas copier d'objet ni de style, on se résout à reproduire une attitude ; la fidélité à l'objet est abandonnée au profit de la fidélité à soi-même *dans le rôle de l'original*.

Nathalie Heinich montre avec un grand détail (en établissant une classification des formes instituées de la subversion comme faits sociaux parfaitement réguliers) comment la logique de la transgression, loin de constituer une liberté, précipite bien des artistes dans l'extériorité des règles du jeu de l'art contemporain – puisque c'est de l'extérieur que s'énonce le jugement « ceci est de l'art ». Elle donne notamment l'exemple d'une œuvre figurative refusée par une commission chargée d'attribuer la manne de l'argent public, non pas au motif qu'elle est figurative, mais parce que l'artiste la présente « au premier degré » sans intention ironique de dérision et de transgression de formes préexistantes.

« C'est ainsi qu'un projet à base de portraits figuratifs, accueilli tout d'abord favorablement [par une commission d'experts], a été rejeté violemment par la commission dès lors que la confrontation du rapporteur avec la personne de l'artiste a fait apparaître l'absence de référence à l'art contemporain et d'intention parodique, disqualifiant l'ensemble du projet artistique comme inauthentique, voire frauduleux : l'artiste n'était authentique qu'au premier degré, croyant naïvement à l'intérêt de peindre des visages sur une toile, sans distance, sans malice ; mais il était inauthentique au second degré, faute de références explicites à la tradition parodique de l'art contemporain ; ainsi cette distance ironique, voire cynique, avec sa propre pratique, qui serait un défaut réhabilitaire en régime de singularité de premier degré (paradigme moderne), devient une indispensable qualité dans ce régime de singularité au second degré qu'est le paradigme contemporain. » [p. 299]

Plus profondément encore, N. Heinich teste son hypothèse en produisant sa contre-épreuve. Si l'impératif d'originalité se résout dans la maxime de la transgression, la maxime ne peut cependant pas être appliquée de telle sorte qu'elle ruine la loi qui permet son fonctionnement. La transgression n'est poussée que jusqu'au moment où elle pourrait s'abolir en indifférenciation et en indifférence sociale. C'est ici que l'on retrouve ironiquement la problématique de la copie. En effet, dans cette partie effrénée de main chaude et de surenchère à la poursuite de l'originalité, il arrive nécessairement un moment où l'impératif d'originalité aboutit à faire de la non-originalité quelque chose d'original. Après avoir épuisé le cercle des transgressions possibles, les artistes sont inévitablement et prévisiblement amenés à redécouvrir les vertus de la copie pure et simple, prise cette fois au second et au troisième degrés. Ils finissent par inventer une manière originale de ne pas être original – on peut citer le cas du *copy art* de Tinguely. Mais N. Heinich dégage à ce moment extrême la règle qui limite la pratique de la copie à des fins d'originalité. Le comble de la copie, de la non-originalité redécouverte, serait en effet de s'en prendre à la fois à la personnalisation de l'œuvre et à sa nouveauté. Ce serait de produire quelque chose d'impersonnel (comme l'a parfois fait Warhol), et aussi quelque chose qui a déjà été fait (comme le fait Aubertin en décidant de devenir peintre monochrome après Yves Klein). Mais ces deux conditions ne sont jamais réunies – si on produit quelque chose d'impersonnel, il faut que ce soit nouveau c'est-à-dire remarquable ; si on produit quelque chose de déjà vu, il faut que ce soit sous une signature originale c'est-à-dire digne

d'être remarquée. La réunion des deux conditions « pousserait à son extrême limite la transgression de l'impératif d'originalité, mais aurait l'inconvénient de condamner l'intéressé à une totale obscurité »²⁴. C'est pourquoi elle ne se produit jamais parce qu'elle contredirait la finalité de la transgression, qui est la reconnaissance sociale.

Cette éblouissante démonstration doit retenir notre attention parce qu'elle montre que l'originalité elle-même peut être reconvertie en original et mise au service d'une copie conforme dès qu'elle ne désigne plus *a posteriori* un mode de production, mais qu'elle est traduite *a priori* en prescription. La fascination du principe reprend alors ses droits, cette fois non pas sous forme ontologique, mais sous forme sociologique, avec le même effet d'aliénation. Pris sous l'angle de l'attitude et pourvu que son activité soit réductible à la pure recherche de posture, il n'y a rien de moins libre qu'un artiste contemporain :

