



Citation: J. Jurt (2019) La découverte de la spécificité des arts. De Du Bos à Lessing. *Lea* 8: pp. 153-166. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10984>.

Copyright: © 2019 J. Jurt. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La découverte de la spécificité des arts. De Du Bos à Lessing

Joseph Jurt

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
(<joseph.jurt@romanistik.uni-freiburg.de>)

Abstract

It is the Renaissance that equated painting and poetry, following Horace's: *ut pictura poesis*, this equality being grounded in a mimetic principle. While this position had been defended by Batteux, it was Abbé du Bos who, following an aesthetic theory based on effects, compared the specific medium of each art, with a reflection on the character of their different signs. Diderot went even further, when defining beauty as creation of an illusion, though the means to achieve this creation were radically different. Like Diderot, Lessing defends the thesis of the superiority of literature, since it is capable of transmitting atemporality while the visual arts, in as much as they are spatial, immobilize a specific moment.

Keywords: comparison, Diderot, Lessing, specificity of the arts, *ut pictura poesis*

Dès l'Antiquité tardive, on a développé un système des pratiques culturelles, en distinguant entre les "arts mécaniques" (pratiqués surtout par des esclaves et des illettrés), qui exigent un travail manuel ou mécanique, et les arts libéraux (*artes liberales*) pratiqués par des hommes libres, où le travail de l'esprit tient la plus grande part. Le système de formation sera constitué exclusivement par les arts libéraux, dont le nombre a été fixé à sept: Grammaire, Dialectique, Rhétorique, Arithmétique, Géométrie, Astronomie, Musique. La littérature est transmise à travers l'art de la grammaire, car cette discipline implique aussi la lecture des grands auteurs. Ce qui nous frappe cependant, c'est que la peinture, mise au même niveau que la littérature par Aristote et Horace, ne figure pas parmi les Arts libéraux. Elle est exclue au même titre que la sculpture parce que son exécution s'effectue à travers une activité manuelle.

La pré-histoire

La promotion de la peinture, son passage des arts mécaniques aux arts libéraux, s'effectue au Quattrocento italien avec

la redécouverte de l'Antiquité. Cette promotion de la peinture en tant qu'art libéral s'exprimera notamment à travers la création d'une institution spécifique tendant à démarquer la nouvelle conception par rapport à un art artisanal organisé dans les corporations et les guildes; cette nouvelle institution, c'est l'Académie, qui entend enseigner l'art comme une science et non plus comme une pure technique artisanale. C'est Vasari qui a fondé à Florence en 1563 la première Académie officielle: *L'Accademia del Disegno*. La peinture n'est plus conçue en premier lieu comme une activité manuelle, mais intellectuelle; elle présuppose un savoir dans les domaines de l'histoire, de la poésie et des mathématiques; le peintre cherchera pour cette raison le contact des hommes de lettres, poètes et orateurs.

Ce sont les peintres eux-mêmes qui ont contribué à cette promotion des arts visuels par une réflexion théorique très intense, par la visualisation emblématique de cette théorie et enfin par leur production elle-même. En ce qui concerne cette visualisation, il faut absolument mentionner l'*Iconologia* de Cesare Ripa dont la version illustrée parut en 1603 et qui a connu une diffusion et une influence dans toute l'Europe¹. Dans les gravures de cet ouvrage, la peinture est mise sur le même plan que la poésie et elle est dotée d'une série d'attributs qui se maintiendront. La bouche couverte d'un bandeau rappelle le célèbre mot de Simonides désignant la peinture comme une poésie muette (*muta poesis*)². La nouvelle conception de la peinture s'était également manifestée à travers les images d'Académie qui représentent davantage l'activité intellectuelle que l'exécution picturale³, par exemple la grande allégorie esthétique de Vasari *Ars et Ingenium*⁴. La mise en valeur du travail intellectuel et la justification subséquente de l'Académie se retrouvera également chez Federico Zuccari, inspirateur de *L'Accademia di San Luca* de Rome (fondée en 1577). Zuccari a visualisé l'idée académique de la Peinture par son tableau *Il Pittore della Vera Intelligenza* ou *Lamento della Pittura* (1578-1579), qui nous est connu par une gravure de Cornelis Cort⁵.

