

## Préface

Lorsqu'Horace, dans son *Art poétique*, inventa la formule « *ut pictura poesis*<sup>1</sup> », il n'imaginait assurément pas l'immense fortune que l'histoire allait lui conférer. Comme le rappelle si justement Alain Génétiot dans un numéro de la revue *Dix-septième siècle* consacré à la question de l'*ut pictura poesis* au XVII<sup>e</sup> siècle, cette expression des plus fécondes aurait été extraite de son contexte original et son sens en aurait été détourné

pour lui donner une exemplarité qu'elle n'avait pas, puisque, en affirmant que « la poésie est comme une peinture », Horace entendait simplement, au sein d'une réflexion sur la convenance, mettre en évidence, pour le spectateur du tableau auquel est comparé le lecteur du livre, le point de vue optimal qui permet de juger de chaque œuvre selon son genre<sup>2</sup>.

Plutarque, dans ses *Œuvres morales*, attribue la source de cette méprise à Simonide, à qui l'on devrait la fameuse sentence « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante<sup>3</sup> ». Il n'en demeure pas moins qu'Horace esquisse dans son traité une analogie éclairante lorsqu'il affirme que le poète, tout comme le peintre, doit jouir d'une certaine liberté d'imagination, dans les limites que lui prescrit le respect des convenances et de la vraisemblance<sup>4</sup>. Aristote, il est vrai, avait déjà exploré cette idée d'une parenté entre les arts. C'est ainsi que, d'une part, il avait établi dans sa *Poétique* un parallèle

---

1. Horace, *Art poétique*, v. 361-365.

2. Alain Génétiot, « Présentation », *Dix-septième siècle*, « Ut pictura poesis : poésie et peinture au XVII<sup>e</sup> siècle », Paris, Presses universitaires de France, 2009, n° 245, p. 581-582. Rappelons le passage d'Horace en question : « 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 plaisirs » (Horace, *Art poétique*, v. 361-365).

3. Plutarque, *De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c.

4. Horace, *Art poétique*, v. 1-13 : « Les peintres et les poètes ont toujours eu un égal droit d'oser tout ce qu'ils voulaient. » Nous le savons, et c'est là une licence que tour à tour nous réclamons et concédons, mais pas pour que l'on combine les éléments féroces aux doux, pas pour que l'on accouple les serpents avec les oiseaux, les agneaux avec les tigres ».

entre la poésie et la peinture : « le principe est, si l'on peut dire, l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second. En effet c'est à peu près comme en peinture : si un peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n'aurait pas le même charme qu'une image dessinée en noir et blanc<sup>5</sup> » ; et que, d'autre part, il y réfléchissait aux rapports entre le poète et le peintre, affirmant que le poète est « un auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images<sup>6</sup> ».

Si cette propension à associer la figure du peintre à celle de l'écrivain, voire à celle de l'historien, est attestée dès l'Antiquité, comme le rappelle à son tour Rensselaer W. Lee<sup>7</sup>, elle se fait néanmoins plus présente à partir du xvi<sup>e</sup> siècle, dans un contexte où l'usage du *paragone* par nombre de peintres participait, selon Françoise Graziani, d'une stratégie visant à « valoriser leur art en lui attribuant la noblesse reconnue à la poésie<sup>8</sup> ». Cependant, comment aborder le cas de figure de Nicolas Denisot, dit le Comte d'Alsinois, alors que l'on ne saurait affirmer laquelle parmi ses activités littéraires et artistiques s'impose d'emblée à l'esprit de ses contemporains ? Dessinateur, peintre et poète de la Renaissance évoluant dans les milieux littéraires de la Pléiade, Denisot représente un cas exemplaire, incarnant « aux yeux de ses confrères la synthèse des arts » (p. 22) et, pour ainsi dire, le principe même de l'*ut pictura poesis*. **Daniele Speziari** met en lumière ce dialogue entre les arts picturaux et littéraires auquel se livre Denisot et qui se déploie sur deux niveaux. Il s'agit d'abord d'un dialogue poursuivi à l'échelle de son œuvre personnelle, puisque la pratique littéraire de Denisot semble influencée par sa pratique artistique, au point que Speziari évoque même un phénomène de « contamination » entre les différents arts à propos du *Cantique du premier avènement de Jésus-Christ*. Par-delà son œuvre et en regard de son milieu, Denisot s'attarde à la place qu'il occupe au sein de la Pléiade et à la manière dont il est perçu

5. Aristote, *Poétique*, VI, 50a [trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot].

6. *Ibid.*, XXV, 1460b.

