

SUR LES « EXPRESSIONS MACARONIQUES »
DE LA CRITIQUE D'ART DE THÉOPHILE GAUTIER
(DIALOGUE ENTRE PEINTURE ET LITTÉRATURE)

MIHÁLY BENDA

MTA ITI Illyés Gyula Archívum
Teréz krt. 13.
H-1067 Budapest
Hongrie
benda@iti.mta.hu

Abstract: Théophile Gautier used the arts as major references in his writings. This paper brings to light which artistic values are handled by his critical reviews and for what purpose. We will reassess the notion of *transposition d'art*, and highlight the differences between works of art and poems.

Keywords: Théophile Gautier, art critic, ut pictura poesis, language, visual

Du dialogue ininterrompu entre littérature et peinture, l'œuvre de l'un des plus grands, Théophile Gautier, témoigne parmi d'autres. Entre la littérature dite «réaliste» du récit de voyage, la fiction du récit fantastique et la méta-littérature de la critique d'art, Gautier n'a jamais échappé à la référence de l'art¹. Dans son œuvre romanesque, les peintures et les sculptures, elles s'exposent sous forme de galeries de portraits, se «heurtenant» dans les chambres-ateliers qu'habitent les héros ou décorent les intérieurs des demeures à la mode. Les objets d'art s'animent et se métamorphosent en personnages. Tout au long de sa vie, Théophile Gautier s'est préoccupé des rapports entre le visible et le lisible, en transposant dans son œuvre visible en lisible. C'est dans une formule en chiasme, alors qu'il écrit sur Prosper Marilhat, que Théophile Gautier résume sa conception : «[...] pour bien écrire un voyage

¹ Voir l'article de J. Driscoll : «Visual allusion in the work of Théophile Gautier», *French Studies* 17, 1973 : 418–428.

(genre qui exige de nombreuses descriptions), il faut bien un littéraire avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire [...]². » Selon lui, le style des peintres se distingue par une justesse de touche et une précision de détails exceptionnelle : « on voit ce qu'ils décrivent comme ce qu'ils peignent³ ». « Je travaille comme un peintre » : dans sa simplicité, la formule pose plusieurs questions. Faut-il y lire l'expression d'un désir de rivaliser avec la peinture ? Loin d'être un trait de la modernité, cette ambition se trouve au cœur du genre romanesque dès ses origines. Issue de la tradition millénaire de l'écriture pictographique, la relation de la peinture et de l'écriture a connu au fil de l'histoire des développements variables. L'interaction des deux codes verbal et visuel n'a cessé de nourrir de nombreuses créations littéraires et picturales. Dans la littérature occidentale, elle a ses empreintes dans divers genres. Avec l'avènement de la modernité, le dialogue du texte et du tableau va inaugurer une nouvelle ère.

Gautier cherchait donc à « inscrire l'œuvre d'art dans ses récits avec une fréquence qui n'est apparemment égalée par aucun de ses contemporains⁴ ». Or, Gautier tendait à faire le lien entre son activité de critique d'art et ses récits de voyage comme ses romans. Aussi Alain Montandon a-t-il constitué un corpus dans lequel la critique d'art et le roman sont sur un pied d'égalité : « Que ce soit dans l'œuvre fictive ou dans la critique artistique, nous retrouvons les mêmes termes et la même approche de l'œuvre d'art : le discours restant fondamentalement le même, nous ne ferons guère de différence entre critique et fiction⁵. » De plus, contrairement à la réflexivité de la critique littéraire, œuvre de langage qui traite d'une œuvre de langage, la critique d'art opère une translation, elle retranscrit une forme d'expression dans une autre forme. En sortant de son contexte original, elle doit entrer en dialogue avec un autre art. Ainsi une étude des critiques d'art de Gautier permet-elle d'appréhender ses modes de transposition du visible en lisible dans ses comptes rendus.

Il semble que les correspondances entre littérature et peinture doivent d'abord s'appréhender dans le champ des réflexions qui, depuis l'Antiquité,

² Th. Gautier : « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, XXIII, 1^{er} juillet 1848, repris dans *Portraits contemporains*, Paris : Charpentier, 1874 : 260.

³ Th. Gautier : *L'Orient*, t. II, Paris : Charpentier, 1877 : 324.

⁴ M. Eigeldinger : « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », in : *Gautier. L'art et l'artiste. Bulletin de la Société Théophile Gautier* 4, 1982 : 297-310, p. 297.

⁵ A. Montandon : « La séduction de l'œuvre d'art chez Théophile Gautier », in : *Gautier. L'art... , op.cit.* : 349.

visent à classer les genres et à établir entre eux des comparaisons et des hiérarchies, longtemps l'objet de la rhétorique. Que l'on compare leurs moyens ou que l'on interroge les possibilités de l'*ekphrasis*, l'analyse révèle des convergences. Les savoirs mobilisés et les instruments conceptuels utilisés permettent une approche de la pensée « esthétique » tout comme de l'idéologie de chacune.

Or la domination du pictural sur le littéraire a des racines profondes et anciennes. Faute de les connaître, on ne peut pas comprendre les changements apparus au XIX^e siècle. La comparaison entre les arts de la vue et l'écriture a ses racines en particulier chez Aristote et chez Horace. Dans sa *Poétique*, Aristote développe la comparaison entre peinture et poésie en comparant l'intrigue d'une tragédie au dessin en peinture⁶. Les peintres comme les poètes donnent une image non des hommes « en soi », mais des hommes agissant, et c'est par là que leur représentation exprime la valeur des êtres représentés. D'après lui, le geste ébauché, l'expression du visage et l'acte saisi par le peintre constituent la « fin » de l'œuvre d'art, de même que l'action est la « fin » de la tragédie.

L'*Art poétique* d'Horace fournit à cette analogie un texte particulièrement suggestif. Horace y constate d'abord que le critique sensé saura excuser les défauts que comprend nécessairement même la grande littérature. Le poète exige ensuite plus de souplesse dans le jugement critique et déclare que la poésie devrait être comparée à la peinture, qui renferme non seulement un style de détail qui requiert un examen attentif, mais aussi un style large, qui ne plaît que lorsqu'on regarde à distance. La maxime de Horace, selon laquelle *ut pictura poesis* (« la poésie est comme la peinture ») connaît une longue série de réappropriations dans l'Antiquité puis dans la Renaissance.

Comme le souligne Rensselaer W. Lee, les théoriciens de la Renaissance ont révélé une analogie profonde entre la poésie et la peinture en se fondant sur les Anciens. Néanmoins, ce qui chez Horace n'était qu'une simple comparaison est devenue à partir du XVI^e siècle l'objet de développements nourris, qui visent à souligner l'existence d'une parenté étroite entre ces deux arts. Les critiques de la Renaissance ont essayé d'accorder à la peinture la dignité d'un art libéral. Comme Aristote et Horace avaient déjà implicitement reconnu cette dignité, ces critiques se sont contentés d'emprunter à la

⁶ « La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères. En effet c'est à peu près comme en peinture où quelqu'un qui appliquerait les plus belles couleurs pêle-mêle charmerait moins qu'en esquissant une image » (Aristote : *Poétique*, J. Hardy (éd.), Paris : Belles Lettres, 1965 : 1450a.)

Poétique et l'*Art poétique* les passages comparant la peinture et la poésie. Le peintre pouvait ainsi accéder au rang de poète et d'orateur. Les théories de la peinture qui en ont résulté ne pouvaient manquer, dans ces conditions, de faire preuve d'un grand pédantisme, voire de se révéler bancales puisqu'elles imposaient à la peinture une théorie de la littérature.

