



L'*ekphrasis* et l'appel de la théorie au XVIIIe siècle

- Elise Pavy

Commençons par constater une étrange absence : il n'est jamais question d'*ekphrasis* au XVIIIe siècle. Alors que le siècle des Lumières ne cesse de penser les relations entre les arts, de tisser en particulier des liens entre la peinture et la poésie, la notion de « description vive qui met sous les yeux », de tableau de mots, et même celle de « description d'œuvre d'art » – les deux sens de l'*ekphrasis*, nous y reviendrons – fait curieusement défaut. Pourtant, les théoriciens, rhétoriciens et critiques d'art de l'âge classique évaluent toujours l'image – picturale, sculpturale ou architecturale – à travers le prisme du langage, et réciproquement. Censée traduire l'expérience esthétique, l'*ekphrasis* est absente du siècle qui invente justement cette discipline nouvelle : le néologisme *esthétique*, créé par Baumgarten, entre en usage à la fin du XVIIIe. Il apparaît dans le *Supplément de l'Encyclopédie* de 1776, où il est défini de manière ambiguë, à la fois science de la connaissance sensible, science du beau et science de l'art¹. Etymologiquement, le monde de l'esthétique est celui de l'*aïsthêsis*, en grec *αἴσθησις*, c'est-à-dire de la sensorialité, des représentations sensibles ou imaginatives. Les Lumières envisagent le beau comme le résultat d'une expérience sensible jusqu'à confondre progressivement deux significations de la sensibilité, la

¹ Le mot « esthétique » est employé pour la première fois par Alexander Gottlieb Baumgarten en 1735 en latin et développé dans son ouvrage *Aesthetica*, Francfort, 1750. Le terme apparaît dans le *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M**** [Jean-Baptiste-René Robinet], Amsterdam, Rey/Paris, Panckoucke, 1776-1777, tome II, article « Esthétique ».

sensation et le sentiment. Comme l'a montré Annie Becq, l'esthétique naît lorsque l'imagination créatrice est mise au centre du monde artistique grâce à l'intérêt porté à l'énergie, à l'impression que l'œuvre d'art doit laisser sur l'imagination du spectateur².

Or l'*ekphrasis* est précisément l'une des manifestations de l'*energeia* du texte et surtout de la créativité poétique, vivier d'images mentales fictives. Tout se passe comme si, devant le texte, le lecteur ou l'auditeur devait lire ou entendre pour voir, voir presque sans lire ni entendre, afin de recréer le tableau du poète ou du littérateur. De la même manière que « devant l'image », nous dit Georges Didi-Hubermann, le spectateur, ou plutôt *celui qui regarde* – et non *celui qui voit*, qui se contente pour ainsi dire de voir – peut se perdre dans le visuel, le virtuel, le *voir sans savoir*, et se laisser dessaisir de son savoir sur l'image, pour prendre le risque de la fiction³.

Si la notion d'*ekphrasis* n'est pas théorisée au XVIIIe siècle, le lien qu'elle noue entre texte et image, entre poésie et peinture, est tout particulièrement commenté, par la remise en question de la doctrine de *l'ut pictura poesis* et la comparaison entre l'œil du peintre et la voix de l'orateur. Le siècle des Lumières définit à sa manière cette catégorie et celles qui lui sont proches, en pensant l'*ekphrasis* comme procédé de la critique d'art et leur volonté sous-jacente commune de découvrir les mécanismes de l'expérience esthétique.

A la recherche d'une théorie

Le terme *ekphrasis* apparaît dans les traités de *Progymnasmata*, manuels antiques d'exercices préparatoires élémentaires en rhétorique. L'ouvrage d'Aelius Théon constitue la source la plus ancienne de la définition de l'*ekphrasis*, décrite comme un « discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne

² A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 [Pise, Pacini Editore, 1984] introduction pp. 13-14, et en particulier livre III, 2e partie « La subjectivité créatrice », chapitre 1 « Imagination, sentiment, raison ». Voir aussi sur le même thème B. Saint Girons et S. Trottein, *L'Esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ?*, Paris, PUF, « Débats philosophiques », 2000.

³ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, « Critique », 1990, chapitre 1, pp. 25-38 et chapitre 3, pp. 146-172 dont nous résumons la thèse principale. Georges Didi-Huberman a mis en évidence deux conduites opposées « devant l'image » : d'une part, celui qui voit construit une relation triangulaire entre le visible, le lisible et le dicible. Ces trois composantes témoignent d'un savoir intelligible sur l'image, mais d'un *savoir sans voir*. De l'autre, celui qui regarde peut se perdre dans le visuel, le virtuel, le *panvoir sans savoir*, et se confronter à tout ce qui fait écran, tout ce qui permet le dessaisissement de son savoir sur l'image pour faire naître la fiction.

à connaître ». Et le rhéteur de préciser qu'il existe des *ekphrasis* « de personnes, de faits, de lieux et de temps »⁴. Les premières explications de l'*ekphrasis* mentionnent la description des armes d'Agamemnon au chant XI de *L'Iliade* et surtout celle du bouclier d'Achille forgé par Héphæstos au chant XVIII⁵, description d'un objet réel qui semble irréaliste, et qui contiendrait en quelque sorte une allégorie du monde. Or ces passages s'accompagnent de conseils pour décrire les motifs qui ornent les objets travaillés en général, ainsi que les objets d'art – peintures, sculptures et travaux d'architecture – en particulier. La confusion théorique était née. Lorsque Philostrate le jeune se réfère aux *Eikones (Images)* de son ancêtre, il en fait un genre d'écriture à part entière, des *ekphrasis* d'œuvres d'art⁶. L'ouvrage des *Eikones* consiste en un long développement sur une galerie de tableaux censés être exposés dans une riche villa et narrés à l'enfant de l'hôte de la maison, incarnation de l'œil innocent, du regard naïf, porté à l'imaginaire. La fonction centrale de l'*ekphrasis* – faire en sorte que le lecteur, ou l'auditeur, croie voir le sujet décrit ; solliciter, surtout, l'œil de son esprit – a beau être soulignée, le glissement sémantique est en marche. Ruth Webb explique comment s'opère ce lent et profond changement : progressivement, la notion d'*ekphrasis* ne renvoie plus seulement à une description vive, quelle qu'elle soit, mais par restriction de l'acception, à la seule description d'une œuvre d'art⁷. De la définition ancienne à la définition moderne, une déperdition de sens a eu lieu. Que révèle-t-elle ? De quoi l'absence du terme est-elle le symptôme au XVIIIe siècle ? C'est ce que nous chercherons à appréhender.

