

SOMMAIRE

| | |
|-------------------|---|
| Introduction..... | 7 |
|-------------------|---|

PREMIÈRE PARTIE

Diderot

I. POÉTIQUE DE LA *LETTRE SUR LES SOURDS*

| | |
|-----------------------|----|
| <i>ET MUETS</i> | 17 |
|-----------------------|----|

| | |
|---|----|
| 1. Le temps de l'écriture..... | 22 |
| 2. Du hiéroglyphe à la « chose même » | 26 |
| 3. L'arbitraire de l'écriture | 30 |
| 4. La condition scripturale..... | 33 |
| 5. Une ontologie restreinte..... | 35 |
| 6. L'être de l'image : du monde à la réalité..... | 39 |

II. LES *SALONS* OU LA DOUBLE ABSENCE.....

| |
|----|
| 41 |
|----|

| | |
|---|----|
| 1. Voir et montrer (<i>Une Marche d'armée</i>)..... | 44 |
| 2. Tensions | 49 |
| 3. À la recherche du réel | 53 |
| 4. L'illusion de l'image..... | 57 |
| 5. Critique et esthétique | 60 |
| 6. Ontologie et réalité..... | 62 |
| 7. Une pensée de l'illusion | 66 |
| 8. Une écriture de l'illusion (Vernet, 1767)..... | 69 |
| 9. La transparence de l'écran..... | 74 |
| 10. La portée du regard : l'horizon de l'esthétique | 77 |
| 11. L'écriture du regard | 78 |

DEUXIÈME PARTIE

Baudelaire

| | |
|---|-----|
| I. L'ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE : DE KANT AU ROMANTISME D'IÉNA..... | 83 |
| 1. Au cœur de l'esthétique : la « question du langage »..... | 88 |
| 2. Une double postérité..... | 91 |
| 3. Du monde à la réalité..... | 95 |
| II. BAUDELAIRE : ÉCRIRE LE REGARD ?..... | 97 |
| 1. Une célébration des images (<i>Salon de 1846</i>)..... | 100 |
| 2. Vers une « esthétique des correspondances » ?..... | 105 |
| 3. La réalité face au(x) monde(s) | 110 |
| 4. Le monde comme nouvelle illusion | 112 |
| 5. L'imagination comme moyen de connaissance (<i>Salon de 1859</i>)..... | 118 |
| 6. Modernité et langage..... | 123 |
| 7. D'une modernité à l'autre ?..... | 126 |
| Bibliographie..... | 131 |

INTRODUCTION

Tout portait à croire que Lessing, dans son *Laocoon* (1766), mettait un terme définitif aux errements de la doctrine de l'*ut pictura poesis*. En rappelant avec force que la peinture est par essence un art de l'espace, tandis que la poésie, et plus généralement la littérature, reposent fondamentalement sur le temps, Lessing dénonçait en effet un grave malentendu : là où le rapprochement entre les arts ne servait qu'à l'illustration du propos, dans la *Poétique* d'Aristote ou dans l'*Épître aux Pisons* d'Horace, les théoriciens de la Renaissance puis de l'époque classique avaient poussé le parallèle jusqu'à confondre peinture et poésie, pour finalement les soumettre à des critères de jugement communs¹. La mise au point salutaire de Lessing paraissait ainsi rendre leur indépendance à la peinture et à la littérature.

Cette indépendance n'est toutefois qu'une illusion. Au moment où Lessing met fin à la rhétorique de l'*ut pictura poesis*, Diderot fonde en effet avec d'autres la critique d'art, prélude à ce qui sera bientôt l'Esthétique ; les *Salons* de Diderot légitiment le discours sur la peinture, ils (d)écrivent le tableau, et cet acte est en fait inséparable de la mise au point parallèle du *Laocoon* : dès lors que peinture et écriture sont abordées comme deux langages distincts et autonomes, une « traduction » ou une « transcription » de l'un à l'autre peut être envisagée. Il s'agit donc moins de rendre la parole à une peinture

1. Sur la fortune des fameux vers 361-362 de l'*Épître aux Pisons* : « Ut pictura poesis ; erit quae, si proprius stes, / Te capiet magis, et quaedam, si longius abstes », voir Rensselear W. Lee, *Ut pictura poesis*, trad. Maurice Brock, Paris, Macula, 1991 (1967), ainsi que Jolanta Bialostocka, « Introduction au *Laocoon* », dans Lessing, *Laocoon*, trad. Courtin, Paris, Hermann, 1990.

conçue comme une « poésie muette » que d'essayer de penser les spécificités du tableau à partir de celles de l'écriture.