Ce lieu commun resta vivace jusqu'au XVIII^e siècle dans les textes sur l'art. Mais très tôt des réserves se manifestèrent à l'égard de cette comparaison qui soumettait la peinture à l'ordre du discours. La rivalité entretenue par les deux arts comparés au XVI^e siècle contraignait souvent les écrivains à établir des différences : tel fut le cas de Léonard de Vinci dans le passage bien connu de la *Comparaison* entre les arts. Comme Lessing après lui, il opposa les signes naturels employés par le peintre aux signes conventionnels auxquels recourent les poètes :

Encore que le poète dispose d'un choix de sujets aussi vaste que le peintre, ses fictions n'arrivent point à satisfaire l'humanité autant que des peintres, car si la poésie essaye de représenter les formes, les actions et les scènes avec des mots, la peinture emploie, pour les figurer, les images exactes de ces formes. Considère alors ce qui est plus essentiel à l'homme, son nom ou son image ? le nom change selon le pays ; la forme n'est point changée, sauf *parla mort*⁷.

De plus alors que la poésie « décrit les actions de l'esprit », la peinture « considère l'esprit à travers les mouvements du corps⁸ ». Dans une apologie de la peinture, de Vinci traçait donc une théorie des différences qui ne prendra son essor que bien plus tard chez Lessing. Il voyait donc dans la peinture le pouvoir de présenter les choses, de les mettre sous les yeux et ainsi de remédier à l'absence. L'image étant universelle et se passant de traduction, ce pouvoir touchait en outre à l'essence même de l'art.

Par la restitution directe du visible, la peinture donne « un plaisir supérieur ». La représentation d'une bataille, par exemple, frappera l'imagination bien mieux que sa description. Au-delà de l'illusion de présence produite par la *mimésis*, la peinture est capable de concurrencer la nature en donnant naissance à des êtres aussi réels et désirables comme s'ils avaient été un jour vivants⁹. De ce fait, la poésie elle-même ne vaut que pour autant qu'elle réus-

⁷ L. de Vinci : *Carnets*, vol. II., Louise Servicen (trans.), Paris : Gallimard, 1942 : 226.

⁸ *Ibid.* : 227-228.

⁹ « [...] mieux encore, la peinture contraint les esprits des hommes à tomber amoureux et à aimer une peinture qui ne représente aucune femme vivante. Et il m'est arrivé de faire une image à sujet religieux, achetée par un amant qui voulait en faire enlever *les attributs de la divinité, pour pouvoir l'embrasser sans reproche.* » (*ibid.* : 143)

sit à égaler la peinture dans son aptitude à figurer. « Satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre », voilà l'objectif noble et difficile que de Vinci fixe à son rival. Pour être pleinement poète, le poète doit se mettre à l'école du peintre, faute de quoi il ne sera au mieux qu'un « orateur ». La *mimésis* littéraire doit impérativement s'étendre au visible. La description malgré ses limites, devient alors un critère suprême de poéticité :

Quand le poète renonce à figurer, au moyen des mots, ce qui existe dans la nature, il n'est plus l'égal du peintre : car si, abandonnant cette description, il reproduit les paroles fleuries et persuasives de celui qu'il veut faire discourir, il deviendra orateur et non poète ou peintre [. . .]. Mais s'il retourne à la description d'un objet, il sera l'émule du peintre, s'il pouvait avec des mots, satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre, qui grâce à eux, crée une harmonie pour l'œil comme la musique, en un instant, pour l'oreille¹⁰.

La hiérarchie instituée par l'*ut pictura poesis* est ainsi facilement renversée, l'image prenant la place de la parole. De Vinci préfère qualifier la poésie de peinture aveugle plutôt que de peinture parlante, pour maintenir l'égalité entre les deux arts¹¹. Il n'hésite en outre pas à remettre en cause l'autorité de la littérature et son monopole institutionnel :

Vous avez mis la peinture au rang des arts mécaniques. En vérité, si les peintres disposaient des mêmes moyens que vous pour célébrer leurs propres œuvres, je doute qu'elles eussent encouru le reproche d'une épithète aussi vile¹².

De Vinci pense que l'art de l'esprit par excellence (le célèbre « cosa mentale »), à l'inverse de la sculpture, qu'il maintient dans le registre de l'artisanat. Les idées déjà citées de Léonard de Vinci et l'abbé du Bos ont ébranlé la théorie de l'*ut pictura poesis*. Mais il faudra donc attendre Lessing et son *Laocoon* (1766) pour que soit développée une critique systématique de la doctrine de l'*ut pictura poesis*.

Le philosophe allemand s'éleva en effet contre les idées des critiques de la Renaissance en réfutant cette doctrine académique fondée sur l'assimilation *ut pictura poesis*. Tout en citant en exergue une phrase de Plutarque — « les deux arts diffèrent [. . .] par leur matière que par leur mode

¹⁰ *Ibid.* : 230.

¹¹ « 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. » L. de Vinci : *Traité de la peinture*, A. Chastel (trans.), Paris : Berger-Levrault, 1987 : 90.

¹² L. de Vinci, *Carnets*, vol. II, *op.cit.* : 227.

d'imitation¹³» — au cœur de son avant-propos pour contredire les préceptes trop célèbres de Simonide et d'Horace, Lessing invitait à ne pas se laisser séduire par sa fallacieuse symétrie : «ce qu'elle renferme de vrai est si évident que l'on croit devoir négliger ce qu'elle contient de faux et de vague¹⁴». Cette erreur avait, à ses yeux, entraîné des conclusions scandaleuses en ce qu'elles permettaient à la peinture d'outrepasser ses limites et étaient défavorables à l'art qu'il considérait supérieur¹⁵.

Lessing jugeait donc vaine l'ambition de rivaliser avec la prétendue sœur. Tout son texte vise ainsi à mettre en place quelques données théoriques permettant de distinguer définitivement les deux arts, en opposant le récit poétique ou ce qu'il appelle l'action, aux formes picturales destinées à la vue. Il établit une différence fondamentale entre arts du discours et les arts visuels. Les uns travaillent sur le temps (successivité des signes), les autres sur l'espace (simultanéité des formes) :

[...] 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 ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs.

Des objets ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions donc l'objet propre de la poésie¹⁶.

Lessing séparait donc clairement arts du temps et arts de l'espace. Il oppose «la linéarité du langage et de la lecture», «l'instantanéité de la perception» mais vise surtout à établir la supériorité de la poésie¹⁷. L'autonomie de la poésie à l'égard de la peinture constitue en effet un point essentiel pour Lessing. Il faut libérer la poésie de l'obligation de peindre, la délivrer de son

¹³ Lessing, exergue tirée de Plutarque, De la gloire des Athéniens, 3, 347 d. in G.-E. Lessing : *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, J. Bialostocka (éd.), Paris : Hermann, 1964 : 51.

¹⁴ G.-E. Lessing : *Laocoon...*, *op.cit.* : 50–51.

¹⁵ «Tantôt ils resserrent la poésie dans les limites étroites de la peinture, tantôt ils laissent la peinture embrasser tout le large sphère de la poésie» (G.-E. Lessing : *Laocoon...*, *op.cit.* : 51).

¹⁶ G.-E. Lessing : *Laocoon...*, XVI. ch., *op.cit.* : 109–110.

¹⁷ A. Mavrakis : *La figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris : L'Harmattan, 2008 : 54.

penchant contre nature pour la description, conçue comme l'équivalent littéraire de la peinture, et donc soumise à des critères picturaux. Pour Lessing, la transformation de la palette du peintre en valeurs poétiques est inacceptable. On ne peut d'ailleurs mettre la description de la poésie à l'épreuve de la « dépeinture ». C'est pourquoi il tente de montrer que la réussite d'un « tableau poétique » se mesure à sa capacité à inspirer un peintre, à lui fournir un modèle d'autant plus adéquat qu'il aura préalablement obéi à des critères picturaux, qu'il aura été pensé comme une peinture. Pour Lessing, il n'y a pas de lien entre la valeur d'un poème et sa picturalité, son caractère pittoresque : « il n'est pas toujours vrai qu'une bonne description poétique puisse produire une bonne peinture et que le poète n'a bien écrit que si l'artiste peut le suivre à la lettre¹⁸ ».

