

Yves Delègue

## « Ut pictura poesis » : la poésie subtilisée.

*Ut pictura poesis erit similisque Poesi  
Sit pictura, refertque aemula quoque sororem  
Alternantque vices et nomina ; muta poesis  
Dicitur haec. Picturaque loquens solet illa vocari.*  
Du FRESNOY, *De arte graphica* (1677)

« Tout ce qui imite la nature s'appelle peinture.  
On dit tous les jours : Homère, Virgile sont de grands peintres ;  
quelles images n'ont-ils pas faites ? »  
A. COYPEL, *Sur l'esthétique du peintre.*

A la Renaissance, les images, ayant recouvré leur force latente, leur dynamique émotive, menaçaient directement l'empire immémorial de la Rhétorique, dont la prétention n'était pas seulement de « disposer » le discours (et donc d'en disposer), mais encore d'avoir déjà « inventé » toutes les significations : tâche à laquelle les images avaient été jusque-là, non pas associées, mais asservies. L'autonomie, et plus encore, l'initiative qui leur sont maintenant accordées ont eu pour conséquence de redistribuer les anciens territoires, et c'est une longue guerre qui a commencé, dont l'issue provisoire eut lieu au début de ce siècle, lorsque les classes dites de « rhétorique » furent officiellement remises dans le rang, dégradées<sup>1</sup>. Quand Furetière publia en 1659 sa *Nouvelle Allégorique*, qui racontait « l'histoire des nouveaux troubles arrivés au Royaume d'Éloquence », le conflit en était à sa seconde phase, celle où « l'éloquence », après s'être essayée de façon souvent forcenée à rivaliser avec les images et sur leur terrain même, celui du « donner-à-voir », opérait une sorte de vaste repli stratégique, et tentait de se faire oublier en quelque sorte, renonçant à ses effets les plus voyants et tapageurs. On en était à la phase « classique » après le branle-bas « baroque » : en fait le même combat continuait.

### *L'égalité de droit(s).*

Pourtant, les déclarations de principes données par les théoriciens s'efforçaient de définir un équilibre à peu près égal entre les représentations figurées et le discours. C'est même l'un des nouveaux lieux communs qui alimente ce genre de littérature pendant trois siècles : celui du parallèle

1. Sur cette question, voir A. Prost, *l'Enseignement en France 1800-1907* (Paris ; A. Colin, 1968, coll. U). Valéry écrivait : « J'étais en rhétorique en 1887 (la rhétorique, depuis lors, est devenue première : grand changement dont on pourrait déjà tirer une réflexion infinie » (in Dictionnaire Robert, art. rhétorique). C'est et là dans ses *Cahiers* (notamment ceux de 1916, éd. C.N.R.S. n° 6), Valéry a ébauché cette réflexion, qu'il a cependant laissée proprement « infinie » ; mais il est l'un des rares à cette époque, avec Jean Paulhan sans doute, qui ait ressenti cette suppression comme une mutilation.

entre peinture et poésie, dans lequel on balance les mérites de l'une et de l'autre, et au terme duquel on pense avoir démontré leur étroite affinité, leur égalité, car elles sont « sœurs », et même jumelles.

Seul un mauvais esprit, mais fort lucide dans son emportement, comme Léonard, n'hésitait pas à proclamer, la supériorité de la peinture. Comment n'aurait-il pas eu raison, puisqu'à ces deux arts, il assignait comme tant d'autres une même fin, celle de reproduire le réel ? La plume ne pouvait pas tenir contre le pinceau :

Si toi, poète, tu veux décrire les œuvres de la nature par ta seule profession, imaginant des paysages divers et les formes des différentes choses, tu es surpassé par le peintre qui a infiniment plus de pouvoir que toi. Mais si tu veux te parer des sciences d'autrui, distinctes de la poésie, comme l'astronomie, la rhétorique, la théologie, la philosophie, la géométrie, l'arithmétique et tant d'autres, elles ne sont pas tiennes. Tu n'es plus alors poète, tu te transformes, et tu n'es plus celui de qui l'on parle ici<sup>1</sup>.

Mais de qui donc avait-on cru parler ? Une fois dépouillé de ses plumes volées, il ne reste plus rien du « poète », sinon une forme vide, mécaniquement arithméticienne, rythmicienne pour rien.

Personne ne sera plus aussi entier que Léonard dans la condamnation. Certains théoriciens de la peinture soutiennent parfois la prééminence de celle-ci, non par une stupide vanité de clocher, mais parce qu'ils ont le sentiment de défendre un art injustement opprimé, méprisé ; Félibien, par exemple, qui s'en prend à ceux qui

semblent plutôt l'avoir laissé au nombre des Arts mécaniques que placé dans le lieu qu'il doit tenir. Cependant la Peinture en est un bien plus élevé, et qui a cela par-dessus les plus célèbres, qu'en formant des pensées aussi hautes, et traitant les mêmes sujets que l'Histoire et la Poésie, elle ne se contente pas de les rapporter fidèlement, ou de les inventer avec esprit, mais elle en forme des images d'autant plus admirables qu'on croit voir la chose même<sup>2</sup>.

En général c'est au contraire un mot d'ordre de « conformité » entre peinture et poésie qu'on trouve développé, quitte à contredire ensuite ce propos affiché. De Piles, par exemple, dans son *Cours de Peinture*, entreprend une longue « dissertation », dans laquelle il « examine si la poésie est préférable à la peinture », et il déclare son propos sans ambages :

ce n'est donc point la poésie que j'entreprends d'attaquer, c'est la peinture que je veux défendre.

Du parallèle, il ressort une évidente supériorité de la peinture : ce qui ne l'empêche nullement de penser qu'il a

fait voir la conformité qui se rencontre naturellement entre les deux arts<sup>3</sup>.

1. *Le Traité de la Peinture*, Paris, éd. J. de Bonnot, 1977 ; p. 12 § 10.

2. Félibien, Préface aux *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture pendant l'année 1667* (1669). Le texte de cette préface importante (non paginée) n'est pas reproduit dans la réédition que Henry Jouin a donnée de ces conférences en 1883, et à laquelle je me réfère ordinairement. Félibien fut chargé de faire le compte rendu des Conférences dont, en 1667, Colbert avait imposé l'idée aux membres de l'Académie. L'ensemble de ces conférences forme un *corpus* précieux pour la question qui nous occupe ici.

3. *Cours de Peinture par Principes* par M. de Piles, de l'Académie de *Peinture et de Sculpture*, 1708. Je cite dans l'édition de 1766, p. 332.

Même contradiction dans la conférence de Coypel sur « l'excellence de la peinture » : celle-ci y est présentée comme l'art qui contient tous les autres, et la poésie en particulier, ce qui n'interdit pas d'affirmer en même temps que la Peinture et la Poésie sont deux sœurs, et que ce qui convient à l'une convient à l'autre ; même enthousiasme, même génie, mêmes principes<sup>1</sup>.

Le thème était bien sûr venu d'Italie. Ludovico Dolce l'avait développé dans son *Dialogo della Pictura* (1557), mais il maintenait une différence entre les deux arts, la poésie ayant l'exclusivité, si l'on peut dire, d'imiter l'intellect :

Il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo cio che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli<sup>2</sup>.

D'autres, comme Varchi, réservaient à la poésie d'imiter « il di dentro » (passions ou concepts), et à la peinture, « il di fuori »<sup>3</sup>. La différence des sujets assurait la poésie de quelque prééminence, mais pour peu de temps, car la peinture elle aussi allait revendiquer le droit de « penser », et le nouveau *topos* obligera à soutenir une rigoureuse parité entre les deux « sœurs ». Ce qui conduira avec le temps à des discours franchement imbéciles, tant ils parlent contre toute apparence ; ce qui justement en fait tout l'intérêt, tant l'aveuglement y pose la question de leur possibilité, surtout quand ils viennent de gens tout à fait considérables.

Ainsi, en 1746, l'abbé Batteux, dans ses *Beaux-Arts réduits à un même principe*, après avoir traité en 255 pages de la poésie, déclare n'avoir plus rien à dire maintenant qu'il aborde sa « section seconde sur la peinture » (ed. 1747 p. 256) :

cet article sera fort court, parce que le principe de l'imitation de la belle Nature, sur-tout après en avoir fait l'application à la Poésie, s'applique presque de lui-même à la Peinture. Ces deux arts ont entre eux une telle conformité, qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la fois, que de changer les noms, & de mettre Peinture, Desseing, Coloris, à la place de Poésie, de Fable, de Versification. C'est le même Génie qui crée dans l'une et dans l'autre.

Ce genre d'affirmation donne à réfléchir, quand on sait l'influence, au-delà de son temps et de ses frontières, d'un théoricien comme Batteux : c'est à lui qu'on doit le premier « cours » de littérature, et l'idée qu'il se faisait de celle-ci l'a emporté pour deux siècles au moins<sup>4</sup>. Dans tous ses écrits, il reprenait et illustrait ce même « principe », comme s'il était une évidence

1. In H. Jouin, *op. cit.* p. 219

2. Cité par Rensselaer Lee, *Ut pictura Poesis : the humanistic theory of painting*, New York, the Norton Library, 1967, p. 3, note 66.