Mettre en mots la peinture, transposer le regard du peintre dans la perspective discursive sera dorénavant non seulement possible et légitime, mais ce passage d'un art à un autre, loin de renforcer leur indépendance, aura notamment pour conséquence de soumettre définitivement la peinture aux vues de l'écriture, puisque le langage pictural, dans sa singularité même – et là se marque bien la rupture avec la rhétorique de *l'ut pictura poesis* –, sera d'une certaine manière toujours appréhendé comme l'autre de l'écriture. Autrement dit, l'écriture constituera, en sa réflexivité, le point de référence absolu par rapport auquel seront pensés la peinture et, sous la forme de ce que l'on appellera l'« Esthétique », tous les autres arts.

Penser la peinture comme une altérité de l'écriture n'est en effet possible que dans la mesure où l'écriture se saisit d'abord elle-même comme sujet. La specularité de l'écriture est donc fondatrice : l'écriture doit d'abord faire littéralement écran pour que l'image de la peinture puisse ensuite se projeter dans le miroir des mots. Dans cette perspective, décrire un tableau signifiera avant tout (l')écrire, les stratégies propres à la description, parmi lesquelles *l'ekphrasis* et la *prétérition*, n'étant efficaces et surtout pertinentes qu'à partir d'une réflexion critique sur les pouvoirs de l'écriture, comme le montrera Diderot.

Aussi la seconde moitié du XVIII^e siècle va-t-elle séparer la peinture de l'écriture pour mieux placer la première sous l'emprise conceptuelle de la seconde. Ce qui était jusqu'alors une rhétorique devient un système, et *l'esthétique* sera ainsi avant tout pensée dans le prolongement d'une *poétique* – comprise comme une réflexion critique sur le langage. C'est précisément cette articulation de la poétique et de l'esthétique que j'aimerais mettre en lumière, de Diderot à Baudelaire ; de l'un à l'autre, c'est l'horizon d'une certaine Modernité qui se des-

sine, où décrire et penser l'œuvre picturale signifiera en fait décrire le langage.

Tout horizon marque une limite, en l'occurrence celle que Lessing a rappelée avec force entre la peinture et la poésie : « Il est donc établi que le temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre.² » Il y a deux manières contradictoires de comprendre la thèse principale défendue par le *Laocoon*. L'une, sans doute la plus immédiate, met en relief une *différence* entre l'art du peintre et celui du poète : une limite est clairement marquée, aussi infranchissable que possible *a priori*. C'est dans une telle perspective de différenciation que les commentateurs présentent habituellement le *Laocoon* du philosophe allemand, et ils ne manquent pas d'insister sur la dimension à la fois évidente et définitive de cette séparation. Cela rappelé, l'évidence de cette limite ne doit cependant pas masquer le fait que celle-ci est posée dans le cadre tout de même particulier d'une image, et plus précisément grâce à un parallèle, une analogie (« comme... »), ce qui signifie que la limite repose sur un *rapprochement* – et il n'est pas certain que ce rapprochement *a priori* s'efface complètement au profit de la distinction visée. La peinture n'est pas ou n'est plus la littérature, certes, mais peinture et littérature sont néanmoins toujours pensées ensemble, dans le cadre d'une relation ; l'autonomie apparente des deux arts est en fait toute relative. Par le même geste, Lessing dénonce donc le rapprochement tout en montrant qu'il demeure en définitive indépassable.

