LA FIGURE DU MONDE

*Pour une histoire commune
de la littérature et de la peinture*

© L'Harmattan, 2008
5-7, rue de l'École polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-06595-6
EAN : 9782296065956

Annie MAVRAKIS

LA FIGURE DU MONDE

*Pour une histoire commune
de la littérature et de la peinture*

L'Harmattan

LITTÉRATURES COMPARÉES

COLLECTION DIRIGÉE PAR PIERRE ZIRKULI

« Liberté et refus des frontières (linguistiques et/ou culturelles). Ce sont là sans doute deux principes fondamentaux de l'activité comparatiste... » (Didier Souiller)

Les méthodes comparatives touchent tous les domaines des sciences de l'homme – des études littéraires, linguistiques, historiques à la psychologie et aux sciences politiques. Notre collection propose un approfondissement de ces méthodes en publiant des études de littératures comparées. Hormis les chercheurs travaillant en France, les auteurs sont des universitaires étrangers dont la langue de travail (ou l'une des langues de travail) est le français. Une attention toute particulière est accordée à la promotion d'une nouvelle génération de comparatistes. Placée sous le signe de la liberté et du refus des frontières, cette collection est littéraire, ce qui veut dire qu'elle se met au service de la compréhension et de la découverte.

Déjà parus :

Ildikó LŐRINSZKY, *L'Orient de Flaubert. Des écrits de jeunesse à Salammbô : la construction d'un imaginaire mythique*. Préface : Pierre Brunel.

Ioana VULTUR, *Proust et Broch : les frontières du temps, les frontières de la mémoire*. Préface : Antoine Compagnon.

Eric FOUGÈRE, *Îles et balises. Escales en littérature insulaire*.

Corin BRAGA, *Le paradis interdit au Moyen Age. La quête manquée de l'Eden Oriental*. Préface : Jean-Jacques Wunenburger.

Nadège LE LAN, *La demoiselle d'Escalot, 1230-1978. Morte d'amour, inter-dits, temps retrouvé*. Préface : André Lorant.

Michel KAPPES, *Roman et mythes. Rilke, Bachmann, Plath*.

Alexandre PRSTOJEVIĆ, *Le roman face à l'histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kiš*. Préface : Jean-Pierre Morel.

Eric TOUYA DE MARENNE, *Musique et poétique à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*.

Corin BRAGA, *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le paradis interdit au Moyen Age – 2*.

Marta CICHOCKA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*.

Michel AROUIMI, *Les Apocalypses secrètes. Shakespeare, Eichendorff, Rimbaud, Conrad, Claudel, Tchekhov, Ramuz, Bosco, Carlo Levi*.

Anikó ADAM, *La poétique du vague dans les œuvres de Chateaubriand. Vers une esthétique comparée*.

Carole BISENIUS-PEPIN, *Le roman oulipien*. Préface : Pierre Brunel.

Marie-France DAVID DE PALACIO, *Tragédies de fin d'empires*, 2008.

A Pierre Michon

L'écrivain et le peintre se séparent, au premier rayon du soleil.

Edmond Jabès, *Le Livre des ressemblances*, p. 52

*Que ce monde demeure,
Que les mots ne soient pas
Un jour ces ossements
Gris, qu'auront becquetés,*

*Criant, se disputant,
Se dispersant,
Les oiseaux, notre nuit
Dans la lumière.*

Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, p. 29

INTRODUCTION

Pourquoi revenir sur l'*ut pictura poesis*¹ ?

L'histoire de l'*ut pictura poesis* est celle d'un régime depuis longtemps renversé. Ses dogmes sont tombés en désuétude. Ses anciens dignitaires, les littéraires, ont perdu leur autorité institutionnelle : après avoir longtemps théorisé en niant la spécificité de la peinture, ils ont renoncé d'eux-mêmes à lui imposer leurs lois ; fascinés par ce qui leur échappe le plus dans cet art, le non-verbalisable, ils ont même été les premiers à encourager les peintres à extirper de leurs tableaux toute trace de littérature ; enfin ils ont approuvé avec enthousiasme les entreprises « épuratrices » des deux derniers siècles et se sont réjouis de voir leurs anciens partenaires, étape par étape, abandonner la fable puis les formes mimétiques. Les muses chassées de l'atelier, il était mis fin à une dépendance séculaire.

Les liens paraissaient donc tout à fait rompus et le grand rêve de fusion des arts qu'avait exprimé l'*ut pictura poesis* envoyé définitivement aux oubliettes, chacun s'étant replié sur sa spécificité. Délivé de son obligation de représenter le monde, le peintre pouvait explorer son « matériau » sans avoir de comptes à rendre. Le poète de son côté rêva d'autonomie : le travail sur le signifiant était son domaine et il a pu croire qu'il suffirait. Mais il s'avéra vite que cette liberté était une impasse, ne débouchant que sur la dissolution tendancielle des identités artistiques. L'évolution des deux arts vers l'indifférenciation et la confusion, vers la « *dédéfinition* »² semble même avoir accompli, au nom de l'Art en général, le vieux programme de l'*ut pictura poesis* qui, découvrant partout des similitudes, s'était employé à gommer les dissemblances.

Pourtant la *tension* qui liait étroitement l'écrivain et le peintre n'a pas disparu, sinon dans l'histoire « officielle » des deux

¹ « *Ut pictura poesis erit.* » (« Une poésie sera comme une peinture. ») : vers 361 de l'*Art poétique* d'Horace qui a fonctionné dans la peinture moderne comme une injonction en sens inverse invitant la peinture à imiter la poésie.

² Cf. H. Rosenberg, *La Dédéfinition de l'art*. Un titre d'exposition comme « Poésure et peinture » reflète bien cette tendance.

arts aux carrefours trop bien signalisés : « écoles » et autres « mouvements » littéraires et artistiques hâtivement définis en fonction de déclarations d'intention et de ressemblances doctrinales de surface ; « salons » ou écrits de circonstance menant le « bon combat » du nouveau ; expositions pluridisciplinaires.

Soigneusement lissée, sans aspérités, consensuelle, cette histoire n'a plus grand chose à nous apprendre. Il est temps de lui en opposer une autre, vraiment *commune* celle-là, où se fait entendre la voix heureusement plus dérangeante des poètes et des écrivains. Le besoin inentamé de l'autre art considéré *dans sa différence* s'y donne de façon fragmentaire, dispersée, contradictoire voire clandestine. Les doutes et des inquiétudes y remplacent les évidences et les idées toutes faites.