3. *Ibid.* p. 60.

4. C'est en 1747 que Batteux donne le tome I de son *Cours de Belles Lettres*, qui n'est dans son idée qu'une application, à usage scolaire, du fameux « principe » auquel il a « réduit » (hélas ?) les Beaux-Arts. La fortune du *Cours*, sous ses diverses formes remaniées, sera considérable en France et à l'étranger (en Allemagne notamment). Au XIX<sup>e</sup> siècle, le manuel de Noël et de la Place (le « Lagarde et Michard » du temps) fait précéder chacune de ses sections de « préceptes du genre », dont beaucoup sont empruntés à Batteux. Il faut rendre à celui-ci son mérite divinatoire, dont il était parfaitement conscient : il fut le premier à réaliser ce qui est depuis devenu pour tous une évidence, à savoir que la « littérature » relève d'un savoir enseignable. Ce qui ne devrait plus pouvoir aller sans réexamen...

indiscutable. Ce faisant, il avait durci jusqu'à l'absurde une conception que les jésuites avaient depuis longtemps imposée dans leurs Collèges. Il suffit de lire par exemple le *De Poesi et Pictura* du Père Possevin : ce traité figurait dans la *Bibliotheca Selecta*, qui était le programme d'éducation applicable dans tous les Collèges de la Compagnie<sup>1</sup>. Dès les premiers mots, l'*argumentum* posait l'identité de pouvoir entre poésie et peinture :

Poesim et Picturam hoc libro conjunximus, quod aequa utriusque sit potestas.

Le parallèle était développé au chapitre XXIII, sous le titre « *pictura similis poesi* » : les instruments, les procédés, les finalités des deux arts y sont mis en équation :

Porro imitatrix poetica, imitatrix et pictura ; et ut calamus penicilli, sic penicillus calami aemulus, ut utriusque invicem sibi suorum laborum commodent usum<sup>2</sup>.

Mais en vrai jésuite, Possevin aimait la nuance : l'identité chez lui n'est pas mécanique, comme chez Batteux, et la peinture relevait encore des sciences mathématiques, comme pour Léonard.

Ces lieux communs auraient une importance limitée, s'ils avaient seulement donné à débattre parmi les pédants et savantasses. Mais on a pu constater qu'avec Possevin ou Batteux, on est aussi chez les pédagogues, dont l'influence a largement dépassé les petits cercles, et marquera les générations à venir. Les mêmes idées, à quelques nuances près, se retrouvent chez l'oratorien B. Lamy et chez Rollin, tous deux également pédagogues dont les écrits vont marquer les générations à venir. Telles sont les voies par lesquelles ces lieux communs se sont propagés, avant d'être complètement assimilés, au point de devenir des vérités d'évidence, insoupçonnables. Tous les « réalismes » du siècle suivant, en peinture aussi bien qu'en « littérature », auront ainsi acquis leurs quartiers de noblesse<sup>3</sup>.

### *L'inégalité de fait.*

Il ne faut pourtant pas s'y laisser tromper : affirmer tant de fois que peinture et poésie sont des arts jumeaux, ce n'était pas une façon de régler la querelle par un compromis, et de lier dos à dos les rivaux comme un *Janus Bifrons*. L'égalité de principe masquait une disparité de fait.

Encore une fois, Horace servit de paravent à l'opération : son *ut pictura poesis* a été universellement invoqué, surtout à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, et sur un mode qui fait penser à la « compulsion de répétition », au sens précis de l'expression : « Au niveau de la psychopathologie concrète, processus incoercible et d'origine inconsciente, par lequel le sujet se place

1. Le Père Possevin, né en 1533, fut recteur de la Province de Lyon, puis secrétaire du Père Général. Les deux gros in-folios de sa *Bibliotheca* traitent de toutes les matières à enseigner. Je cite le *De Poesi* dans sa réédition partielle de 1594.

2. P. 278. La préoccupation essentielle de Possevin est de mettre en garde maîtres et élèves contre les dangers supposés de ces deux arts ; en conséquence, il prodigue ses *cautiones* et *monita*. Mais c'est surtout la poésie qui est suspecte, et l'on comprend qu'il faille la réduire à la peinture, dont le pouvoir se laisse mieux utiliser, conformément à la stratégie de la Compagnie.

3. Bien sûr, toutes les opinions de l'époque n'ont pas été aussi schématiques : il n'est que de lire l'abbé du Bos, ou Diderot. On sait aussi que Lessing, dans son *Laokoon* (1766) critiquera l'identification de la poésie à la peinture ; mais le livre restera ignoré en France. Mon propos est seulement de montrer comment un lieu commun si important pour la constitution de la « littérature » a pu se répandre grâce à l'institution scolaire.

activement dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes sans se souvenir du prototype et au contraire avec l'impression très vive qu'il s'agit de quelque chose qui est pleinement motivé dans l'actuel<sup>1</sup>. » Les « situations » de discours sont tout à fait réelles, et la réduction de la poésie à la peinture a un caractère de violence « pénible », même s'il n'a pas été forcément ressenti comme tel. Ajoutons que « l'origine inconsciente » du processus, qui s'est exercée sur un « sujet » social, est la marque de l'idéologie, dont L. Althusser a justement dit naguère qu'elle est un mécanisme de méconnaissance et d'oubli<sup>2</sup>.

Car ce qui frappe, dans l'usage du *ut pictura poesis*, c'est qu'à une époque où personne n'était lettré qui ne fût rompu au latin, et qui ne connût son Horace par cœur, la formule a toujours été alléguée à contresens. Le contexte de l'*Épître aux Pisons* est sans équivoque : Horace ne dit pas que la poésie est l'égal de la peinture, mais que pour porter un jugement sur elle, il faut comme on le fait pour un tableau, prendre du recul et voir de loin l'ensemble :

Ut pictura poesis erit quae si propius stes

Te capiet magis et quaedam si longius abstes (v. 361-362)

A dessein, je n'ai pas ponctué les deux vers, car la construction de la phrase autorise quelque hésitation : faut-il arrêter le sens après *pictura* ou après *poesis*? Les traductions se partagent, mais fort rarement au point de donner une valeur générale, programmatique, aux trois seuls premiers mots<sup>3</sup>. Pourtant, le « souvenir du prototype » et de son sens tout soudain s'abolit, lorsqu'on le cite hors de son contexte comme représentant la caution (et donc la pensée même) d'Horace : il fonctionne comme un automatisme qui aurait valeur de preuve<sup>4</sup>.

L'affaire est connue ; sa portée est exemplaire : elle permet de constater comment s'instaurent les préjugés du sens : l'aveuglement collectif, qui est complicité, accord tacite, a besoin d'un alibi, même insoutenable. Le « *ut pictura poesis* » a servi de « principe » (cf. Batteux) premier, invérifiable, arbitraire, pour fonder l'esthétique nouvelle : la poésie suivrait la peinture, et, comme elle, reproduirait le réel, en l'idéalisant quelque peu.

C'était là un premier travail de « condensation », mais un second, de « déplacement », opérant un autre contre-sens plus important encore

1. *Vocabulaire de la Psychanalyse*, par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, P.U.F. 1967, p. 86. Cette référence à la psychanalyse n'a de valeur que comparative. Peut-être y a-t-il parenté du mécanisme.

2. *Idéologie et Appareils idéologiques d'État* (in *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976).

3. En 1728, le P. Sanadon publie sa traduction d'Horace ; il ponctue de la sorte : « Ut pictura, poesis ; erit quae, si... » et il traduit en conséquence « la poésie est comme la peinture ; elles ont chacune des tableaux... », etc. Sanadon savait fort bien le latin, mais il tord ici le texte pour l'accorder au préjugé du sens.

4. Voici maintenant Batteux, qui au tome III de son *Cours* (1748) traduit et commente toute l'*Épître* d'Horace. Il la ponctue normalement, peut-on dire : « ut pictura, poesis erit quae, si... », et sa traduction est fidèle au texte : « il en est de la poésie comme de la peinture : il y a des morceaux qu'il faut voir de près, d'autres de loin ». Mais le commentateur qui accompagne les deux vers est contradictoire : tout d'abord il s'interroge sur le sens qu'il faut donner à *poesis* : poème particulier, ou poésie en général ? La réponse importe au sens et à sa portée, limitée ou non ; à ce moment, Batteux s'efforce de bien interpréter le texte dans son contexte, qui lui impose un sens limité. Cependant, une page plus loin, tout dérape dans une tout autre direction : « Il en est de la poésie comme de la peinture : il n'y a de différence entre ces deux arts, qu'en ce que l'un s'exprime par les couleurs et les traits, et l'autre par la parole et l'harmonie. C'est dans l'une et dans l'autre, même invention, même disposition, même génie, même goût » (P. 315 § 79). Le théoricien est tout soudain repris par son démon. Une enquête sur les traductions de ces deux vers (et Dieu sait qu'il y en eut depuis le xv<sup>e</sup> siècle !) serait sans nul doute très instructive. Les deux exemples que je donne ici sont au terme de toute la tradition, dont il serait intéressant de suivre la façon dont elle s'est établie.

pour notre propos. L'équation « poésie égale peinture », par laquelle on transcrivait la fausse formule horatienne, était une fausse équation : elle asservissait en fait celle-là à celle-ci, l'égalité était un leurre. La peinture devenait le modèle, la forme exemplaire à laquelle toute poésie devait se conformer, jusqu'à s'y confondre ; la peinture imitait le réel, et la poésie imiterait cette imitation. Une nouvelle hiérarchie se mettait en place, qui déposait la poésie de ses instruments et finalités : la plume n'était qu'un pinceau, la Fable se muait en dessin, la versification en couleur. Une longue opération était en cours qui, niant l'autonomie de la poésie, transférait dans la peinture ses anciens pouvoirs. L'essentiel était de donner à voir ; l'on détournerait l'attention du lecteur, mais aussi du poète, de leur spécificité, à savoir la langue. Celle-ci ne vaudrait que dans la mesure où elle se laisserait assimiler à l'ordre de l'image. Le poète est en train de se faire « voyant », et le lecteur, voyeur. Quand Mallarmé, voulant en finir avec cette « littérature » de « l'universel reportage », proposa de rendre « l'initiative » aux mots, qui mesura vraiment (Valéry peut-être, qui en fit une application étroite) l'audace du précepte ? Et ce malgré la mort de Hugo et la « crise de vers ».