Ces deux lectures contradictoires du *Laocoon* révèlent un paradoxe que l'on peut formuler ainsi : le discours *de* l'œuvre, à savoir la distinction posée entre les deux arts et le dépassement de *l'ut pictura poesis*, semble contredit par le discours *à* l'œuvre, c'est-à-dire ce parallèle, ce rapprochement que Lessing ne peut dépasser, qu'il paraît même

2. Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, p. 132.

renforcer en voulant le dénoncer. Or, cette disjonction problématique entre le discours de l'œuvre et le discours à l'œuvre met bien en lumière le rôle ambigu joué par l'image (au sens le plus large du terme), car au-delà de l'analogie sur laquelle s'appuie le *Laocoon*, l'image est aussi bien l'objet (sens pictural) que le moyen (sens rhétorique) de la réflexion de Lessing. Symboliquement, l'image est ce point de contact qui sépare et en même temps relie peinture et écriture, comme si la pensée *de* l'image ne pouvait être qu'une pensée *par* l'image. L'image paraît dès lors se confondre avec l'horizon que je cherche à mettre au jour.

Mais de quelle(s) image(s) s'agit-il, en définitive ? Quelle est l'image pensée et, surtout, quelle est l'image pensante ? N'y a-t-il pas dans ce passage perpétuel d'une image à une autre un écueil hermétique qui empêcherait par exemple l'image « visuelle » d'être autre chose que la simple projection sur la toile d'une figure de style ? Les mots devant faire écran pour que l'image de la peinture puisse se projeter dans l'écriture, cette dernière peut-elle éviter de réduire l'autre à une image – une image déterminée par la structure et l'ontologie du langage ? En bref, l'image pensée saurait-elle se déprendre de l'ontologie et des visées de l'image pensante, de sa grammaire ? Peut-elle d'ailleurs seulement se distinguer de l'image pensante ? N'aurait-on pas affaire à une pensée se voulant spéculative alors qu'elle ne serait en définitive « que » spéculaire ? Ce sont là des questions d'ordre esthétique, indéniablement, et pourtant elles appellent une réponse de type poétique, comme si l'acte de décrire un tableau ne pouvait aller au-delà d'une description de cet acte lui-même et finissait par se réduire à une description de l'écriture, le tableau prenant dès lors au mieux l'apparence d'un reflet saisi dans la spéculativité de l'écriture. Écrire et décrire se rejoignent donc, et c'est à partir de cette intimité de l'écriture avec elle-même que peut surgir l'image, ou le tableau.

Mais au seuil d'une pensée où spéculation et spécularité tendent à se confondre, contentons-nous de relever combien le rapprochement entre littérature et peinture, même s'il ne semble pas tout à fait symétrique, se donne du moins comme une totalité. Ne vaudrait-il alors pas mieux, plutôt que de penser *dans* le rapprochement, essayer de penser le rapprochement lui-même ? Or le rapprochement est indissociable d'une différence, d'un écart persistant ; il présuppose toujours la différence, qu'il cherche à dépasser, de même que la différence est toujours posée à partir d'un rapprochement qu'elle désire également dépasser. Aborder le rapprochement entre littérature et peinture signifie donc réfléchir à cette dialectique apparemment sans issue qui se joue entre rapprochement et écart, ou entre le même et l'autre, et dont l'image est bien l'ultime enjeu.

La première limite de notre horizon, fixée par le *Laocoon* de Lessing entre peinture et littérature, en impose maintenant une seconde, incarnée par la dialectique de l'écart et du rapprochement. Et cet écart/rapprochement existe non seulement entre les deux arts, mais il traverse également la notion d'« image » et surtout il agit, plus en profondeur, entre ce que nous disent les mots (le discours de l'œuvre) et ce qu'ils font (le discours à l'œuvre). Cette disjonction essentielle entre esthétique et poétique nous mène au cœur de ce qui a été appelé un peu plus haut « l'horizon de la Modernité », où poétique et esthétique s'articulent l'une à l'autre. Je nommerai « esthétique » la dialectique de l'écart/rapprochement entre littérature et peinture *vue sous l'angle du discours de l'œuvre* ; et je nommerai « poétique » cette même dialectique *envisagée du point de vue du discours à l'œuvre*.