Avant de devenir l'instrument de la domination des littéraires, l'*ut pictura poesis* avait posé la restitution du visible, apanage des peintres, comme désirable. Dans sa *Poétique*, Horace invitait la poésie à rivaliser avec la peinture à une époque où celle-ci était tenue en grande estime. Traduire avec des mots la vision des peintres représentait un *défi* digne d'être relevé. Était ainsi définie une visée commune qui ne déniait pas la dissemblance des moyens. L'interdépendance des deux arts trouvait d'ailleurs sa justification dans la complémentarité : chacun pouvait apprendre de l'autre ce qui lui faisait défaut. Et comme les artistes avaient affaire aux mêmes récits que les poètes et que, de plus, la mimésis picturale était considérée comme source de connaissance, les questions de prééminence ne se posaient pas. Les arts étaient à égalité.

La situation changea à la Renaissance : la « sœur aînée » qui n'avait pas à conquérir le statut d'art « libéral » se constitua en gardienne des mythes dans lesquels tous avaient jusque-là puisé librement leur inspiration. La version des poètes devenait la référence obligée et on s'employa à vérifier l'orthodoxie des « illustrations ».

La pratique de la description de tableaux, l'*ekphrasis*, donna en outre à l'écrivain, en apparence soumis à l'œuvre décrite, l'occasion de rivaliser victorieusement avec elle : prêtant une voix à la toile muette, révélant ses mobiles secrets, l'expliquant, déployant dans le temps une scène figée, mobilisant les ressources de la rhétorique pour égaliser les couleurs de la palette, il ajoutait ses propres mérites à ceux du peintre, déjà si dépendants des siens : la poésie pouvait ainsi se flatter d'être à la fois peinture *et* parole. Dans le mouvement même de son apprentissage, le prétendu élève se propulsait au niveau du maître ; il se déclara

bientôt son égal quant au traitement du visible, délimitant son empire au sein même de celui du peintre, avant de lui dicter sa loi.

C'en était fait de la spécificité picturale. Le peintre n'avait plus qu'à mettre en images le poème-*ekphrasis*, déjà conçu comme un tableau (littéraire, bien sûr), et à se soumettre à des règles définies pour un autre art. Il y avait là une dissymétrie qui remit à la mode le vieux parallèle de Simonide qualifiant la peinture de « poésie muette » et la poésie de « peinture parlante »¹, mesurant les deux arts à l'aune de la parole, présente ici, absente là. La littérature n'avait fait un dogme de l'égalité des arts que pour mieux établir sa domination.

Pour voir son autorité se fissurer, il fallut attendre le milieu du XVIII^e siècle, quand entra en crise le dispositif qui assurait cette prééminence, c'est-à-dire l'*ut pictura poesis* revu et corrigé par les modernes. Les liens entre les deux « sœurs » d'autrefois se relâchèrent, ils se rompirent même quand il s'avéra que l'une des deux était devenue trop envahissante. D'une part, les excès de la poésie descriptive rendirent insupportable l'ambition picturale chez les écrivains ; d'autre part, la peinture d'histoire fut accusée de poursuivre des fins étrangères aux arts plastiques.

On assista alors à un rééquilibrage qui profita à la peinture : le silence de la « poésie muette » devint un idéal *pour les deux arts*. La faculté de séduire sans avoir besoin de mots ne pouvait qu'être pleine d'attraits pour qui y est irrévocablement soumis : l'écrivain. Diderot déjà, commentateur intarissable des « élégies » et autres « épopées » picturales du Salon, avait dû avouer son impuissance devant tel paysage de Vernet ou telle nature morte de Chardin, rétifs à toute description. Passionné par le *faire*, impressionné par les pouvoirs illusionnistes de la peinture, il fut l'un des premiers à dire la fascination de l'écrivain devant la présence muette qui est sa limite, l'impossible de son art ; l'un des premiers aussi à éprouver des doutes sur la légitimité de l'inspiration littéraire pour le peintre tout en en redoutant la disparition.

C'est le début d'une longue crise, non encore résolue aujourd'hui. Elle ne deviendra manifeste que vers le milieu du XIX^e siècle, quand les voies de la littérature et de la peinture se séparent : tout se joue alors pour chaque art orphelin dans le deuil fait ou non de l'ancien partenaire.

¹ Attribué par Plutarque à Simonide et constamment cité à la Renaissance et à l'époque classique, le parallèle fut, comme on le verra bientôt, critiqué par Léonard et par Lessing.

De son côté, la peinture s'avance inexorablement dans la démonstration, glorieuse mais mortelle, de son autosuffisance. Avec la bénédiction apparente des écrivains qui aiment désormais dans les tableaux ce qui leur échappe le plus. On perçoit néanmoins tout au long du XIX^e siècle, à quel point cette évolution les préoccupe : mettant en scène l'échec de l'artiste confronté à l'impossible, ils pressentent que, tels les narrateurs de leurs « romans du peintre », ils resteront bientôt seuls dans les ateliers désertés, survivants impuissants d'une quête qui les dépasse et les exclut. Pourtant ils ont leur mot à dire : dans le « suicide de l'art », comme dit Balzac, se joue aussi l'avenir de la poésie, du roman. Le mal qui touche la peinture n'épargne pas la littérature.

Le doute en effet s'est insinué dans le cœur littéraire de la littérature elle-même : la fiction, le sens, la référentialité. A la même époque qui voit fleurir en Europe les « romans du peintre », de multiples tentatives, notamment la recherche d'une écriture « objective », traduisent l'aspiration des écrivains les plus novateurs à suivre la peinture *dans la direction même qui l'a éloignée de la littérature*. Cette voie avait paru pleine de promesses en ce qu'elle mettait le langage au défi de saisir ce qui est pour lui le plus insaisissable : l'être dans sa présence matérielle. Le « rêve de peinture » de Proust, plus douloureux qu'il n'y paraît si l'on en reste au facile jeu de reflets de l'analogie, n'a pas d'autre objet. Bergotte devant la *Vue de Delft*, c'est la littérature prenant conscience de son irrémédiable limitation et l'acceptant *in extremis*, pour survivre.

Car les promesses ne seront pas tenues. S'il a longtemps été vrai que « les peintres et les sculpteurs [...] rencontrent l'objet de leur attention au point même où la prise des mots sur celui-ci s'affaiblit, sinon même cesse : ce qui permet à leur œuvre d'opérer parfois des défigements de la conscience commune dont les poètes profitent »¹, cette précieuse complémentarité est menacée. Là où s'engage désormais la peinture, renonçant à être un guide « dans la connaissance et l'amour du monde extérieur » (Proust), se détournant à la fois du visible et du sens, « fermant les issues, mettant fin au monde »², la littérature ne peut la suivre que de très loin, même si la tentation de se replier sur les ressources propres du signifiant (comme le peintre privilégie la ligne

¹ Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, « la poétique de Giacometti I », p. 39.

² Yves Bonnefoy qualifie ainsi la peinture de de Kooning *in La Vie errante*, p. 50.

et la couleur pour elles-mêmes) et d'abandonner non seulement son ancien souci mimétique, mais aussi, comme la peinture, tout contenu, ne l'épargna pas. Le rééquilibrage entre peinture et poésie entraîna (ou faillit entraîner) leur commune mutilation.