Même sur le plan de l'illusion picturale, le poète peut l'emporter sur le peintre, parce qu'il « dispose par privilège de plusieurs catégories de tableaux interdits à l'artiste¹⁹ ». Le peintre ne peut pas évoquer toute action visible, mais seule celle qui est à sa portée. C'est pourquoi il est incapable de dépeindre « une action permanente, dont les parties se déploient juxtaposées dans l'espace » et non « progressivement » dans le temps. Le peintre doit se contenter de l'« imitation matérielle » d'une scène alors que le poète exprime la vie « autant la vie surpasse l'image, autant le poète est ici supérieur au peintre²⁰ ». Pour montrer la supériorité de la poésie, Lessing lui confère la présence sensible et la « puissance d'illusion » habituellement associées à la peinture. Pour arriver à la mimésis, la poésie doit utiliser des moyens spécifiquement poétiques et non en imitant les procédés picturaux :

Un tableau poétique n'est pas nécessairement ce qui peut fournir l'occasion d'un tableau peint. Mais tout trait, tout ensemble de traits qui font que le poète nous rend son objet si sensible qu'il nous devient plus présent que les mots qui le dépeignent est dit pictural et s'appelle un tableau parce qu'il se rapproche de cette puissance d'illusion dont le tableau peint est capable et dont il nous donne d'abord et si facilement l'idée²¹.

On peut expliquer cette colère contre la description littéraire avec un fondement théorique et un enjeu immédiat. Lessing veut combattre une tendance forte de l'art de son époque et retourner à la nature contre les modèles, lit-

¹⁸ G.-E. Lessing : *Laocoon* . . . , IV. ch., *op.cit.* : 71.

¹⁹ G.-E. Lessing : *Laocoon* . . . , XV. ch., *op.cit.* : 106.

²⁰ G.-E. Lessing : *Laocoon* . . . , XII. ch., *op.cit.* : 102.

²¹ G.-E. Lessing : *Laocoon* . . . , XIV. ch., *op.cit.* : 105-106.

téraires et secondairement, picturaux. Par la description, on espérait en effet retrouver un contact vivant avec un monde visible encore à explorer sans schématiser par des modèles littéraires et picturaux préexistants²².

Lessing eut donc le mérite d'attirer l'attention sur la spécificité des moyens d'expression de chaque art et surtout de libérer la peinture des impératifs académiques qui pesaient sur elle depuis la fin du XVI^e siècle. Aussi a-t-on pu dire qu'il avait été le premier à comprendre la nécessité d'appliquer des critères différents dans l'étude de ces domaines et à dégager ce qui fait en quelque sorte l'essence des arts visuels, en quoi il apparaît comme un précurseur de la méthode formelle de l'examen des œuvres d'art et du jugement des valeurs autonomes de la forme dans chaque domaine artistique. Ses thèses ont marqué une étape décisive dans l'histoire de l'art, et même si ses options défendues paraissent aujourd'hui pour le moins désuètes, on en retrouve des influences dans les commentaires jusqu'au XX^e siècle.

Des innovations théoriques de Lessing, Diderot s'était rapidement fait l'écho en France. Il n'est pas surprenant donc que dans une étude, Jean Seznec nomme le Diderot de la *Lettre sur les sourds et muets* (1749) «un Laocoon français²³», en raison des nombreuses analogies entre *Laokoon* et l'analyse de Diderot sur la différence entre la poésie et la peinture. Ignorant l'allemand, Diderot n'avait pu lire le livre de Lessing qui fut traduit en français en 1802 par Vanderbourg. La proximité des deux œuvres tient à leur inspiration commune : Burke. Lessing connaissait la *Lettre sur les sourds et muets* et il est donc permis de penser que la lecture de Diderot a également incité Lessing à écrire *Laokoon*. Dans sa *Lettre sur les sourds et muets*²⁴, Diderot estime que «l'œil est le plus superficiel des sens», alors que le toucher serait «le plus profond et le plus philosophe²⁵». Il y conclut que le beau moment du poète n'est pas toujours le beau moment du peintre²⁶. Si Virgile tire un grand moment poétique de la description de la tête de Neptune s'élevant au-

²² A. Mavrikis : *La figure du monde... op.cit.* : 55–56.

²³ J. Seznec : «Un Laocoon français», in : J. Seznec (ed.) : *Essais sur Diderot et sur l'Antiquité*, Oxford : Oxford University Press, 1957 : 58–78.

²⁴ En juin 1751 dans son compte rendu laudatif de cet ouvrage, Lessing présente une traduction allemande des passages traitant de la différence entre les procédés de la peinture et ceux de la poésie. (E. M. Bukdahl : *Diderot, critique d'art*, Copenhague : Rosenkilde & Bagger, 1982 : 113.)

²⁵ D. Diderot : «Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», in : *Œuvres IV*, Paris : Robert Laffont, 1996 : 15.

²⁶ D. Diderot : «Additions à la lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», in : *Œuvres IV, op.cit.* : 55.

dessus des flots, un peintre ne pourrait, avec un tel sujet que représenter une tête de dieu décollée de son corps, au risque de déplaire au spectateur ou de le faire sourire. « Tout art d'imitation ayant hiéroglyphes particuliers, je voudrais bien quelque esprit instruit et délicat s'occupât un jour à les comparer entre eux²⁷. »

Il paraît que sur ce point Diderot, « le père de la critique d'art²⁸ », n'aurait pas changé pas d'avis mais sa pensée reste en effet dans la lignée des théories esthétiques héritées de l'Antiquité, que l'âge classique a souvent réduites à des dogmes. Il ne remet généralement pas en question le principe selon lequel littérature et peinture relèvent des mêmes lois et des mêmes critères de jugement et confirme la maxime *ut pictura poesis* dans les *Ruines et paysages* : « Il en sera de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui, n'ont compris toute l'étendue de cette maxime. Le poète a sa palette comme le peintre, ses nuances, ses passages, ses tons²⁹ ». Les parallèles entre les deux arts sont aussi fréquents dans ses *Salons* que le contraire. On pourra citer ses critiques où il répète les mêmes idées que dans la *Lettre sur les sourds et muets*³⁰ mais de temps en temps il souligne les parallèles entre l'Ariosto et Boucher³¹.

Cependant, malgré ce désir de combler l'écart entre les arts, Diderot n'évite pas les contradictions stimulantes auxquelles confronte sa pratique de « salonnier³² » entre 1759 et 1780. Diderot n'est guère homme de système, surtout en matière d'esthétique. D'après Annie Mavrakis, ces revirements

²⁷ D. Diderot : « Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent », in : *Œuvres IV, op.cit.* : 43.

²⁸ Fr. Fosca : *De Diderot à Valéry (Les Écrivains et les Arts)*, Paris : Albin Michel, 1960 : 145.

²⁹ D. Diderot : *Ruines et paysages, Salon de 1767*, Paris : Hermann, 1995 : 387.

³⁰ Dans le « Salon de 1767 », il répète cette idée : « Ce qui fait bien en peinture fait toujours bien en poésie, mais cela n'est pas réciproque » (*ibid.* : 387). De ce constat Diderot ne déduit pas l'autonomie de la peinture, mais la nécessité de choisir les sujets poétiques en fonction des contraintes et des limitations de la peinture : « En un mot, que la définition d'une imagination réglée devrait se tirer de la facilité dont la peinture peut faire un beau tableau de la chose que le littérateur a conçue » (*ibid.* : 153).

³¹ « Au reste, ce peintre est à peu près en peinture ce que l'Arioste est en poésie. Celui qui est enchanté de l'un est inconséquent s'il n'est pas fou de l'autre. Ils ont, ce me semble, la même imagination, le même goût, le même style, le même coloris » (D. Diderot : « Salon de 1761 », in : *Essais sur la peinture et salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann, 1984 : 120).