7. Rensselaer W. Lee mentionne à ce propos que « Cicéron avait déjà comparé l'emploi des mots par les sophistes à la disposition des couleurs par les peintres (*Orator*, XIX, 65) » et que Plutarque « compare à la fiction littéraire plausible la couleur, qui “est plus stimulante que le dessin des lignes, parce qu'elle ressemble à la vie et crée une illusion” (*Moralia*, 16c) ». Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles* [1967], Paris, Éditions Macula, 1998 [trad. M. Brock], p. 17, note 26 et p. 9 pour le parallèle entre le peintre et l'historien.

8. Françoise Graziani, « L'art de comparer », *Dix-septième siècle, op. cit.*, p. 587.

par ses pairs, ses différentes pratiques entretenant des rapports tantôt de concurrence, tantôt de complémentarité. La double pratique de Denisot illustre ainsi les thèses que développent les nombreux traités sur l'art, la rhétorique ou la littérature qui, parus entre 1550 et 1750, évoquent cette parenté unissant la peinture et la poésie, considérées alors comme « deux sœurs jumelles<sup>9</sup> ».

**Giada Guassardo** s'attarde d'ailleurs à cette conception des « arts sœurs » à l'œuvre dans les textes de cette époque, où l'on observe une dynamique de transferts notionnels entre la poésie et les arts figuratifs, que signale plus particulièrement l'emploi de métaphores relevant du domaine des arts figuratifs dans la querelle entre les partisans du Tasse et de la *Jérusalem délivrée* et ceux de l'Arioste et du *Roland furieux*, querelle dont l'enjeu est la définition du nouveau style épique italien. L'auteure montre ainsi que l'emploi des métaphores architecturales, du dessin en perspective et du tissage dans les *Considérations sur le Tasse* ne permet pas de faire de Galilée le partisan d'un classicisme doctrinaire et fermé aux nouveautés, dont on retrouve la figure dans plusieurs études modernes qui sont consacrées à son œuvre de critique d'art. Leur emploi révélerait plutôt, selon elle, son aversion pour toute forme d'*exiguité*, entendue ici de manière ironique pour désigner une insuffisance manifeste sur le plan des moyens déployés pour rendre une œuvre harmonieuse, et son goût (moderne) pour les qualités visuelles du poème. Cette thèse invite plutôt à repenser l'idée de classicisme, de manière à y intégrer la sensibilité baroque moderne. Au surplus, une telle conception de la critique du fait artistique s'inscrit dans une forme d'interdisciplinarité avant la lettre, qui convoque un langage et des images provenant autant de l'architecture que de la sculpture, de la peinture et du dessin pour critiquer une œuvre faite de mots, comme si le vocabulaire propre au discours ne suffisait plus pour bien représenter la pensée critique de Galilée sur le genre du poème épique.

Le même cas de figure se reproduit dans des ouvrages théoriques sur l'horticulture publiés dans le dernier tiers du xviii<sup>e</sup> siècle, alors que des auteurs tels que Thomas Whately, Claude-Henri Watelet ou encore René-Louis de Girardin proposent des descriptions raisonnées du jardinage, mobilisant la terminologie propre aux autres disciplines artistiques pour réfléchir sur l'art du jardin moderne. Ce faisant, ces derniers réaffirment la vitalité et la fécondité critique de l'analogie

---

9. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, 1585, VI, 66, p. 66, cité dans Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, op. cit.*, p. 7.