La formule faussement symétrique de Simonide ne fit ainsi que creuser l'écart entre les arts, annonçant, voire légitimant à l'avance l'excès qui est au cœur de la peinture : cette prétention à triompher dans le silence au risque de perdre son ancrage dans le dire et de se dissoudre dans la pure matière picturale. Devenue étrangère à la substance – ou à trop bon compte substantielle, retournée à la matière brute, la peinture n'assume plus son rôle d'arrimer la poésie à ce qui *est*. Seuls quelques artistes « intempestifs » surent, par un « réalisme de l'improbable » (Bonnefoy), préserver ces exigences oubliées : le sens et la ressemblance. Leur résistance rappelle à quel point la situation de la poésie et celle de la peinture sont liées. C'est pourquoi leurs noms, en particulier ceux de Hopper, Giacometti, Balthus et Bacon, reviennent continuellement dans des essais ou des récits d'écrivains et de poètes à qui importe la survie de la peinture : Artaud, Leiris, Genet, Bonnefoy surtout, mais aussi Butor, Handke et d'autres. Tous disent à leur façon que, pour les deux arts, « la perte de l'image est la plus douloureuse des pertes »¹, qu'il faut rouvrir poétiquement l'espace commun des arts et déverrouiller les portes condamnées. « Le Rêve de Paul Delvaux » de Butor en est une belle tentative. Les passionnantes « vies » de peintres de Michon², *La Leçon de la Sainte-Victoire* et d'autres textes plus récents de Handke témoignent d'une autre manière de l'effet libérateur de la peinture, mystérieusement apte à délivrer à l'écrivain moderne en exil « l'autorisation d'écrire ». De ces hommages dispersés mais si étrangement convergents, il nous appartient aujourd'hui de saisir l'importance et l'*unité* profonde. Par-delà les affinités qui uniraient tel artiste à tel autre, c'est un peu comme si la Littérature elle-même requérait des écrivains, aujourd'hui plus que jamais, qu'ils aillent chercher auprès des peintres une confiance per-

¹ Handke, *La Perte de l'Image*, p. 624.

² *Vie de Joseph Roulin, Maîtres et Serviteurs* et *Le Roi du bois* (1988, 90 et 97). A ces livres, s'ajoute *Les Onze*, dont à cette date n'ont été publiés que trois chapitres (sur ces fragments voir ma contribution au n° des *Dalhousie French Studies* sur les *Figures de l'artiste* intitulée « Corentin le Fils ou le sixième peintre de Pierre Michon », à paraître fin 2008).

due dans la visibilité du monde et dans la fiction, confiance qu'il s'agit aussi de rendre à la peinture.

L'attachement des écrivains à la peinture, le besoin d'une peinture vivante tient encore à ceci : la littérature n'existe *poétiquement* que par ce qui excède les signes, cette « ressemblance » venue de la peinture et qui échappera toujours aux mots. Or cette vérité concerne aussi les peintres, si heureusement « délivrés » de la domination littéraire. Car c'est pour l'art tout entier qu'à partir de l'aspiration toujours renaissante de l'écrivain à être *plus qu'un écrivain* peut être repensée la question de la mimésis, trop vite éludée au nom de la création libérée de toute entrave. Tel apparaît désormais le rôle des littéraires, à égale distance de la prétention classique à réglementer l'art de peindre et de la complaisance de ceux qui emboîtent le pas aux « artistes » devenus intarissablement bavards sur leurs propres productions.

Ainsi se dévoilerait, pour l'*ut pictura poesis*, une portée nouvelle issue des circonstances sans précédent de la modernité, comme si le déni des liens anciens qui unissaient les deux arts et surtout le vide laissé par la défection de la peinture avaient préparé la renaissance d'un possible devenir commun

I- Avatars de l'*ut pictura poesis*

1- De Vinci à la querelle du dessin et de la couleur

Votre plume ne saurait égaler notre pinceau.
Léonard de Vinci

Le fait que *l'ut pictura poesis* a d'abord imposé un paradigme pictural pour tous les arts pourrait conduire à sous-estimer la subordination dans laquelle la peinture, longtemps niée dans sa spécificité, a été longtemps maintenue. Or la domination du littéraire sur le pictural a des racines profondes et anciennes. Faute de les connaître, on ne peut comprendre le ressentiment des peintres et leur constant désir d'émancipation.

Les notes laissées par Léonard de Vinci sur les deux arts et leur « comparaison »¹ suffiraient à elles seules à donner une idée de la façon dont cette domination était déjà perçue vers 1500. Le ton polémique de ces écrits et, plus largement, le besoin qu'ils traduisent de « développer – autour de l'opération picturale – toute une activité périphérique de défense et d'exaltation »² supposent bien une revanche à prendre sur le dédain dont la peinture est l'objet.

Contrairement à ce qui se passait dans l'Antiquité, celle-ci souffrait alors d'un déficit de reconnaissance ; pour se hisser au niveau de la poésie, art « libéral », il lui fallait faire oublier son statut d'art « mécanique » (manuel). Elle y parvint, non sans peine et au prix d'une érudition hétéroclite³ et souvent mal digérée : le peintre devait suivre le poète sur son propre terrain, se soumettant à des règles définies pour un autre art. Des artistes sûrs de leur valeur ne pouvaient s'en accommoder. Prenant à partie les écrivains, à qui il reproche de bénéficier indûment d'un monopole quasi institution-

¹ Cf. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, vol 2, Chap. XXVIII, p. 226, *sqq.*

² Cf. André Chastel, Introduction à Léonard de Vinci, *La Peinture*, p. 13.

³ Lee, *Ut pictura poesis*, p. 155.

nel, Léonard de Vinci n'hésita pas à remettre en cause l'autorité de la littérature et son monopole quasi institutionnel :

Vous avez mis la peinture au rang des arts mécaniques. En vérité, si les peintres disposaient des mêmes moyens que vous pour célébrer leurs propres œuvres, je doute qu'elles eussent encouru le reproche d'une épithète aussi vile. (*Carnets*, p. 227)

Inaptes sans doute à chanter leurs propres louanges, les peintres, selon Vinci, n'ont pourtant rien à envier aux poètes. Si l'on ne voit que l'exécution, rappelle-t-il, il n'y a pas de différence entre la plume et les pinceaux. Par un travail *manuel* dans les deux cas, tous deux « enregistrent [...] ce qui est issu de l'esprit ». Les deux arts sont donc à égalité sur le plan spirituel. Mais Vinci va plus loin, affirmant la supériorité de la peinture, « science » et philosophie à la fois, « petite-fille de la nature et parente de Dieu » :