« *Pictura loquens, poesis tacens* » : la langue des images.

Cette première opération a été rendue possible grâce à une seconde, par laquelle, non content d'assimiler la poésie à la peinture, on lui a subtilisé sa discursivité même au profit de l'image. Cette fois, la machine de guerre fut empruntée à Plutarque, dont on ne va cesser de répéter l'aphorisme, qu'il avait lui-même pris à celui que Lessing appelait le « Voltaire grec », au poète Simonide : « La peinture est une poésie muette, et la poésie une peinture parlante<sup>1</sup>. » Le succès de la formule a dépassé celui du « *ut pictura* » ; on la trouve partout citée, de loin ou de près, avec encore une fois l'évidence d'une vérité incontestable, et sans qu'on cherchât à savoir ce qu'elle signifiait dans son lieu d'origine. C'est qu'elle formait système avec l'autre formule, comme si elle reprenait ses deux termes pour en expliciter l'équivalence et en répartir également les fonctions. Dans cet échange de bons services, poésie et peinture trouvaient leur compte. Seul, une fois de plus, Léonard avait le mauvais esprit de déjouer les mots :

Si tu prétends que la peinture est poésie muette, le peintre pourra

1. *Œuvres morales*, Amyot (1572) f° 524 v° : « Mais à mon advis vous ne prefererez pas le jugement du peintre à celui du Capitaine, et ne supporterez pas ceux qui preposent ce tableau au trophée, ny l'ombre de la representation à la reale verité, encore que Simonide die, que la peinture soit une poésie muette, et la poésie une peinture parlante. Car les actions que les peintres monstrent comme presentes, et alors qu'elles se font, les lettres les racontent et composent come aians esté faictes, et si les unes les monstrent avec couleurs et figures, les autres avec paroles et dictions, ils different en matiere et en maniere d'imitation, mais aux unes et aux autres y a une mesme fin proposée. » Plutarque maintenait donc la différence. Il n'est pas sans intérêt de relever qu'en 1515 déjà un scoliaste connu, Beatus Rhenanus, usait de la formule dans un tout autre sens que celui qui devait l'emporter. Pour répondre à un texte de Synesios de Cyrène disant que « poésie et peinture sont aux antipodes de la vérité », il citait le mot de Simonide pour en dire, conformément à la tradition médiévale, que poètes et peintres sont au service de la philosophie : « De même que les peintres, usant d'images et de couleurs diverses, représentent la réalité des choses, de même les poètes, usant de fables et de mots charmeurs, produisent les pensées de la philosophie » (Dans un recueil d'Éloges Paradoxaux, Bâle, Froben, 1515).

dire de la poésie qu'elle est une peinture aveugle. Considère quelle est l'infirmité la plus néfaste : le mutisme ou bien la cécité<sup>1</sup> ?

Léonard savait bien que le mutisme de la peinture, loin de constituer une tare, était sa vertu : le silence convient quand la vérité s'offre à la contemplation, et il n'est pire peinture que la bavarde. Il faut ici se rappeler ce qui a été déjà dit des deux étapes du langage humain, le second — celui que nous parlons — étant le vêtement du premier, qui est la pensée en acte, relevant de l'imagination. Ce qui n'allait pas sans ombres, celles-là que R. Klein a relevées dans le rapport entre la métaphore et le « concettisme » : « le concettisme est possible, lié étroitement à l'*impresa*, parce que la métaphore est à l'origine un revêtement de la pensée avant l'expression, image à la fois discursive et capable de représentation visuelle, ou plutôt antérieure à la distinction des deux moyens qui l'expriment<sup>2</sup> ». Le caractère déroutant, mais supérieur, de toute image tient à cette ambiguïté : elle est à la fois jugement et représentation, discours et vision, sans que l'un de ces traits soit antérieur ni distinct de l'autre. Au départ, il y a l'idée que la pensée et l'image sont dans un rapport encore plus étroit qu'Aristote ne l'avait dit, lorsqu'il avait posé qu'il est impossible de penser sans le secours d'images<sup>3</sup>. On va maintenant bien plus loin : l'image que les sens livrent, la vue particulièrement, détient dans sa forme ou « espèce » la vérité des choses. Il suffit de l'épurer de sa matérialité pour en faire un acte de pensée qui est le langage originaire, dont l'autre ne sera jamais que la traduction traîtresse.

### *La pensée emblématique.*

La vogue des livres d'« emblèmes » a pu trouver là sa justification théorique : c'est à eux que s'appliquait en premier lieu le slogan de Simonide ; il a même donné à l'un d'eux son titre, le *Poesis tacens, Pictura loquens* de Daniel Manasser<sup>4</sup>. Ce livret instructif peut servir à expliquer le dessein des autres. La page de gauche porte la gravure qui est « *poesis tacens* », figure métaphorique, énigmatique, conçue pour dérouter le spectateur. En regard, la « *pictura loquens* », c'est-à-dire un poème qui décrit l'image sous forme de questions posées à ses énigmes ; après quoi, une « *exegesis* », aux pages suivantes, résout les énigmes. La symétrie entre le texte et l'image est ce qui frappe dans un premier temps ; elle semble même jouer en faveur du premier : son importance quantitative s'impose, et d'autant plus que sans lui, l'image court le risque de rester murée dans son mystère.

C'est pourtant l'inverse qui est vrai : l'infériorité de l'écriture se « voit » à son volume, alors que l'image, support originaire de la Vérité, condense tout ce que le texte dilue en trop de pages. De plus et surtout, le

1. *Traité de la Peinture*, § 15. Cf. § 14 et 17.

2. *La forme et l'Intelligible*, p. 133.

3. *De l'Âme* III-3. Aristote marque nettement la différence et le rapport qui existent entre la pensée, la perception et l'imagination.

4. *Poesis tacens, Pictura loquens quibus occasio arrepta neglecta delineatur decaantatur*, Dilinge, 1630. Sur cet opuscule, voir M. Praz, *Studies in seventeenth century* (Roma, 1964-1974). Les gravures avaient déjà figuré dans un précédent livre d'emblèmes, dû au jésuite J. David, *Occasio arrepta neglecta*, Anvers 1605.

texte n'a guère d'autonomie face à l'image : à lui la part toujours seconde, auxiliaire, de la glose, de la critique. Seule l'image est douée d'initiative. La glose textuelle ne vise plus, comme le faisait la glose médiévale, à passer d'un système d'écriture à un autre, mais à descendre du regard à la parole. Le texte déplie des sens cachés qui ne sont pas de son ordre ; il les tranpose et doit se garder de rien inventer<sup>1</sup>.

Les livres d'emblèmes sont donc de petits théâtres d'images, où la mise en scène est doublée de son commentaire, car on n'y fait pas confiance à la perspicacité du spectateur. Chaque tableau relève du rébus ; aucune énigme n'y est offerte, dont on ne sache qu'elle est déjà résolue dans la tête de celui qui l'a composée. Pas de mystère, sinon par illusion ; rien ici n'approche les grandes énigmes de la Création ou des Écritures : tout y est moralisé à des fins pédagogiques. La perception globale des images imposait l'articulation du discours, dans un effet de doublement qui n'avait de symétrique que l'apparence. Certains théoriciens des *impresa* trouvaient parfaitement logique qu'elles pussent se passer de paroles accompagnatrices, puisqu'elles étaient à elles seules discours<sup>2</sup>.