entre les arts. Ce sont d'ailleurs les modalités de ces emprunts terminologiques à l'univers poétique, pictural, théâtral et sculptural et les enjeux qui les sous-tendent qu'étudie **Justine de Reyniès**, dont la contribution prend le contre-pied de la critique actuelle en histoire et esthétiques du paysage, laquelle avait annoncé la disparition de l'*ut pictura poesis*<sup>10</sup>. Elle réaffirme au contraire la persistance du thème du paragone dans cette « science du paysage » qui s'élabore en s'émancipant du domaine de l'architecture et qui, de ce fait, est toujours en quête de légitimité. Dans ce contexte, l'analogie est mise au service de cette quête « selon une logique similaire à celle qui présida à l'anoblissement de la peinture au *xvi<sup>e</sup>* siècle » (p. 56) et c'est ainsi que le jardinier devient bientôt un artiste, un décorateur, voire un compositeur. En revanche, chez Diderot, et de manière plus générale à partir des années 1760, semble s'affirmer un certain rejet de la doctrine de l'*ut pictura poesis* alors que s'amorce, en parallèle, le processus d'autonomisation des différents arts. **Élodie Ripoll** constate d'ailleurs à ce propos que, si l'on trouvait déjà les prémisses de cette différenciation des arts dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) de Dubos, l'abbé Batteux réaffirmait en revanche ce qui les unit dans *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746). De fait, ce dernier affirmait dans un passage consacré à l'harmonie que « [l]es Arts forment une espèce de république, où chacun doit figurer selon son état<sup>11</sup> ». Si cette image proposée par Batteux pose d'abord comme principe les particularités propres à chacun des arts, elle permet surtout de mettre en évidence ce parallèle constant établi dans l'Europe d'Ancien Régime entre leurs diverses manifestations, appelées à sans cesse entrer en dialogue dans le cadre de cette république artistique qui fait alors figure de pendant à la République des lettres caractérisant l'espace culturel depuis la Renaissance. Ce texte, on le sait, suscite aussitôt une réaction de Diderot qui insiste sur les frontières entre les arts dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751). Les écrits de Diderot alimenteront bientôt les réflexions d'un Lessing qui les traduit en allemand et s'en inspire pour écrire son *Laocoon*, publié en 1766 et dans lequel il rejette catégoriquement le paragone, et soutient au contraire la profonde différence entre *poesis* et *pictura*. Ces dernières se distinguent l'une de l'autre non seulement

---

10. Voir, notamment, Monique Mosser et Georges Teyssot (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2002.

11. Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, À Paris, Chez Durand, 1746, p. 169.

par leur système sémiotique (celui de la peinture étant naturel, celui de la poésie, arbitraire), mais également dans leur organisation, la simultanéité de l'image s'opposant à la succession des mots, et même dans le destinataire privilégié de chacun des arts, la poésie s'adressant à l'imagination alors que c'est à l'œil que parle la peinture. Après avoir montré les différences entre les arts chez Diderot et Lessing, l'auteure examine les développements consacrés à la couleur des *Salons* et du *Laocoon*, puis tâche d'éclairer leurs propos à l'aune de la pratique romanesque de Diderot qui s'interroge aussi, à sa manière, sur l'utilité des couleurs en littérature, entre rhétorique et description, entre héritage de l'*ut pictura poesis* et influence des sciences naturelles.

Or, le paragone établi entre les arts « sœurs » se double d'un second parallèle auquel ont recours les modernes afin de penser les phénomènes historiques, sociaux, scientifiques et artistiques, à savoir celui entre les Anciens et les Modernes, qui témoigne d'une tension entre conservatisme et modernité. De fait, alors que de nouvelles théories esthétiques se développent à partir de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, fondées sur le rapport entre le plaisir de l'art et celui des sens, la question de l'exemplarité des modèles de l'Antiquité, celle de l'utilité et de la moralité des œuvres et celle des principes avancés par les poétiques sont largement débattues au cours du siècle des Lumières. Au surplus, l'antique mise en garde contre les débordements possibles, voire probables, de l'imagination face à la représentation invite à remettre en question l'apport de chaque faculté dans le jugement de goût. **Sophie Feller** interroge, pour sa part, l'absence curieuse d'un discours sur les arts (arts figuratifs, musique, lettres) chez les libertins érudits du xvii<sup>e</sup> siècle. Ainsi, dans le *Discours sceptique sur la musique* de François de La Mothe Le Vayer, les arts seraient plutôt l'amorce d'un plaidoyer sur la nécessité de suspendre son jugement, que l'objet d'une étude qui essaierait d'en cerner les spécificités en tant que technique. L'explication que propose Feller pour ce « rendez-vous manqué des libertins érudits avec l'art » (p. 89) convoque l'antique méfiance envers les pouvoirs de l'imagination et de la *mimésis* que les arts exercent chez les spectateurs ou lecteurs. La possibilité de solliciter le jugement semble réservée au déploiement linéaire du discours, le seul apte à convoquer le raisonnement, et c'est la raison pour laquelle toute forme d'expression devrait, chez les libertins, être mise au service d'une parole et d'une pensée libre et efficace. Si les pratiques d'écriture des libertins érudits participent de cette nouvelle manière d'envisager le langage comme « analyse de la pensée » qui s'impose à l'âge classique et que Foucault décrit dans

*Les mots et les choses*, leur position face aux arts demeure, en revanche, plutôt marquée par une conception analogique de la représentation, s'inscrivant en cette matière dans le prolongement de la Renaissance.