Citons enfin, à titre d'exemple, le peintre espagnol Vicente Carducho, qui, influencé par les maniéristes italiens, s'est employé à défendre la peinture dans ses *Diálogos de la pintura* (1979 [1633]). Il y a présenté la Peinture dans des gravures sous forme d'une personification allégorique féminine. La quatrième gravure met en relief le rapport intime, la 'sororité' entre Peinture et Poésie. La Peinture et la Poésie s'y trouvent sur le même plan et ont échangé leurs attributs: la Peinture peint dans un livre; la Poésie, munie d'une palette, écrit sur un tableau; le regard des deux figures se dirige vers un même sujet: une figure féminine surélevée. Le message iconographique est explicité par la légende: *Pictoribus promiscuum objectum atque poetis*; variant le vers d'Horace, on leur attribue un objet commun (*promiscuum objectum*) visualisé par la figure féminine représentant la Nature apparaissant avec la corne d'abondance. La Peinture

¹ Voir la version française: Ripa 1644 [1603], moralisées par Baudoin.

² On représente la peinture "par une belle et jeune femme, ayant les cheveux noirs & crespus, la bouche couverte d'un bandeau, & au col une chaisne d'or où pend un masque. Elle tient d'une main plusieurs pinceaux, avec ce mot pour devise, *Imitatio*, & de l'autre un Tableau, outre qu'on lui donne pour habillement une robe de couleur changeant" (*ibidem*, 182).

³ Pierre Georgel fait dans ce contexte allusion aux représentations d'Agostino Veneziano (*L'académie de Baccio Bandinelli*) et de P.-F. Alberti (*L'Accademia de pittori*); ce dernier "met en scène force disciples drapés à l'antique, qui dissertent autour de figures de géométrie, vérifient des relevés d'architecture, dessinent des moulages antiques, prennent part à une séance de dissection et recueillent avidement les paroles du professeur: pas un ne manie le pinceau!" (Georgel, Lecoq 1987, 130).

⁴ Giorgio Vasari, *Ingenium et Ars* (avant 1565), huile sur cuivre, 38 x 28 cm, Florence, Les Offices.

⁵ Federico Zuccari, *La "vera intelligenza" inspire le peintre* (1597), estampe de Cornelis Cort d'après le tableau de Zuccari, 67 x 53,8 cm; 79 x 53,4 cm, Hambourg, Kunsthalle, Cabinet des estampes, n° 17603.

est munie de petites ailes aux tempes, qui semblent signifier l'esprit ; le bandeau qui couvre la bouche rappelle le *topos* de Simonides de la Peinture comme *muta poesis* qu'on avait déjà rencontré chez Cesare Ripa ; au pied de la Peinture, on retrouve une statue féminine nue, des livres, une règle, une équerre (emblème de l'architecture et de la géométrie), une pyramide et enfin un masque qui signifie la fiction créée par l'artiste – on ne saurait exprimer plus clairement le statut intellectuel de la Peinture ainsi que sa parenté avec la Poésie⁶.

C'est à travers un autre passage d'Horace qu'on postulera pendant des siècles une égalité substantielle entre art littéraire et arts visuels : *Ut pictura poesis*, ce que François Villeneuve a traduit à juste titre par " Il en est d'une poésie comme d'une peinture " (" De Arte Poetica liber ", Horace 1961, 221, v. 361) ; car il ne s'agit ici nullement d'une identification ontologique des deux arts ; ce mot célèbre ne relève pas de l'esthétique de la production, mais de la perception. Ce qui importe, d'après Horace, pour les poèmes aussi bien que pour les tableaux, c'est la perspective du spectateur, du lecteur : les uns doivent être vus à distance, les autres de près : "... erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ; / haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen ; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit " (*ibidem*, 221)⁷.

Il n'y a aucun doute qu'il existe pour Aristote et Horace des rapports intimes entre poésie et peinture, que les deux arts sont soumis aux mêmes lois et relèvent tous les deux de la *mimesis* ; mais ces rapports restent tout de même analogiques ; c'est la postérité qui donnera au mot célèbre *Ut pictura poesis* une interprétation beaucoup plus extensive⁸.