Ces définitions appellent trois remarques. Elles indiquent tout d'abord que, dans la mesure où le discours de l'œuvre n'a de sens qu'en relation avec un discours à l'œuvre, une esthétique ne saurait être envisagée sans une poétique – sauf à vouloir poursuivre les « errements » de la rhétorique de *l'ut pictura poesis*. Ces définitions signifient ensuite que l'articulation même de l'esthétique et de la

poétique relève d'un questionnement d'ordre méta-poétique, le discours de l'œuvre finit en quelque sorte toujours par avoir le dernier mot, l'esthétique ne prenant tout son sens que dans le cadre d'un dialogue avec la poétique. Il n'y a pas de discours authentique sur les arts sans une réflexion sur les conditions mêmes de ce discours ; autrement dit, réfléchir à l'articulation de la poétique et de l'esthétique, c'est essayer de comprendre pourquoi et comment une pensée spéculative doit commencer par être spéculaire. Mais si ces définitions suggèrent enfin que l'esthétique incarne quelque chose comme une altérité de la poétique, elles impliquent également en retour que la poétique a besoin de l'esthétique pour s'objectiver, qu'elle s'élabore aussi en fonction de cette peinture qu'elle cherche à penser. L'écriture doit certes *se* penser elle-même avant de penser son Autre, mais elle ne peut se penser qu'en rapport avec cet Autre qui commence ou qui finit par la déterminer. La peinture est donc fondamentalement nécessaire à la réflexivité de l'écriture.

C'est dans l'œuvre de Diderot que poétique et esthétique, telles qu'elles viennent d'être définies, vont se rencontrer et, d'une certaine manière, fusionner. Plus précisément, en cherchant à penser l'écriture dans sa relation au monde, la *Lettre sur les sourds et muets*³ va poser les fondements de l'esthétique du philosophe, ainsi que nous le verrons dans un premier temps. L'écriture s'imposant comme le véritable *sujet* de notre relation au monde, toute perception sensible ne pourra se donner comme *objet* de réflexion que pour un langage. La *Lettre sur les sourds* nous dévoilera donc deux choses essentielles ; tout d'abord que c'est dans l'espace du langage que le sujet pensant et le monde peu-

3. La *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* a en effet pour objet de « traiter la matière des inversions », et pour cela Diderot estime qu'il faut commencer par « examiner comment les langues se sont formées » (Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, précédée de la *Lettre sur les aveugles*, édition établie par Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Flammarion, 2000, p. 91 ; les citations indiquées entre parenthèses dans le cours du texte renverront dorénavant à cette édition).

vent se rencontrer ; puis que cet espace, qui constitue en fait ce que nous appelons la « réalité », est une *image* du monde. Aux yeux du philosophe, écrire le regard signifiera mettre à l'épreuve la validité d'une telle image en la confrontant avec cette autre « réalité » que nous propose la peinture. C'est du moins dans cette perspective particulière que seront ensuite abordés les *Salons*, lesquels nous mèneront alors à un carrefour où se croisent esthétique, poétique et épistémologie, l'écriture de l'image étant le point de rencontre du sujet connaissant et du monde.

Or la critique d'art de Baudelaire va rompre ce dialogue et ainsi nous faire entrer dans ce que j'appellerai la « Modernité ». Dans cette nouvelle perspective, l'image, et l'écriture avec elle, n'est plus un point de jonction mais d'exclusion ; elle est le lieu de l'emprisonnement du sujet dans la réalité – une réalité qui ne prolonge plus le monde extérieur mais tente au contraire de le masquer. Nous quittons l'épistémologie des Lumières pour l'esthétique romantique, le monde pour la réalité, l'écriture comme ouverture pour l'enfermement dans l'espace linguistique. Cette Modernité, par bien des aspects, c'est notre monde actuel.