« La transgression des frontières ne se confond pas avec l'absence de norme : rien n'est plus normé, plus contraint que le travail de l'artiste qui cherche à franchir les limites sans être pour autant exclu, à modifier les règles du jeu sans être déclaré hors jeu. Croire que les artistes, depuis qu'ont été acceptés dans un musée des beaux-arts un urinoir ou une toile peinte en blanc, sont libres de faire ce qu'ils veulent, c'est ne pas voir qu'ils ont toujours été libres de faire ce qu'ils voulaient, au risque de l'échec ! [...] Ne restent en pleine lumière que ceux qui se sont astreints, avec succès, à cette double contrainte, à cette rigoureuse discipline qu'est, d'une part, la maîtrise des règles du jeu artistique et, d'autre part, la maîtrise de leurs possibles modifications. » [p. 56]

L'affirmation de l'indépendance, érigée en maxime formelle et en apparence d'autonomie, se retourne en gestion des contraintes extérieures, elle s'avoue comme hétéronomie. L'originalité ne nous sauve donc pas de l'abîme conformiste où nous entraînant l'original. Il suffit qu'elle soit déplacée d'une modalité productive à celle d'une affirmation vide pour restaurer la force normative de la copie platonicienne ; il suffit de s'y attacher pour être rattrapé par la conformité. Être fidèle à soi-même comme original : c'est la définition du snobisme.

IV) L'art contemporain et la radicalisation de l'imitation

Cela ne nous autorise pourtant pas à conclure que l'art contemporain est un art aliéné : il ne l'est, comme toute autre forme d'activité esthétique, que sur le fond d'une conformité directrice qui restaure une philosophie des origines. Que cette conformité vienne se loger dans la volonté affichée de lui échapper, c'est cela qui est nouveau : la posture d'originalité devient elle-même objet de copie ; et parce qu'elle n'est que posture et tant qu'elle n'est recherchée que pour elle-même, elle ne laisse aucune place au simulacre. Pour que le simulacre ait lieu, encore faut-il qu'un *réel* s'y profile et y soit déformé, imité, déplacé, révélé, offert dans la libéralité de son objectivité constituée à la faveur d'un travail. Encore faut-il que l'extériorité du réel soit prise au sérieux et que l'extériorité de la règle qui gouverne le comportement social ne s'y substitue pas²⁵.

Quelques exemples nous permettront de retrouver le simulacre à l'œuvre dans l'art contemporain. Ils sont en partie trop connus, puisqu'il s'agit des fameux *ready made* de Marcel

²⁴ *Ibid.*, p. 139.

²⁵ Nathalie Heinich, à plusieurs reprises, prend soin de baliser le champ de pertinence de son analyse au domaine du fait social :

« La description du jeu de l'art contemporain en termes de transgression et d'élargissement des frontières de l'art ne permet pas de se prononcer sur la valeur artistique, ne prétend pas discriminer selon la qualité : elle est un marqueur de réussite dans la logique avant-gardiste, mais pas forcément un critère de pérennité ni d'importance esthétique. » (*Ibid.* p. 71).

Duchamp et du non moins fameux *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch. Mais, en nous laissant guider par l'analyse qu'en donne Gérard Wajcman dans son ouvrage *L'Objet du siècle*²⁶ (qui contient aussi un commentaire sur l'œuvre de Jochen Gerz), nous pourrions voir en quoi la fonction d'imitation peut et doit y être maintenue, en tant qu'elle a prise sur le réel précisément parce qu'elle récuse tout original.

L'idée germinale de Wajcman, partant d'une méditation du film de Claude Lanzmann *Shoah*, est la suivante : « L'art n'est pas fait pour se souvenir, mais pour rendre présent même ce qui ne se voit pas. Surtout »²⁷. L'objet du siècle (il s'agit du XX^e siècle) est l'absence et les œuvres d'art marquantes sont des « natures mortes à l'absence ». Cette idée se déploie en deux circuits.

Le premier s'engage autour des *ready made* de Duchamp et du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch : deux œuvres à placer « en exergue du siècle ». Il ne s'agit plus de donner à voir du nouveau – à quoi s'est toujours efforcé l'art – mais de faire voir de façon nouvelle. Loin d'évacuer, comme on le croit communément, la question de l'objet pour aborder celle toute théorique de « l'essence de l'art », ces œuvres ne sont pas sans objet. L'objet n'y est pas rejeté ni désintégré, mais au sens strict *vidé*. Soustrait à son usage, retiré à sa signification, écarté de son identité, le *ready made* consiste à introduire du vide et présente « un objet isomorphe à l'opération qui le constitue en *ready made* : sa forme même montre le vidage qui expose son être d'objet » (p. 79). Le cœur de l'œuvre, une absence, est sous nos yeux : les *ready made* sont des « objets-sans » et l'artiste, pour la première fois, apparaît comme créateur de vide.