En France l'ennoblissement de la Peinture et de la Sculpture se manifesta également à travers la création d'une institution spécifique, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture créé en 1648, comme l'Académie française, d'après un modèle italien, celui de l'*Accademia di San Luca* de Rome. Ce qui frappe, c'est qu'on développe au sein de l'Académie de Peinture une importante activité théorique et critique qui devait démontrer la supériorité de l'institution par rapport aux corporations. Chaque mois, on se réunissait au Louvre autour d'un tableau pour

⁶ Le motif iconographique de la 'sororité' a été assez répandu. Qu'on pense au beau tableau *Pittura e poesia* (1626) de Francesco Furini au Palazzo Pitti à Florence (Inv. 1890 n. 6466). Le jeu de mot en italien entre "*penna*" (pour plume) et "*pennello*" (pour pinceau) se trouve en abondance dans les textes et a été souvent visualisé. Dans le *Portrait de Federico Zuccaro* de Giuseppe Ghezzi, on remarque, posés sur la table, une palette et un faisceau de plumes encore pleine d'encre et de pinceaux. A partir de la Renaissance, on vit de plus en plus souvent des peintres prendre la plume pour écrire des textes théoriques comme Zuccaro et quelques-uns furent aussi poètes, à commencer par Michel-Ange (d'après Georget, Lecoq 1987, 35-36). Le motif de la 'sororité' des arts sera illustré au XVIII^{ème} siècle dans des tableaux comme celui d'Angelika Kauffmann, *The Artist in the Character of Disegn. Listening to the inspiration of Poetry* (1782) et ensuite dans le tableau de J.H.W. Tischbein, *Allegorie der Malerei und Dichtung* (1783) créé probablement dans son atelier situé Via del Corso 18 à Rome, tableau redécouvert récemment (voir Gazzetti, Hock *et al.*, sous presse). Dans le tableau d'Angelika Kauffmann, la Poésie se trouve à droite et elle accueille en quelque sorte la Peinture parmi les arts, posant son bras sur son épaule. L'inspiration de la poésie semble être première. Dans le tableau de Tischbein, la priorité est accordée à la Peinture, située à droite et qui donne la main à la Poésie, l'égalité étant soulignée par la couronne de laurier qui distingue les deux figures allégoriques.

⁷ "[...] telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin ; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dix fois, plaira encore " (*ibidem*, 221).

⁸ Voir aussi Lee : " Les comparaisons, encore une fois, étaient légitimes et éclairantes en leur lieu, mais lorsqu'elles furent annexées par les esprits enthousiastes de la Renaissance, qui convoitaient pour la peinture les honneurs accordés depuis longtemps à la poésie, leur contexte originel fut souvent oublié " (Lee 1991, 13). Pour Leon Battista Alberti voir aussi Barelli 1979, 251-262 et pour l'analyse du thème de l'*Ut pictura poesis* dans la réflexion critique du XVI^{ème} siècle Ossola 2018 (en particulier le premier chapitre consacré à l'*Ut pictura poesis* depuis Benedetto Varchi jusqu'à Lomazzo).

le discuter et en tirer des règles. Si l'on se réfère dans cette discussion systématiquement aux catégories de l'art dramatique, péripétie, unité de temps, c'est pour se référer à la littérature comme paradigme dominant du siècle classique. L'assimilation presque totale de la peinture et de la poésie est ainsi une idée généralement admise au XVII^e siècle. Cette association exercera son influence dans trois domaines : en ce qui concerne la hiérarchie des sujets, ensuite l'expression des passions et enfin à travers la valorisation du dessin (plus abstrait, plus intellectuel) que la couleur⁹.

Du Bos et Batteux

Les deux volumes de *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos, publiés en 1719, constitueront un véritable tournant dans la réflexion esthétique (Du Bos 1967). Ce qui nous frappe d'abord, c'est que Du Bos souligne beaucoup plus l'aspect fonctionnel de l'art que l'aspect mimétique. Il valorise une œuvre surtout par les effets que celle-ci est capable de provoquer ; une esthétique de l'effet prend quelque peu le pas sur une esthétique de la mimesis et de la production. Du Bos attribue à la peinture une force émotive plus grande, parce que "la Peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poésie, mais bien des signes naturels" (*ibidem*, I, 413). Un tableau s'adresse donc immédiatement à notre perception sans que l'on ait besoin d'une traduction, comme c'est le cas pour l'art écrit ou parlé, qui se sert de symboles phoniques ou graphiques (arbitraires).