⁴ A. Théon, *Progymnasmata* (≈Ier siècle ap. J.-C.), texte établi et traduit par M. Patillon et G. Bolognesi, Paris, Les Belles Lettres, 1997, § 118, 7, p. 66 : « La description [*ekphrasis*] est un discours qui présente en détail et met sous les yeux de façons évidente ce qu'il donne à connaître. On a des descriptions [*ekphrasis*] de personnes, de faits, de lieux et de temps ».

⁵ L'exemple canonique d'*ekphrasis* est la description des armes d'Agamemnon et surtout celle du bouclier d'Achille, voir Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967, tome II (chants VII-XII), chant XI, v. 15-46 et tome III (chants XIII-XVIII), chant XVIII, v. 478-617, pp. 185-191.

⁶ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, traduit par A. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarague, préface de P. Hardot, Paris, Les Belles Lettres, 1991. Les descriptions de tableaux de Philostrate l'Ancien forment un ensemble appelé les *Eikones* que Philostrate le Jeune évoque, au singulier, comme « une certaine description d'œuvres graphiques » (voir Philostrate *La Galerie de tableaux*, *Op. cit.*, introduction, pp. 1-2).

⁷ Voir R. Webb, « *Ekphrasis* ancient and modern : the invention of a genre », *Word and Image*, vol. 15, n°1, january-march 1999, pp. 7-18 et *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2009, en particulier introduction, pp. 3-7 et chapitre 1 « *The Contexts of Ekphrasis* ».

Vide notionnel

La catégorie *ekphrasis* est une catégorie vide à l'âge classique. Le XVIIIe siècle ne pense pas en terme d'*ekphrasis*, pas plus qu'il ne la pense. Pour preuve, la notion est absente du manuel de Bernard Lamy intitulé *De l'art de parler* (1675) ainsi que du *Traité des tropes* (1730) de Dumarsais, deux ouvrages de rhétorique majeurs à l'époque. Le terme ne se retrouve pas non plus dans les éditions successives des dictionnaires de Furetière et de l'Académie française, ni dans le dictionnaire de Trévoux (1771), ni dans celui, critique, de Féraud (1787-1788). *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* n'en fait nulle mention.

Pourquoi relever cette absence ? Si les dictionnaires, mais aussi les manuels et les traités, peuvent être étudiés comme les entreprises collectives les plus significatives du rapport qu'entretient une ère nouvelle aux mots et aux choses, somme d'un savoir labile à un instant donné, la disparition ou l'inexistence d'un vocable renseigne en retour sur la non pertinence du concept désigné. Cela ne serait qu'affaire de mot, signe du détachement d'un siècle pour le genre descriptif et ses modalités, pour les liens tissés entre le texte et l'image mentale à créer, n'était le souci de classement très perceptible dans ces mêmes ouvrages. L'intuition juste : considérer ce vide terminologique. L'induction trompeuse en revanche : penser que l'absence du terme reflète l'absence du procédé. Car à défaut d'*ekphrasis*, l'*hypotypose*, le « tableau » descriptif et le « pittoresque » d'une scène ou d'un lieu, ainsi surtout que leur catégorisation, intéressent tout particulièrement l'âge classique. Définie comme « figure » par Lamy – plus précisément comme des descriptions qui « figurent les choses, & en forment une image qui tient lieu des choses mêmes »⁸ – puis comme « trope » par Dumarsais, qui surgit « lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit étoit actuellement devant les yeux », « montr[ant] pour ainsi dire ce qu'on ne fait que raconter »⁹, l'« hypotypose » fait son

⁸ B. Lamy, *De l'art de parler*, Paris, Pralard, 1675, livre II, chapitre III, « liste des figures », p. 74 : « C'est pourquoy toutes les descriptions que l'on fait de ces objets [des passions] sont vives & exactes. Elles sont appelées *hypotyposes*, parce qu'elles figurent les choses, & en forment une image qui tient lieu des choses mêmes ; c'est ce que signifie ce nom Grec *hypotypose* ».

⁹ C. C. Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue – ouvrage utile pour l'intelligence des Auteurs, & qui peut servir d'introduction à la Rhétorique et à la Logique*, Paris, Brocas, 1730, Seconde Partie, « Des Tropes en particulier », chapitre IX « l'*hypotypose* », pp. 122-125 : « l'*hypotypose* est un mot grec qui signifie image, tableau. C'est lorsque dans les descriptions on

entrée dans la quatrième édition du dictionnaire de l'Académie française, en 1762¹⁰. Au même moment, l'article « pittoresque » apparaît, et l'adjectif peut alors aussi qualifier un texte descriptif¹¹. Entre les éditions de 1690 et de 1725, le dictionnaire de Furetière développait et affinait déjà les définitions de la « description », de l'*hypotypose* et du « tableau », en son sens descriptif¹². Sous les plumes de Jaucourt et d'Alembert, l'*Encyclopédie* analyse la palette des descriptions vives. L'*hypotypose* est définie comme une « figure qui peint l'image des choses dont on parle avec des couleurs si vives, qu'on croit les voir de ses propres yeux, & non simplement en entendre le récit », le « tableau » assimilé à des « descriptions de passions, d'événements, de phénomènes naturels qu'un orateur ou un poète répand dans sa composition, où leur effet est d'amuser, ou d'étonner, ou de toucher, ou d'effrayer, ou d'imiter », enfin l'« énergie » « s'applique principalement aux discours qui peignent, & au caractère du style »¹³. Force est de constater que le XVIIIe siècle préfère la notion d'*hypotypose* à celle d'*ekphrasis*, et que l'*hypotypose* gagne en quelque sorte le terrain rhétorique. A cet examen, l'inventaire méthodique réalisé s'affirme et le répertoire se précise, offrant à penser les liens entre la peinture et la rhétorique, mais aussi entre le visible et le lisible, l'image et le langage. Dans sa typologie moderne, Liliane Louvel classe « l'effet-tableau », la « vue pittoresque », l'*hypotypose*, les « tableaux vivants »,

peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit étoit actuellement devant les yeux ; on montre pour ainsi dire ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux. (...) c'est ce qui fait l'*hypotypose*, l'image, la peinture ; il semble que l'action se passe sous vos yeux. (...) Je mets ici cette figure au rang des tropes, que parce qu'il y a quelque sorte de trope à parler du passé comme s'il étoit présent ; car d'ailleurs les mots qui sont employés dans cette figure conservent leur signification propre. De plus, elle est si ordinaire, que j'ai cru qu'il n'étoit pas inutile de la remarquer ici ».

¹⁰ *Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition, Paris, Brunet, 1762, article HYPOTYPOSE, « Figure de Rhétorique. Description animée, peinture vive & frappante. Une hypotypose bien placée cause de l'émotion ».

