

Bernard Vouilloux

L'évidence descriptive

1. La dette d'image

Que dois-je faire pour que mon discours se convertisse ou se monnaie à vos yeux en images, pour qu'il fasse tableau ? Comment vous le présenter, de quelle façon le tourner ? Cette question, par laquelle on s'enquiert et s'inquiète d'un certain usage du langage, n'est pas simple : elle ne laisse pas de se redoubler aussitôt dans celle dont elle aura anticipé l'appel : est-ce que je vous dois une image ? Et au nom de quoi vous la devrais-je ? Une évidence, celle du sensible, et singulièrement du visuel dans le langage, du donner-à-voir, en cache une autre. Une évidence cachée, c'est par définition quelque chose qui vous concerne, ou qui vous regarde, et que vous ne voyez pas : une contrainte dans laquelle vous êtes compris et que vous ne maîtrisez pas. Tel est le mode d'être de la dette d'image : pourquoi vous devrais-je ce que de toute façon vous attendiez comme *votre* dû — comme ce qui, vous revenant en propre, n'aurait donc plus lieu d'être attendu ?

Alors qu'il « travaille gaillardement » au tableau de *l'Extrême Onction*, Poussin en signale brièvement à Chantelou le nombre de figures¹. Pour cette fois, il n'ira pas au delà du « squitze de la pensée »², où se réserve le tableau qu'il promet :

« Je ne vous le veux pas décrire autrement, car ce n'est pas bien l'office d'une plume mal taillée comme la mienne, mais d'un pinceau doré et bien emmanché. »

Le peintre qui déclarait « fai[re] profession de choses muettes »³ n'a jamais caché à ses différents correspondants son peu de maîtrise dans l'art de bien « polir » les lettres⁴. Il préférerait les renvoyer directement à l'histoire d'où dérivait la « pensée » de ses tableaux. C'est ainsi qu'après avoir détaillé les passions qui affectent les personnages de *la Manne*, il enjoignait à Chantelou : « Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet⁵ » — ou que, lui expédiant *la Pénitence*, il déclina l'idée de lui en faire un « prologue », car, ajoutait-il, « le sujet est représenté en manière qu'il n'a pas besoin d'interprète, pourvu seulement que l'on ait lu l'Évangile⁶ ». Toutefois, pour démunir qu'il se reconnût de toute éloquence, Poussin n'en était pas moins capable de reconnaître et d'apprécier chez les « bons poètes [...] une grande diligence et [...] un merveilleux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds suivant la convenance des paroles⁷ ». Il louait Virgile d'avoir su « accommoder le propre son du vers avec tel artifice que proprement il semble qu'il mette devant les yeux avec le son des paroles les choses desquelles il traite » (je souligne). Appro-

priation modale que lui, Poussin, ne se croyait propre qu'à traduire en propre sur la toile, pour des yeux de chair, comme s'il restituait en peinture ce qu'elle donne *pour de vrai*. Le tableau en ses figures est le détour qu'aura dû nécessairement emprunter le « mode » pour fonder sa vérité : la peinture imite la littérature qui imite la peinture.

Pour Félibien, il en ira de manière exactement inverse : faute d'être peintre et savant en toutes les parties de cet art, il se fait un grand scrupule d'en traiter et ne se représente que cédant à contrecœur au désir que manifeste Pymandre de l'entendre prononcer sur ces matières⁸. Pour mener à bien son projet, il ne lui faudra pas moins de toutes les ressources que mettent à sa disposition les différents modes du discours : dissenter sur la théorie, mais aussi raconter la pratique : réciter la vie des peintres et l'histoire de leurs tableaux, c'est-à-dire d'une part les mésaventures qui surviennent aux œuvres⁹, d'autre part les fables qu'elles représentent. Ainsi, ayant relaté en détail les circonstances dans lesquelles les Florentins expulsèrent le duc d'Athènes, il laisse attendre à Pymandre une description du tableau qu'en fit Giottino ; il lui promet le tableau, ou du moins sa contre-valeur discursive :

« Après le récit de cette histoire et après tant de cruautés dépeintes, vous ne devez pas être surpris quand je vous mettrai comme devant les yeux la peinture que le Giottino en fit [...] »¹⁰.

Félibien et Poussin, bien que différemment dotés, partageaient une égale croyance dans le pouvoir du discours à mettre devant les yeux « les choses desquelles il traite ». Pouvoir qu'il a en commun avec la peinture, qui le possède en propre, comme le fait apparaître le commentaire que donne Félibien des réactions des Florentins « devant » le tableau de Giottino :

« Cette peinture parut admirable à tout le peuple, non seulement à cause que le peintre avait pris beaucoup de soin à la bien finir, mais parce que le sujet leur remettait devant les yeux une action qu'il avait exécutée avec beaucoup de plaisir »¹¹.