³² A. Mavrakis : « « Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture. » Diderot aux prises avec l'ut pictura poesis », *Poétique* 153, 2008 : 63-80, p. 63.

rendent compte de la difficulté qui est au cœur même de l'*ut pictura poesis*, témoin de l'influence des idées du *Laocoon* de Lessing sur Diderot³³.

L'influence de Lessing n'était en effet pas répandue au XVIII^e siècle et les écrivains d'art français continuèrent longtemps encore de juger selon la doctrine que Lessing avait vigoureusement combattue. Il est en revanche permis de penser que la revendication véhémement de Gautier en faveur de critères de jugements strictement picturaux ou littéraires doit beaucoup à la révolution opérée par Lessing quelque quatre-vingts ans plus tôt : «L'*ut pictura poesis* est une vieille bêtise qui pour avoir tantôt deux mille ans, n'est guère plus respectable pour cela. La peinture et la poésie sont des choses diamétralement opposées³⁴».

Malgré cette séparation définitive, la poésie et la peinture perpétuent des relations intenses au XIX^e siècle. En constatant que chaque art a ses limites et ses «impuissances», Gautier fait aussi remarquer dans son *Histoire du romantisme* : «En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient³⁵». Il met en avant trois aspects importants de cette fraternité de l'époque. A ses yeux, elle se manifeste dans les vocations doubles (l'individu tout à la fois peintre et écrivain³⁶), les fréquentations entre peintres et écrivains aux Cénacles et dans les ateliers³⁷ et enfin, le recours des artistes aux sujets tirés de la littérature³⁸. On peut ajouter à la liste de Gautier la popularité de la critique d'art qui connaît son apothéose au cours du XIX^e siècle. Beaucoup d'écrivains sont devenus salonniers et commencent leur carrière en rédigeant des articles et des comptes rendus esthétiques. Cette activité peut être épisodique, comme pour Stendhal qui ne commente des salons que de 1822 à 1827 ou Barbey d'Aurevilly qui n'en publie que trois. D'autres auteurs, Gautier et Baudelaire, en font une pratique plus assidue.

³³ *Ibid.* : 64.

³⁴ Th. Gautier : «Chroniques des Beaux-Arts», in : *Le Figaro*, 11 novembre 1836, cité D. Scott : *Pictorialist Poetics. Poetry & the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988 : 5.

³⁵ Th. Gautier : *Histoire du romantisme suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris : Charpentier et C^{ie} éd., 1874 : 204-205.

³⁶ «En ce temps là, notre vocation littéraire n'était encore décidée [...]. Notre intention était d'être peintre, et dans cette idée nous étions entrés à l'atelier de Rioult [...] où nous finissions nos études, nous rendait préférable à toute autre par la facilité qu'elle nous donnait de combiner les séances et les classes. Bien des fois nous avons regretté de ne pas avoir suivi notre première impulsion» (*ibid.* : 3).

³⁷ *Ibid.* : 4.

³⁸ *Ibid.* : 11.

Gautier a débuté très jeune dans la critique d'art, vraisemblablement en 1831. Il a collaboré à une infinité de journaux et de revues, comme *La Presse*, les *Débats*, le *Constitutionnel*, le *Moniteur*, l'*Artiste*, l'*Illustration*, le *Magasin pittoresque*, le *Journal des Familles*, le *Cabinet de Lecture*, la *France Littéraire*, la *Chronique de Paris*, ainsi qu'*Ariel*, journal du monde élégant. En 1837, il devient le feuilletoniste attitré de *La Presse*³⁹. Si son principal intérêt touche à l'art pictural, il s'est également préoccupé de sculpture, de gravure, de photographie et des arts décoratifs comme l'orfèvrerie, l'émail, la tapisserie et la porcelaine.

Selon Gautier, le critique doit être un guide, un éclairé⁴⁰ des beautés :

Le peu d'espace qui nous est réservé ne nous permettra pas de nous livrer à de longues considérations sur l'art, et de faire de l'esthétique comme un professeur allemand : ce qui est doublement heureux et pour nous et pour nos lecteurs. — Notre critique différera de celle des autres journaux, nos frères en Dieu ou en Diable (car il n'est pas encore décidé si le journal est chose divine ou diabolique), en ce que, loin de s'étendre longuement sur des défauts et les mettre curieusement en relief, elle s'attachera plutôt à faire ressortir les beautés⁴¹.

Par la même occasion, Gautier prenait position contre les usages critiques de ses contemporains tout en instruisant le procès d'un certain journalisme. Il se dit le champion d'une approche « empathique » de l'œuvre et inaugure ainsi un ton plutôt neuf dans la critique française, en tout cas en intentions, puisque son approche se fonde sur la compréhension de l'œuvre à analyser et non sur la recherche des défauts. Par là, Gautier remet en cause les règles classiques du jugement et se range résolument du côté de la diversité de l'individualisme romantique. Une telle attitude permet d'aborder la nouveauté

³⁹ C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier, critique d'art* (dissertation doctoral), Université de Toulouse-le Mirail, 1978 : 4.

⁴⁰ « Depuis longtemps nous rêvons de faire quelques promenades au Salon en évitant les tableaux où court la foule [...] peut-être ferait-on descendre, comme une de ces gouttes de soleil qui glissent de feuille en feuille à travers l'épaisseur sombre des bois et illuminent une fleur ignorée, un rayon de clarté sur quelque œuvre charmante perdue dans l'ombre [...] il est souvent des toiles vers lesquelles les yeux ne se lèvent jamais dans l'ombre. [...] il serait une belle âme [...] de les scruter à l'heure favorable avec une bonne lorgnette d'Opéra, pour en avoir le cœur net [...]. Il serait pour une fois intéressant de faire asseoir à la place de ceux qui sont connus, ceux qui seront connus. » (Th. Gautier : *L'Illustration* du 8 Juin 1872, cité L. T. Jarrouche : *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, vol. 2. (dissertation doctoral), Université de la Sorbonne Nouvelle, 1997 : 241.)

⁴¹ Th. Gautier, *France industrielle*, avril 1834, Salon de 1834, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2. (dissertation doctoral), Université de Paris-Sorbonne, 1994 : 30.

sans préjugés et sans hiérarchie, mais de reconnaître l'originalité de chaque artiste. Pourtant, comme Francis Moulinat souligne, ce type de procédé recèle le risque de ne plus juger du tout, par excès d'ouverture et de manque de foi⁴².

Gautier a voulu surtout donner à voir l'œuvre d'art et le souvenir de Diderot est ici très fort. Ce salonnier du XVIII^e siècle a déjà déclaré dans un passage du *Salon de 1759* : «J'aime à louer. Je suis heureux quand j'admire. Je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer. . .⁴³» Mais l'influence de Diderot est bien plus facile à sentir qu'à démontrer. Quoi qu'il en ait été, c'est peut-être à elle que nous devons ce trait caractéristique de Gautier : la description conçue comme un épanchement de l'enthousiasme⁴⁴.

L'influence de Diderot est plus évidente dans la composition de la critique. Diderot a proposé une méthode dont les principaux traits sont au cœur du procédé de Gautier :

Dans la perspective d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné⁴⁵.

C'est la méthode épousée par Gautier dans ses feuilletons critiques et ses *Salons* à partir de 1836⁴⁶.

Or, Gautier concevait et présentait ses *Salons* comme une « initiation » :

Pour éviter à nos lecteurs à la recherche de bons tableaux, d'échouer contre des récits perfides et de s'engager dans des bancs de croûtes et d'effroyables portraits de bourgeoises à nez rouge, nous dresserons une espèce de petite carte routière qui leur fera éviter tous les périls de cette navigation pittoresque. Nous les mènerons droit aux Delacroix, aux Boulanger, aux Aligned, aux Corot, aux Marilhat, en les préservant de donner contre les Monvoisin, les Caminade, les Franquelin, les Destouches, les Dubufe, les Biard [. . .]. Ainsi donc lecteur, vous avez monté le grand escalier sans lever la tête et sans voir le plafond de MK. Abel de Pujot

⁴² F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1. (dissertation doctorale), Université de Paris-Sorbonne, 1994 : 73.