¹¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition, *Op. cit.*, article PITTORESQUE : « Il se dit De la disposition des objets, de l'aspect des sites, de l'attitude des figures, que le Peintre croit plus favorables à l'expression. Ce site bizarre, effrayant, est tout-à-fait pittoresque. L'aspect de cette marine est plus pittoresque au soleil couchant, que dans tout autre moment. Cette figure menaçante est bien pensée, son attitude est pittoresque. Il se dit par extension De tout ce qui peint à l'esprit. Une description pittoresque. Un ballet pittoresque ».

¹² *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les arts*, Recueilli et compilé par feu Messire Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, de l'Académie française, La Haye, Leers, 1690, voir les articles « Description », « Hypotypose » et « Tableau ».

¹³ Voir l'article HYPOTYPOSE (rhétorique), rédigé par Jaucourt, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot ; et quant à la partie mathématiques, par M. d'Alembert*, Paris, Briasson, tome VIII, 1765, p. 418 ; l'article TABLEAU (littérature), tome XV, 1765, p. 806 et l'article ENERGIE, FORCE (grammaire), rédigé par d'Alembert, tome V, 1755, p. 651.

l'arrangement esthétique, la description picturale et enfin l'*ekphrasis*, par ordre croissant de saturation picturale¹⁴. C'est ce même souci de classement, quoique les résultats diffèrent, qui s'affine à l'âge classique.

L'*ekphrasis* n'est donc pas une notion courante aux XVIIe et XVIIIe siècles, puisqu'elle n'apparaît pas dans les manuels et les traités les plus importants du temps. Si les définitions de catégories voisines – le « tableau » et l'*hypotypose* surtout – tendent à évoluer, la volonté de distinguer ces notions perdure. Car le propos qui sous-tend ces classements dépasse les codifications rhétoriques pour offrir une palette qui donne à penser les rapports entre le texte et l'image, entre le lisible, le dicible et le visible.

Les yeux et les oreilles

Or au XVIIIe siècle, la question du lisible visible, ainsi que du visible lisible et dicible, est pensée à travers la comparaison traditionnelle entre la poésie et la peinture et la doctrine de l'*ut pictura poesis*. Grâce à Rensselaer Wright Lee, on sait que dès la Renaissance le sens de cette formule tirée de l'*Épître aux Pisons* d'Horace est inversé : la poésie est comme la peinture devient la peinture est comme la poésie¹⁵. L'image est traduite en texte. Fondée sur un contresens, la doctrine profite au pictural et c'est bien toujours la littérarité de la peinture, davantage que la picturalité de la poésie, qui est soulignée. Pour autant, les deux arts ne cessent d'être rapprochés et leur gémellité renforcée. Plutarque rend célèbre la formule *pictura loquens, poesis tacens* qu'il attribue à Simonide : la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante¹⁶. Qui

¹⁴ Pour cette typologie moderne, voir L. Louvel, *Texte, image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, « Nuances du pictural : essai de typologie », pp. 32-40.

¹⁵ Voir R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe siècles* [1967], traduction française de M. Brock, Paris, Macula, 1991, pp. 8-13. R. W. Lee cite l'*Art poétique* d'Horace où apparaît la doctrine :

« *Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ;
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argentum quae nin formidat acumen ;
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit* (v. 361- 365).

Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre, si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres, reprises dix fois, font toujours plaisir ».

¹⁶ Pour la célèbre formule attribuée à Simonide, voir Plutarque, *De gloria Atheniensium*, 346 f - 347c, cité par R. W. Lee, *Ibid.*

examine l'*ekphrasis* se penche sur le sens strict de la définition horacienne et retient le second terme de la comparaison, quand la poésie est peinture. Dans *La Couleur éloquente*, Jacqueline Lichtenstein prouve qu'est discrètement mise en valeur, à l'âge classique, la qualité de l'art de peinture, apte à rivaliser tant avec l'art poétique qu'avec l'art rhétorique. La couleur dans un tableau devient l'équivalent visuel des gestes de l'orateur. Avec le parallèle entre la peinture et la rhétorique, c'est l'œil du peintre qui entre en concurrence avec la voix de l'orateur. Dès lors, un changement essentiel survient aux XVIIe et XVIIIe siècles : le passage de *l'ut pictura poesis* à *l'ut rhetorica pictura*, attestant du parcours « de la voix au visible, puisqu'il traverse l'espace sensible de la représentation »¹⁷. Après la valorisation de la doctrine de *l'ut pictura poesis* de la Renaissance à l'âge classique, les Lumières tendent à s'y opposer. Car il s'agit surtout au XVIIIe siècle de penser les différences entre la poésie et la peinture, la description vive et la toile, l'image plastique réelle et l'image mentale créée.

Ut pictura, poesis non erit

Si les théoriciens des XVIIe et XVIIIe siècles sont partisans de l'analogie entre les deux arts, certaines voix contestataires commencent à s'élever. Une analyse rigoureuse de leurs outils respectifs est menée. Du Fresnoy cite la célèbre formule en tête de son ouvrage, *L'Art de peinture* (1668), célébrant encore, à la fin du XVIIe siècle, l'union des deux « sœurs » :

La Peinture et la Poésie sont deux Sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se prestent alternativement l'une à l'autre leur office & leur nom : On appelle la première une Poésie muette, & l'autre une Peinture parlante. Les Poètes n'ont jamais rien dit que ce qu'ils ont crû qui pouvoit flater les oreilles, & les Peintres ont toujours cherché ce qui pouvoit donner du plaisir aux yeux : Enfin ce qui a esté indigne de la plume des uns, l'a esté pareillement du pinceau des autres¹⁸.

¹⁷ J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Peinture et rhétorique à l'âge classique*, Paris, Flammarion, [« Idées et Recherche », 1989] « Champs », 1999, p. 243.

¹⁸ Ch. A. Dufresnoy, *L'Art de peinture, traduit en françois avec des remarques nécessaires et très amples par R. De Piles*, Paris, Langlois, 1668, pp. 2-3 :

« *Ut Pictura Poësis erit ; similisque Poësi
Sit Pictura, refert par aemula quaeque sororem,
Alternantque vices & nomina; muta Poësis
Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari.
Quod fuit auditu gratum cecinere Poëtae,*

Pourtant dès son *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci nuançait déjà ce rapprochement, affirmant que si « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle », « l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature selon leurs moyens »¹⁹. A la fin de ses *Entretiens* (1688), dans un texte intitulé le « Songe de Philomathe », Félibien met en scène l'*ut pictura poesis* à travers un dialogue entre deux sœurs qui se disputent la première place au panthéon des arts. La Poésie insiste alors sur le travail du temps qui ternit les couleurs, altère les traits et nuit au pictural, tandis que la Peinture critique la multiplicité des idiomes qui brouille le texte poétique, quand l'image est universelle. Seule l'intervention d'Amour finit par les apaiser, à défaut de les réconcilier²⁰. Sans vouloir nier les ambivalences, Du Bos adopte une position médiane, citant Horace en exergue à ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) tout en distinguant méthodiquement les deux arts²¹. Malgré leurs liens, une différence radicale demeure entre la poésie et la peinture, et partant, entre la description, si vive qu'elle soit, et la toile. Car si le littéraire passe par la médiation verbale, l'art pictural, à l'inverse, se caractérise par son immédiateté perceptive.