Si tu méprises la peinture, qui seule peut imiter tous les produits visibles de la nature, tu méprises à coup sûr une invention subtile, qui par ses raisonnements philosophiques et difficiles examine toutes les qualités des formes, les mers, les sites, les plantes, les animaux, herbes, fleurs, tous baignées d'ombre et de lumière. Et cette science est vraiment la fille légitime de la nature, car c'est la nature qui l'a engendrée, mais pour être précis, nous l'appellerons petite-fille de la nature, parce que la nature a produit toutes les choses visibles, et de ces choses est née la peinture. Nous l'appellerons donc justement petite-fille de cette nature et parente de Dieu.¹

Pour Vinci, les arts du visible sont « les instruments privilégiés d'exploration et de possession du monde » (Chastel, *op. cit.*, p.15), source de délectation mais aussi inégalable outil de connaissance. Valéry disait que « peindre, pour Léonard, est une opération qui requiert toutes les connaissances et presque toutes les techniques »². En effet, pour Vinci, la mission du peintre va bien au-delà de ce que prétendent ses contempteurs ; ce qu'il fait voir, il l'enseigne. Aussi celui qui « travaille par routine et au jugé sans s'expliquer les choses », se contentant de reproduire un objet en ignorant les *lois* auxquelles il obéit, ne mérite-t-il pas d'être appelé peintre. Passif, il ressemble au « miroir qui reforme en soi tout ce qu'il trouve devant lui, sans en prendre connaissance » (*La Peinture*, p. 43).

¹ *La Peinture*, p. 41.

² Paul Valéry, *Léonard et les philosophes*, p. 180.

Le privilège accordé au visuel conduit Vinci à relever la fausse symétrie de la formule de Simonide : « Appelles-tu la peinture “poésie muette”, le peintre peut qualifier de “peinture aveugle” l’art du poète » (*Carnets*, p. 226). Il serait juste en effet que le parallèle s’étendît au *manque* lui-même, surtout si l’on pense que celui-ci concerne la vue, « notre sens le plus noble car le plus intellectuel » ; ce dont la littérature est incapable, la traduction directe du visible, est précisément ce qui, pour Vinci, compte le plus. L’œil, « appelé fenêtre de l’âme, est la principale voie par où notre intellect peut apprécier pleinement et magnifiquement l’œuvre infinie de la nature ».

Ainsi est souligné ce qui fait le mérite exclusif de la peinture, les « subtiles possibilités qu’elle recèle » lui permettant de « surpasse[r] toute œuvre humaine ». Par sa « *virtù visiva* », elle seule est en mesure de procurer aux hommes ce qui leur est nécessaire, non point ces « noms » changeants et approximatifs que fournit le verbe, mais les formes immuables, les « images exactes » des choses :

Encore que le poète dispose d’un choix de sujets aussi vaste que le peintre, ses fictions n’arrivent point à satisfaire l’humanité autant que des peintures, car si la poésie essaye de représenter les formes, les actions et les scènes avec des mots, le peintre emploie, pour les figurer, les images exactes de ces formes. Considère alors ce qui est plus essentiel à l’homme, son nom ou son image ? le nom change selon le pays ; la forme n’est point changée, sauf par la mort. (*Carnets*, p. 226)

Faisant l’éloge de la peinture, Léonard insiste donc – et c’est nouveau en ces temps de domination des littéraires – sur ce qui la différencie de la poésie : le pouvoir de présenter les choses, de les mettre sous les yeux et ainsi de remédier à l’absence. L’image étant universelle et se passant de traduction, ce pouvoir touche en outre à l’essence même de l’art. Les défenseurs de la spécificité de la peinture reprendront cet argument familier aux Anciens¹.

¹ Cf. Pymandre, invoqué sur ce point par Félibien dans le 2nd entretien : « Pymandre relevait encore le mérite de la peinture par cette merveilleuse puissance qu’elle a de nous mettre devant les yeux une image véritable des personnes que nous chérissons, et de les représenter si parfaitement, qu’il nous semble, quoique éloignées d’elles, de les avoir présentes et jouir de leur compagnie. » (cité par Bernard Vouilloux, « L’évidence descriptive », *Lisible/Visible*, La Licorne, n° 23). Voir aussi du Bos : « C’est la nature même

Par la restitution directe du visible, la peinture procure « un plaisir supérieur ». La représentation d'une bataille, par exemple, frappera l'imagination bien mieux que sa description. Mais c'est surtout à propos du portrait que Vinci développe une comparaison largement favorable à la peinture. On ne peut nier en effet que dans ce cas l'image peinte n'agisse avec bien plus de force ; elle seule apporte à l'amant privé de l'être aimé la consolation d'un substitut matériel :

Et si le poète dit qu'il enflamme les hommes à l'amour, ce qui est une chose capitale chez tous les êtres animés, le peintre a la puissance de faire de même, et d'autant mieux qu'il met devant l'amant la propre image de l'aimée ; et souvent l'amant embrasse cette image et lui parle, ce qu'il ne ferait pas avec les mêmes beautés représentées par l'écrivain.¹

Si le poète décrit la beauté d'une dame à son amant, et que le peintre fasse son portrait, tu verras de quel côté la nature incline davantage le juge amoureux. Assurément, en l'occurrence, le verdict de l'expérience est concluant. (*Carnets*, p. 227)

Au-delà de l'illusion de présence produite par la mimésis, la peinture est capable de concurrencer la nature en donnant naissance à des êtres aussi réels et désirables que s'ils avaient été un jour vivants. Elle démontre alors tout à fait qu'elle est création :

[...] mieux encore, le peintre contraint les esprits des hommes à tomber amoureux et à aimer une peinture qui ne représente aucune femme vivante. Et il m'est arrivé de faire une image à sujet religieux, achetée par un amant qui voulait en faire enlever les attributs de la divinité, pour pouvoir l'embrasser sans reproche. (p. 143)

De ce fait, la poésie elle-même ne vaut que pour autant qu'elle parvienne à égaler la peinture dans son aptitude à figurer. « Satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre », voilà l'objectif noble et difficile que Vinci fixe à son rival. Il ne s'agit plus seulement de mettre le poète à l'école du peintre, il y va de la

que le peintre met sous nos yeux. » cité par René Démoris, « Du texte au tableau, *Ibid.*, pp. 66-67.)