⁴³ D. Diderot : *Essais sur la peinture, op.cit.* : 89.

⁴⁴ F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1., *op.cit.* : 74.

⁴⁵ D. Diderot : *Œuvres complètes*, Paris : Garnier, 1965 : 790.

⁴⁶ F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1., *op.cit.* : 74.

[...] nous voilà dans la première salle, où sont les peintures gothiques et qui est comme l'antichambre du Musée; un côté est réservé à l'architecture, regardez le si vous êtes architecte, sinon passez. [...] Entrez dans le grand salon carré, vous trouverez tout d'abord à votre gauche, dans un coin resplendissant, affecté autrefois à M. Gérard, la Sainte Cécile de M. Delaroche [...] Maintenant pour ne pas nous embrouiller, suivons le mur où est percé la porte par laquelle on entre dans la grande galerie [...]. Entrons dans la galerie; ce sera, s'il vous plaît, le côté droit que nous visiterons d'abord. [...] Enfin, nous sommes arrivés au bout de cette interminable galerie. Permettez-nous de nous jeter un moment sur une banquette et de respirer un peu avant de recommencer notre tournée. [...] Nous voici à revenus à notre point de départ; maintenant, quand nous parlerons d'un tableau, nos lecteurs sauront du moins dans quel endroit de la galerie il est posé et [manque un mot?] sont dispensés de regarder les uns après les autres beaucoup de cadres qui ne valent pas un regard à tous⁴⁷.

Ces quelques exemples suffisent pour nous éclairer sur le programme prévu par la critique : il s'agit d'une description ambulatoire dans ce « sanctuaire » du Beau. Tout voir, de près, de loin, de tous côtés et tout décrire, tel est le devoir du critique.

Avant de présenter une œuvre, Gautier parle assez souvent de son auteur, comme à l'occasion, en 1837, de l'exposition par Delacroix de sa *Bataille de Taillebourg gagnée par saint Louis*. Ainsi fait-il connaître l'opposition qui sépare Ingres et Delacroix, les plus célèbres tableaux du peintre du *Massacre de Scio* et ses « qualités distinctives⁴⁸ ». La même méthode est appliquée pour Camille Roqueplan⁴⁹ : après un portrait plus court que pour Delacroix, Gautier présente son style et ses tableaux précédents. L'évocation de la figure de Chassériau à propos de *Christ descendant la montagne des Oliviers* (1844) devient un portrait comparatiste qui énumère ses contemporains et les écrivains romantiques⁵⁰.

Décrivant ensuite les tableaux, Gautier en analyse les parties que l'œil parcourt successivement. Ainsi du *Jérémie* de M. Bendemann, dans lequel le prophète est placé au centre du tableau :

⁴⁷ Th. Gautier : *La Presse*, 8 mars 1837, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 171-175.

⁴⁸ Th. Gautier : *La Presse*, 9 mars 1837. In F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 176-180.

⁴⁹ *La Presse*, 26 mars 1838, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 280-282.

⁵⁰ *La Presse*, 27 mars 1844, *Textes de Gautier sur Théodore Chassériau*, <http://www.theophile-gautier.net>.

Il domine tout le reste de la composition, et se détache presque entièrement sur le bleu clair du ciel, où monte lentement des ruines de la ville la blanche fumée de l'incendie invisible au soleil.

Des deux côtés du Jérémie, parmi les fûts de colonne et les débris de mosaïque, sont étendus dans des attitudes désolées, plusieurs habitants de Jérusalem.

À gauche, on voit une femme accroupie, les bras croisés sur ses genoux, la tête roulée sur ses bras avec une expression morne et désespérée, de la plus haute poésie. Puis un peu plus loin une autre femme, cambrée par l'excès de sa douleur, les mains convulsivement enchevêtrées, les yeux fixes, la bouche ouverte comme pour un sanglot qui ne peut jaillir, à genoux devant le corps d'un jeune enfant.

[...]

À droite, aux pieds du prophète, un adolescent dont les joues commencent à cotonner, reste affaissé sous l'excès de sa douleur, et laisse choir sa tête sur sa poitrine ; un jeune garçon tâche en vain de le faire sortir de sa rêverie douloureuse, et lui touche le menton avec un geste caressant, mais le jeune homme n'y fait aucune attention, et ne relève pas même les yeux.

Au second plan, deux femmes que l'on ne voit qu'à demi-corps, transportant le corps d'un vieillard mort ou mourant ; l'une le tient sous les jarrets ; la figure de la femme qui est vers la tête est d'une grande suavité ; son profil respire une pitié mélancolique et découragée, admirablement rendue.

Voilà tout le tableau, aussi exactement que la parole peut exprimer la peinture, et la plume suppléer au pinceau. La manière de M. Bendemann a des rapports avec celle de M. Ingres⁵¹.

À la fin de ce passage le jugement de Gautier repose sur le principe de l'analogie et l'œuvre est appréciée en comparaison avec les tableaux d'Ingres. Gautier utilise souvent ce type de comparaisons avec d'autres tableaux du même peintre ou du même tableau. En 1869, il caractérise le *Prométhée* de M. Moreau à l'aide de Léonard de Vinci :

Le Prométhée de M. Moreau est assis sur la cime du Caucase. Ses liens un peu relâchés lui permettent quelque mouvement, et son regard plongeant dans l'avenir semble y lire la venue d'Hercule et la chute de Jupiter ; il ne fait aucune attention au bec du vautour enfoncé dans ses chairs. Sur une roche, à côté de lui, gît un autre vautour qui est mort à la peine sans ébranler la constance du Titan. La victime a duré plus que le bourreau, et l'instrument de torture s'est usé dans le supplice. C'est ainsi du moins que nous interprétons la présence de

⁵¹ *La Presse*, 14 mars 1837, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 193–196, pp. 193–194.

ce second vautour. M. Gustave Moreau est un artiste assez ingénieux pour qu'on puisse lui prêter une intention un peu subtile ; il en est bien capable.

Au dessous du Titan se creuse en abîme un paysage bleuâtre, hérissé de rocs et d'aiguilles bizarres, comme celui que Léonard de Vinci a donné pour fond à la Mona Lisa, mais d'un aspect plus farouche et plus anfractueux, ainsi que le sujet l'exige⁵².

Ces décompositions en parties et le recours à l'analogie ne donnent du tableau qu'une image incomplète. Les parties sont plutôt des objets représentés que le découpage de l'œuvre proprement dite, et le principe d'analogie aide surtout à formuler un jugement de valeur.

Aussi semble-t-il difficile de parler du tableau en tant que surface colorée. Or, la réalité picturale, c'est bien un support, qui est par exemple un morceau de toile, couvert de substances colorantes ; ses dimensions sont mesurables⁵³. Gautier montre bien, en regardant les tableaux de M. Émile Breton, que son art diffère de celui des — à son goût trop nombreux — paysagistes :

Le Soleil couchant a cette bizarrerie audacieuse que la nature seule peut se permettre et qu'on n'invente pas. L'Entrée de village est dans le même cas. Il fait nuit, de gros nuages noirs comme de l'encre courent sur le ciel, déchiquetés par le vent. La neige couvre le sol de son tapis livide. Cette blancheur, qu'aucune ombre n'éteint et qui est la seule lumière du tableau, fait distinguer vaguement dans le fond les silhouettes sombres des chaumines où veillent encore quelques points rouges⁵⁴.