De concert, Diderot et Lessing démontreront les dissemblances entre les deux arts. Dès la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), le philosophe refuse la tentative de Batteux de réduire les Beaux-Arts à un même principe, l'imitation de la belle nature. Chaque art, doté de son « hiéroglyphe » particulier, est conditionné par son instrument : celui de la poésie est le langage, qui repose sur le développement successif du discours et des signes alors que la peinture s'appuie sur la simultanéité de l'image²². A la durée du temps littéraire répond l'instant pictural. C'est dans le *Salon de*

*Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant ;
Quaeque Poëtarum numeris indigna fuere,
Non eadem Pictoru operam studium merentur.*

¹⁹ L. de Vinci, *Traité sur la peinture* [traduction française de F. de Chambray, Paris, Langlois, 1651], édité par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, « Beaux Livres », 1987, p. 90.

²⁰ A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1688, 5e partie, « Songe de Philomathe », pp. 303-337.

²¹ L'abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Genève, Slatkine reprints, 1967, Première partie, p. 1 : « en quoi consiste principalement la beauté d'un tableau et la beauté d'un Poème, quel mérite l'un et l'autre ils peuvent tirer de l'observation des règles, et quel secours enfin les productions de la Poésie et celles de la Peinture peuvent emprunter des autres Arts, pour se montrer avec plus d'avantage ».

²² Diderot, *Lettre sur les sourds et muets – à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, adressée à M***, dans *Œuvres complètes*, éditées par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot et al., Paris, Hermann, 1975, (édition notée DPV), tome IV, p. 161 : « Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe en entier

1767 que Diderot pénètre au cœur de cette problématique et affine sa théorie, allant jusqu'à défendre le principe *ut pictura, poesis non erit*, en une maxime sciemment provocatrice²³. Pièce maîtresse du virage esthétique contre le précepte d'Horace, le *Laocoon* de Lessing paraît presque au même moment. Lessing y distingue le domaine de la peinture – celui de l'espace, du simultané, du « caractère de coexistence du corps » – et celui de la poésie, de la littérature – du temps, de la linéarité, du « caractère de consécutive du langage »²⁴, séparant en ces termes les deux arts :

Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs²⁵.

Les problématiques sont donc proches, et l'influence entre les deux hommes importante²⁶. Diderot et Lessing participent à l'effondrement du système classique

et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup ». La *Lettre sur les sourds et muets* est une double réponse à Batteux. Diderot réfute les analyses développées dans les *Lettres sur la phrase française comparée à la phrase latine* (dans *Cours de Belles Lettres*, Paris, Desaint et Saillant, 1747-1748). Mais aussi, et peut-être surtout, la *Lettre* est une réponse aux *Beaux-Arts réduits à un même principe*, du même auteur (Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746).

²³ Diderot revendique une nouvelle doctrine, celle de *ut pictura, poesis non erit* dans le *Salon de 1767*, en insistant à la fin du compte rendu sur Lagrenée sur les différences entre les deux arts. Quelques pages plus loin, au début du compte rendu sur Loucherbourg, il répète à nouveau la célèbre formule, *ut pictura poesis*, tout en envisageant leur *faire* respectif (voir Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, texte établi et présenté par E. M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau, Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1995, tome III, pp. 150-158 et pp. 382-387). Cette comparaison entre les deux arts hante les textes du philosophe, qui saisit à nouveau l'occasion d'évoquer leur différence fondamentale dans un texte pourtant étranger à toute considération esthétique, la *Réfutation d'Helvétius* (1774), lorsqu'il écrit : « La poésie et la peinture sont peut-être les deux talents qui se rapprochent le plus ; cependant on citerait à peine un seul homme qui ait su faire en même temps un beau poème et un beau tableau. Le poète décrit ; sa description embrasse le passé, le présent et l'avenir, un long intervalle de temps dont le peintre n'a qu'un instant. Aussi rien n'est si ridicule et si incompatible avec l'art que le sujet d'un tableau donné avec quelque détail par un littérateur, même homme d'esprit. Il y a bien de la différence entre les roses qui sont sur la palette de Van Huysum et les roses qui croissent dans l'imagination de l'Arioste » (DPV, tome XXIV, p. 580).

²⁴ G. E. Lessing, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* [*Laokoon, oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin, C. F. Voss, 1766], traduction française d'A. Courtin, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1990, chap. XVII, p. 128.

²⁵ *Ibid.*, chap. XVI, p. 120.

²⁶ Sur la communauté de pensée entre Diderot et Lessing et leur influence, voir R. Heitner, « Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot », *Modern Language Notes*, vol. LXV, n°2, 1950, pp. 82-88, J. Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1957, chap. IV, « Un *Laocoon* français », pp. 58-78 et

qui confondait entre eux des arts de nature différente. Au centre de ce divorce, l'*ekphrasis* n'a alors plus lieu d'être, plus de lieu pour exister théoriquement. Dans son article sur les modulations entre l'*ekphrasis* ancienne et moderne et ses liens avec « l'invention d'un genre », Ruth Webb est frappée par l'absence du terme chez Lessing²⁷. Faut-il s'en étonner ? Comment comprendre une telle omission dans la réflexion sur les rapports entre tableau poétique et pictural, entre texte et image, et plus généralement entre deux arts où l'expérience esthétique se fonde, de manière diamétralement opposée, sur une représentation médiate ou immédiate ? La force de l'*ekphrasis* n'est-elle pas justement de reproduire au sein du discours l'instantanéité de l'image figurative ?

En interprétant la doctrine de l'*ut pictura poesis* comme rapprochement exclusif de la peinture avec l'art poétique et rhétorique, comme si texte et voix pouvaient être contenus dans la toile, dont ils définissent même la nature, les théoriciens de l'âge classique garantissaient à la peinture la maîtrise du jeu. La peinture s'inventait un discours. Les Lumières sapent les fondements de la doctrine. Arguant des discordances entre les arts, elles désunissent le discursif et le pictural. Mais qu'il s'agisse de rapprocher ou de séparer la peinture et la littérature, leur lien est toujours souligné : « l'idée d'une fraternité des arts », souligne Mario Praz dans *Mnémosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques*, « est enracinée dans la pensée humaine depuis la plus haute antiquité » car « en sondant ces correspondances mystérieuses, l'homme a le sentiment de percer le secret de la création artistique »²⁸.