Cette tension entre conservatisme et modernité que l'on peut alors observer dans leurs écrits et qui marque un jalon important dans l'histoire de l'autonomisation des beaux-arts s'apaisera au siècle suivant, alors que ces derniers se verront réconciliés avec le plaisir des sens. Cette nouvelle alliance permettra une valorisation sans précédent de l'ornement, laquelle atteste d'un dialogue entre les arts au tournant des Lumières, et notamment entre la mode vestimentaire et la poésie fugitive et galante. Dès l'Antiquité, rappelle **Kim Gladu**, la tradition rhétorique avait déjà opéré ce rapprochement entre les ornements du discours et ceux de la parure, mais l'auteure montre que le tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle témoigne d'une évolution déterminante dans la conception même de l'ornement qui, dans le domaine des belles-lettres, passe d'une simple fioriture servant à embellir un propos utile, conformément aux recommandations de l'*Art poétique* d'Horace d'enjoindre l'utile à l'agréable, à un enjolivement possédant une valeur intrinsèque « qui a sa source dans une propension naturelle au plaisir et à l'agrément » (p. 100). Le langage se parera des ornements que constituent les figures de l'équivoque ou l'hyperbole, par exemple, lesquelles se verront désormais conférer une dimension positive. Est-ce à dire que l'union du *docere* et du *delectare* qui avait cours depuis l'Antiquité se rompt définitivement au siècle des Lumières, alors que l'on célèbre la primauté du plaisir<sup>12</sup> et que se constitue le système moderne des beaux-arts? En examinant la manière dont sont mobilisées les différentes facultés intellectuelles dans la formation du jugement de goût de la jeunesse, préoccupation qui émerge dans le premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle chez plusieurs pédagogues des Lumières, **Andréane Audy-Trottier** affirme que l'union entre l'utile et l'agréable est toujours présente dès lors qu'il est question de former de nouveaux lecteurs. De fait, soucieux d'offrir aux jeunes gens des exemples littéraires et artistiques susceptibles d'élever l'âme, de leur donner les moyens de découvrir les qualités des productions antiques et modernes et de les initier au plaisir esthétique, ceux-ci tentent de concilier le sentiment, « ce nouveau juge des productions littéraires et artistiques » (p. 130), à la sphère de l'entendement et à l'imagination. C'est en établissant

---

12. Carole Talon-Hugon, *Morales de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 17-21.

ce fragile équilibre entre la raison et l'émotion que pourra s'exercer une évaluation à la fois morale et esthétique des œuvres, permettant de les juger en distinguant le bien du mal, le vrai du faux. Alors que sont davantage valorisées chez Rollin des attitudes critiques relevant de l'activité de la raison et qui font appel à une connaissance approfondie des œuvres littéraires, architecturales et artistiques de l'Antiquité, à l'observation et au discernement, chez M<sup>me</sup> de Genlis, en revanche, l'approche pédagogique convoque également le sentiment au sein des facultés sollicitées dans le jugement de goût afin d'aborder les œuvres anciennes comme modernes.