Le discours tourne parfois au récit d'histoire de la littérature en faisant appel à des connaissances de type encyclopédique hors du seul champ pictural. Ainsi, comme le roman *Quentin Durward* de Scott a fourni le sujet du *Massacre de l'évêque de Liège* de Delacroix, Gautier se plaît à citer l'œuvre littéraire :

Qu'on nous permette ici de transcrire ces lignes du livret : « Guillaume de la Mark, surnommé le Sanglier des Ardennes, s'empare de l'évêque de Liège, aidé des Liégeois révoltés ; au milieu d'une orgie dans la grande salle, et placé sur le trône pontifical, il se fait amener l'évêque, revêtu par dérision de ses habits sacrés, et le laisse égorger en sa présence »⁵⁵.

⁵² « Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, <http://www.theophilegautier.net>.

⁵³ D. Bouverot : « La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée, d'après la critique romantique », *Revue d'Esthétique* 1-2, 1979 : 55-74, p. 59.

⁵⁴ « Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, <http://www.theophilegautier.net>.

⁵⁵ M. Eugène Delacroix : « Le Moniteur universel », *Exposition universelle de 1855*, 19 et 25

Ces observations de Gautier ne sont pas toujours directement relatives au tableau. Elles peuvent aussi concerner le peintre, les personnages et les objets qu'il a peints. Ces digressions permettent aussi d'accomplir l'objectif de l'auteur, qui est de faire connaître les tableaux aux lecteurs. Ses descriptions tentent donc de présenter constamment d'une manière presque parfaite les lieux et les milieux qu'il décrit. Le poète s'efforce particulièrement de nommer, classer et organiser les éléments divers des tableaux. La description s'organise du bas vers le haut, de la périphérie vers le centre, pour finir par adopter la forme simple de l'inventaire, par laquelle les termes ne sont pas suivis d'expansion. Les descriptions de Gautier présentent des objets simultanés et juxtaposés de l'espace dans le successif. Contrairement aux tableaux qui se composent d'une manière plus complexe, les comptes rendus de Gautier peuvent offrir une reconstruction linéaire du temps que le peintre avait concentré dans le moment fécond⁵⁶. Ainsi les comptes rendus de Gautier sont plus les traductions des tableaux que leur transposition.

Ce dernier propos nécessite de préciser la spécificité des deux modes d'expression (écriture et peinture) en comparant les principaux moyens utilisés, afin de mieux comprendre quelles sortes de carences et d'impossibilités les poètes peuvent éprouver face à la peinture. C'est avant tout la temporalité de la littérature qui est ici mise en cause. On a déjà souligné la distinction conventionnelle entre la peinture et la littérature selon laquelle l'organisation du texte littéraire est linéaire et s'inscrit dans une certaine durée. Les partisans de cette distinction estiment qu'un tableau s'appréhende immédiatement dans son ensemble : l'œil englobe l'œuvre dans sa totalité car c'est une image fixe. Mais contrairement au mythe de l'instantanéité de la perception picturale, Bernard Vouilloux a réintroduit la notion de temps dans le tableau, sinon au niveau de sa composition, du moins au niveau de la lecture à laquelle il est soumis. Vouilloux explique qu'en regardant une peinture, l'œil effectue des analyses et des synthèses et opère le greffage d'éléments culturels, le travail de la mémoire, les tris et les rapprochements qui font intervenir la temporalité dans la perception du tableau. Il estime que malgré la dissolution de cette temporalité dans une saisie globale impliquée par l'unité spatiale du tableau, la vision ne doit pas être cristallisée comme si le procès du sens ne pouvait s'opérer qu'en dehors de cette vision, dans une expansion descriptive qui s'opèrerait *a posteriori* et se situerait du côté du discours⁵⁷.

juillet 1855, reproduits à la suite dans le chapitre XIV de *Les Beaux-Arts en Europe*, Michel Lévy, 1857, <http://www.theophilegautier.net>.

⁵⁶ Voir G.-E. Lessing : *Laocoon...*, *op.cit.* : 110.

⁵⁷ B. Vouilloux : « Le tableau et la peinture », *Poétique* 65, 1986 : 3-18.

En deuxième lieu, il faut examiner la différence entre les lectures de l'image et de la littérature. Même prise en charge par des systèmes, l'image se caractérise par sa capacité à s'ouvrir à toutes sortes de regards : elle laisse au spectateur des espaces disponibles où peut s'exercer sa vision. En revanche, le texte tel qu'il est conçu par notre civilisation, est très étroitement tissé, et ne sollicite pas ou très peu cette faculté de voir qui fait le privilège de la peinture. Les signes du discours sont conçus selon un code rigoureux et s'appuient sur une riche organisation qui permet de traiter l'information reçue le plus clairement possible et le plus en adéquation possible avec l'intention de l'émetteur. Mais les figures picturales sont perçues selon des structures variables en fonction des récepteurs, et leur effet est donc arbitraire⁵⁸. Par conséquent, le traitement des signes iconiques, ou visuels en général, ne relève pas des mêmes lois que ceux du discours et la combinaison visuelle produit des systèmes de compréhension variables. Tout d'abord, l'image met en mouvement un processus inconscient, infra-linguistique, par lequel se projettent les rêves, les désirs, les angoisses, les craintes, les souvenirs, au gré des lignes et des couleurs, les parcourant selon le cheminement de l'imaginaire. Ce processus est, comme dans le rêve, le résultat d'associations, de condensations, de déplacements, d'identifications, de figurations symboliques. En tous cas, porteuses des signifiés indicibles, l'image ne se laisse pas enfermer dans un système clos. Contrairement à l'écriture, elle peut stimuler la capacité de rêver, c'est-à-dire de glisser sans fin d'une image à l'autre, ou d'une idée à l'autre, en empruntant les chemins multiples de la mémoire et des fantaisies de l'expérience physique individuelles. C'est la fécondité des associations qui explique l'extrême densité iconique de l'image⁵⁹. C'est en cela surtout que réside le caractère synthétique qu'on lui prête.

La peinture juxtapose non seulement dans un même espace des éléments que la cohérence grammaticale ou les contraintes de la logique ne pourraient assembler, mais permet leur association par des combinaisons libres d'autres éléments, hors du champ du tableau, qui provoquent des relations nouvelles et font proliférer le sens. Selon Victoroff l'image peut « communiquer des significations qui ne se prêtent que difficilement à l'expression verbale, voire exprimer des significations qui ne seraient pas du tout tolérées au langage⁶⁰ ».

Réfléchissant sur le rôle joué par l'image dans le symbolisme du rêve et du folklore (mythes et légendes, mots d'esprit), Benveniste dresse quelques

⁵⁸ U. Eco : *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1979 : 95. Voir aussi 96–101.

⁵⁹ R. Barthes : « Rhétorique de l'image », in : R. Barthes : *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Le Seuil, 1982 : 25–42.

⁶⁰ D. Victoroff : *La publicité et l'image*, Paris : Denoël/Gonthier, 1983 : 53.

caractéristiques propres au symbolisme iconique⁶¹ : tout d'abord, un caractère universel, en cela que la plupart des symboles iconiques constitueraient—par delà la différence des langues—un vocabulaire transculturel, commun à tous les peuples. L'image d'un crâne chauve évoque l'idée de castration pour un français, aussi bien que d'autres Européens ou pour les Américains. Ensuite, divers signifiants iconiques peuvent exprimer le même signifié. Les images d'un vase, d'un navire, d'une caverne permettent toutes d'évoquer la même idée, celle du corps féminin. Par ailleurs, les symboles iconiques, contrairement aux mots qui sont des signes arbitraires, sont motivés : un lien existe en général entre l'image et l'idée que celle-ci symbolise. Aussi l'image mérite-t-elle bien le nom de symbole au sens saussurien du terme. Enfin la syntaxe d'après laquelle s'enchaînent les symboles iconiques n'obéit à aucune exigence logique : elle ne connaît qu'une seule dimension, qui est celle de la succession. Comme Freud l'a vu, cette succession incarne la causalité. Benveniste en conclut donc à la possibilité de parler d'un « langage » d'images.