La vogue des livres d'emblèmes a été telle, pendant trois siècles<sup>3</sup>, qu'on s'étonne de ne pas les voir figurer en bonne place dans les Histoires de la littérature et de l'Art. Qui a décidé que ce fut là un genre mineur, alors que son volume est si important, et que des esprits très divers et représentatifs y ont donné de leur attention ? Aussi bien Giordano Bruno, dans ses *Fureurs Héroïques*, que Bouhours, le puriste « classique », dans ses *Entretiens d'Ariste et Eugène*. Peut-être faut-il modifier les perspectives et concevoir que l'emblème a pu être le genre idéal qui a hanté les diverses formes de la signification : il disait avec une grande économie de moyens ce que tant de peintures et de sculptures développaient longuement, sans se résoudre à pareille restriction : à quoi il y avait, convenons-en, d'excellentes raisons, même si elles n'étaient pas clairement conscientes. Tandis que de son côté la peinture s'allégorisait, traçant comme le schéma du discours susceptible de l'explicitier, la poésie a voulu faire voir, et tant de sonnets, ceux de Ronsard aussi bien, ne se comprennent que dans la mesure où ils supposent l'image fictive dont ils seraient la « devise ». Il faut concevoir que la « littérature » s'est peut-être créée dès le XVI<sup>e</sup> siècle autour d'une absence figurative, dont elle cherchait à combler le vide, en même temps qu'elle la commentait.

1. Ce que j'écris là ne rejoint pas le jugement de Claudie Balavoine, qui, dans un article bien documenté, pense au contraire « voir l'emblème, ou son succédané, s'intégrer dans le fil d'un discours déjà monté dont il souligne simplement les chapitres » ; le voici dont « happé par le langage (...) Il restait à ce dernier à remporter une dernière victoire : pénétrer l'image elle-même, ou en marquer la conception » (« L'image dans les livres emblématiques en France », in *L'automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin 1981, p. 170). Qui du texte ou de l'image l'emporte ? Poser cette question, c'est déjà reconnaître que le premier dispute à l'image son bien perdu, et je ne suis pas sûr de sa « victoire », car l'inflation verbale autour de l'emblème me paraît signifier la dépendance des mots et l'effort qu'ils sont forcés de fournir pour rattraper leur irréparable retard.

2. Cf. R. Klein, *op. cit.*, p. 131 : « Aux auteurs qui admettaient comme Ruscellini ou Domenichi, qu'une *impresa* pouvait à la rigueur se passer de paroles, Ercole Tasso répondait cependant que dans ce cas tout objet, tout geste, tout dessin serait une *impresa*. Mais l'objection ne fait qu'exprimer l'arrière-pensée des adversaires : à leurs yeux, l'*impresa* est l'expression figurée par excellence. Tout objet est pourvu d'un sens qui peut être perçu sans la médiation des mots. »

3. Pour le seul XVII<sup>e</sup> siècle, le livre de Mario Praz apporte la preuve du succès remporté par ce genre de « littérature ». On note depuis quelques années un regain d'intérêt pour lui. Un Colloque lui a été récemment consacré, dont les Actes viennent d'être publiés : *L'emblème à la Renaissance* (Paris SEDES, 1982).



Vogue des emblèmes, vogue aussi des hiéroglyphes : les deux sont allés de pair. La découverte au XV<sup>e</sup> siècle du manuscrit des *Hiéroglyphyca*, attribué à Horapollon, sans cesse réimprimé depuis, commenté, pillé, semblait apporter l'autorité des révélations hermétiques, héritées du *Pimandre* ou de l'*Asclepios*, à une écriture qui serait image-sens. Le hiéroglyphe sera ensuite rangé au nombre des emblèmes, à côté de l'énigme, des chiffres, devises, empreintes, blasons, etc. : mais il passe alors pour être le prototype de la « peinture parlante », aussi en cherche-t-on le modèle dans l'Écriture sainte<sup>1</sup>. On sait quel parti en tirera ce livre merveilleux qu'est l'*Hypnerotomachia* ou *Songe de Poliphile* (1467) : le moine Colonna y fait voyager en rêve son héros à travers une forêt de symboles également ésotériques et érotiques : il le contraint à déchiffrer nombre d'hiéroglyphes gravés sur des stèles ; mais l'ensemble du décor est composé d'une suite d'épreuves cryptographiques auxquelles il faut avoir satisfait avant de pouvoir aller outre : on comprend que ce paysage emblématique ait pu susciter le désir d'un Jean Goujon de lui restituer son être réel : l'illustration, telle qu'il la fit pour la traduction française.

Rêvées ou non, on pensait que les images sont un langage dont le mérite sur l'autre est de composer une symbolique universelle. Poliphile n'est d'aucun lieu, ni d'aucun pays : ou plutôt, il est d'avant Babel. Un espoir quelque peu impie traverse les idées qu'on se fait de l'image : celui de sauver l'humanité de sa *diaspora* ; c'est en effet le seul langage qui puisse être, croit-on, entendu par tous les hommes de toutes les nations :

L'œuvre de la peinture est communicable à toutes les générations de l'univers, parce qu'elle est soumise au sens de la vue, et que les choses ne parviennent pas à l'entendement de la même façon par l'ouïe que par la vision. Elle n'a donc pas besoin d'interprètes de diverses langues comme les lettres, et satisfait immédiatement l'espèce humaine, tout comme font les choses produites par la nature<sup>2</sup>.

C'est Léonard qui exprime à nouveau l'espérance de la modernité d'alors : elle s'appuyait sur la hiérarchie des sens, et sur l'idée que « l'entendement » est identique pour tous les hommes avant que le langage articulé ne l'ait particularisé. Plus tard De Piles, commentant le *De Arte graphica* de Du Fresnoy, reprendra le thème :

L'avantage que la Peinture a par-dessus la Poésie est que, parmi cette grande diversité de Langues, elle se fait entendre de toutes les nations de la Terre ; et qu'elle est nécessaire à tous les Beaux-Arts, à cause du besoin qu'ils ont de figures démonstratives, qui donnent bien souvent plus d'intelligence que tous les discours du monde<sup>3</sup>.

1. Par exemple le jésuite Ménestrier dit des hiéroglyphes : « Les Égyptiens furent les premiers qui les inventèrent pour donner plus de majesté à leurs mystères en les cachant aux ignorants (...) Il semble que c'est de nos livres sacrés qu'ils empruntèrent ces mystères & que les livres de Moïse leur servirent d'idée et de modèle pour ces inventions, dont Horus Apollon composa un livre entier » (*L'Art des Emblèmes*, Lyon 1662 p. 5.)

2. *Traité de la Peinture* § 3 p. 8.

3. Cette traduction accompagnée de commentaires est de 1673. Cf. Coypel, *Sur l'Excellence de la Peinture* : « C'est un langage qui peut être commun à tous les peuples, que les sourds entendent, et par lequel les muets peuvent se faire entendre » (éd. Jouin, p. 217).

Dans son *Cours de Peinture*, cet « avantage » sera relié à son origine religieuse, qui permet d'entrevoir toute une politique :

Si les poètes ont le choix des langues, dès qu'ils se sont déterminés à quelqu'une de ces langues, il n'y a qu'une nation qui les puisse entendre : et les Peintres ont un langage, lequel (s'il m'est permis de le dire) à l'imitation de celui que Dieu donna aux Apôtres, se fait entendre de tous les peuples de la Terre<sup>1</sup>.

Les langues de feu qui churent sur les Apôtres au temps de Pentecôte, étaient images, et même images d'images signifiant le discours universel. Du XVI<sup>e</sup> siècle date l'impulsion missionnaire qui poussera les jésuites, notamment, jusqu'au Brésil ou au Cathay : comment faire entendre la Vérité aux quatre coins du monde ? La langue des images suppléerait la défaillance des autres, effacerait peut-être Babel, aidant l'expansionisme européen à se réaliser. Sur les navires marchands, outre la binteloterie nécessaire au profit pécuniaire, il y avait encore de quoi assurer le bénéfice des âmes : le missionnaire et ses images. En fait, l'évangélisation échoua par ce moyen : la force était plus efficace, et les baptêmes en masse. Mais en Europe, les jésuites ont gagné grâce à cette arme nouvelle. A partir de là, le projet d'une langue universelle dérivera vers les mathématiques, dont il faudrait interroger le rapport qu'elles ont eu avec la représentation : dans la mesure où on les a chargées de figurer les actes de la pensée, de formuler les liens entre les choses, pouvaient-elles entièrement échapper à la mystique du regard ?

### *La rhétorique figurative : de l'allégorie à la métaphore.*

« Peinture parlante, poésie muette » : ce nouveau lieu commun qui envahit le champ du discours théorique, ne balance donc pas également, lui non plus en dépit des apparences, les services réciproques entre ces deux arts ; l'osmose promise se fait au détriment du discours, même « poétique ». C'est ce que vérifie encore l'usage de la rhétorique au service de la peinture, par quoi celle-ci s'essayait de devenir « poésie ».

On l'a dit et répété, un peu trop peut-être, car on s'est laissé prendre au mot : dès le XVI<sup>e</sup> siècle au moins, en France, et pour longtemps dans une grande partie de sa production, la peinture se fait « allégorique ». Les classes dirigeantes font appel aux peintres pour qu'ils peignent sur leurs murs « un tableau riche, poly et formé selon l'art, au centre de grotesques », comme disait Montaigne de celui qu'il avait mandé chez lui<sup>2</sup>, comme firent aussi ceux que François I<sup>er</sup> fit venir d'Italie pour décorer les murs de Fontainebleau dès 1531 : les sujets mythologiques, religieux, ne

1. *Cours de Peinture* (1708) p. 355.