— ou encore cette remarque plus générale de Pymandre :

« 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, quoiqu'éloignés d'elles, les avoir présentes et jouir de leur compagnie »¹².

Qu'en outre des expressions similaires reviennent tout aussi fréquemment dans le contexte des « images » présentées par la mémoire¹³, il y a là une convergence qui signale l'importance de la *virtù visiva* dans les activités associées plus ou moins directement à l'exercice de la *phantasia* ou *vis imaginativa*. Idéalement, le sujet postulé par une telle psychologie ne peut être que lucide : le discours lui met devant les yeux l'image que la mémoire lui met devant les yeux, image-tableau qui pourrait être celle d'un tableau réel lui mettant devant les yeux ceci : la chose même, la *res*, proprement la rien. Quoi qu'il en soit, ce pouvoir du discours ne se décou-

vre, pour le peintre, que dans un tour particulier du langage : n'ayant pas le secret de son usage, il laisse à l'office du pinceau le succès de sa promesse : c'est au tableau qu'il appartient de tenir et de faire tenir ce à quoi le peintre s'est verbalement engagé. L'historiographe, au contraire, semble faire dépendre le succès de l'énonciation promissive de la seule performance discursive qu'elle annonce, et qui en réalité la contresigne : la description du tableau de Giottino ne saurait « surprendre » Pymandre, pour la bonne raison qu'elle a déjà commencé ; en récitant l'histoire, en en dépeignant les cruautés, Félibien n'a pas fait autre chose que décrire, déjà, le tableau. Par quoi il vérifie la leçon poussinienne, s'il est vrai que la lecture de l'histoire *et* du tableau repose sur une appropriation du mode de celui-ci à la « pensée » de celle-là. Félibien fait en discours ce que Poussin ne pouvait faire qu'en peinture : il tient sa promesse.

Significativement, la parole de Poussin trouve un écho dans l'histoire de la peinture : « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai ¹⁴ ». De l'une à l'autre, c'est toujours le même « trait » qui est en jeu ¹⁵, scellant toujours un même contrat : du discours qui doit au tableau de peinture où se relève supplémentairement cette dette. Poussin à Chantelou : « Je vous envoie maintenant la *Pénitence*, que j'ai faite. Je ne sais si elle suffira pour effacer la culpabilité des fautes passées ¹⁶ ». Par là, Poussin nous est aussi proche que Cézanne. Mais, comme Félibien, il est également engagé dans une autre époque de la pensée : celle pour laquelle dire, c'est faire voir *ce que* l'on dit (la chose verbale en quoi consiste le dit mettant comme devant les yeux la chose dont on le dit) — que ce dire soit celui, tempéré, de l'historien, ou celui, sublime, du poète. Une autre époque, oui, car sur cette confiance démesurée dans la convertibilité picturale du discours Lessing va porter le soupçon.

2. *L'aveuglement de la rhétorique*

Il revient en effet au *Laocoon* d'avoir levé l'équivoque qui se serait attachée à la confusion du tableau poétique et du tableau peint :

« *Un tableau poétique [poetisches Gemählde] n'est pas nécessairement ce qui peut fournir l'occasion d'un tableau peint [materielles Gemählde] ¹⁷. »*

C'est donc principalement à Lessing que les poétiques contemporaines sont redevables d'une distinction à laquelle elles souscrivent d'autant plus volontiers qu'elle satisfait à l'une de leurs conditions de possibilité : la différenciation radicale des moyens et des effets. Mais si Lessing est l'un des initiateurs d'une certaine modernité critique, la dette que celle-ci a contractée à son égard est elle-même endettée, et à plus d'un titre : gagée sur la ruine de la rhétorique, elle mise deux fois sur l'aveuglement de celle-ci : elle aveugle son aveuglement, occulte ce que la rhétorique cherchait à rendre (au) visible. Nous sommes les héritiers et les débiteurs d'une fondation qui se consomme sur un déni, et donc sur une certaine forme de méconnaissance. Laquelle ne va pas sans reste ni revenance. C'est d'un fantôme ou d'un « phantasme » de la rhétorique (au double sens du génitif, là encore) qu'il est ici question : de celui qui souffle nos lectures et dont la pensée habita la rhétorique.