La supériorité du pouvoir émotionnel de la peinture se fonde, pour Du Bos, non seulement sur la nature des signes, mais aussi sur la perception sensorielle mise en jeu par cet art : "La peinture se sert de l'œil pour nous émouvoir" (*ibidem*, I, 414). L'immédiateté due au caractère naturel des signes est donc renforcée par le canal du contact visuel qui est considéré à l'époque comme la perception sensorielle la plus apte à susciter des émotions. Si le peintre est plus apte à nous frapper momentanément, il y a pourtant certains aspects qu'il ne saurait exprimer : des états psychiques qui ne s'extériorisent pas sur les corps. Si Du Bos a attaché beaucoup d'importance à la spécificité des deux arts, l'origine littéraire de son argumentation est pourtant visible ; lui aussi parle d'une hiérarchie des sujets, même s'il fonde celle-ci sur les effets escomptés¹⁰.

L'ouvrage *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1^{ère} édition 1746; 1969 [1773]) de Batteux, paru presque trois décennies après celui de Du Bos, revient en quelque sorte en arrière. L'ouvrage avait eu une immense influence en France et en Allemagne parce que Batteux résumait d'une manière systématique une position classique sans trop innover. Le titre indiquait déjà qu'il entendait se consacrer au fondement des arts et non à leur spécificité.

Le principe fondamental de l'art est encore pour Batteux le vieux concept de la *mimesis*. Il défend ainsi encore une fois l'idée d'une convertibilité totale des arts, qui obéissent à un même principe, celui de l'imitation de la belle nature. Les moyens ou les techniques spécifiques sont à ses yeux secondaires. Les couleurs du peintre, les reliefs de la sculpture, les mouvements du corps des danseurs, les sons de la musique et la parole mesurée de la poésie ne relèvent à ses yeux que du domaine des moyens. Lui importe en premier lieu l'imitation, le rapport entre l'imitation et l'imité, entre l'idée et la transposition de l'idée dans l'œuvre concrète. En affirmant encore une fois l'unité des arts, Batteux s'opposait, au moins implicitement, aux approches qui com-

⁹ Pour les débats au sein de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, voir Jurt 1987, 61-81 ; Lichtenstein 1989 ; Heinich 1993 ; Nativel 2009, 593-608.

¹⁰ Au sujet de Du Bos voir aussi Saisselin 1961, 145-156 ; Dauvois 2015, 155-172.

mençaient à mettre en relief la spécificité des arts respectifs et qui esquissaient une “esthétique des media” (voir Stierle 1984, 30).

Les théories qui se feront jour pendant la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle vont développer les esquisses d’un Du Bos tout en s’opposant à Batteux et son esthétique de l’imitation ancrée dans une tradition séculaire.

Diderot

Il y a eu pendant ce laps de temps une réflexion intense au niveau théorique sur les rapports entre peinture et poésie, réflexion menée notamment par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* (1751). Cette réflexion porte d’une manière générale sur le concept du beau. Batteux s’était référé à l’exemple célèbre de Zeuxis et son intention de peindre une beauté parfaite. Le peintre ne se serait pas inspiré d’une beauté particulière, mais aurait rassemblé plutôt “les traits séparés de plusieurs beautés existantes : il se forma dans l’esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis” (Batteux 1969 [1773], 45-46). Il n’y a donc aucune trace d’un platonisme chez Batteux, qui postulerait l’idée d’un Beau antérieur ou extérieur aux sensations. Il a fondé toute une rhétorique sur le concept de l’origine sensorielle de nos idées en affirmant que l’ordre de nos pensées allait toujours de l’objet au sujet, de la sensation à l’idée.

Diderot s’est occupé à son tour dès son article destiné à l’*Encyclopédie* en 1751 de “l’origine et la nature du beau”. Il se réfère dans ce contexte à Batteux; celui-ci, écrit-il, “rappelle tous les principes des beaux-arts à l’imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce qu’est la *belle nature*” (Diderot 1978, 1087).