2. *Essais* I-28, début. Quel tableau Montaigne faisait-il donc peindre chez lui sur le « milieu de chaque paroi » ? Pour accompagner deux inscriptions destinées à son « cabinet poly », il avait fait représenter d'une part « les amours de Mars et Vénus », et d'autre part « Neptune en face des vaisseaux désarmés » (*Œuvres Complètes*, Paris, Conard, t. XII p. 421). C'étaient là deux peintures emblématiques, qui disaient l'attitude morale et intellectuelle de Montaigne dans sa « retraite », ce que disent également de leur côté les *Essais*, avec leurs moyens différents : le livre n'a peut-être de valeur qu'emblématique, celle d'illustrer ces illustrations.

sont pas là simplement pour le plaisir d'exciter l'imaginaire ou de ressusciter le légendaire : ils sont chargés d'une signification seconde, destinée à représenter de façon secrète le héros commanditaire ou à illustrer telle devise hautaine.

Pourtant, personne ne confond la manière ni le propos de cette peinture avec ceux de la peinture médiévale, « allégorique » également, s'il en fut : là aussi, ce qu'on représentait n'avait de sens qu'à condition de dire autre chose que ce qu'on montrait. Quelle différence marque donc le propos imitatif de l'époque nouvelle, cette reconstruction d'un vraisemblable idéalisé, dont Raphaël parut avoir atteint la limite indépassable ? Cela peut-être que la peinture est irréductible à autre chose qu'elle-même, et qu'il est impossible, même si elle signifie, de l'identifier à sa valeur de signe. Elle se propose d'abord comme plaisir de peindre : « Les dieux et les héros de Fontainebleau sont plus que la description chiffrée de la société contemporaine, plus qu'une métaphore galante (...) Les artistes bellifontains chargent encore leurs représentations d'un peu d'énergie démonique, glorification des personnages par la poésie physique des figures<sup>1</sup> ». Henri Zerner rejoint implicitement par ce jugement ce que disait un théoricien des emblèmes, le jésuite François Ménestrier

La Peinture est depuis longtemps l'École des Sages, et l'étude des Souverains. C'est une parleuse muette, qui s'explique sans mot dire, et une éloquence de montre qui gagne le coeur par les yeux. Ses discours ne l'épuisent point, elle fait des leçons publiques sans interrompre son silence<sup>2</sup>.

« Ses discours ne l'épuisent point », l'essentiel est dit par cette étonnante formule. Les représentations médiévales (du moins dans le projet) devaient « s'épuiser » dans ce qu'elles disaient et qui était toujours autre chose que le dessin de leur figuration, faite de signes-figurants, jouant les utilités pour un autre discours. L'autre peinture dit d'abord « l'énergie démonique » de sa simple présence, de la « manière de peindre, qui est proprement la parole du peintre », comme disait Coypel :

Le discours ou la diction manquent au peintre, il est vrai ; mais c'est en quoi ses miracles sont plus étonnants, puisque, comme je l'ai déjà dit, son langage étant la faculté de dessiner et de peindre, la peinture rend par de simples traits et quelques couleurs l'énergie et la force de la parole<sup>3</sup>.

Tel est donc ce langage premier, que l'on habille ensuite d'une rhétorique seconde, chargée d'un autre discours : la caractéristique la plus visible de cette peinture est sa dualité cette fois affichée, refoulée autrefois, quand on faisait en sorte que l'image ne débordât jamais sa signification déclarée.

Il faut donc parler plutôt de peinture-métaphore, dans la mesure où ce dernier terme implique la perception simultanée d'un sens propre et d'un sens figuré, et le « transport » oscillant de l'un à l'autre. Deux lan-

1. *L'École de Fontainebleau — Gravures*, par Henri Zerner, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1969, p. XII.

2. *L'Art des Emblèmes*, 1662. Ce sont là les premiers mots du livre.

3. *Sur l'Esthétique du Peintre* (éd. Jouin) p. 239.

gages, et le passage — qui est saut plus que liaison, risque, aventure du sens, entre les deux : voilà ce qui constitue cette peinture tandis que l'autre, allégorique, condamnée à toujours dire autre chose qu'elle-même, inexistante en tant que telle, « s'épuisait » dans ce renvoi à un « propre » dont elle était la « figure ». C'est ce que vérifie la définition qu'on donnait encore de l'allégorie à l'époque classique, un Bernard Lamy par exemple :

L'allégorie se fait lorsqu'en parlant on semble dire tout autre chose que ce qu'on dit en effet, comme l'étymologie de ce mot le marque. C'est une continuation de plusieurs métaphores<sup>1</sup>.

Comme s'il suffisait d'étirer la métaphore pour qu'elle « file » et perde de vue le propre de son discours : en fin de course, on en vient à dire « tout autre chose que ce qu'on dit en effet ». « Métaphore galante », disait H. Zerner, et R. Klein retenait lui aussi ce terme, pour définir le lien qui fait de l'*impresa* le modèle de la peinture : « L'*impresa* est *signe*, c'est-à-dire expression au sens large (...); elle est peinture en tant que comparaison ou métaphore, poésie par sa sentence (...) Il est tout à fait remarquable que l'*impresa* soit assimilée à la peinture non à cause du dessin réel qui constitue son corps, mais à cause de la comparaison ou métaphore qui constitue son âme ; le *conchetto* "figure" de style est donc considéré comme figure tout court<sup>2</sup>. » L'âme et le corps de la figure, le propre et le figuré : de l'un à l'autre de ces termes soigneusement distincts, la métaphore opère son transfert, et dans l'entrebâillement de ces deux parts est ménagé l'espace vide de la signifiante, avant même toute signification<sup>3</sup>.

Querelle de mots ? Sans aucun doute, et c'est en souligner l'importance. Montaigne disait déjà que toutes les querelles du monde sont « grammairiennes ». L'excellence des arts graphiques tenait au fait qu'ils semblaient être le langage total, réaccordé avec lui-même. La vieille distinction augustinienne entre signe naturel et signe artificiel est alors souvent reprise, mais sans la marque pessimiste de son origine : le discours pictural n'est plus hanté par l'absence du « naturel », qui contraignait Augustin et sa longue descendance à se relancer d'artifice en artifice, toujours en retrait d'une Présence dérobée.

Toute image, pour être complète, inclut donc deux langages : le premier se déclare par une émotion du regard, qui entraîne l'adhésion spontanée. Le langage technique des peintres en signifiait peut-être la force, lorsqu'ils disaient

prononcer une main, un bras une épaule, un genou ou quelque autre partie, pour dire la marquer, le spécifier, la débrouiller, la donner à connaître parfaitement ; comme on dit prononcer telle parole, pour dire la donner à entendre distinctement et sans bégayer.

1. *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 4<sup>e</sup> éd. 1699, p. 95.

2. *La Forme et l'Intelligible* p. 147.

3. Tant il est vrai que la métaphore, et généralement toute espèce de « trope », posent moins la question du passage d'un sens à l'autre de tel mot, que celle de la nécessité même de ce passage : quelle insatisfaction, quel manque à l'intérieur des mots, qui oblige à ce saut ? Après coup, viennent les rhétoriciens qui expliquent quels liens (analogie métaphorique, « contiguïté » métonymique, etc.) il faut suppléer pour comprendre le saut du transfert. Moyennant quoi, l'essentiel est éludé, à savoir ce creux dans les mots, et aussi bien leur perte inéluctable.

De Piles qui donne cette explication dans son « explication des termes de peinture<sup>1</sup> », précisait qu'il fallait entre ces « parties ainsi « prononcées », un accord et une disposition telles « quelles expriment les sentiments du cœur ». Mais ce premier langage, qui est la peinture même, est en quelque sorte réécrit dans un second, qui est sa « figure ». La rhétorique offre alors les définitions et les recettes de sa mise en œuvre, qui est très vite devenue un art de la mise en scène.

### *La rhétorique figurative : la mise en scène et l'expression.*

Ce que Pierre Kuentz, dans un article de base, qui, bien que datant de plus de dix ans, n'a pas encore été remplacé, a nommé « la mise à l'écart du rhétorique »<sup>2</sup>, pourrait être repris sous l'angle ici présenté, et l'on se demanderait si cet écartement, qui est indéniablement un fait majeur de cette période jusqu'à la nôtre, ne s'inscrit pas dans une politique d'ensemble qui projetait d'exiler le langage lui-même, et l'objectif sera atteint lorsque l'art du discours, qui devait être la cible privilégiée, aura été transformé de façon à ce qu'il donne moins à signifier ou à comprendre, qu'à voir. Cette opération a été facilitée par le fait, qu'en même temps, de nouveaux rapports s'établissaient entre le théâtre et la peinture.