La passation se joue au chapitre XIV du *Laocoon*, soit, à peu près, au mitan du livre. Lessing vient de donner pour exemples le *Paradis perdu* et l'histoire de la Passion du Christ, l'un qui présente de manière picturale (*mahlerisch*) ce qui est le moins pittoresque (*unmahlbarste*), l'autre qui raconte de la manière la moins picturale (*unmahlerisch*) ce qui est le plus pittoresque (*mahlbarste*)¹⁸. C'est dire qu'il y a dans les œuvres de la littérature un pittoresque de contenu et une picturalité de manière : le premier peut donner lieu à un traitement matériellement pictural (le peintre isole et représente un épisode de la Passion), non la seconde (on ne peint pas une métaphore filée ou la cadence d'une période). Le sujet, en tant par exemple que structure actantielle, ou forme du contenu, est transsémiotique ; ce qui, bien sûr, n'est pas le cas du médium, ou substance d'expression¹⁹. C'est dire encore — thèse centrale du *Laocoon* — que le « tableau poétique » obéit aux contraintes de son signifiant et non pas à celles du tableau de peinture : le moyen (le médium du moyen : le signifiant dans lequel s'élabore la métaphore ou la cadence) prime l'effet : le poème paraît comme poème avant de paraître comme un tableau. En somme, Lessing subordonne le comme comparant (*wie*) au comme apophantique (*als*, « en tant que ») — là où, comme chaque fois que se pose la question du primat de l'un par rapport à l'autre, il faudrait, suivant la suggestion de Michel Deguy, penser leur coimplication²⁰.

En confinant poésie et peinture dans leurs territoires propres, Lessing a parfaitement conscience de mettre fin aux équivalences et aux parallélismes qu'avait rendus possibles, aux titres humaniste puis classique de l'*Ut pictura poesis*, l'extension rhétorique du terme de *tableau* (attesté en ce double sens dans la tradition que combat le *Laocoon*)²¹. Il s'en explique dans une note appelée précisément par la mention du « tableau poétique » :

« Ce que nous appelons "tableaux poétiques", les Anciens l'appelaient "phantasmes", comme on peut le voir dans Longin ; et ce que nous appelons "illusion" [Illusion] se nommait chez eux l'énergéia. [...] Je voudrais bien que les traités de poésie eussent employé cette dénomination et se fussent abstenus du mot "tableau". Ils nous auraient épargné une foule de règles plus fausses que vraies, dont le principal fondement est la suggestion d'un nom arbitraire. On n'aurait pas songé si facilement à maintenir des "phantasmes poétiques" dans les limites du tableau peint. Mais du moment qu'on donnait aux phantasmes le nom de "tableaux poétiques", le premier pas dans l'erreur était fait. »

Il y avait du logothète chez Lessing : à terme, et par delà les fallacieuses corrélations qu'il reprochait à l'auteur des *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssee*²², c'était l'ensemble du vocabulaire de la rhétorique qu'à le suivre il fallait redresser, réacommoder ou réapproprier. A la suite de son intervention, dont on sait combien la portée légiférante ne se distingue jamais complètement de la visée théorique, il n'aurait plus dû être possible de dire d'un écrivain qu'il « peint » une scène ou qu'il « brosse le portrait » d'un personnage. Est-il besoin de rappeler, pour s'en réjouir ou le déplorer, qu'il n'en est rien ? Lessing invente l'un des péchés de l'âge critique qu'il ouvre : l'associationnisme impressionniste, legs non déclaré de la doctrine classique²³. A terme, en fait, ce que condamne Lessing, c'est la rhétorique. Effacez-en les *colores*, opérez-la du détour figural (tropaique) par la visua-

lité, qu'en reste-t-il ? Car la complicité du poétique avec le pictural, ou à tout le moins avec le visuel, est beaucoup plus étroite que ne semble le penser Lessing : un nœud inextricable²⁴. Et indiscernable, en vérité, si elle a quelque lieu d'être, la limite ou frontière (*Grenze*) qui devrait trancher dans et de leur rapport²⁵. C'est que, loin de clarifier le débat incestueux entre *Poesis* et *Pictura*, la notion d'*énargéia* y jette une lumière aveuglante. Il est en effet paradoxal de voir Lessing réclamer en faveur d'un terme qui contient en germe toutes les dérives associatives qu'il condamne, pour autant qu'*énargéia* renvoie à ce qui est « clair, visible, sensible » (*énargès*) et à ce qui est à la fois « blanc, brillant » et « rapide » (*argos*)²⁶, la valeur de « brillance » étant par ailleurs lointainement attestée dans le *phainein* auquel ressortit l'« apparition » du *phantasma*. Le débat est donc, encore une fois, moins distinctement tranché que ne le laisse entendre Lessing.