On peut dire avec Victoroff que l'image est à la fois infra-linguistique et supra-linguistique. Elle est infra-linguistique parce qu'elle a sa source dans une région plus profonde que celle où l'éducation installe le mécanisme linguistique. Échappant ainsi aux contraintes imposées par la société au langage naturel, elle utilise des « signes » qui ne se décomposent pas et comportent une multiplicité de variantes individuelles, susceptibles par ailleurs de donner lieu chez un même sujet à des interprétations différentes. Elle est également supra-linguistique parce qu'elle a recours à des « signes » extrêmement denses qui, au niveau du langage organisé, correspondraient à des grandes unités de discours plutôt qu'à des unités minimales. Aussi est-ce à ce niveau du discours seulement que l'on peut, à bon droit, établir des comparaisons entre le symbole de l'image et le langage. On est ainsi amené à annoncer que les différents procédés de figurations dont se sert l'image présentent effectivement des analogies avec certains procédés du discours : ce sont des procédés stylistiques.

La représentation du monde, la description du réel ne se font pas de manière identique car les deux arts n'utilisent pas les mêmes matériaux. Selon René Huyghe, le pictural est le « domaine des effets appartenant exclusivement à la matière⁶² ». Au cœur du pictural donc, ce sont les effets de la

⁶¹ É. Benveniste : « Remarques sur les fonctions du langage dans la découverte freudienne », *La Psychanalyse* 1, 1956 : 3–16.

⁶² R. Huyghe : *Dialogue avec le visible*, Paris : Flammarion, 1955 : 16.

peinture, car c'est par ses effets qu'elle évoque les sujets parlants que nous sommes. La peinture dans ce qui lui est avant tout propre est une pratique de la matière. Contrairement à la langue, la peinture n'a pas d'entité formelle que l'on puisse dénommer unité du système considéré. Si la langue est faite d'unités et si ces unités sont des signes dont le rôle est de représenter, de remplacer une autre chose en l'évoquant à titre de substitut, la couleur, la ligne ne sont pas des signes similaires.

Comme Emile Benveniste le souligne, les couleurs ne désignent pas mais sont désignées. Selon lui, elles ne renvoient à rien ni ne suggèrent rien de façon univoque :

L'artiste les choisit, les amalgame, les dispose à son gré sur la toile, et c'est finalement dans la composition seule qu'elles s'organisent et prennent, techniquement parlant, une signification par la sélection et l'arrangement. L'artiste crée ainsi sa propre sémantique : il institue ses oppositions en traits qu'il rend lui-même signifiants dans leur ordre [. . .]. On peut donc distinguer les systèmes où la signification est exprimée par les éléments premiers à l'état isolé, indépendamment des liaisons qu'ils peuvent contracter⁶³.

C'est la notion même de signe, base des systèmes d'analyse de la linguistique, que la peinture remet en cause et les relations signifiantes de « langage » pictural sont donc à relever à l'intérieur du tableau. Dans la confrontation pictural/verbal, on constate donc que la langue montre les limites qui s'imposent à toute étude trans-sémiotique. Étant donné que le « sens » accordé à une œuvre d'art non-verbale ne peut jamais être désigné que sous forme verbale, le simple fait de commenter une œuvre ou une relation entre plusieurs œuvres fait de la relation trans-sémiotique non plus une interrogation mais un postulat, une fausse évidence.

En élaborant sa théorie de la peinture, Konrad Fiedler a tiré la même conclusion de l'approche des deux arts que Benveniste. Selon lui, la peinture ne représente pas le visuel mais rend visible ; la visualité de la peinture ne se définit pour lui ni en termes de mimésis, ni en termes d'expression d'un sentiment, ni en termes de représentation d'une histoire ou d'une idée. La peinture condense la « connaissance visuelle » et le langage n'aide pas à rendre le monde visuel, au contraire : les concepts effacent notre « Besitz an Sichtbarkeit » (acquis de visibilité⁶⁴). Le sens visuel a son propre langage, qui

⁶³ E. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris : Gallimard, 1974 : 58–59.

⁶⁴ Konrad Fiedler cité par J. Le Rider : *Les couleurs et les mots*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 : 28–29.

est celui de la peinture. Ce langage est aussi peu mimétique que les mots dans leurs relations aux choses. Le peintre ne traduit pas le langage des mots en un autre langage, mais l'articule immédiatement en formes et en couleurs, dans le langage non verbal de la peinture. La peinture représente une connaissance visuelle, qui ne doit rien à la connaissance théorique ni aux mots de l'écrivain. Ce «savoir visuel» interprète le monde vécu, il lui donne un sens qu'il serait vain de vouloir traduire en mots⁶⁵.

Une précision s'impose à ce point : les théories de Benveniste et Konrad Fiedler n'aboutissent toutefois pas à l'idée d'une indicibilité de l'art. Ce serait presque le contraire : l'art est pour ainsi dire trop dicible. Une langue comprend, par principe, tout le matériel nécessaire à décrire tout ce qui est concevable, l'art y compris. Mais il y a une différence irréductible, entre le signifié des mots et le signifié des couleurs et du dessin. Cette différence se justifie dans la préférence commune pour la contemplation des albums aux dépens de la lecture de descriptions de tableaux. Ainsi, hors de toute topique de l'indicibilité, les différences structurelles entre l'art verbal et les autres arts réduisent les ambitions d'une approche trans-sémiotique des arts à un domaine très spécifique, qui n'est pas l'objet de cette étude.

Comme Michel Riffaterre⁶⁶ l'a démontré, l'*ekphrasis* est paradoxalement l'inverse de celui qu'elle proclame à atteindre. En effet, elle prétend faire voir une peinture par des mots, alors qu'elle tend au fond à éliminer tout élément visuel en le substituant par des mots. C'est cette contradiction que Riffaterre appelle «illusion de l'*ekphrasis*». Or celle-ci n'est justement suscitée par un texte que parce qu'il cherche à décrire quelque chose qui n'est pas de mots. En d'autres termes, le texte tend donc vers une sorte d'indicible, vers un autre que lui-même : l'image, pure et absolue. L'*ekphrasis* est en effet «un au-delà du langage, le signe que le texte doit aller plus loin que les mots mêmes, recourir à un exemple, à une illustration⁶⁷». On doit donc en conclure que la structure même de l'*ekphrasis* est celle d'une alliance de contraires : elle est l'équivalent d'une autre figure, un oxymore «d'ordre textuel⁶⁸». Bien qu'elle tende vers deux buts différents, ce genre mineur a donc pour effet ultime «celui d'un oxymore qui réconcilie des constantes incompatibles⁶⁹». L'essence même de l'*ekphrasis* est tension, et c'est ainsi seulement

⁶⁵ *Ibid.* : 29.

⁶⁶ M. Riffaterre : «L'illusion d'ekphrasis», in : *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1994 : 211-229.

⁶⁷ *Ibid.* : 220.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.* : 227.

qu'elle arrive à sa fin ultime : faire percevoir du nouveau — à savoir faire lire, faire voir du nouveau.

Sans se soumettre à l'idée d'un indicible tableau proposée par Lessing, sa distinction entre arts du temps et arts de l'espace demeure féconde. Selon lui, les premiers seraient voués à représenter la successivité et les secondes la simultanéité. C'est cette même idée que reprend Julien Gracq lorsqu'il affirme : « décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulées dans le temps⁷⁰ ». Le texte se donne nécessairement dans un déroulement, l'image en une vision globale. À l'intérieur d'une description littéraire on aperçoit une dynamique qui épouse les mouvements de l'œil regardant l'œuvre. La description littéraire se caractérise par sa souplesse et par sa liberté : l'objet décrit peut être saisi avec des mouvements variés, de haut en bas, s'avance en arrière en jouant sur les plongées, les contre-plongées, les travellings.⁷¹

Contrairement à Lessing, il est possible de saisir la visualité de l'écriture en ce que la figure de style et la diction poétique font appel au sensible. La figure de style que la diction poétique délimite crée dans le texte un domaine visuel. Dès lors la poésie devient un discours susceptible d'être vu. La métaphore de la couleur n'est donc pas seulement un lieu commun rhétorique, elle donne au langage poétique sa fonction : peindre par la voix, rendre la voix visible. Une poésie sera belle si elle fait voir ce qu'elle signifie, si le lecteur, dans le temps de la lecture, se transforme momentanément en spectateur du texte.