P. Kuentz a marqué les phases du « délabrement/démantèlement » de la rhétorique : la première serait celle qui a conduit la *pronuntiatio* et la *memoria* jusqu'à leur « atrophie » au XVII<sup>e</sup> siècle. Sur la *memoria*, le livre de F. Yates apporte des précisions qui ne contredisent pas ce verdict. Pour ce qui est de la *pronuntiatio*, ou de ce qu'on appelait plus largement « action oratoire », peut-être faudrait-il renverser l'affirmation, et montrer que cette partie de la rhétorique, loin d'avoir été réduite à la seule « récitation » toujours en usage dans les écoles, s'est au contraire diversifiée à cette époque, au point d'échapper à la rhétorique même, ce qui était une façon de l'en déposséder. Tel est en effet le paradoxe : l'extension du discours aura conduit à son effacement dans la conscience de ses utilisateurs.

Ce qui apparaît déjà dans un phénomène qu'on pourrait appeler la rhétorique urbanisée : les anciennes règles du discours y sont l'objet d'un déplacement, qui les réduit à ne plus être que celles de la « conversation » ou de la « civilité », tandis que le parleur « honnête homme » y paraît ce qu'il est, un masque de théâtre. Les formes de la vie aristocratique et bourgeoise d'alors reposent sur l'échange des regards : comme jamais auparavant, elles sont représentation. La peinture n'échappe pas à la contrainte, et

1. A la suite de sa traduction commentée du *de Arte Graphica*. Les dictionnaires de Furetière et de Richelet donnent à la même époque des définitions très voisines de celles de De Piles. L'édition de 1728 du Richelet, comportant les additions d'Aubert, renvoie aux *Principes d'Architecture* de Félibien, où l'expression est définie de manière analogue.

2. In *Communications*, 16 (1970), *Le Rhétorique ou la mise à l'écart* (p. 143-157). Dieu sait pourtant que la rhétorique fut depuis lors à la mode, mais personne, tant la tâche est immense, n'a pu évaluer dans son ensemble tout ce temps de la mise en exil, et sa signification (les raisons qu'avance Kuentz ne peuvent guère être tenues pour satisfaisantes). Le récent ouvrage de M. Fumaroli (*L'Age de l'Éloquence*) apporte une très importante contribution à l'histoire des rhétoriques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

la rhétorique, saisie par la peinture, se fait retourner par elle, si l'on peut dire, en son dehors figuratif<sup>1</sup>.

On a en effet souvent fait remarquer que dès le XV<sup>e</sup> siècle la peinture devient histoire : racontant à sa manière des événements, elle se prête ouvertement à un commentaire narratif ou « littéraire ». Plus précisément encore, elle raconte moins une histoire, qu'elle ne donne à vivre un drame : elle se théâtralise. La nuance est importante, car depuis Aristote, rhétorique et poétique se sont plus intéressées au théâtre qu'à l'histoire : des règles diversifiées étaient prêtes pour une transposition figurative. La théâtralisation de la peinture se double alors d'un effet symétrique inverse de picturation du théâtre, si l'on accorde le néologisme : l'habitude s'impose peu à peu de monter des décors en perspective, supposant dans la salle la place d'un spectateur privilégié (roi ou grand de ce monde), à partir duquel et pour lequel l'ensemble du spectacle a été conçu<sup>2</sup>. L'osmose va permettre, sinon imposer, la constitution d'une rhétorique visuelle, dans laquelle tout ce qui auparavant appartenait à l'ordre du discours se mue en ordonnance de traits et de gestes. Sans doute est-ce Coyvel qui en a exposé le programme avec le plus de précision, notamment dans son *Esthétique du Peintre*, où tout tient à ce thème. Critiquant le mathématicien, l'orateur et le poète, parce qu'ils sont « trop insensibles à de grandes beautés », il rétablit les hiérarchies et les inférences :

Peu de ces messieurs s'aperçoivent que l'économie d'une pièce d'éloquence ou d'un poème doit se retrouver dans un tableau bien disposé. Car tous les arts ont certainement les mêmes principes ; par exemple, les poètes ne pourront jamais, je crois, disconvenir du rapport des parties de la tragédie à celles d'un tableau héroïque<sup>3</sup>.

Le « tableau » devient le modèle principal, grâce à un retournement un peu téméraire ; les parties de la tragédie, qui sont « la fable, les mœurs, la diction, la décoration et la musique » y trouvent leur transposition figurative, notamment les « mœurs » et la « diction » mêlées, qui sous le nom d'« expression », conduisent le peintre à tracer, « par un langage muet et par de simples gestes », « les passions de la poésie<sup>4</sup> ».

Les traités de rhétorique avaient déjà fait la moitié du chemin. Depuis toujours, les « passions » et leur « expression » appartenaient à « l'invention » rhétorique. Roland Barthes en a fort exactement défini la nature, disant qu'il s'agissait là d'une « grille » des passions, et non d'une

1. On sera peut-être tenté de croire que cette extension de la rhétorique à d'autres registres que celui de la langue, est la preuve, non de sa « mise à l'écart », mais au contraire de sa victoire universelle. Le phénomène est en effet ambigu : si les peintres essaient de transposer dans leur art les règles rhétoriques, ainsi qu'on va le voir, c'est bien qu'ils en reconnaissent l'empire. Mais cette appropriation est aussi une façon de liquider la rhétorique en tant qu'art du discours, et le discours lui-même. Tel fut le sens du débat peinture/poésie en ces temps.

2. Cf. R. Klein et H. Zerner, « Vitruve et le Théâtre de la Renaissance italienne » (in *le Lieu théâtral de la Renaissance*, éd. C.N.R.S. 1968).

3. H. Jouin, *op. cit.* p. 239.

4. La Fable était soumise à la prétendue règle des Trois Unités. Cf. Félibien (Préface des *Conférences*) : « Cependant comme dans les pièces de théâtre la fable n'est pas dans sa perfection, si elle n'a un commencement un milieu et une fin (...) Et bien que dans un même temps et dans un même lieu, il s'y fust passé plusieurs actions, l'on ne doit pas pour cela les représenter toutes » (etc.).

« collection d'essences » prétendant enclorre la vérité psychologique<sup>1</sup>. L'important était de composer pour chaque passion un ensemble de traits, qui permit de les faire reconnaître : une typologie s'était ainsi constituée, qui donnait pour chacune son équivalent signalétique. L'acteur aussi bien que le peintre ou l'orateur devaient y recourir, comme à un code nécessaire à l'intelligence du texte ou de la représentation. Grimarest, dans sa *Vie de Monsieur de Molière* disait que le comédien devait « se considérer comme un orateur », et que les « principes de l'orateur (...) sont communs à la Chaire et au Théâtre<sup>2</sup> ». La rhétorique figurative est cette nomenclature des « accents » et des « gestes » qui conviennent à telle ou telle « expression ». René Bary a écrit une *Méthode pour bien prononcer un discours* où sont indiqués très précisément les gestes de chaque passion :

Du geste de la Franchise. La franchise veut qu'on éloigne les bras l'un de l'autre, & qu'en ouvrant les mains, on les tourne en dehors, parce que la franchise déploie les plis de l'ame, et que les mains tournées en dehors marquent ce déploiement. Du geste de l'Horrible. L'Horrible veut qu'on ouvre extraordinairement les yeux et la bouche, qu'on détourne un peu le corps vers le costé gauche, & que les deux mains étendues servent comme de défense<sup>3</sup>.

Telle est donc cette langue du geste, commune à l'orateur, à l'acteur et au peintre, un langage « muet », tout aussi conventionnel que le langage parlé. Celui qui le tient, contraint son corps à n'être que signe arbitraire du référent signifié. Cette rhétorique gestuelle a été résumée sous forme de « table » synoptique par le peintre Testelin, à la suite de la Conférence qu'il fit sur ce thème à l'Académie, en juin 1675 :

Le peintre n'ayant que cette sorte de langage pour exprimer ses belles conceptions, il ne seroit pas juste de lui en ôter la liberté ; c'est ce qui a fait dire que la peinture est une poésie muette et la rhétorique des peintres<sup>4</sup>.

Coytel faisait même de « l'expression » le tout de la figuration :

L'on ne finiroit pas si l'on vouloit épuiser ce qui se peut dire sur les gestes et sur l'action. Je finirai cependant sur ce passage, qui convient également à la peinture et à l'éloquence. Quand on demanda à Démosthène, quelle étoit la première chose dans l'art de bien parler, il répondit : l'action. Comme on lui demandoit quelle étoit la seconde et ensuite la troisième, il répondit toujours, l'action<sup>5</sup>.

Pour des artistes comme Coytel ou Testelin, pour des théoriciens comme Bary ou Félibien, « l'expression » était la transposition figurative

1. *L'ancienne Rhétorique* (in *Communications*, 16, p. 212).

2. Cité par D.H. Roy, « Acteurs et Spectateurs à l'Hôtel de Bourgogne » (in *Dramaturgie et Société*, éd. C.N.R.S. 1968, p. 291). Grimarest a étendu ce précepte au point d'en faire un petit traité.

3. *Ibid.* p. 291-294.