Au reste, que celui-ci n'ait pas même réinscrit la *phantasia*, le *phantasma* et l'*énargéia* au centre de ce que l'Antiquité analysait sous le nom d'*ekphrasis* et qu'il ait donné de l'*énargéia* une glose (« illusion ») que contredisent également la tradition classique et la philologie moderne, ce sont là deux indices dont il semble que la rencontre, en cette note du *Laocoon*, ne soit pas fortuite, mais bien surdéterminée, motivée qu'elle serait, en dernière instance, par le désir de ne pas se rendre à l'évidence, de ne pas voir ce qui, comme on dit, crève les yeux. Pour la rhétorique antique, qu'il voudrait opposer, moyennant la subtilité tactique qu'autorise une érudite mise au point infrapaginale, à ses avatars clacissimants — ceux-là mêmes qui se soutinrent tant bien que mal du *dictum Horatii* —, il ne saurait y avoir un état « purement » verbal du langage tel que l'effet pictural viendrait s'y ajouter, de manière adventice et par surcroît, à la façon dont l'*ornatus* s'affecte au discours afin d'en moduler l'expression. Pour relever de l'*ornatus*, en certaines de ses déterminations du moins²⁷, l'*énargéia* n'en est pas moins un supplément ou un détour immédiatement et proprement visuel, une évidence dont l'analyse rhétorique ne peut isoler la spécificité spacieuse qu'en multipliant les exemples de ses manifestations : figure ostensive, l'*énargéia*, qui consiste non à dénoter (raconter, décrire) mais à montrer, se montre mais ne se démontre pas. Le discours « énergétique », qui ne dira jamais que « voici », appelle sans fin la désignation : l'exemple est le seul registre métadiscursif qui lui soit approprié, pour autant qu'il en répète l'éblouissement. Au demeurant, cette crise sidérante n'advient au discours que depuis la théorie du langage qui s'y implique. Fondamentalement, en effet, c'est l'énoncé qui requiert d'être en-visagé comme ce qui pro-voque l'auditeur (ou le lecteur) ; l'é-vocation qui doit être con-sidérée comme un agir plastique : le langage, c'est du corps, du visuel, de l'image. Les *colores* en sont la rubescence : conaturelle ou artificielle ; mais là, c'est un autre débat qui s'ouvre, où la peinture sera également intéressée²⁸.

3. La coimplication du visuel et du langage

Quoi qu'en ait dit Lessing, il se pourrait bien que l'*énargéia* désigne le point nodal autour duquel s'est tramée la coimplication du visuel et du langage, telle que l'Antiquité en a tramé la pensée. Dans son acception technique, l'*énargéia* (que l'on traduit par « vivacité », plus rarement par « relief » ou « suggestivité »),

souvent associée à la *saphénéia* (ou « clarté distinctive ») et rapprochée de l'*hypotyposis* et de la *diatyposis*, entre dans les définitions que donnèrent de l'*ekphrasis* les rhéteurs, sophistes et grammairiens de l'époque hellénistique et surtout de la période impériale (seconde Sophistique)²⁹. Les auteurs latins, quand ils ne recourent pas au terme original, le traduisent par *demonstratio*, *evidentia* ou *perspicuitas*. Tous insistent sur l'aptitude du discours « énergétique » à mettre les choses sous ou devant les yeux (*pro ommatôn*, *hyp'opsin*, *sub oculos*, *ante oculos*) non sans marquer parfois, par quelque périphrase modalisatrice³⁰, l'effet de croyance exorbitant qu'emporte le crédit ainsi consenti à la puissance monstrative du langage, à ce qu'Amyot appellera magnifiquement « dilucidité d'oraison ». Or ces choses, parce que verbalement évoquées, sont absentes en tant que telles. L'*ekphrasis* est donc la catégorie paradoxale par laquelle est accusé l'écart qui se creuse des *verba* aux *res* : elle désigne un certain mode (verbal) de quasi-présence des choses absentes : un désir, qui ne porte ses effets que par la mise en jeu de la faculté imaginative (*phantasia*, *vis imaginativa*). A l'anthropologie aristotélicienne des facultés, la conception rhétorique de l'*ekphrasis* présuppose une érotique du discours dont le déploiement nécessite la profondeur d'un théâtre des corps : ce qu'il y a à voir (et que visent, sur un tout autre registre, la théorie et l'idée) ne s'y éprouve que dans la diversité chatoyante de formes qui sont autant d'apparences : les figures (*schemata*).

Dans la mesure où les Anciens n'accordaient pas à la distinction entre « récit » et « description », quand ils la thématisaient, l'importance que lui reconnaissent les poétiques contemporaines, l'*énargéia* peut alors être comprise comme un effet inanalysable résultant de la mise en œuvre de procédés qui, eux, sont accessibles à l'analyse³¹, effet tel que l'action racontée ou l'objet décrit se (re)présente avec force aux yeux de l'esprit. Une telle représentation est de l'ordre de la *phantasia* : elle ne passe pas par les moyens plastiques de l'image (*eikôn*, *eidolon*). Dès lors se pose la question de savoir quel rapport il y a, s'il y en a un, entre la représentation mentale et la représentation peinte. Si l'on a pu passer de l'une à l'autre, et inversement, sans doute est-ce par une analogie dont la métaphysique de l'écriture, de l'inscription (rassemblant le *graphein* du poète et du *zoographos*)³², de la typographie psychique et graphique programme tout le développement, en « abîmant » sans fin l'origine dans la coimplication réciproque des représentations. La rhétorique, précisément, est ce savoir régional du langage qui, en revendiquant pour lui la totalité de la *ratio* logocentrique, enregistre tous les corrélats d'une métaphorique de la figuration, du fictionnement, d'un façonnement opérant à même les représentations de l'esprit par l'efficace du discours³³. C'est pourquoi la rhétorique ne pouvait tarder à dresser, là où s'avéraient ses pouvoirs, et comme autant d'hypostases de la *psyché*, ces « tableaux », ces « images », ces « peintures », ces « fictions » — pour reprendre les termes que proposera Bossuet dans sa traduction du chapitre XV du *Traité du Sublime*, chapitre consacré à l'*énargéia*³⁴. Mais Bossuet était le continuateur et le contemporain d'une tradition qui, depuis la résurgence du cicéronianisme et de l'augustinisme, avait fait de l'éloquence la fin ou l'instrument d'une renaissance dans les principaux champs de l'activité discursive (historiographique, religieux, judiciaire, etc.)³⁵. C'est dans le silence du cabinet que, deux siècles plus tard, Sainte-Beuve, érudit ébloui, retracera des connexions jadis évidentes, que l'entrée de la littérature dans son âge moderne devait frapper d'obsolescence :