« Première vanité moderne » autant qu'icône, *Carré noir sur fond blanc* de 1915, de Malevitch, figure le réel de l'absence. Malevitch ne peint pas rien, il peint le rien. Le titre lui-même le dit, qui parle de « fond » et pose la question de ce qu'il y a dessous tout en y répondant : tout tableau cache donc quelque chose. Leçon de peinture aussi, qui exhibe l'élémentaire de la surface et du dessus, la logique du fond et de la marque, du zéro et du un, et qui montre à la lettre l'idée que la « fenêtre » du tableau n'est autre qu'un écran de peinture, restaurant par son opacité la racine de l'illusion picturale, montrant la vérité de la peinture comme apparence.

Un autre *Carré noir*, celui du Centre Pompidou, en forme de bloc de plâtre, montre le carré non pas picturalement « comme » une fenêtre, mais architecturalement, *instituant une fenêtre réelle*, carré noir sur fond de mur. Le tableau, prélevé, effectue un retrait sur les objets du monde et y introduit un manque. Poupée russe paradoxale, le carré s'emboîte dans un pan de mur blanc, qui s'emboîte dans un trou, mais le trou est affiché lui-même sur le tableau : le tableau expose donc dessus ce qui est dessous. Corrélât structural du tableau, la fenêtre le dénonce comme une machine à creuser, à forer : un forage, non vers l'illusion, mais vers le réel sur lequel l'emporte-pièce invite à se pencher. C'est ici qu'apparaît la « rupture moderne » : à un art de la contemplation, du « tout à voir » des plates et pléthoriques images, s'oppose un art de l'acte, du « rien à voir ».

La peinture moderne ne se détourne donc pas du monde, mais de la ressemblance imaginaire et avec elle de l'original qu'elle fantasme : ce n'est pas de l'objet qu'elle cherche à s'affranchir, mais de l'image. On opposera alors, à un art « qui bouche » et qui colmate un manque (fonction freudienne de l'art), un « art qui troue » et qui inscrit l'absence au cœur de l'œuvre (fonction lacanienne).

Reste à savoir comment un art de l'absence, sans image, n'est cependant pas un art sans objet. Il ne faut pas renoncer à la catégorie d'*imitation*, une fois débarrassée de la spécularité. Un art qui ne ressemble à rien ressemble à la science moderne qui ne veut rien dire et qui le dit par la voie du signifiant pur, du mathématisable. Affecté par la déflation de la signification et par la déflation de

²⁶ Gérard WAJCMAN, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

²⁷ *Ibid.*, p. 24.

l'imaginaire, l'art moderne ne signifie rien d'autre que ce qu'il montre : la pure présence d'objet – il vise à rendre présent le réel au sens propre.

Le second circuit se penche sur la fin du XX^e siècle avec l'œuvre de Jochen Gerz qui accentue la déflation de l'imaginaire, en inventant « le monument invisible » ou plutôt l'anti-monument. *Le Monument contre le fascisme*, *Le Monument vivant de Biron et 2146 pierres*, *Le Monument contre le racisme* ont en commun un dispositif d'effacement (ex : 2146 pavés d'une allée sont extraits, gravés chacun au nom d'un cimetière juif disparu, puis remis en place face gravée vers le sol). Il n'y a rien à voir, mais tous satisfont pourtant à une forme de *mimesis* : l'instauration de l'absence, jusqu'à l'effacement de trace, en est le geste. Alors que le monument ordinaire encourage l'oubli en fabriquant une excuse visible et fait œuvre de réconciliation, le monument invisible divise en mimant l'oubli ; il ne rappelle pas quelque chose à quelqu'un, mais bien plutôt quelqu'un à quelque chose, et rudement. La chose même est directement manifestée par une méta-mimesis, une archi-ressemblance. La fonction de vérité irritante de l'art s'oppose directement à la fonction aveuglante et adoucissante de l'image.

Si nous sommes restés si longtemps sur le parcours inspiré par G. Wajcman, c'est qu'une sorte d'*éthique du visible*, qui commande de représenter ce qui est irréprésentable s'en dégage, et que cette éthique est en rapport direct avec le concept d'imitation – on aurait pu aborder aussi, pour des raisons analogues, le commentaire de ce que Jean Baudrillard appelle « le premier Warhol »²⁸.

La catégorie d'*imitation* subit dans l'art contemporain une apparente récusation, qui est en réalité une radicalisation. En abandonnant la conception spéculaire de l'imitation (la ressemblance) ou en l'exaltant à son point de fascination et de vide (Warhol), la peinture contemporaine revient au plus près de la question du réel et de celle du schème de production. C'est précisément parce qu'elle rompt avec l'image qu'elle se détourne des représentations imaginaires et qu'elle peut enfin se poser la question du réel en tant qu'il est ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne tient pas tellement à voir (par exemple chez Jochen Gerz), ou encore ce qu'on ne voit que trop en s'y aveuglant (comme le montre Baudrillard au sujet de Warhol). Mais c'est justement ainsi qu'il faut entendre le concept d'*imitation* : la peinture et les arts visuels parviennent à imiter ce qui ne ressemble à rien.