¹ Vinci, *La Peinture*, p. 142. Il n'est pas indifférent que selon une légende grecque, l'invention de la peinture ait été un acte d'amour, le contour de l'ombre projetée de l'être aimé tracé par une jeune fille sur un mur. Selon Serge Tisseron, l'image s'origine dans « la négociation de la séparation d'avec le vivant » (*Le Bonheur dans l'image*, p. 140). « L'image tente de [...] gérer l'absence du vivant comme tel par le sujet. » (*ibid.*, p. 141)

spécificité de la poésie d'être figurative puisque c'est ce qui la différencie des autres types de discours ; pour être pleinement poète, le poète doit se mettre à l'école du peintre, faute de quoi il ne sera au mieux qu'un « orateur ». La mimésis littéraire, imitation des paroles et des actions humaines, doit impérativement s'étendre au visible. La description, malgré ses limites, devient alors un critère suprême de poéticité :

Quand le poète renonce à figurer, au moyen des mots, ce qui existe dans la nature, il n'est plus l'égal du peintre : car si, abandonnant cette description, il reproduit les paroles fleuries et persuasives de celui qu'il veut faire discourir, il deviendra orateur et non poète ou peintre [...]. Mais s'il retourne à la description d'un objet, il sera l'émule du peintre, s'il pouvait avec des mots satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre, qui grâce à eux, crée une harmonie pour l'œil comme la musique, en un instant, pour l'oreille. (p. 230)

La hiérarchie instituée par l'*ut pictura poesis* est ainsi habilement renversée, l'image prenant la place de la parole. En démontrant que la grandeur de la peinture tient à ce qu'elle possède en propre plus qu'à sa capacité de s'aligner sur la littérature, Vinci invite le peintre à affirmer un pouvoir dont le poète ne peut que rêver.

Il fallait son puissant génie pour dépasser les comparaisons fades qui mettent entre parenthèses ce que chaque art a de propre. Par la suite, les choses ne devaient pas évoluer dans le sens d'un affranchissement de la peinture à l'égard de la littérature, bien au contraire. La *virtù visiva* que Vinci plaçait au-dessus de tout et sur laquelle il fondait la supériorité des arts plastiques, ne faisait pas l'affaire des esthéticiens. Sans doute était-elle trop mystérieuse, trop évanescente, pour qu'on se hasardât à lui consacrer des traités. Il faudra attendre le débat sur le coloris et le dessin dans la deuxième moitié du XVIIe siècle pour la voir resurgir. En attendant, on trouva plus facile et aussi plus profitable d'appliquer à la peinture les règles en vigueur pour la poésie, intellectualisant l'art de peindre, non comme l'eût voulu Léonard mais en reléguant à l'arrière-plan sa spécificité d'art visuel, qui s'adresse directement à l'imagination à travers un sens.

Après Vinci, « l'affirmation selon laquelle la peinture a d'abord pour fonction de présenter à l'œil les formes et la beauté

du monde extérieur connu une longue éclipse »¹. Eclipse de deux siècles pendant lesquels l'*ut pictura poesis* se vidait de tout contenu, les critiques s'ingéniant d'une part à métamorphoser le poète en peintre et d'autre part à faire partager à ce dernier les sujets, l'expression et la batterie de règles élaborées pour la poésie. Il en résulta des théories livresques, sans vraie prise sur l'art réel mais qui n'en exercèrent pas moins sur les productions des artistes un contrôle tatillon. De Piles ironisera sur ces écrivains qui « se sont contentés de ramasser les passages des Auteurs anciens qui parlent de la peinture & de les commenter en Philologues sans les expliquer par l'Examen de ce que nos Peintres font tous les jours & même sans appliquer ces passages aux morceaux de la peinture antique qui subsistent encore »².

Les vers 1 à 8 de l'ouvrage *De arte graphica* (1667) de Du Fresnoy, en combinant Horace et Simonide, développent bien ce qui était devenu un *topos* :

La poésie sera comme la peinture ; et que la peinture soit semblable à la poésie ; à l'envi, chacune des deux reflète sa sœur, elles échangent leurs tâches et leurs noms ; on dit que la peinture est une poésie muette, on donne habituellement à la poésie le nom de peinture parlante ; les poètes chantent ce qui est agréable à l'ouïe, les peintres s'occupent de dépeindre ce qui est beau pour la vue ; et ce qui est indigne des vers du poète ne mérite pas non plus que les peintres y consacrent leurs efforts.³

Ainsi, malgré son sens originel, l'*ut pictura poesis* fut surtout utilisé pour enrôler le peintre sous la bannière du poète. Cette dérive traduit bien l'impérialisme dont témoignait la formule de Simonide, et ce d'autant plus que les premiers outils théoriques – notamment ceux élaborés par Aristote et Horace – l'avaient été pour la littérature. La référence aux Anciens cautionnait ainsi aisément la domination de celle-ci en l'absence des modèles picturaux antiques, perdus. Comme le note Lee, « les critiques de la peinture, qui ne trouvaient chez les Anciens aucune véritable théorie de cet art », se voyaient suggérer « de reprendre en bloc la théorie antique de la littérature et de l'appliquer à un art pour lequel elle n'avait pas été

¹ Cf. Rensselaer Lee, *Ut pictura poesis*, p. 13. Il faudrait cependant excepter l'épisode de la querelle des poussinistes et des rubénistes à la faveur duquel la question de la spécificité de la peinture était revenue à l'ordre du jour.

² *Ibid.*, p. 181.

³ Traduction citée par Lee, *ibid.*, p. 8, note 5.

conçue »¹. Les peintres puisant leurs sujets dans la poésie ancienne et moderne, la théorie humaniste de la peinture resta ainsi largement tributaire de l'esthétique littéraire de l'époque.

Les deux arts relevant de la mimésis, on avait pris l'habitude depuis la Renaissance d'appeler « peintres » les poètes et réciproquement. Ainsi la spécificité des arts visuels se dilue-t-elle dans une vague métaphore. Très tôt, tout est fait pour mettre les deux arts sur le même plan. Les différences sont escamotées. Dolce se réfère à Pétrarque qui appelle Homère « *primo pittor delle memorie antiche* ». Lattanzio Tolomei, l'un des interlocuteurs des *Dialogues de Rome* de Francisco de Hollanda (1538), invite à lire Virgile pour y retrouver la poésie de Michel-Ange². La parenté étroite des « deux sœurs », nées ensemble d'un même accouchement, comme le souligne Lomazzo³, est constamment invoquée. Tout est peinture, les poètes, les historiens eux-mêmes sont peintres en ce qu'ils imitent la nature et les actions humaines. Pour Lodovico Dolce, au milieu du XVI^e siècle⁴, « peintre et poète se ressemblent sur tant de points qu'on peut presque les appeler des frères » (cité par Lee, p 9). Pour Lattanzio Tolomei, ce à quoi les poètes aspirent, c'est à « peindre ou imiter la belle peinture. Tel est le secret qu'ils cherchent avec soin et fougue »⁵. Paradoxalement, c'est cette ambition qui les désigne comme maîtres pour les peintres : « les poètes n'ont-ils pas œuvré dans le seul but d'enseigner les secrets de la peinture ? »⁶.

Sous couvert d'unir les deux arts dans la même visée, il ne s'agit que d'établir la priorité de la poésie pour asseoir sa prééminence. C'est en tant que rivale (heureuse) de la peinture, procédant comme elle par l'image, « référence absolue d'une nouvelle défini-

¹ Lee, *ibid.*, préface à l'édition italienne, 1974, p. 5.