4. In Jouin, p. 158.

5. *Ibid.* p. 351. Et encore du même Coytel : « Les mêmes règles de la déclaration sont nécessaires à la peinture pour accorder les gestes avec l'expression du visage » (p. 278). « Le peintre, par les attitudes et par les gestes, doit non seulement suppléer à la parole, mais il doit tâcher d'en imiter la force et d'exprimer les sentiments et les mouvements de l'âme que la rhétorique enseigne, pour se faire entendre par son art à toutes les nations de la terre » (p. 344). A passer dans l'image, la rhétorique regagne l'université, perdue, mais c'est un leurre.

de « l'action » rhétorique : nous ne quittons pas l'aire du discours et de ses artifices. Or, dès cette époque, un phénomène remarquable se produit, qui tend à occulter cette origine discursive. « L'expression » demeure l'ensemble de la gestuelle à quoi se reconnaît telle ou telle passion : la seule différence — de taille — est que le fondement n'est plus à chercher dans la rhétorique et dans son code conventionnel, mais dans la « Nature » : c'est à ce postulat que devait conduire inévitablement le principe de « l'imitation ». Pour être écartée, la rhétorique n'en demeurait pas moins agissante ; mais l'essentiel était qu'elle parût dépossédée de sa mission fondamentale, de sa fonction d'initiative, au profit d'un « réalisme » théorique.

L'opération ne passa pas inaperçue ; elle fit même quelque scandale ; lorsque Le Brun tenta d'adapter le *Traité des Passions* de Descartes à la peinture et d'en faire le bréviaire naturel des passions à l'usage du peintre<sup>1</sup> : la philosophie conçue par Descartes apportait sa caution « scientifique » à une peinture qui tendait à la Vérité, mieux que ne l'avait fait aucune rhétorique. De Piles reprocha à cette tentative d'être trop abstraite pour des « peintres qui ne sont pas tous philosophes » ; la Nature, pour être « vraie », devait certes échapper à toute formulation de discours, et sur ce point fondamental, De Piles s'accordait tout à fait avec Le Brun ; mais il suffisait de la « sentir » en soi, au lieu de la lire chez Aristote ou chez Descartes, et de se mettre en présence de « l'objet » qui détermine la « passion » :

Le peintre doit envisager cet objet avec attention, & le représenter présent quoiqu'absent, & se demander à soi-même ce qu'il feroit naturellement s'il étoit surpris de la même passion. Il faut même faire davantage : il faut prendre la place de la personne passionnée, s'échauffer l'imagination, ou la modérer selon le degré de vivacité ou de douceur qu'exige la passion, après y être bien entré & l'avoir bien sentie<sup>2</sup>.

Voici comment bientôt la peinture la plus déclamatoire, au sens exact du mot, pourra être dite aussi la plus « vraie », la plus « naturelle » : il aura suffi d'en gommer la vraie nature. Diderot et son goût « expressionniste » est proche : nous entrons dans l'ère de la rhétorique travestie.

« *L'alchimie du verbe* » : la poésie sublimée/subtilisée.

Cette perte des mots jusque dans la Rhétorique s'est produite sous l'effet d'une double pression. Celle qui vient d'être décrite était centrifuge : elle opérait par une fuite vers les marges extérieures, où les Beaux Arts en captaient la nature et la fonction. On verra plus tard qu'il y en eut une autre, plus insidieuse, qui de l'intérieur transformait au même moment la rhétorique : son corps serait réduit à un recueil de « figures », sa fonction ne serait même plus de produire du sens, mais de nourrir la vision interne,

1. Sur cette question, voir R.W. Lee, *op. cit.* p. 27 et 72-73.

2. *Cours de Peinture* p. 148. Le Dictionnaire de Richelet définit en ces termes l'expression : « En peinture, c'est la représentation naturelle de ce qu'on veut faire voir » : Le passage du rhétorique au naturalisme est déjà accompli en cette fin du xvii<sup>e</sup> siècle.



d'occuper une fois encore, mais autrement qu'autrefois, « l'œil de l'esprit ». Mais pour que ce second mouvement pût s'opérer, il fallait qu'au préalable la poésie ait été privée de ce qui depuis toujours en faisait un art de la fabrication des phrases et de l'arrangement des mots. Comme la rhétorique, la poésie à son tour a été subtilisée, ce qui veut dire, au sens propre, qu'elle a subi le traitement idéologico-alchimique, en vertu duquel un corps perd sa matière et son être même, à force d'avoir été épuré<sup>1</sup>.

Tout ici se tient : cette subtilisation était elle-même la condition et le résultat mêlés du contact de la rhétorique et de la peinture, car l'osmose de l'une et de l'autre n'était possible que si leur essence était posée comme identique : à savoir l'imitation du réel, tel que le « *ut* » du « *ut pictura poesis* » l'impliquait. C'est ainsi que la réalité langagière de la rhétorique se muait jusqu'à n'être plus que son apparence, son corps visible, ou encore « l'accident » d'une « substance » purement intelligible, qui serait le Sens : il suffisait de l'« épuré », jusqu'au point où l'on percevrait le « je ne sais quoi », qui ne tient plus aux mots pour le dire, ou encore le « sublime », qui « élève » au-dessus de la parole, jusqu'à la Vision.

Toute une époque, la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, a joué de ces nouvelles notions et les a imposées pour longtemps ; les théoriciens des Belles-Lettres ont ainsi aidé à la perte de la poésie, comme il y a des pertes de rivières, dans l'illusion qu'au-dessous des vocables, coule la Vérité sous forme mystique de la Représentation.

Qu'est donc le « je ne sais quoi » tel que l'analyse un Bouhours ? Proprement, c'est l'ineffable, ce qu'aucun discours ne peut articuler sans le trahir, quel que soit le registre — art, nature, grâce — où il fait vibrer sa présence voilée :

Ce ne serait plus un je ne sais quoi, si l'on savait ce que c'est : sa nature est d'être incompréhensible et inexplicable » ; aucun de « ces beaux mots que les savants ont inventé pour flatter leur ignorance et pour tromper les autres » ne peuvent en rendre compte<sup>2</sup>. L'irrationnel n'est ici obscur que pour être irréductible à tout équivalent verbal. Il en va du « je ne sais quoi » comme de la peinture : sa force de vérité tient à la rapidité de son effet, par quoi elle bouscule toute reprise par les mots :

Si l'âme ne voit pas le trait qui la touche en ces rencontres, c'est qu'il fait son effet si promptement qu'elle n'a pas le temps de le remarquer. Car si vous n'y avez pas pris garde, tout ce qui va avec une extrême vitesse ne se voit point (...) Le mouvement qui les emporte les dérobe à notre vue<sup>3</sup>.

Le trop-plein de « l'effet » interdit la « remarque » des mots ; il faut donc se contenter d'en vivre la beauté occulte, la plénitude intacte du fait qu'elle

1. Furetière, cette fois, dans son *Dictionnaire* : « *Subtil*, se dit en ce sens de ce qui est le plus espuré, ou séparé de ses parties grossières. Les atomes sont des corps subtils & bien espurez. La Chymie ne travaille qu'à separer ce qu'il y a de plus subtil dans un corps, de sa matiere, de ses feces. »

2. *Les Entretiens d'Ariste et Eugène* (1671) V<sup>o</sup> Entretien sur le Je ne sais quoi. Je cite d'après la fort médiocre réédition de R. Radouant, dans la Collection des Chefs-d'œuvre méconnus, p. 196.

3. *Ibid.* p. 200.

échappe à l'analyse. La nature se plaît à ce genre de cachotteries ; c'est même ainsi qu'elle signe sa présence :

On voit la machine et on la voit avec plaisir, mais on ne voit pas le ressort qui la fait jouer.

Affaire de « vision », comme toujours : on est donc au seuil de la Vérité.

Dans les Belles-Lettres, le « je ne sais quoi » a été explicité cependant par un concept plus précis, le « sublime », que Boileau, le reprenant à Longin, a définitivement acclimaté dans la « littérature » française. Il inclut le même système duel, qui, dans les mots de la poésie, fait sentir l'au-delà qui leur échappe ; rien ne peut s'y réduire à une question de style : on ne produit pas du « sublime » avec des mots, fussent-ils étiquetés de la sorte, mais on ne peut pas non plus s'en passer :

Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent Stile sublime : mais cet extraordinaire & ce merveilleux qui frappe dans le Discours, et qui fait qu'un Ouvrage enleve, ravit, transporte. Le Stile Sublime veut toujours de grands mots : mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles<sup>1</sup>.

Ce « tour » qui « enlève » ou « ravit » dans les mots, mais hors d'eux, aucune analyse n'en dira jamais le secret : le commentaire est façon de désigner le lieu où le miracle se produit, mais il erre toujours en ses entours pour rendre le lecteur attentif à ses épiphanies, réceptif à la grâce de son passage, à sa divine surprise. Car ce qui définit en dernière analyse ce « tour », c'est qu'il a « quelque chose de divin ». On pouvait se douter qu'au temps de Pascal, Dieu jouerait à se montrer caché, même chez les poètes<sup>2</sup> : dans le sublime se manifeste l'irréremédiatement Autre.

Déjà, au même moment, le mot « goût » se répandait pour désigner cet autre sens, intime et métaphorique, seul capable de percevoir le « sublime » : l'enfoncement du langage se double ainsi de l'exhaussement d'un pur sensible destiné à être le tabernacle de la poésie originaire. La querelle du « goût », qui occupera au XVIII<sup>e</sup> siècle tant de bons esprits, s'attachera au versant psychologique de ce qui, avec le « sublime », se présentait comme relevant d'une inspiration spirituelle et religieuse<sup>3</sup>.