E. M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, vol. II « Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps », « Diderot et Lessing », pp. 113-115.

²⁷ R. Webb, « *Ekphrasis ancient and modern : the invention of a genre* », art. cit., p. 10 : « *The absence of the term from the type of context in which one would now expect to find it is striking. Gotthold E. Lessing, for example, did not use the term in the Laokoon, the discussion of the relationship of poetry to painting in which the Shield of Achilles, now considered the grandmother of all ekphrasis, features prominently.* L'absence de ce terme, dans un contexte où l'on pourrait s'attendre à le trouver, est frappante. Gotthold E. Lessing, par exemple, n'utilise pas le terme *ekphrasis* dans le *Laokoon*, vaste discussion des relations entre la poésie et la peinture, dans laquelle la description du bouclier d'Achille, aujourd'hui considérée comme l'ancêtre de toutes les *ekphrasis*, apparaît à maintes reprises ».

²⁸ M. Praz, *Mnémosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Gérard-Julien Salvy édition, traduction française de l'anglais par C. Maupas, 1986, p. 12.

Ekphrasis et représentation

Jadis pour Théon comme pour Philostrate et les autres auteurs d'*ekphrasis*, de descriptions vivantes et animées au sens large, la poésie pouvait peindre, aussi bien et mieux même que le trait du pinceau. Le pouvoir des mots à susciter une image mentale compte encore considérablement aux XVIIe et XVIIIe siècles. Mais en étudiant la « transposition intermédiaire », Liliane Louvel remarque la « longue inféodation de l'image au texte »²⁹, sous l'influence de Lessing notamment. Elle cherche alors à saisir comment s'exerce cette contrainte sur la peinture, sommée de « faire œuvre poétique, discursive »³⁰ et à inverser le rapport de forces. Alors que l'outil linguistique a été largement appliqué jusqu'à présent au visible, il faut inventer selon elle une méthode où l'outil pictural permet de rendre compte du texte littéraire, c'est-à-dire de « l'œil du texte »³¹. Or l'*ekphrasis* participe justement de cet effet, dans la mesure où elle reproduit, au sein de la description, le va-et-vient du regard sur l'objet, déplacement qui choisit, distingue, organise et construit le réel. Mais davantage encore, l'*ekphrasis* renvoie aux mécanismes de la représentation littéraire elle-même. Pour Barbara Cassin, la figure, comprise en son sens restreint de description d'œuvre d'art, conduit « du mot au mot » :

Il ne s'agit plus d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux – peindre l'objet comme en un tableau – mais imiter la peinture en tant qu'art mimétique – peindre la peinture. Imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis*, c'est de la littérature³².

Le mouvement spéculaire ainsi analysé forme un cercle herméneutique. L'*ekphrasis* est un procédé poétique et littéraire, une description qui se veut vive, vivante, animée. Par le détour – sa nature de « trope » – du tableau de mots, de l'image feinte, elle met en abyme le pouvoir du littéraire. Dans l'exemple canonique

²⁹ L. Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 7. Rappelons que L. Louvel substitue la « transposition intermédiaire » à la « transposition intersémiotique » et qu'elle critiquait déjà l'influence de Lessing dans *Texte, image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, « Modalités du pictural », « Critique de la critique », pp. 21-24.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 8.

³² B. Cassin, « L'"*ekphrasis*" : du mot au mot », *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, B. Cassin (dir.), Paris, Seuil, Dictionnaires le Robert, 2004, p. 289.

de la description du bouclier d'Achille chez Homère comme pour celui d'Héraclès attribué à Hésiode³³ – seconde *ekphrasis* dont le modèle est la première –, c'est l'artifice d'écriture qui exacerbe l'art poétique lui-même, les deux objets ne renvoyant à aucun élément du monde réel.

Lorsqu'il étudie les différents *Langages de l'art*, Nelson Goodman s'attache à décrypter les liens qui existent entre le verbal et le pictural, ou plutôt entre les propriétés d'images et les propriétés verbales. Il insiste notamment sur la proximité entre description et dépeinture, c'est-à-dire sur l'analogie entre la description verbale et la représentation par image. Mais dans ces deux configurations, l'important n'est pas tant la ressemblance, l'imitation de la réalité, que la connaissance acquise sur le réel :

Faire référence à un objet est une condition nécessaire pour le dépeindre ou le décrire, mais aucun degré de ressemblance n'est une condition nécessaire ou suffisante, pour l'un et l'autre cas. La dépeinture et la description ont part à la formation et à la caractérisation du monde, elles interagissent l'une sur l'autre ainsi qu'avec la perception et le savoir³⁴.

La philosophie de l'art contemporaine choisit donc de reconnaître la spécificité des arts en considérant leur mode de fonctionnement. Dissocier la peinture de la littérature, selon Nelson Goodman, revient en fait à opposer les arts dits « autographiques », qui portent en eux-mêmes la trace du geste créatif authentique – la peinture, la sculpture et la gravure – et les arts qualifiés d'« allographiques », liés à une notation – la littérature, la musique et l'architecture³⁵. La comparaison entre les arts, le *paragone* des anciens, s'est donc profondément transformée.

De la Renaissance à l'âge classique, on observe une relative stabilité : la peinture est systématiquement reliée à la poésie, l'image comprise par le *logos*. Dans ce cadre, l'*ekphrasis* est utile, ainsi que toutes les catégories qui précisent les liens entre le pictural et le verbal, tels l'*hypotypose*, la description « pittoresque » et le « tableau ». Au

³³ Sur les questions d'attribution de cette *ekphrasis* à Hésiode, voir Hésiode, *Théogonie. Les Travaux et les jours. Le Bouclier*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928, notice du *Bouclier* par Francis Vian, pp. 119-121.

³⁴ N. Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par J. Morizot, Paris, [Editions Jacqueline Chambon, 1990], Librairie Arthème Fayard, « Pluriel », 2011, « I. Refaire la réalité », « 9. Description et dépeinture », pp. 64-67.

³⁵ *Ibid.*, « III. Art et authenticité » et en particulier « 3. Ce qu'on ne peut contrefaire » et « 4. La raison », pp. 146-155.

XVIIIe siècle, la comparaison entre les arts est mise en question. L'effort théorique se concentre sur l'opposition entre linéarité et simultanéité. Aujourd'hui, l'examen se concentre sur l'essence des langages artistiques. C'est le système de notation lui-même qui prévaut.