« A propos de la belle description de la conquête de la Toison d'or, dans *Apollo-nius* (liv. IV, vers 110-180), où tout est décrit avec une telle netteté et blancheur, on peut très-bien appliquer cet éloge qu'Aristote donne à Homère (entre mille autres qualités) et qui se définit très-bien par le mot ἐνάργεια, lequel signifie une peinture toute distincte, toute pleine d'évidence, de lumière et de clarté, ἀργός, argentum³⁶. »

Toutes choses égales, il y a une profonde vérité (et qui n'est pas seulement celle de l'étymologie) à ce que l'exhumation beuvienne soit contemporaine d'une invention où, selon Baudelaire, trouvait à se satisfaire notre « amour de l'obscénité »³⁷ — invention dont on tenait que, par l'impression ou l'inscription de la lumière sur les chlorures et les nitrates d'argent, elle restituait à nos yeux le fantôme de la chose même, le fantôme même de la chose.

4. Vivacité et « illusion référentielle »

Il n'en reste pas moins que de l'*ekphrasis* nos modernes descriptions sont issues de bien des façons, que ce soit par la médiation des pratiques médiévales (dans les romans, mais aussi dans la littérature des guides, les *tituli*, etc.) ou, dès le Quattrocento, par la progressive adaptation des modèles antiques reçus de Byzance³⁸. De cette filiation compliquée, le coup de force opéré par Lessing nous a déjà montré qu'on ne saurait pour autant déduire une quelconque continuité entre le discours dont la description est l'objet dans les théories contemporaines et celui des rhéteurs et des sophistes sur l'*ekphrasis*³⁹. En l'occurrence, et pour aller à l'essentiel, il y a entre ces deux types de discours toute la distance qui sépare une rhétorique des effets et une sémiotique des moyens. Là où les Anciens et toute l'époque classique ne cessaient de revenir à (et de faire revenir) l'effet de présence par lequel les choses évoquées sont comme mises sous les yeux du lecteur ou de l'auditeur, les modernes se sont principalement attachés à dégager les lois structurelles d'un mode paradigmatique de génération textuelle qui se combine syntagmatiquement avec les énoncés proprement narratifs pour les enclencher, les suspendre ou les transformer. L'analyse de la *semiosis* textuelle, du fonctionnement interne des modèles et des marqueurs descriptifs en est logiquement venue à secondariser la production de la *mimēsis* : l'« illusion référentielle » ne relève plus que des codes culturels et idéologiques qui fixent, dans des conditions historiques déterminées, les normes de la vraisemblance. Reconduite aux insuffisances et aux leurres constitutifs d'une lecture naïve ou immédiate, d'une réception quasi magique de la littérature, l'illusion référentielle ne trouve sa vérité que dans les fonctions auxquelles elle fait écran et dont la mise au jour la dissolvent. La description n'acquiert un statut théorique qu'à être assignée à l'économie textuelle qui la subsume : affranchie des fonctions d'ordre psychologique, diégétique, didactique, symbolique, voire auto-référentiel, qui la font servir au récit ou au discours de savoir, elle n'a plus d'autre motivation que l'insignifiance à laquelle la voue l'assomption du détail « gratuit » en *effet de réel*⁴⁰.