Diderot critique ainsi le caractère indéterminé du concept de “belle nature”. Il n’y a pas pour lui des règles essentielles, éternelles, originales et souveraines du beau. Il définit le beau par les rapports. Les rapports sont ainsi une donnée relative, parce qu’ils sont le résultat d’une comparaison établie par un sujet. Les points communs qu’on peut établir résident cependant aussi dans les choses. Les colonnades du Louvre ont ainsi, tel est l’exemple choisi par Diderot, une forme spécifique qui n’est pas seulement créée par l’observateur.

Tout en reprenant les catégories de la poétique classique, Diderot leur donne un sens différent; le “vrai” ou le “naturel”, ce n’est pas ce qui correspond à une nature idéale, mais ce qui provoque l’illusion de la réalité. Il y a ainsi un décentrement de l’objet de la représentation vers le sujet de la réception. L’illusion est considérée, comme chez Du Bos, à partir de la perspective du spectateur et de l’effet qu’une pièce exerce.

Diderot développe cette esthétique de l’effet (créé par l’illusion parfaite) non seulement au sujet du théâtre, mais également pour le roman et la peinture. “La peinture montre l’objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée”, affirma-t-il dans la *Lettre sur les sourds et les muets* (Diderot 2010, 255). Diderot compare ensuite l’émotion provoquée par la nature et celle provoquée par la nature évoquée dans une œuvre d’art: “Je suis sûr que jamais clair de lune ne vous a autant affectée dans la nature que dans une des nuits de Vernet” (*ibidem*, 254).

Diderot distingue ainsi entre “plaisir de la sensation” et “plaisir réfléchi”. Le spectacle de la nature provoque uniquement le plaisir de la sensation; l’art, ici la peinture, provoque un plaisir de la sensation et un plaisir réfléchi, l’art ne touchant pas seulement les sens, mais aussi l’esprit et le cœur par les rapports qu’il dégage à l’intérieur de la fraction de la réalité représentée. Le plaisir que Diderot trouve dans l’art est un plaisir provoqué par l’apparence, mais cette apparence lui procure l’illusion de la réalité (qu’il appelle nature ou vérité).

Diderot met plus au centre la création de l’illusion parfaite; pour cette raison, la réflexion sur les moyens de créer cette illusion, qui était pour Batteux secondaire, devient pour Diderot

centrale; il évoque, par exemple, les petits détails vrais comme un procédé général, notamment en littérature, pour créer cette illusion. La réflexion sur les moyens l'amène à réfléchir sur la spécificité de ces moyens pour les différents arts, réflexion entamée par Du Bos, qui avait lui aussi mis en avant l'effet escompté par l'œuvre d'art.

Diderot reproche à Batteux d'ignorer les techniques propres à chaque art. À ses yeux, il y a d'abord des objets spécifiques propres à tel ou tel art. Il évoque comme exemple celui de la tête de Neptune qui "dans le poème [de Virgile] s'élève si majestueusement sur les flots": "J'admire la tête de Neptune dans Virgile, parce que les eaux ne dérobent point à mon imagination le reste de la figure"; mais la représentation picturale de cette scène "fit un mauvais effet sur la toile" (*ibidem*, 250), car "tout corps qui n'est plongé qu'en partie dans un fluide est déformé par un effet de réfraction qu'un imitateur fidèle de la nature est obligé de rendre" (*ibidem*); de plus, le corps plongé dans les eaux dirige l'attention du spectateur sur la tête de Neptune, qui apparaît comme décollée¹¹.

Diderot montre en outre la diversité dans la manière des arts à travers l'exemple de la représentation d'un objet identique ("Une femme mourante") en poésie, en peinture et en musique: "Le peintre n'ayant qu'un moment¹² n'a pu rassembler autant de symptômes mortels que le poète; mais en revanche, ils sont bien plus frappants. C'est la chose même que le peintre montre; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes" (Diderot 2010, 239).