² Second dialogue, cité par Lee, *ibid.*, p. 9 : « Lisez donc Virgile et vous ne lui trouverez pas une fonction différente de celle de Michel-Ange. »

³ « Art » est du féminin en latin, en grec et en italien. Lomazzo parle de « *la conformità della Poesia con la pittura, che, quasi nate ad un parto, l'una pittura loquace et l'altra poesia mutola s'appellarono* », cité par Lee, *ibid.*, p. 7, note 2.

⁴ *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557.

⁵ Cité par Lee, *ibid.*, p 9, note 6.

⁶ Lessing reviendra sur ce point dans son *Laocoon* pour contester féroce-ment à la peinture toute prétention à l'antériorité, sans voir combien la question est oiseuse. Ce qui importe en effet n'est pas de savoir qui fut le premier mais quel *besoin* chaque art a de l'autre, parce qu'il y a reconnu une de ses dimensions essentielles.

tion de l'intelligibilité »¹, que la littérature peut désormais exercer une domination totale. Imposant à la fois au peintre de produire une « poésie muette » et au poète de « narrer comme avec un pinceau »² grâce aux moyens fournis par la rhétorique, équivalent de la couleur dans le discours³, elle se propose d'occuper tout le terrain.

Le Songe de Vaux de La Fontaine reflète bien la situation dans la deuxième moitié du XVII^e siècle : malgré ses incontestables atouts, l'art d'Apelle et de Zeuxis ne saurait revendiquer la première place. Seul un poète saura chanter les beautés de Vaux, et d'ailleurs c'est-ce un poète, plaidant *pro domo*, qui a entrepris de le faire. Même si la Fontaine déclare « [a]dmirer d'Apollon les pinceaux et la voix », plaçant ainsi sous le même royal patronage peinture et poésie, cette dernière doit l'emporter car elle se suffit à elle-même. Les « quatre arts fameux dans l'univers » susceptibles de servir la beauté du domaine de Fouquet : « les palais, les jardins, les tableaux et les vers », ne sont mis en concurrence que pour faire éclater la supériorité de Calliopée. Certes, l'auteur met dans la bouche d'Apellanire, dont le nom est forgé à partir de celui d'Apelle, le grand peintre grec, les arguments classiques en faveur de la peinture. Invoquant les exemples fameux cités par Pline⁴, celle-ci se vante d'être un « art plein de magie » qui donne « du relief, de l'âme et de la vie » à « de simples couleurs » et fait qu'« on pense voir les corps ». Sa capacité d'évoquer « les vivants et les morts » est sans limites. Elle est de ce fait source de savoir :

Il n'est d'événement ni d'amour, ni de guerre
Que mon art n'ait appris enfin appris à tous les yeux.

Cependant le jeu est faussé dès le départ. D'abord, c'est *en paroles* que « les quatre arts fameux dans l'univers », les quatre « fées » convoquées par La Fontaine rivalisent, comme ne manquent d'ailleurs

¹ Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, p. 38.

² Le père Binet, cité par Jacqueline Lichtenstein, *ibid.*

³ Cf. Jacqueline Lichtenstein, *ibid.* Si « la couleur, c'est le sensible dans ou plutôt de la peinture, cette composante irréductible de la représentation qui échappe à l'hégémonie du langage, cette expressivité pure d'un visible silencieux qui constitue l'image comme telle » (p. 12), alors l'écrivain doit développer son outil pour égaler le peintre, d'où le développement de la rhétorique comme le montre Jacqueline Lichtenstein et les résistances suscitées par elle « du fait de son éloquence corporelle » (*ibid.*, p. 14).

⁴ Ceux de Zeuxis et de Parrhasios, Cf. *Histoire naturelle*, XXXI, 10.

pas de le faire remarquer celles dont « le métier » n'est pas de séduire au moyen de la rhétorique. De plus, la Poésie s'exprime en dernier, ce qui lui permet de tenir compte de l'argumentation de ses concurrentes et d'y répondre, ironisant notamment sur la prétention d'Apellanire à « tenir école d'imposture » et tournant en dérision le principal atout du peintre : la « magie ». A ces avantages fallacieux, elle oppose la supériorité d'un art éternel et immatériel, qui « expose au sens ce qui n'est pas sensible » contrairement à la peinture et à ses périssables « machines ». Ainsi le « temple » que bâtit la poésie à la gloire du roi est-il plus grand et noble que les monuments élevés par l'architecte ou le peintre car lui seul est assuré de survivre à la destruction :

Au Parnasse seulement
On emploie une matière
Qui dure éternellement.

Il y a plus : Calliopée (la Poésie) est à l'origine de tout. C'est elle qui a créé les dieux « logés » par Palatiane (l'architecture) et représentés par les peintres. Même dans les domaines où excelle Apellanire, la Poésie se considère comme « du moins aussi savante qu'elle ». Elle aussi enseigne et rend présent l'absent. Comme la peinture, elle est capable de faire admirer ce qui ferait horreur dans la réalité. A ces qualités s'ajoute celle de faire parler, qui est son privilège exclusif. Ses talents universels englobent donc ceux de la peinture et les surpassent :

Enfin j'imite tout par mon savoir suprême ;
Je peins quand il me plaît la Peinture elle-même.
Oui, beaux-arts, quand je veux, j'étales vos attraits :
Pouvez-vous exprimer le moindre de mes traits ?

La domination du littéraire marque même un débat en apparence aussi « technique », du moins aussi interne à la peinture que celui qui opposa rubénistes et poussinistes au XVII^e siècle. Alors même que, contre le préjugé platonicien, le *paragone*¹ propose de voir « le monde comme tableau », œuvre d'un *Deus pictor* ; qu'un Fénelon peut s'exclamer : « on a enfin compris qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussin ont peint »²; malgré

¹ C'est-à-dire, depuis la Renaissance, la comparaison ou le « parallèle » des deux arts.

² Adresse à l'Académie, 1693, cité par Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, p. 142.

enfin les interventions de fervents admirateurs des pouvoirs de la peinture, comme Félibien, auteur du *Songe de Philomathe*¹ ou Roger de Piles, un soupçon continue de peser sur la peinture, qui coexiste très bien avec l'affirmation réitérée des pouvoirs égaux des deux arts, par exemple chez Charles Perrault célébrant

L'aimable Poésie et l'aimable Peinture
Deux sœurs dont les appâts égaux mais différents
Furent le doux plaisir de l'esprit et des sens.²

La création de l'Académie royale de peinture, tout en consacrant enfin cet art, réaffirme encore la primauté du discours³. Il y eut décidément, comme le montre bien Jacqueline Lichtenstein dans *La Couleur éloquente*, un prix à payer pour l'accession de la peinture à la légitimité : sa subordination au littéraire qui put aller jusqu'au sacrifice de sa spécificité. C'est sur ce terrain que les partisans du coloris eurent conscience de résister en s'opposant à la glorification du dessin qui « a toujours été depuis Aristote le moyen privilégié pour donner une forme narrative à la représentation, c'est-à-dire pour définir le tableau comme un écrit » (*La Couleur éloquente*, p. 163).