Il n'est pas surprenant que la rhétorique n'ait jamais cessé de faire référer à la peinture comme à un supplément et elle s'explique par sa connivence présumée avec le visible, avec le vivant⁷². Les arts rhétoriques présentent des utilisations du langage en vue de plaire, et ils s'interrogent sur l'impact que ce langage peut avoir sur un destinataire. Or, afin de produire les effets requis sur le destinataire, la rhétorique utilise les moyens de l'*elocutio* c'est-à-dire le style. Pour décrire les formes d'ornements stylistiques, les théoriciens du langage se réfèrent, par manière de comparaison, à la peinture et aux arts visuels. On pense que ces illusions n'auraient pas, dans les arts rhétoriques,

⁷⁰ Ch. Maurisson : « Le texte en perspective », in : *Écrire sur la peinture. Anthologie*, Paris : Gallimard, 2006 : 177–240. p. 184.

⁷¹ *Ibid.* : 184–185.

⁷² A.-M. Christin : « La mémoire blanche », in : L. H. Hoek & K. Meerhoff (eds.) : *Rhétorique et image. Textes en hommage à Á. Kibédi Varga*, Amsterdam & Atlanta : Rodopi, 1995 : 83–98, p. 83.

une simple fonction décorative, mais rendraient compte d'une théorie de la langue et de la pensée.

La rhétorique associe souvent le terme de figure à ceux de couleur et d'ornement. La couleur est associée au plaisir, elle est le moyen d'atteindre un destinataire par l'agrément qu'elle apporte. Les figures sont les ornements du discours, elles revêtent le discours comme la couleur revêt le tableau. «Parle, parle, Quintilien ! Donne-moi une de tes couleurs», s'écrie dans les *Satires* de Juvénal l'épouse adultère surprise au lit dans les bras de son amant et cherche les mots pour abuser son mari⁷³. Il serait faux de dire que l'éloquence de Cicéron aurait préféré la parole incolore ou décolorée aux couleurs de l'éloquence.⁷⁴ Mais dans l'*Orator*, il comparait l'emploi des mots par les sophistes à la disposition des couleurs par les peintres, ce qui n'était un éloge ni des sophistes, ni des couleurs. Cicéron dénonçait les sophistes Gorgias et Isocrate, leur quête d'une vaine élégance, leurs abus des couleurs variées et des figures de mots. Ce dénigrement de l'utilisation des couleurs n'était pas le propre de Cicéron, mais s'inscrivait dans la querelle entre asiatisme et atticisme.

Alors que les théoriciens atticistes condamnaient la couleur et le fard du discours dans le domaine de l'élocution, le langage figuré se référait constamment à l'acte de voir. Les figures rhétoriques étaient d'autant plus évocatrices qu'elles mettaient sous les yeux de l'auditeur-lecteur la réalité mise en scène. *L'elocutio*, en ce sens, demande à l'auditeur une participation visuelle. Selon Quintilien, les objets décrits par l'orateur s'impriment dans l'imagination de l'auditeur. La parole n'est pas tant une peinture des choses qu'une illusion de peinture. Quintilien définit l'imagination comme la faculté grâce à laquelle nous pouvons «nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous⁷⁵». L'éloquence consiste donc à peindre avec des mots en recourant aux moyens propres au discours, c'est-à-dire les figures. La clarté dépend de l'utilisation des figures de style. Ces figures sont capables d'ordonner un spectacle mental que le lecteur-spectateur reconstruit par lui-même. Ainsi de l'hypotypose, définie par sa capacité à «faire image», à mettre sous les yeux : elle est la première concernée par l'élaboration de l'illusion visuelle. Fontanier, héritier de la tradition rhétorique, utilise la terminologie suivante pour définir l'hypotypose : «L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si

⁷³ J. Le Rider : *Les couleurs et les mots*, op.cit. : II.

⁷⁴ M. Fumaroli : *L'âge de l'éloquence*, Paris : Albin Michel, 1994 : 149.

⁷⁵ Quintilien : *Institution Oratoire*, Jean Cousin (trad.), Paris : Les Belles Lettres, 1975 : VI, 2, 29.

énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante⁷⁶.»

Lacan a rapproché l'image du rêve et de la métaphore. Selon lui, les opérations condensation/déplacement qui caractérisent le rêve sont aussi à l'œuvre, plus largement, dans la perception de l'image. Comme le rêve, la peinture n'a aucun moyen de représenter des relations logiques entre les pensées qui la composent. La condensation procède en modifiant, d'une manière convenable, leur figuration et elle agit sur le spectateur en suscitant des rapprochements de deux types : similarité et juxtaposition. La condensation est une sorte de raccourci intellectuel qui se substitue ici à des opérations langagières telles que la description, le récit ou la démonstration⁷⁷.

Arrêtons-nous un peu à la métaphore. Aristote, en son temps, avait défini la bonne métaphore comme « la perception intuitive de la similitude dans les choses dissemblables ». La métaphore rapproche, éblouit, manifeste. Il faut, comme le dit Genette, la prendre à la lettre, pour que s'opère la transmutation des mots en visible. La digression élargit le champ de vision et développe une sensibilité poétique qui ouvre l'accès à la peinture.

D'après ces conceptions, il convient de dire que c'est proprement ce qui dans la peinture n'est pas linguistique, ce que l'on peut qualifier de spécifiquement « pictural » qui intéresse Théophile Gautier et inspire son écriture. La question sur l'art, structuré comme langage permettant de concevoir le passage du tableau au texte comme une expérience de traduction, n'a donc plus lieu d'être posée ici.

Aussi, la problématique du rapport entre la peinture et le langage a-t-elle entraîné une hésitation sur la possibilité, lors de l'approche visuelle, d'un principe d'organisation du monde qui se passe du langage, un ensemble de repères pour l'homme qui lui donnent la possibilité de produire du sens en deçà du langage. Une page écrite peut comporter des valeurs plastiques et peut être appréhendée selon des parcours qui ne correspondent pas nécessairement à celui de la graphie des mots. Mais le poète qui essaie de traduire le « visible » dans les mots en établissant des inventaires est une tentative vouée à l'échec. Gautier avec ses « expressions macaroniques⁷⁸ » ne peut pas désigner

⁷⁶ Fontanier : « Articles Hypotypose », *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977 : 390.

⁷⁷ J. Lacan : « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in : *Écrits*, Paris : Seuil, 1966 : 490–526, p. 508.

⁷⁸ Selon Delacroix Gautier prend un tableau, « le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait un acte de véritable critique ; pourvu qu'il trouve à chatoyer, miroiter les expressions macaroniques qu'il trouve à faire chatoyer, miroiter les

l'essence de la peinture. Son système de description est une transposition, une rédaction exacte, équivalente et non une traduction : « De même qu'on réduit une symphonie au piano, il réduit un tableau à l'article⁷⁹. »

expressions macaroniques qu'il trouve avec un plaisir qui vous gagne quelquefois...il est content, il a atteint son but d'écrivain curieux...» (E. Delacroix : *Journal 1822-1863*, Paris : Plon, 1968 : 515-516.)

⁷⁹ Ch.-A. Sainte-Beuve : «Nouveaux Lundis», p. 318, cité D. Scott : *Pictorialist poetics*, *op.cit.* : 22.