Le « siècle de la critique »

Dans son ouvrage sur *La Philosophie des Lumières*, Ernst Cassirer prouve que le XVIIIe est le « siècle de la critique » car un pas supplémentaire est franchi vers l'étroite union des domaines du savoir, en particulier entre les disciplines de la philosophie et de la critique. D'où la naissance de l'esthétique théorique et les prémices d'une conscience philosophique de l'art³⁶. Tout se passe alors « comme si la logique et l'esthétique, comme si la connaissance pure et l'intuition artistique devaient se mesurer *l'une à l'autre* avant de trouver leur mesure chacune en elle-même et de se comprendre selon leurs propres critères »³⁷. Or cette ébullition de l'art et de la connaissance de l'art se manifeste par deux principaux biais au XVIIIe siècle : la pratique de la critique d'art et le développement de l'appareil théorique et philosophique. Le siècle des Lumières voit naître en quelque sorte ces deux pans, qui s'entremêlent fréquemment. Des écrits « journalistiques » avant l'heure paraissent pour commenter l'art du temps, en particulier les expositions parisiennes qui ont lieu au Salon carré du Louvre. Au milieu du XVIIIe siècle, la vogue des dictionnaires portatifs sur l'art connaît son apogée. Le succès de ces dictionnaires atteste l'engouement de tout un siècle pour les Beaux-Arts et pour la langue technique qui s'y rapporte³⁸. Enfin les plus grands penseurs de l'Europe des Lumières – Voltaire, Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Diderot, Lessing, Burke et Kant au premier rang – débattent sur le goût et sur l'esthétique. La disparition de la notion d'*ekphrasis*, à tout

³⁶ E. Cassirer, *La Philosophie des Lumières* [*Philosophie der Aufklärung*, Tubingen, J.C.B. Mohr, 1932] traduction de Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1996, chapitre 7. Les problèmes fondamentaux de l'esthétique, I. Le « siècle de la critique », pp. 275-278.

³⁷ *Ibid.*, p. 276.

³⁸ Lacombe publie un *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Estienne et Hérisant, 1752, un an avant d'écrire sa critique d'art, sur le Salon de 1753. Son exemple sera suivi par A.- J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles*, Paris, Bauche, 1757 et par Ph. Macquer, *Dictionnaire portatif des arts et métiers contenant en abrégé l'histoire, la description et la police des arts et métiers, des fabriques et manufactures de France et des pays étrangers*, Paris, Lacombe, 1766.

le moins sa relative occultation du champ rhétorique et littéraire à l'âge classique, pourrait s'expliquer par l'invention du genre de la critique d'art au XVIIIe siècle, son succès à l'extrême fin du siècle jusqu'à son plein essor au siècle suivant. A suivre cette hypothèse, l'*ekphrasis* deviendrait l'un des procédés de la critique d'art, un exercice rhétorique de virtuose qui tente de reproduire textuellement l'immédiateté qui préside à l'expérience esthétique.

Ekphrasis et critique d'art

La définition moderne de l'*ekphrasis* restreint l'acception à la description d'une œuvre d'art. Si le sens antique développait l'idée d'une poétique de la description, la catégorie moderne s'intéresse aux problématiques de transpositions ou de traductions intersémiotiques. Janice Hewlett Koelb, dans *Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*, montre comment ce déplacement a eu lieu³⁹. C'est en interprétant les descriptions de tableaux de Philostrate que deux universitaires du XIXe siècle, Auguste Beugot et Edouard Bertrand, associent critique d'art et *ekphrasis*. Ils expliquent que durant la période hellénistique, l'œuvre d'art est valorisée pour elle-même et sa description forme un genre nouveau, appelé *ekphrasis*⁴⁰. Goethe lui-même s'intéressera à Philostrate, en tant que fondateur du genre de la critique d'art cette fois. *Ekphrasis* et critique d'art ont donc tendance à être assimilées. Un siècle plus tard, dans un article consacré à l'analyse d'une ode de Keats, Léo Spitzer infléchit résolument le sens de l'*ekphrasis*, réduite à la représentation verbale d'une représentation artistique, à des mots calqués sur une image :

[...] it [the ode] belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theophrastus to the Parnassians and Rilke, of the *ekphrasis*, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, « une

³⁹ J. H. Koelb, *Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*, New York & Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, en particulier « Introduction : *Ekphrasis, Description and the Imagined Place* », pp. 1-4 et pp. 16-17. Voir aussi R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *Op. cit.*, pp. 1-3 et chapter 1 « *The Context of Ekphrasis* », pp. 27-38.

⁴⁰ E. Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité : Philostrate et son école*, Paris, Thorin, 1881 et A. Bougot, *Philostrate l'Ancien : une galerie antique*, Paris, Renouard, 1881.

transposition d'art », the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible objects d'art (« *ut pictura poesis* »)⁴¹.

Cette définition faussée de l'*ekphrasis* – dont le sens passe de « description vive » à la seule « description poétique d'une œuvre d'art » – expose l'un des concepts majeurs du *New Criticism*, la nouvelle critique : la capacité de l'œuvre littéraire à mettre en abyme son caractère poétique, à référer à elle-même en tant qu'objet esthétique, en tant qu'œuvre de l'art.

Or cette restriction du sens de l'*ekphrasis* semble coïncider avec l'essor de la critique d'art. Le genre de la critique d'art, on le sait, se développe véritablement à l'extrême fin du XVIIIe siècle, lorsque les premières tentatives d'expositions publiques organisées par l'Académie royale de peinture et de sculpture voient le jour. Après la fondation de l'Académie des Beaux-Arts, Colbert décide en effet de créer une exposition royale qui a d'abord lieu en plein air dans la cour du Palais-Royal puis dans la grande galerie du Louvre. A partir de 1737, elle trouve son lieu définitif, le Salon carré du Louvre, et progressivement son rythme, non plus annuel mais bisannuel. Dès leurs débuts, ces expositions génèrent des comptes rendus critiques, appelés précisément *Salons*, qui paraissent dans les gazettes et revues de l'époque, ou encore à travers des brochures, en majorité anonymes, publiées dans une relative liberté, certaines même avec l'approbation royale. Retraçant *La Genèse de la critique d'art*, Albert Dresdner explique que la critique d'art s'intéresse au « devenant », c'est-à-dire à la toile, la sculpture et la gravure jugées sans le recul de l'Histoire. La critique d'art est donc l'instrument le plus noble et le plus direct de l'effet produit par l'œuvre : « création artistique et critique d'art vont de pair, à l'instar de l'action et de la réaction »⁴².