---

1. *Le Traité du Sublime*, dans *Les Œuvres diverses du Sieur D.* xxx (2<sup>e</sup> éd. 1682). Préface, non paginée. Boileau reprend dans ce passage les indications de Longin (chap. V du *Traité*), mais il les durcit : « Il faut se donner garde d'y prendre pour Sublime une certaine apparence de grandeur basie ordinairement sur des grands mots assemblez au hasard, et qui n'est à la bien examiner, qu'une vaine enflure de paroles plus digne en effet de mépris que l'admiration » (p. 25). Précisons que Boileau a donné la première traduction française du *Traité* de Longin, qui, cependant, avait été lu et médité bien avant lui, dès le xv<sup>e</sup> siècle, dans les traductions latines qui en avaient été données, par Robortello (1554), Alde (1555) et plus récemment par Gabriel de Petra (1632). Partout le titre grec *Περὶ ὑψηλοῦς* était rendu par celui-ci, latin, *De Sublimi genere dicendi*.

2. Bouhours était jésuite, comme on sait, mais Dieu ne joue pas à cache-cache avec les seuls jansénistes : dans son retranchement, il échappe à tout le monde.

3. Batteux se donne pour objectif majeur, dans son *Cours de Belles Lettres*, de « former le goût », qu'il définit comme « une de ces passions douces » qu'il faut attribuer à « l'âme plutôt qu'à l'esprit ou au cœur » : ceci admis, le goût « est un sentiment éclairé qui nous montre le vrai, et nous le fait approuver » (Notions préliminaires pp. 69-70) : l'âme est en effet le lieu hors langage où les choses se « montrent » et ne se démontrent plus. Le « vrai » y fait sa parousie dans cet organe secret qu'est le « goût » : c'est là qu'il se fait « approuver » et reconnaître comme tel. Dans la Préface du *Cours*, Batteux définissait encore le goût comme « un sentiment qui approuve ce qui est dit ou fait comme il doit l'être » (p. 9) : ce « devoir être », marque irraisonnée du vrai, et son jaillissement irrépressible pour qui a eu son goût « formé », échappent, bien sûr, à tout présupposé... ! Voltaire ne pensera pas autrement, au moins sur ce point essentiel qui fait du goût l'au-delà du discours : « C'est un discernement prompt comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. Goût).

Boileau et ses contemporains savaient que le terme « sublime » faisait image, et que la « sublimation », comme la « subtilisation », appartenait au vocabulaire de l'alchimie, désignant cette « action ».

par laquelle on fait eslever dans un vaisseau par le moyen du feu, les plus sèches, les plus subtiles parties d'un corps, et on le purge de ses parties hétérogènes & grossières. Ainsi les parties eslevées du soufre font les fleurs de soufre<sup>1</sup>.

Les nouvelles « fleurs » de poésie vont s'« eslever » elles aussi (du moins le donnera-t-on à croire) d'un même processus de « purgation », qui mêle subtilité et sublimation. Privée de ses « parties hétérogènes et grossières » (quoi, sinon sa matière verbale ?), la poésie « élèvera », révélera le plus « sec » d'elle-même, le noyau solide de sa Vérité, sous l'effet d'un « feu » (passion, émotion, inspiration) qui est opération de Dieu<sup>2</sup>. « L'alchimie du Verbe » sera pratiquée avec ferveur, jusqu'à ce que Rimbaud en dénonce l'illusion, avant que Freud aussi à son tour...

De cette poésie, si pure d'avoir échappé à la tyrannie rhétoricienne, le romantisme français héritera, et il ne la modifiera guère : l'oubli de la pesanteur verbale y deviendra mouvement de l'âme. Ce sera l'aboutissement de cette besogne de castration de la langue entreprise dès le temps de Malherbe, poursuivie par tous les Bouhours et autres Boileau de la « littérature ». Ajoutons que la poésie a été, comme la rhétorique, victime du même larcin qui, sous couleur d'en étendre l'empire, l'a dépossédée d'elle-même : les théoriciens de l'image l'ont subtilisée à leur profit.

Même quand Platon divinisait l'enthousiasme du poète, dans l'*Ion*, il n'entendait pas que celui-ci fût autre chose qu'un « faiseur » de vers. Or le glissement de sens qui se produit maintenant vise à faire de la poésie, non plus un art de la fabrication, une activité transformatrice du langage et des sens qu'il invente, mais une qualité quasiment morale qui est signe d'élévation. Antoine Coppel, par exemple :

Le grand peintre doit être poète : je ne dis pas qu'il soit nécessaire qu'il fasse des vers, car on peut même en faire sans être poète ; mais je dis que non seulement il doit être rempli du même esprit qui anime la poésie, mais qu'il doit nécessairement en posséder les règles<sup>3</sup>.

Quel est donc cet « esprit » qui fait la poésie ? Jacob Masen en a tenté l'analyse, à propos des images :

De même que tout discours est soit propre, soit figuré, de même toute image est soit propre, et c'est l'œuvre des peintres, soit figurée, et c'est l'œuvre des poètes. Par exemple, si, pour exprimer la peine des paysans, tu figures un homme qui retourne son champ avec sa houe, tu auras fait un travail de peintre, non de poète. Si tu représentes un bœuf et un âne suant sous la charge, et si tu ne fais rien

1. *Dictionnaire de Furetière*, art. « sublimation ».

2. *Le Dictionnaire de l'Académie* (éd. de 1802) dit encore de la poésie qu'elle « se prend aussi pour le Feu de la Poésie ».

3. *L'Esthétique du Peintre*, p. 277.

comprendre d'autre avec ton pinceau aux yeux du spectateur, qu'un bœuf et un âne, tu es toujours un peintre. Mais si par ces animaux, tu signifies l'homme à la peine, tu as fait œuvre de poète<sup>1</sup>.

Il y a donc poésie dès qu'il y a transfert de sens du bas vers le haut ; le poète est celui qui, dans toute représentation, sait faire comprendre une vérité sublime par une figure matérielle. Dans ce système, la peinture est l'exercice originaire de la poésie, parce qu'elle est le modèle de toute imitation. La poésie ne fait que lui prêter les figures de la rhétorique pour en achever le sens, ou le déclarer aux yeux du spectateur. Toute poésie se résume à la métaphore, elle-même métaphorisée pour permettre à la peinture de s'accomplir.

Une classification s'esquisse, à deux niveaux, qui permet de distinguer les peintres-peintres des peintres-poètes, les poètes-peintres des poètes-poètes ; et l'on peut imaginer qu'il y a quelque part des musiciens-musiciens à côté de musiciens-poètes, etc., à perte de vue, à perte de poésie surtout : à force de la trouver partout, on ne sait plus bien ce qu'elle est ; sous couleur d'en faire la pure qualité qui commande tous les arts, on a perdu jusqu'à son existence concrète, première. Métamorphosée en sensibilité à l'ailleurs du réel, à l'imaginaire, la fiction, l'immatériel, l'évanescent même, elle est dépossédée de sa vertu qui lui fait briser les stéréotypes de la langue, procéder à des accouplements étranges, réinventer du sens dans l'infinie combinatoire des mots, dérailler les logiques installées. A sublimer la poésie, on a supprimé le poète, sa matière, sa voix, son geste. On peut penser que tant d'idéalité n'était pas (n'est toujours pas) exempt de obscurs desseins.

Quelle est « l'essence de la poésie », se demandait Marmontel, dans l'*Encyclopédie* ? Après avoir examiné diverses réponses et les avoir ramenées à leur vérité commune, « l'imitation » (l'enthousiasme, la fiction, la versification ne sont en définitive que des « moyens » pour peindre parfaitement les objets), il s'interrogeait sur la nécessité de ce double : l'utilité, certes, mais laquelle ? Marmontel avait la finesse de ne pas réduire comme tant d'autres la poésie à une morale déguisée par le plaisir : celui des Muses vise plus haut :

De même qu'elles imitent la nature dans ses principes, dans ses goûts, dans ses mouvements, elles doivent aussi l'imiter dans ses vues & dans sa fin qu'elle se propose.

A ce point parvenue de sublimation, la poésie croit reprendre sa revanche sur la peinture qui lui a dérobé jusqu'à ses instruments et procédés : n'est-elle pas seule, en effet, à pouvoir imiter dans la nature ce qu'elle a de plus « subtil » : ses « vues » et sa « fin », bref la pureté de son sens, qui échappera toujours au pinceau le plus délié ? Autant dire peut-être qu'elle s'est elle-même entièrement perdue<sup>2</sup>.

1. *Speculum imaginum veritatis occultae*, 1650 ; chap. II.

2. Faut-il préciser que cette perte de la parole n'est pas renoncement à la parole ? Jamais au contraire autant de discours, et des plus bavards, n'ont été tenus, qui prétendaient assumer la vérité de l'image, comme si elle aussi risquait sa perte. La perte dont je parle est question de conscience : elle ne conduit pas au silence, mais à ressentir la parole comme un manque ou comme une faute, ou, pire, à ne même plus la percevoir comme une pratique réelle du discours.