Par ailleurs, c'est à cette même époque que se sont édifiées les premières institutions consacrées à l'enseignement des arts, qui établissent une distinction entre les beaux-arts et les corporations d'artisans et apportent dans un même souffle une légitimation à l'artiste qui exposera désormais ses œuvres dans les Salons. À partir de passages tirés de *De la poésie dramatique* (1758) et du *Salon de 1767*, **Éric Leduc** examine la manière dont Diderot envisage de développer un esprit critique apte à juger de la valeur esthétique d'une œuvre d'art. Chaque corps étant unique, le jugement de goût ne peut qu'être différent d'une personne à l'autre. Le problème du relativisme des jugements de goût s'inscrit alors dans le contexte plus large d'un empirisme matérialiste, pour lequel juger d'une œuvre demeure indissociable d'une expérience fondée sur un processus physiologique complexe que déterminent les sens d'un individu en particulier. Afin d'éviter le péril d'un relativisme absolu, le philosophe en appelle aux Anciens, chez qui la représentation d'un modèle idéal de beauté s'explique par une démarche lente et inscrite dans l'histoire, faite de tâtonnements et d'une infinité d'observations, qui permet d'élaborer « un modèle idéal capable d'exprimer les éléments constants en nature et ainsi susciter l'adhésion d'un public en ce qui a trait à sa beauté » (p. 140). Si une longue recherche s'accomplissant par un *tâtonnement électrique* s'avère une condition nécessaire à la formation d'une nouvelle conception de la normativité esthétique, elle n'est toutefois pas suffisante et doit s'accompagner d'une étude approfondie du cœur humain, afin de saisir et promouvoir l'effet pathétique de l'œuvre sur le spectateur. De son côté, en prenant pour point de départ les propos de Diderot dans les *Salons*, **Matteo Marcheschi** propose une application nouvelle du concept d'*ut pictura poesis* dans laquelle c'est l'art de la traduction, allié à la faculté imaginative, qui aurait permis à Diderot d'acquérir une maîtrise de la langue permettant à ses textes d'être facilement mis en

tableaux : « le style de sa poésie n'est pas compatible seulement avec la technique d'un seul artiste, mais il s'adapte aussi bien à la palette de Chardin qu'à celle de Greuze » (p. 151). Ce constat favorise l'émergence d'une réflexion sur le fonctionnement de la pensée humaine et éclaire le rôle crucial de l'imagination chez Diderot, en observant comment l'exercice de la traduction a permis de modeler la construction même de la pensée de telle sorte qu'elle ressemble déjà à un tableau. *L'ut pictura poesis* devient donc, pour Marcheschi, le caractère fondamental de la connaissance humaine, comme le montre la notion de hiéroglyphe poétique qui, en se situant entre l'immédiateté de l'existence du tableau mouvant de l'imagination et la durée des processus cognitifs humains, représente l'instrument par excellence pour décrire le « grand tableau vivant qui est le réel » (p. 169).

Ainsi peut-on remarquer que la question des dialogues entre les arts dépasse largement le champ des études culturelles et littéraires. Si elle s'inscrit, on l'a vu, dans la sphère de la philosophie, où elle trouve un point d'ancrage dans l'expression d'une subjectivité sensible, elle n'est pas circonscrite à l'espace des débats théoriques et influence également la fabrique des œuvres et leur réception, mobilisant des enjeux tantôt esthétiques, tantôt historiques et politiques. L'idée d'une communion entre les arts suscite, dès l'âge classique, l'émergence de pratiques artistiques hybrides et la création de formes nouvelles de représentation. En convoquant à la fois la littérature, la musique, la danse, le chant, les arts figuratifs et les arts dramatiques, le genre de la tragédie lyrique, d'abord introduit par Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully et connaissant une fortune considérable au XVIII<sup>e</sup> siècle, est sans doute le lieu par excellence du dialogue entre les arts. Attentive non seulement aux évolutions théoriques de ce genre, mais aussi aux critiques qui lui furent adressées, **Cécile Champonnois** s'intéresse en particulier à la figure du librettiste Nicolas-François Guillard. Il s'agit pour elle d'appréhender les principaux enjeux associés à cette forme polymorphe, qui surgit au terme d'un effort collaboratif entre poète, compositeur, décorateurs, costumiers, machinistes, chanteurs, danseurs et musiciens. Si le livret est le canevas où le librettiste convoque les différents arts et imagine leur mise en scène, l'auteure rappelle à juste titre l'argument de Chabanon, selon lequel un opéra n'existe qu'à moitié une fois sorti de la plume du poète ; il doit encore être « mis en musique par le musicien et représenté sur scène pour atteindre sa véritable existence » (p. 188). Dès lors, le dialogue entre les arts s'incarne dans la fabrique même de l'œuvre, les artistes devant travailler



de concert afin de maintenir l'équilibre entre le texte et la musique, le jeu et les décors, et lier l'ensemble de manière harmonieuse, en suivant du même coup les goûts changeants du public.