En tout état de cause, la lecture de la description ressortit aujourd'hui à une grammaire des textes dont la matrice épistémique est constituée par les connexions

tabulaires que règlent les axes paradigmatique et syntagmatique. Et ce qui la commande, ce n'est pas une érotique du discours, mais une systémique du signe, par laquelle, la signifiante étant rabattue sur le fonctionnement des formes, les enjeux liés au travail du signifiant se trouvent forclos. Ces enjeux, une anthropologie de la lecture pourrait sans doute les prendre en considération : il lui incomberait alors de théoriser à nouveaux frais cet effet de « vivacité » qui, pour avoir été abandonné un peu vite par Lessing à la philologie, n'en a pas moins connu, obsédant et discret, une très longue postérité ; car s'il fut souvent désigné comme l'un des attributs obligés de la description, et cela alors même que la rhétorique avait disparu de l'enseignement⁴¹, il n'est pas impossible que la manie « sauvage » de l'associationnisme impressionniste trouve là encore aujourd'hui un de ses mobiles les plus agissants, parce que justement les mieux cachés.

L'*énargéia* n'appelle donc pas seulement une archéologie des discours descriptifs, et en particulier de ceux qui font leur objet des images peintes ; elle sollicite l'anamnèse du mouvement qui fait le discours se tourner à la figure et façon des choses pour les donner à voir. L'emblème pourrait en être la description des scènes qu'Héphaïstos grave sur le bouclier d'Achille — à l'endroit où l'usage était souvent de sculpter la tête de Méduse : modèle canonique de l'*ekphrasis*, certes, mais en ce sens qu'il est exemplaire de l'ambiguïté dont elle se soutient, tout se passant comme si la claire vision distincte des choses était frappée d'une blancheur éclatante. Il n'en irait pas autrement de l'évidence ; nous faisant toucher au point de non-savoir où s'éclaire le voir, elle vous aura fait toucher ce au nom de quoi je vous devais la peinture en discours⁴².

NOTES

1. N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par A. Blunt, avant-propos de J. Thuillier, suivi de « Réflexions sur Poussin » par A. Arikha, Paris, Hermann, 1989, p. 104 [Rome, 25 avril 1644].

2. *Id.*, p. 55 [à Chantelou ; Paris, 29 juin 1641]. *Pensées et penser* reviennent en ce sens dans des lettres adressées à Chantelou au cours de la même période : voir celles du 2 juillet (*ibid.*), du 3 août (p. 56), du 19 août (p. 57) (dans la lettre du 3 août, à propos du « squitze du front de la Bible » qu'il a envoyé à Sublet de Noyers). Dans une lettre plus tardive à Chantelou, Poussin glose *pensée* par « la conception de l'idée » (p. 138) [Rome, 22 décembre 1647].

3. *Id.*, p. 42 [à Sublet de Noyers ; Rome, 20 février 1639].

4. *Id.*, p. 101 [à Chantelou ; Rome, 17 mars 1644]. Pour ce motif, voir encore p. 39, 64, 76, 101, 132.

5. *Id.*, p. 45 [Rome, 28 avril 1639]. Voir les analyses qu'en a donné L. Marin : « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », in *Pratiques de la lecture*, sous la dir. de R. Chartier, Marseille-Paris, Rivages, 1985, p. 102-124. C'est en ce sens que, deux ans plus tôt, et à propos du même tableau, Poussin évoquait pour Jacques Stella les différentes « attitudes naturelles » expressives des passions, « choses, comme je crois, qui ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire » (p. 37).

6. *Id.*, p. 131 [Rome, 3 juin 1647].

7. *Id.*, p. 137 [à Chantelou ; Rome, 24 novembre 1647]. Il s'agit de la fameuse lettre sur les « modes ».

8. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I et II)*, éd. R. Démoris, Paris, Les Belles-Lettres, 1987, p. 126-136 (dans le *Premier Entretien*).

9. Chez Félibien, la plupart des mésaventures qui surviennent aux tableaux ont leur source dans les confusions que génèrent les conflits entre originaux et copies, entre le propre et l'impropre : « il n'y a point de tableaux, repris-je, dont l'on ne fasse quelque histoire, et lorsqu'il s'en rencontre deux à peu près semblables, aussitôt chacun prend parti pour faire que l'un soit l'original et l'autre la copie » (*id.*, p. 311 — *Second Entretien* ; cf. p. 317 sur Lorenzo di Credi).

10. *Ibid.*, p. 204 (je souligne).

11. *Ibid.*, p. 206 (je souligne).

12. *Ibid.*, p. 164 (je souligne).

13. Cf. *ibid.*, p. 242, 252-253, 284, 330.

14. P. Cézanne, *Correspondance*, éd. J. Rewald, Paris, Grasset, 1978, p. 315 [à E. Bernard ; Aix, 23 octobre 1905].

15. Par ce « trait », je marque ma dette à l'égard de Jacques Derrida qui proposa naguère une mémorable quadruple lecture de cette phrase (non sans un « destinerrant » changement de destinataire : E. Mâle y supplanta E. Bernard) : cf. *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 6-14. Est retenue ici la troisième de ces lectures : « Ce qui a trait à la pictorialité, au sens "propre", de la présentation ou de la représentation » (p. 10), la vérité se donnant au élément de la peinture.

16. *Op. cit.*, p. 131 [Rome, 3 juin 1647].