La suprématie du littéraire semblait donc bien assurée. Pourtant, quelque « verrouillé » qu'il parût, le dispositif sur lequel elle reposait ne cessa jamais d'être menacé par les séductions de la *virtù visiva* picturale. La capacité de la peinture à produire une imitation « littéraire »⁴, déjà valorisée chez les Anciens, comme Pline, ne pouvait laisser indifférent. Cet intérêt s'exprime dès le *Trecento*, par exemple quand Boccace loue le talent illusionniste de Giotto. Les *Vies* de Vasari multiplient les exemples montrant que le comble de l'art du peintre est sa capacité à « singer la nature » – « *la scimmia della natura* ». Le travail acharné de Vinci, ses recherches

¹ 1683. La Peinture y conte comment Eros, « ce dieu qui aime toutes les belles choses, vint trouver Jupiter et lui remontra que pour sa plus grande gloire il était besoin [qu'elle demeurât] en terre et [qu'elle apprît] aux hommes à connaître et à adorer les Dieux », cité par J. Lichtenstein, *op. cit.*, p. 134. Selon Félibien, les réussites esthétiques de la nature ne sont d'ailleurs que des restes abandonnés par les peintres. (J. Lichtenstein, p. 136).

² *La Peinture*, in Charles Perrault, *Contes*, p. 112.

³ Cf. J. Lichtenstein, *ibid.*, p. 136 : « [Dans] la France de Louis le Grand, l'*Ut pictura poesis* soumet la peinture à l'ordre du pouvoir en la rattachant à l'ordre du discours et à celui du dessin ».

⁴ *Op. cit.*, p. 22.

minutieuses pour imiter la vie jusque dans les moindres détails, y compris les accidents dus à l'émotion, traduisent l'ambition de porter la mimésis à une perfection si grande qu'elle s'impose comme la création d'un démiurge.

Au cœur de la querelle extrêmement virulente des rubénistes et des poussinistes, la valorisation de la couleur, par quoi la peinture est *substance* autant et peut-être plus que *forme*, vise encore à réaffirmer les pouvoirs propres de cet art. Pour le rubéniste Roger de Piles, le coloris représente l'élément déterminant de la peinture, il en constitue la « différence spécifique » alors que pour Le Brun (poussiniste) « la couleur dépend tout à fait de la matière et par conséquent est moins noble que le dessin qui ne relève que de l'esprit »¹. Il y a en effet dans la couleur un élément perçu comme suspect, car non ou faiblement mimétique, « expression d'un état archaïque de la matière, reste du chaos originel »², qui, à la différence du dessin, se dérobe au discours mais aussi, d'une certaine façon, à *l'art* lui-même, rendant sensibles les limites de la technique : on pense à l'histoire de Protogène jetant par dépit l'éponge sur sa toile et produisant ainsi une tache figurant parfaitement l'écume aux naseaux d'un chien qu'il avait d'abord cherché vainement à peindre.

Alors que le dessin concerne tous les arts visuels, le coloris s'impose donc comme spécifique de la peinture. Un aveugle peut percevoir les lignes mais non la couleur, « pleine de charme et de magie et qui sait si bien tromper la vue » (Du Fresnoy). Il revient à la couleur de produire *l'illusion de la vie*, fixant à la représentation un objectif qui dépasse celui que se fixe l'imitation par le dessin. C'est pourquoi sans aller jusqu'à dire, comme Jacqueline Lichtenstein, que la mimésis est tout entière du côté du dessin alors que la couleur serait non mimétique, on ne peut que constater à quel point un discours valorisant celle-ci (étrangère aux règles, échappant aux notions de d'exactitude, de proportion etc.) est susceptible de faire vaciller la domination du littéraire.

Affirmer la noblesse de la peinture « tout en la définissant d'une manière radicalement incompatible avec les critères habituels de légitimation »³, il y eut bien là un « coup de force » (J.

¹ Cité par Jacqueline Lichtenstein, *ibid.*, p. 169.

² Jacqueline Lichtenstein, *ibid.*, p. 73. J.L. rappelle que dans la tradition platonicienne la couleur est perçue comme un fard, un excès de matière, excès du sensible sur l'intelligible, du côté du cosmétique, de la flatterie.

³ *Ibid.* p. 168.

Lichtenstein). La valorisation de l'illusion mimétique pour elle-même qui en résultait paradoxalement n'était guère compatible en effet avec la théorie aristotélicienne de l'imitation (que la doctrine humaniste associe à l'*ut pictura poesis*). Celle-ci stipule que ne soient retenus dans la nature que les traits les plus typiques, par élimination de ce qui est accidentel et de ce fait peu significatif. Ce qu'il faut « imiter », ce n'est pas la nature telle qu'elle est mais telle qu'elle devrait être, idéalisée, parfois affadie, selon la « leçon » du poète. De cette conception académique, Lessing, peu sensible à la peinture, imperméable à la séduction de l'art illusionniste, sera au XVIII^e siècle un représentant particulièrement pointilleux. On verra au contraire l'attrait puissant de la magie picturale défaire quelque peu chez Diderot des convictions héritées d'un temps où l'inspiration littéraire triomphait sans partage.

Ainsi la tension au sein de la peinture entre ces pôles opposés du *pictural* et du *littéraire* va-t-elle déterminer les aventures de l'histoire commune des deux arts. Fournissant la fable, la littérature se place au point de départ. Elle demande à la peinture de matérialiser ce que le poète a imaginé, ce qu'il a rêvé. Elle ambitionne en outre d'occuper le champ même du pictural. Lorsque les peintres rompent l'alliance avec la littérature, celle-ci s'interrogera à son tour sur sa propre finalité jusqu'à désertir le terrain qu'autrefois elle disputait au peintre. Selon la belle formule de Jacqueline Lichtenstein, l'image et le langage « ressemblent moins à des sœurs rivales qu'à des amants désunis, hantés par le désir de retrouver l'unité d'une origine peut-être à jamais perdue chacun cherchant dans les figures de l'autre ce qui lui est nécessaire pour cesser de manquer à soi »¹.

¹ *La Couleur éloquente, ibid.*, p. 124.

2- Diderot aux prises avec l'*ut pictura poesis*¹

Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture.