Aussitôt parus, ces comptes rendus critiques sont conservés, recensés : la *Collection Deloynes* recueille tous les textes imprimés et tous les manuscrits publiés de la fin du XVIIIe jusqu'au XIXe siècle sur les expositions de l'Académie royale, au

⁴¹ L. Spitzer, « *The "Ode on a Grecian Urn", or content vs. metagrammar* », *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, p. 72, cité par R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *Op. cit.*, p. 34.

⁴² A. Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, T. de Kayser (traduction), Préface de T. W. Gaetgens, Paris, Editions de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005, p. 28. Sur l'histoire des expositions royales et du premier Salon, voir le chapitre IV « L'émergence de la critique d'art moderne », pp. 156-161, ainsi que l'ouvrage de G.-G. Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, « Klincksieck Etudes », 2004.

moment même de leur parution⁴³. Ce qui frappe à la lecture de cette Collection, c'est la manière dont les œuvres exposées sont rapidement oubliées. Plus insolite encore est la diversité littéraire créée. Car les *Salons* sont écrits sous la forme de lettres fictives adressées à un supérieur ou à ami, ou encore à la manière d'un dialogue fictif avec un étranger, ce qui suscite une mise à distance comique par le regard extérieur, dans la veine des contes philosophiques⁴⁴. Les salonniers imagineront même des dialogues de morts, fictions dans lesquelles ils parcourent le Salon avec les mânes de Raphaël, de Poussin ou d'Apelle, artistes les plus fameux et donc juges impitoyables des œuvres⁴⁵. Enfin apparaissent des formes poétiques et théâtrales, des fables, des vaudevilles, des allégories, ou encore une liste de proverbes qui commentent chacune des œuvres exposées⁴⁶. C'est dire si les œuvres d'art présentées au Salon servent de prétexte, de matière à fiction. Force est de voir que les critiques d'art cherchent immédiatement à s'affranchir, en quelque sorte, de l'œuvre plastique présente devant eux, et à rivaliser ainsi avec la créativité de la toile, du dessin, de la gravure ou de la sculpture. Ce faisant, le genre acquiert son autonomie littéraire, pour devenir lui-même œuvre de l'art. Si l'*ekphrasis* disparaît du champ théorique aux XVIIe et XVIIIe siècles, elle n'a pourtant jamais été aussi diverse, en pratique. Comme absorbée par la critique d'art, l'*ekphrasis* en constituerait l'un des dispositifs essentiels.

⁴³ *Collection de pièces sur les Beaux-Arts imprimées et manuscrites, recueillie par P.-J. Mariette, Ch.-N. Cochin et M. Deloynes*, dite « Collection Deloynes », 63 tomes en 65 volumes, 2069 pièces, Paris, Bibliothèque nationale de France-Richelieu, Cabinet des Estampes, Microfiche Y a 3 27. Cette collection recense tous les textes parus sur les expositions de peinture de 1673 à 1808.

⁴⁴ Voir les textes de la *Collection Deloynes* : [Anonyme], *Lettre au sujet du portrait de son Excellence Saïd Pacha, ambassadeur extraordinaire du Grand Seigneur à la Cour de France en 1742, exposé au Salon du Louvre*, Paris, Prault, 1742, tome IX, pièce 126 ; [Godefroy], *Le Chinois au Salon*, tome X, pièce 230 ; *Lettre d'un Italien sur l'exposition de 1779*, extrait du *Mercure de France*, tome XIII, pièce 297 ; *Les Peintres volants ou Dialogue entre un français et un anglais sur les Tableaux exposés au Salon du Louvre en 1783*, tome XIV, pièce 337.

⁴⁵ Voir La Font de Saint Yenne, *L'Ombre du grand Colbert, le Génie du Louvre et la Ville de Paris*, dialogue (1752), et *Le Génie du Louvre aux Champs-Élysées. Dialogue entre la ville de Paris, le Louvre, l'Ombre de Colbert et Perrault. Avec deux lettres de l'auteur sur le même sujet* (1756), *Œuvres critiques*, édité par E. Jollet, Paris, ENSBA, « Beaux-Arts Histoire », 2001. Les textes se présentent sous la forme d'un dialogue, d'une allégorie animée entre les personnages mentionnés. On sait que Colbert est à l'origine du projet des expositions royales. Voir aussi *Collection Deloynes, Op. cit.*, [Anonyme], *Apelle au Salon*, tome XII, pièce 288.

⁴⁶ *Collection Deloynes, Ibid.*, [Anonyme], *La Vérité en riant ou les Tableaux traités comme ils le méritent en Vaudevilles*, tome XIX, pièce 529 ; [par L. J. H. Lefebure, selon M. de Montaignon], *Janot au Salon ou Le proverbe*, Paris, Hardouin, 1779, tome X, pièce 212.

Grâce à ses *Salons*, Diderot est considéré comme l'inventeur du genre de la critique d'art. S'il s'inspire considérablement des autres salonniers⁴⁷, il précipite l'évolution amorcée par la critique en multipliant les confusions entre art et réalité. Dans l'un des passages les plus célèbres du *Salon de 1767*, celui de la « promenade Vernet », Diderot feint de parcourir la campagne avec un abbé imaginaire. Mais par un tour de force d'écriture, les sites naturels décrits correspondent en fait aux tableaux de paysages du peintre, illusion que Diderot révèle *in fine*⁴⁸. Pour Louis Marin, le charme de cette promenade fictive s'étend au-delà de la description mimétique pour se déployer en *visio*, en *phantasia*, c'est-à-dire en une imagination productrice. Les sept sites, qui correspondent aux sept tableaux de Vernet, sorte de genèse de l'art, reflètent les sept jours de la création du monde, une nouvelle cosmologie. Et ce nouveau type d'*ekphrasis* renforce non seulement les « pouvoirs de l'image » mais aussi ceux du texte diderotien :

l'effet de la « fiction », l'effet réel ou halluciné de cet imaginaire de la « description », son effet « fantastique » est que le peintre Vernet est convoqué par le poète pour peindre ce que ce dernier vient d'écrire en décrivant figures et paysages (déjà peints)⁴⁹.

Dans le manuscrit autographe, la « promenade Vernet » porte une double pagination, en chiffre arabe dans la continuité du *Salon de 1767* et en chiffre romain, preuve que le texte a été écrit séparément ou peut constituer un épisode à part

⁴⁷ Pour une étude des liens entre Diderot et les autres salonniers, voir E. M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, *Op. cit.*, vol. II « Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps ».

⁴⁸ C'est à la fin de la « promenade Vernet » (6e site, description de *La Marine* de Vernet) que Diderot révèle l'artifice créé : « C'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur. C'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle trembler et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. Oui, mon ami, l'artiste. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent : que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon... "Quoi, me direz-vous, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés"... *È vero*... "Ces différents sites sont des tableaux de Vernet?"... *Tu l'hai detto*... "Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels et que vous avez encadré ces paysages dans des entretiens"... *A maraviglia. Bravo ; ben sentito*. Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art ; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler » (Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, *Op. cit.*, tome III, pp. 223-224).