Le commandement esthétique reste bien le même : ce qu'on ne peut voir, il faut le montrer, ce qu'on ne peut entendre, il faut le faire entendre, ce qu'on ne peut dire, il faut le dire et seul le satisfait l'art qui se règle sur une originalité non prescriptive aussi bien que sans original : un art producteur selon l'idée de discipline. Clairvoyante, l'œuvre d'art moderne regarde l'absence en face au-delà de l'image, et c'est pourquoi, par cette imitation libératrice qui congédie tout assujettissement rassurant à une origine, elle ne nous apporte aucune consolation.

²⁸ Jean BAUDRILLARD, *Le Complot de l'art*, Paris, Sens et Tonka, 1997 : « Quand le Rien affleure dans les signes, quand le Néant émerge au cœur même du système de signes, ça, c'est l'événement fondamental de l'art. C'est proprement l'opération poétique que de faire surgir le Rien de la puissance du signe – non pas la banalité ou l'indifférence du réel mais l'illusion radicale. Ainsi Warhol est vraiment nul, en ce sens qu'il réintroduit le néant au cœur de l'image. Il fait de la nullité et de l'insignifiance un événement qu'il transforme en une stratégie fatale de l'image. ». Voir aussi *Entrevues à propos du « Complot de l'art »* avec Geneviève BREERETTE, Catherine FRANCBLIN, Françoise GAILLARD, Ruth SCHEPS, Sens et Tonka, 1997 et *Illusion, désillusion esthétiques*, Sens et Tonka, 1997.

Références bibliographiques :

- ALAIN (Chartier Emile), *Propos sur l'éducation*, R. Bourgne éd., Paris, PUF, 1986, 1^{ère} édition, Paris : Rieder, 1932.
- BAUDRILLARD Jean, *Le Complot de l'art*, Paris, Sens et Tonka, 1997.
- BAUDRILLARD Jean, *Entrevues à propos du « Complot de l'art »* avec Geneviève Breerette, Catherine Francblin, Françoise Gaillard, Ruth Scheps, Paris, Sens et Tonka, 1997.
- BAUDRILLARD Jean, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris : Sens et Tonka, 1997.
- BESSY Christian, CHATEAURAYNAUD Francis, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.
- CHARRAK André, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.
- Copier, créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal*, Paris, Le Seuil, 1989. trad. fr., C. Hary-Schaeffer.
- DANTO Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Le Seuil, 1993, trad. fr., C. Hary-Schaeffer.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1967, « Simulacre et philosophie antique ».
- DELOCHE Bernard, « La notion de modèle de Platon à la cybernétique » dans *L'Imitation, aliénation ou source de liberté ? Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 29-38.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse* Paris, Payot, 2001, chap. 2, « Au-delà du principe du plaisir ».
- GILSON Etienne, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1972.
- GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998, 1^{ère} éd., 1972.
- GIRARD René, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Le Livre de poche, 1983, 1^{ère} éd., 1978.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- JAUVION Alain, « Mimesis et violence chez René Girard », *Mimesis. Imiter, représenter, circuler, Hermès* n° 22, Paris, CNRS Edition, 1998, p. 47-52.
- KANT Emmanuel, *Critique de la Faculté de juger*, Paris, G-F, 2000, tr., A. Renaut.
- KESSLER Mathieu, « Robert Gober et le simulacre », *Esprit*, février 1992, republié dans Mathieu KESSLER *Les Antinomies de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1998, p. 147-165.
- LE BRUN Charles, « Sur le Saint Michel terrassant le dragon de Raphaël », dans Alain Mérot éd., *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, ENSBA, 1996, 1^{ère} éd., 1668.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, chap. « Représentation et simulacre », p. 303-312.
- PLATON, *La République*, Livre X.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Démonstration du principe de l'harmonie*, dans *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980.
- RODIN Auguste, *L'art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1997.

- ROSOLATO Guy, « Le plaisir de l'imitation », *L'Imitation, aliénation ou source de liberté ?* Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1985, p. 19-29.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, article « Copie » du *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1995, volume 5.
- TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris : Kimé, 1993, 1^{ère} éd., Paris, Alcan, 1890.
- Vive le matérialisme !*, Lagrasse, Verdier, 2001.
- WAJCMAN Gérard, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.