17. G. E. Lessing, *Laocoon*, trad. Courtin [1866], revue et corrigée, avant-propos de H. Damisch, introduction de J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1990, p. 118. Pour le texte allemand, cf. *Sämtliche Schriften*, éd. K. Lachmann, Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, t. IX, 1893, p. 92.

18. « Es gibt mahlbare und unmahlbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die mahlbarsten eben so unmahlerisch erzählen, als der Dichter die unmahlbarsten mahlerisch darzustellen vermögend ist » (*op. cit.*, p. 91-92). Suivant ici en partie la traduction française publiée, qui rend *mahlbar* et *mahlerisch* par *pittoresque*, on donne à l'adjectif le sens étymologique de « ce qui peut être peint » couramment attesté au XVIII^e siècle (analyses et exemples in F. Brunot, *H.L.F.*, t. VI, 1^{re} partie, fasc. 2, Paris, A. Colin, 1966, p. 760-761). La paire *pittoresque/pictural* recouvrirait ainsi une opposition du type « en puissance »/« en acte », qui se superposerait en s'en distinguant à l'opposition entre ce qui est constitutif d'un effet poétique (*poetisches Gemälde*) et ce qui relève proprement de la peinture (*materielles Gemälde*) : la première opposition (dans laquelle chacun des termes cumule les sens « propre » et « figuré ») neutralise la seconde.

19. Pour ces distinctions, cf. L. Hjelmslev, *Prologèmes à une théorie du langage*, trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1968, ch. XIII.

20. *La poésie n'est pas seule*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 90-91.

21. Je me permets de renvoyer à mon étude : « Le tableau : description et peinture », *Poétique*, 65, février 1986, p. 3-18. — En dépit des apparences, la distinction du poétique et du pittoresque telle que l'abbé Du Bos la met en œuvre vise tout autre chose. Pour Du Bos, en effet, ils spécifient deux types de « composition » et relèvent, en tant que tels, de l'« ordonnance » du tableau (l'une des quatre « parties » de la peinture, selon Roger de Piles, qu'il amende sur ce point), c'est-à-dire du « premier arrangement des objets qui doivent [le] remplir » (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Pissot, 6^e éd., 1770, t. I, p. 280). Ainsi, la composition pittoresque se rapporte à « l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau, par rapport à l'effet général de ce tableau ». Elle fait droit à un ensemble de qualités d'ordre proprement pictural : nombre, distribution et différenciation visuelle des figures, composition des groupes, distribution judicieuse des lumières qui les mettent en valeur, harmonie des couleurs locales. Quant à la composition poétique, « c'est un arrangement ingénieux des figures inventé pour rendre l'action qu'il représente, plus touchante & plus vraisemblable » (p. 281). Comme le montre la suite, elle est essentiellement d'ordre dramatique : elle dépend au premier chef de l'« unité d'action » (ainsi que de la convenance des costumes et des expressions à la dignité et au caractère des personnages), alors que le pittoresque de contenu (désigné par le terme *mahlbar*) renvoie chez Lessing à l'aptitude d'un sujet à être matériellement représenté au moyen de traits, cette aptitude étant elle-même fonction de la simultanéité des parties dont se compose le sujet. Entre le poétique de l'un et le pittoresque de l'autre, il y a la différence

du rhétorique au sémiotique. (C'est à une remarque de R. Démoris que je dois d'avoir relu ce texte de Du Bos ; qu'il en soit ici remercié).

22. L'ouvrage du comte de Caylus parut en 1757. Lessing l'introduit au chapitre XI : de la critique à laquelle il le soumet va se délayer progressivement la thèse qu'il énonce en toute clarté au chapitre XVI.

23. Question abordée dans une étude à paraître : « Le tableau "en récit" : Diderot et Fragonard ». — Entre mille exemples de cette attitude : « La poésie de la nature s'est ainsi manifestée chez Nodier tantôt avec cet éclat que traduisent sur leurs toiles les peintres fauves, tantôt avec cette mobilité que l'impressionnisme fixera en taches lumineuses » (P.-G. Castex, « Introduction » à C. Nodier, *Contes*, Paris, Garnier, 1961, p. XXIII).

24. Sur le figural comme nœud entre les figures du discours et les figures peintes, voir mon étude : « L'interstice figural », *Furor*, 19-20, octobre 1990, p. 53-84. — La réciproque est également vraie, mais n'a pas à être considérée ici : la théorie humaniste de la peinture s'est élaborée pour une large part à partir des cadres compositionnels et des concepts que lui fournissait la rhétorique. Cf. R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. xv^e-xviii^e siècles*, trad. M. Brock, Paris, Macula, 1991 ; J. Spencer, « *Ut Rhetorica Pictura* : A Study in Quattrocento Theory of Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XX, 1957, p. 26-42 ; M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture (1340-1450)*, trad. M. Brock, Paris, Ed. du Seuil, 1989.