⁴⁹ L. Marin, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1993, « Entreglose 2. Le descripteur fantaisiste », p. 96. Pour l'analyse de la « promenade Vernet », voir aussi en particulier pp. 93-101.

entière⁵⁰. Or au sein de ce compte rendu autonome, certains passages acquièrent l'autonomie du poème en prose et s'apparentent à des descriptions totalement fictives, à des paysages utopiques. Le commentaire devient alors tour à tour réflexion sur l'illusion, invitation au voyage, rêverie poétique. Après Diderot, les plus grands écrivains du XIXe siècle s'essaieront à la critique d'art, qu'ils agrémenteront de tels morceaux de bravoure poétique. Il suffit de se souvenir de certaines pages célèbres – les textes manifestes de Baudelaire sur Delacroix et sur « l'héroïsme de la vie moderne » dans son *Salon de 1846*, les descriptions évocatrices de Gautier sur la peinture de Doré dans son *Abécédaire du Salon de 1861*, le lyrisme du compte rendu de d'Aurevilly sur *Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama* de Manet, et celui, sensuel et poétique, de Huysmans sur la toile représentant Galatée nue dans la grotte guettée par Polyphème, peinte par Moreau, et exposée au Salon de 1880 – pour comprendre comment la critique d'art s'émancipe de l'œuvre à décrypter pour parfaire les atours de sa propre littérature⁵¹.

Ce sont de tels extraits, parties intégrantes de la critique d'art, où excelle la maîtrise des codes du genre, qui peuvent relier l'ancienne et la nouvelle définition de l'*ekphrasis*. A la fois descriptions animées, jugements et commentaires, ces textes sont écrits presque en marge de l'œuvre d'art qu'ils tendent à dépasser plus qu'à refléter. Mieux : ils renouent d'une certaine manière avec l'ancienne pratique, lorsque l'*ekphrasis* se situait du côté de l'oral, du vivant, et surtout, de la performance artistique⁵². Au plus profond de ce lien, l'*ekphrasis* apparaît comme le moment où le texte devient matière à réflexion sur l'expérience esthétique qu'il réalise dans le même mouvement créatif.

⁵⁰ C'est ce qu'on peut voir en examinant l'autographe du *Salon de 1767*, « Le Sallon de 1767. Adressé a mon ami Mr Grimm » (*sic*), Bibliothèque nationale de France-Richelieu, Cabinet des Estampes et des Photographies, n.a.fr. 15680, microfilm 1042.

⁵¹ Pour un large aperçu du genre, on consultera avec profit les anthologies qui mettent en valeur les morceaux de bravoure des Salons, voir en particulier G. G. Lemaire, *Le Salon de Diderot à Apollinaire. Esquisses en vue d'une histoire du Salon*, Paris, Editions Henri Veyrier, « Les Plumes du Temps », 1986, et textes réunis et présentés par J.-P. Bouillon, N. Dubreuil-Blondin, A. Ehrard, C. Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990.

⁵² C'est le sens ancien que souligne R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *Op. cit.*, p. 9.

L'expérience esthétique

Aussi l'*ekphrasis* participe-t-elle de la mise en abyme, au sein même de l'œuvre poétique ou littéraire au sens large, de l'expérience esthétique qu'elle retranscrit et génère. Si la notion est absente des traités rhétoriques, la réalité qu'elle désigne fait l'objet d'une interrogation primordiale à l'âge classique et surtout au siècle des Lumières. Les théoriciens de l'art – comme Du Bos, de Piles et Batteux, pour ne citer qu'eux – ainsi que les salonniers les plus importants du temps – tels La Font de Saint Yenne, Mathon de la Cour et Diderot – s'interrogent sur la nature de l'expérience esthétique. Ils parviennent de concert à une réflexion nouvelle : l'expérience esthétique n'est pas un pur produit de la sensation, elle est aussi un plaisir de la pensée. Elle n'existe que dans la mesure où l'effet – émotif, pathétique – est ce qui perdure de l'illusion. C'est ce que Marian Hobson éclaire en partant des débats théoriques qui ont lieu au XVIIIe siècle pour réussir à élucider le déplacement de l'illusion-*dissimulatio*, celle qui trompe, et son envers, l'illusion-*aletheia*, celle qui révèle⁵³. L'*ekphrasis* en tant qu'ingénieux procédé de la critique d'art se situe bien du côté du dévoilement, celui de la vérité de l'œuvre comme de l'expérience esthétique qu'elle nourrit.

On est ici au carrefour des siècles et des savoirs. Car ce qui est remarquable, c'est que le siècle des Lumières – au travers de la naissance générique de la critique d'art, et des *ekphraseis* que la plupart du temps cette critique, sans les nommer, contient – commence à définir à sa façon l'expérience esthétique. Non comme une contemplation passive, mais comme une dynamique d'écriture. Au même titre qu'une expérience humaine, l'œuvre d'art est une rencontre, qui nous modifie sans doute considérablement, et qui pousse bien souvent le critique d'art, l'écrivain, l'amateur, le chaland, à faire œuvre à sa manière, et à son tour. La philosophie de l'art contemporaine ne dit pas autre chose. Elle théorise les liens entre l'art et l'entendement. Pour Nelson Goodman en effet, « l'"attitude" esthétique ne connaît pas de repos, elle fait des recherches et met à l'épreuve – c'est moins une attitude

⁵³ M. Hobson, *L'Art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIIIe siècle* [*The Object of Art : The Theory of Illusion in Eighteenth-Century*, Cambridge University Press, 1982], traduit de l'anglais par C. Fort, Paris, Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2007, voir notamment introduction pp. 58-60 et chapitre 2 « L'art et la réplique : l'imitation de la réalité », p. 104.

qu'une action : création et recréation»⁵⁴. L'expérience esthétique ne peut être comprise que par l'union des contraires, la fin des dichotomies. Si la création va de pair avec la recréation, le statique avec le dynamique, la sensation avec la réflexion, l'illusion avec la vérité, l'émotif se conjugue au cognitif, car « dans l'expérience esthétique *les émotions fonctionnent cognitivement* »⁵⁵. Et c'est précisément ces liens que l'*ekphrasis* nous donne toujours à penser.

⁵⁴ N. Goodman, *Langages de l'art – Une approche de la théorie des symboles*, *Op. cit.*, « IV. L'art et l'entendement », « 3. Action et attitude », p. 284.

⁵⁵ *Ibid.*, « IV. L'art et l'entendement », « 4. La fonction du sentiment », p. 290.