Les œuvres esthétiques de Diderot constituent l'un des temps forts de l'histoire commune de la littérature et de la peinture. Non pas tant parce qu'on y découvre les tableaux à travers les yeux d'un écrivain que parce qu'elles sont le lieu d'une remise en question inattendue de la prépondérance des littéraires, sur quoi repose la doctrine, pourtant chère à l'auteur, de l'*ut pictura poesis*. La pensée de Diderot reste en effet largement tributaire des théories esthétiques héritées de l'Antiquité, souvent durcies et réduites à des dogmes à l'âge classique. Il considère en effet comme allant de soi le principe selon lequel littérature et peinture obéissent aux mêmes lois et relèvent des mêmes critères de jugement : ce qui vaut pour la poésie vaut aussi pour la peinture. Aussi les parallèles entre les deux arts sont-ils fréquents dans les *Salons*, comme celui-ci, entre l'Arioste et Boucher : « Au reste, ce peintre est à peu près en peinture ce que l'Arioste est en poésie. Celui qui est enchanté de l'un est inconséquent s'il n'est pas fou de l'autre. Ils ont, ce me semble, la même imagination, le même goût, le même style, le même coloris »².

Cependant, si le désir de combler l'écart entre les arts peut aller chez lui jusqu'au déni, Diderot n'évite aucune des contradictions stimulantes auxquelles le confronte entre 1759 et 1781 sa pratique de « salonnier ». Pendant que Lessing légifère sur les territoires réservés de la littérature et de la peinture sans un regard pour l'art de son temps³, lui tire d'un commerce toujours plus nourri avec les tableaux de troublantes découvertes. Depuis qu'il est tombé, grâce notamment à Chardin, sous le charme de la *virtù visiva*, cette faculté, propre à la peinture, de faire exister là où le poète

¹ Ce chapitre reprend avec quelques modifications un article intitulé « Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture », paru dans *Poétique* n° 153 (février 2008).

² *Salon de 1761, in Essais sur la Peinture et salons de 1759, 1761, 1763*, p. 120.

³ Voir *Du Laocoon ou Des frontières entre la Peinture et la Poésie*.

doit se contenter d'évoquer, ses certitudes ont cédé la place à des interrogations à la fois sur la spécificité des deux arts et sur leur lien. Au point de déconcerter son ami Grimm, qui, annotant les *Essais sur la peinture*, se scandalise de voir Diderot préférer à la « poésie » de Raphaël « tel grand coloriste qui vous appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature, que vous ne pouvez plus en arracher les yeux »¹ :

Je voudrais sans doute que Raphaël fût aussi grand coloriste qu'il est poète sublime ; mais depuis quand la poésie n'appelle-t-elle plus, n'arrête-t-elle plus Denis Diderot ? Quelle que soit la définition de la peinture, il faudra toujours y faire entrer la poésie comme chose essentielle.²

L'étonnement de Grimm est bien compréhensible si l'on songe que Diderot n'a cessé d'affirmer la prééminence, dans un tableau, de la « poésie », c'est-à-dire de ce qui relève de la conception, de l'« idéal » plutôt que de l'exécution. Depuis quand, en effet, la poésie ne lui suffit-elle plus ? Qu'est-il arrivé à son sens des hiérarchies, car, d'un *Salon* à l'autre, c'est bien ce que l'on constate : une réévaluation des artistes entraînant, comme le dit Jacques Chouillet, « un certain nombre de reclassements »³.

Limites de l'inspiration littéraire

Au fil de ses réflexions devant les œuvres qu'il admire, et en particulier depuis le *Salon* de 1763, qui lui fait « redécouvrir » Chardin, Diderot s'est peu à peu avisé en effet qu'il y a dans la peinture quelque chose d'irréductible au discours. On relève ici et là des observations qui traduisent son insatisfaction devant des tableaux platement illustratifs ou au contraire son admiration pour des œuvres où la poésie a peu de place. Mais il ne semble pas en avoir tiré toutes les conséquences. On peut même dire que ce sont des convictions contraires qui font tant soit peu l'objet d'une « systématisation ». Il est vrai que Diderot n'est guère homme de système, surtout en matière d'esthétique. Au risque de surprendre son lecteur, il ne craint pas d'aller d'un extrême à l'autre, voire de se contredire. Mais s'il le fait, ce n'est pas de sa part simple palinodie : contradictions et revirements rendent compte de la diffi-

¹ *Essais sur la peinture*, op. cit., p. 73.

² *Ibid.*, note 97, p. 74.

³ Voir l'Introduction au *Salon de 1763*, in *Essais sur la Peinture*, p. 176.

culté qui est au cœur même de *l'ut pictura poesis* et que l'on ne peut appréhender si l'on se contente d'élaborer des théories en cabinet, comme le fait Lessing dans son *Laocoon*.

Sans remettre en cause l'autorité de la poésie, Diderot prend donc conscience peu à peu des limites de l'influence réelle de celle-ci sur la peinture. Placé au nœud de deux langages dont il mesure de plus en plus les différences, il doit bien reconnaître que la poésie et la peinture n'ont pas affaire au visible de la même façon, que passer de l'un à l'autre ne va pas de soi ; dès qu'on envisage concrètement de le faire, on bute sur des difficultés qu'un « *ut* » volontariste ne dissipera pas. Il le constate dans ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* : « Le poète commande au peintre, mais l'ordre qu'il lui donne ne peut être exécuté que par l'expérience, l'étude de longues années et le génie. Le poète a dit : *Quos ego ! sed motos praestat componere fluctus* et voilà son tableau fait. *Reste à faire celui de Rubens* »¹. On ne saurait exprimer avec plus de concision l'inégalité des artistes devant la tâche requise par l'élaboration du « tableau ». Quelques mots ont suffi pour réaliser le premier, mais l'exécution de l'autre engage les forces conjuguées de l'expérience, de l'étude et du génie. Du coup, le « *faire* », qui « *reste à faire* », passe au premier plan : l'accent porte ainsi sur le caractère ardu de la réalisation, dont l'achèvement semble remis par la formulation même de la phrase à un avenir indéterminé.

Cette disproportion entre l'effort du poète et celui du peintre, Diderot l'a lui-même éprouvée en tant qu'écrivain comme il le confie à Grimm dans ses *Essais sur la peinture* : « Ah ! mon ami, quel art que celui de la peinture ! J'achève en une ligne ce que le peintre ébauche à peine en une semaine... ». Le constat peut paraître anecdotique : sans doute Diderot est-il impressionné devant ce qu'il ne sait pas faire. « Ah ! si j'étais peintre ! », regrette-t-il souvent. Ayant côtoyé les plus grands d'entre eux, il a eu quelquefois l'occasion de les voir peiner dans leur atelier. L'histoire de la peinture lui a appris que nombre d'artistes célèbres ne pouvaient achever que quelques toiles par an, alors que lui écrit si facilement. Et il en a

¹ *Œuvres esthétiques, op. cit.*, p. 839. Je souligne (les citations latines ne sont pas en italiques dans le texte de Diderot). Le tableau de Rubens inspiré de Virgile, *Quos ego*, est à Dresde. Il montre Neptune retenant sa colère devant les flots qui se sont déchaînés sans sa permission : « Je devrais... Mais des flots apaisons la fureur. »