25. Pour une autre présentation de ce thème, je renvoie à mon intervention au cours de la table ronde qui conclut le second Congrès international de l'International Association for Word and Image Studies (Zurich, 27-31 août 1990) : « Où commence et comment finit une interdiscipline ? », *Word & Image*, 6, novembre 1990, p. 17-22, repris dans *Littérature*, 87, octobre 1992, p. 95-98.

26. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 345 et 104. Chantraine traduit *énargéia* par « évidence ».

27. Ainsi Quintilien fait-il de l'*énargéia* tantôt une qualité de la *narratio* (*Inst. or.*, IV, 2, 63), tantôt un *ornatus* (VIII, 3, 61 ; cf. VI, 2, 32).

28. Cf. J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1988, et mon article : « Les lectures de Platon », *Poésie*, 52, mars 1990, p. 112-120.

29. Nombreux extraits de ce corpus dans H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, M. Hueber, 1960, t. I, § 810-819 (s.v. *evidentia*), p. 399-407. Pour une approche plus détaillée de l'*énargéia* dans la littérature humaniste et classique, cf. P. Galand-Hallyn, « L'*Enargeia* chez Politien », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLIX, 1987, 1, p. 25-53 ; C. Ginzburg, « Montrer et citer », *Le Débat*, 56, 1989, p. 43-54 [l'*énargéia* dans l'historiographie antique et classique] et la communication inédite de C. Nativel au colloque IAWIS (mentionné à la note 25) : « La théorie de l'*enargeia* dans le *De pictura veterum* de Francisus Junius : sources antiques et développements modernes. »

30. Ainsi chez Quintilien : « Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur » (VIII, 3, 63 — je souligne).

31. Voir par exemple l'analyse fouillée que Denys d'Halicarnasse donnait d'un passage de l'*Odyssée* (v. 593-596) dans la *Composition stylistique* (VI, 20, 9-22).

32. L'argument étymologique par lequel le plasticien et l'écrivain sont rapprochés apparaît au Quattrocento avant d'être repris par Pomponius Gauricus, qui toutefois ne mentionne pas le terme *zoographos* : cf. *De sculpt-*

tura, éd. annotée et trad. par A. Chastel et R. Klein, Genève-Paris, Droz, 1969, p. 43 et n. 24).

33. Voir le texte capital de Quintilien : « [at quomodo fiet, ut afficiamur? neque enim sunt motus in nostra potestate; temptabo etiam de hoc dicere:] quas φαντασίας Graeci vocant, nos sane visiones appelemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentatur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur » (VI, 2, 29). Passage que l'abbé Gedoyn, auteur de la première traduction intégrale en français du traité de Quintilien, rendait ainsi : « Les Grecs se servent ici d'un terme * [φαντασία] que nous ne pouvons guère rendre que par celui d'*Imagination*. Or par le moyen de cette faculté qui est en nous, les images des choses éloignées frappent notre âme, comme si ces choses mêmes étoient présentes, & que nous les eussions devant les yeux » (*De l'institution de l'orateur*, Paris, Guillyn, 1752, t. II, p. 345-346).

34. *Traité du Sublime*, précédé de *Dissertation sur la Joconde* et d'*Arrest Burlesque*, éd. C.-H. Boudhors, Paris, Les Belles-Lettres, 1966, p. 84-85.

35. Cf. M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

36. *Les Cahiers de Sainte-Beuve suivis de quelques pages de littérature antique*, Paris, A. Lemerre, 1876, p. 160-161.

37. *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 617.

38. Cf. M. Baxandall, *op. cit.*

39. Je prends essentiellement appui sur les travaux de G. Genette, J. Ricardou et Ph. Hamon, tous suffisamment connus pour qu'il soit besoin d'en donner les références bibliographiques.

40. La formule est de R. Barthes : cf. « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 167-174.

41. Voir quelques textes significatifs en circulation durant la Troisième République dans Ph. Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 45-60; et sur les différents rejets dont la description a été victime depuis l'Antiquité : J.-M. Adam, « Une rhétorique de la description », in *Figures et conflits rhétoriques*, sous la dir. de M. Meyer et A. Lempereur, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 165-192.

42. Cette étude prolonge un travail amorcé dans deux contributions (« Ekphrasis » et « Le bouclier d'Achille [la description homérique] ») à paraître dans le *Dictionnaire des poétiques* (sous la dir. d'Y. Bonnefoy).

Cette étude a donné lieu à une communication au colloque « Lisible et visible : problématiques » qui s'est tenu à l'université de Poitiers les 31 janvier et 1^{er} février 1992. Je remercie Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy d'en avoir autorisé la reproduction. Les actes de ce colloque seront publiés par la revue *La Licorne*, avec l'aimable accord de laquelle ce texte paraît dans *Po&sie*.