Alors même que la confluence des arts suscite l'invention formelle, l'idée d'un dialogue interdisciplinaire trouve des échos variés à travers toute l'Europe, et peut aller jusqu'à infléchir la pensée politique. **Veronika Studer-Kovács** en offre un exemple éloquent. Dans l'étude qu'elle propose, elle cherche dans un premier temps à donner un aperçu historique du développement des beaux-arts en Hongrie au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en centrant son étude sur la question de la « nationalité », alors que naît, dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, un mouvement visant à redéfinir l'identité nationale en la fondant sur la langue et la culture. Celui-ci s'accompagne d'un intérêt naissant pour les beaux-arts, dans un contexte où la grande majorité des artistes employés en Hongrie sont Autrichiens, que la langue officielle du royaume est le latin et que la langue privée des cercles des élites est le français ou l'allemand. L'auteure offre ensuite une analyse de l'historiographie de l'art hongrois avec l'objectif de repérer les interprétations accolées à la notion de beaux-arts nationaux : « À cette époque, souligne-t-elle, le souci de la représentation nationale devint particulièrement fort grâce à l'influence des courants philosophiques portant un intérêt prioritaire au *génie du peuple* (*Volksgeist*). » (p. 204) Cette ambition de lier les arts à l'identité nationale a cependant pour effet d'écarter de ce récit historique une large part de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle hongrois lequel, sans subir le poids du sentiment nationaliste et sans véritable institution influente, s'avère davantage cosmopolite, tant dans ses formes que dans ses pratiques.

Deux siècles plus tard, on retrouve, sous d'autres configurations, la volonté de penser ensemble les arts et les lettres, la langue et la politique avec la question de la mémoire, qui cherche à donner un sens aux événements, aux idées et aux valeurs d'une époque afin de réagir au chaos du monde. C'est dans cette perspective que **Nelson Guilbert** considère l'exposition intitulée *Lumières! Un héritage pour demain* présentée à la BnF du 28 mars au 1<sup>er</sup> mai 2006. Convoquant plusieurs arts et disciplines (peinture, gravure, musique, littérature, philosophie, histoire), l'événement a également donné lieu à trois publications : un grand catalogue illustré, une version numérique de l'exposition et un essai du commissaire Tzvetan Todorov, intitulé *L'esprit des Lumières*. La pensée des Lumières, telle qu'on la représente à travers ces trois publications, se voit condensée à quelques idéaux (autonomie, finalité

humaine de nos actes et universalité) dont le rôle est d'éclairer les problématiques et enjeux auxquels fait face l'humanité aujourd'hui. Mais ce travail de la mémoire, qui dessine à travers une multiplicité de productions culturelles et artistiques un XVIII<sup>e</sup> siècle cohérent et exemplaire, comprend également sa part d'ombre : d'autres valeurs et d'autres idéaux, pourtant fondamentaux à notre compréhension de la pensée du siècle, sont laissés dans les tiroirs de l'oubli.

Cet ouvrage réunit les meilleurs textes présentés lors du colloque « *Ut pictura poesis*: dialogues entre les arts à l'époque moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », XIV<sup>e</sup> colloque jeunes chercheurs du Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des Lettres, organisé par le Centre interuniversitaire de recherche sur la première modernité (CIREM 16-18) les 19 et 20 juin 2014, à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Ce colloque, de même que la publication de ces actes, n'auraient pu être possible sans l'aide précieuse de plusieurs personnes que nous tenons à remercier chaleureusement. Nous devons d'abord exprimer notre gratitude aux autres membres du comité organisateur et scientifique du colloque : Donia Akkari, Geneviève Boyer, Julien Gamache, Kim Gladu, Marie Lise Laquerre, Alexandre Rouette, Marie-Florence Sguaitamatti et Samuel Trottier, ainsi qu'à nos présidents et présidentes de séance (Pascal Bastien, Marc André Bernier, Thierry Belleguic, Syliane Malinowski-Charles, Lucie Desjardins, Nicholas Dion et Luc Vaillancourt) et, bien sûr, aux participants et participantes qui ont fait de ce colloque un événement scientifique aussi stimulant qu'agréable. Nous souhaitons également remercier le comité de coordination scientifique, Marc André Bernier, Sébastien Charles, Syliane Malinowski-Charles et Laurent Turcot qui nous a conseillés avec générosité, depuis l'organisation du colloque jusqu'à la publication des actes. Enfin, nous devons souligner la contribution financière du CIREM 16-18 et du Département de lettres et communication sociale de l'UQTR, sans lesquels il aurait été impossible de tenir ces deux journées d'échanges et de réflexion et d'en publier les fruits.

Andréane Audy-Trottier  
Nelson Guilbert