Diderot introduit ainsi une différenciation qui paraît ressembler à celle de Du Bos distinguant entre "signes naturels" et "signes artificiels". Si la peinture montre "la chose même" et la musique et la poésie n'en montrent qu'un signe, il revient à la peinture un rang plus élevé. Or, pour Diderot, chaque art dispose d'une structure hiéroglyphique. Par le terme de hiéroglyphe, il entend une expression métaphorique et imagée. Il le dit explicitement "Tout art d'imitation ayant ses hiéroglyphes particuliers, je voudrais bien que quelque esprit instruit et délicat s'occupât un jour à les comparer entre eux" (*ibidem*, 236).

Par le terme d'emblème, Diderot suggère une dimension qu'il exprime mieux encore par celui de hiéroglyphe¹³. Il entend surtout s'opposer au terme d'allégorie, qui suppose qu'un contenu puisse être immédiatement traduit par une illustration poétique ou picturale. Pour lui, le signifiant n'est pas secondaire et il n'est pas facilement traductible (par exemple dans une autre langue¹⁴ ou dans une autre forme artistique). Pour cette raison, il insiste sur la dimension

¹¹ Diderot démontre à travers cet exemple concret les spécificités de la poésie et de la peinture, "les disparités entre l'image poétique – créée librement – et l'image picturale soumise à des contraintes techniques"; cet exemple ainsi que celui d'Amphitrite dont les longs bras ceignent la terre chez Ovide sont devenus, selon Élise Pavy-Guilbert, des morceaux fétiches du philosophe, puisqu'il les citera aussi dans les *Essais sur la peinture* (1766), le *Salon de 1767* et les *Pensées détachées* (1776). La conclusion est, comme l'écrit l'interprète, à chaque fois analogue: "La poésie est supérieure à la peinture car seule la première peut représenter des choses irréelles en faisant appel à l'imaginaire" (Pavy-Guilbert 2014, 366).

¹² Alors que Le Brun attribuait à la peinture aussi le pouvoir de représenter une temporalité successive (voir Jurt 2007, 337-347), le peintre n'a pour Diderot qu'un instant (un instant paroxystique ou faible) qu'il doit bien choisir pour que le spectateur puisse imaginer ce qu'on ne saurait montrer. Le moment est ainsi composé pour Diderot de trois images, "l'image textuelle d'où part le peintre, l'image suspensive qu'il représente, et l'image horrible qu'il suggère" (Lojkine 2007, 228). L'image faible qui lui est donnée doit renvoyer à une image forte dont l'imagination du spectateur prendra la responsabilité.

¹³ Si Diderot préfère le terme de hiéroglyphe à celui d'emblème, "c'est sans doute pour insister sur l'opération, presque magique, créée, l'association immédiate du mot devenu image" (Pavy-Guilbert 2014, 387).

¹⁴ "Je croyais avec tout le monde, qu'un poète pouvait être traduit par un autre: c'est une erreur, et me voilà désabusé. On rendra la pensée, on aura peut-être le bonheur de trouver l'équivalent d'une expression" Mais la dimension matérielle, acoustique, la distribution des syllabes longues et brèves, la distribution des voyelles entre les consonnes – "tout cela disparaît nécessairement dans la meilleure traduction" (Diderot 2010, 228).

sensible du hiéroglyphe et par là également sur la dimension autonome de l'œuvre d'art, qui n'est pas seulement une traduction.

L'esthétique du hiéroglyphe met en question le *topos* de l'*ut pictura poesis*. Les différents arts ne se ressemblent pas du fait qu'ils imiteraient une belle nature ; ils la créent plutôt à travers des formes hiéroglyphiques qui sont spécifiques à chaque art. L'analyse esthétique nous amène, écrit Diderot, à étudier les techniques des hiéroglyphes spécifiques, la stylistique poétique, les règles de la composition musicale, les techniques des formes picturales. Mais ces analyses ne sauraient jamais expliquer complètement les œuvres. Le concept de hiéroglyphe témoigne, comme le relève Barbara de Negroni, "de ce qui est inexplicable dans l'art, de ce qui relève des petites perceptions et de l'infinimental, dont nous sentons la subtilité, sans réussir à entièrement l'analyser [...]. Un poème, un tableau ou une symphonie ne nous communiquent jamais leur sens ultime. Il nous faut donc voir et revoir les œuvres, nous promener dans les Salons d'une toile à l'autre, relire Horace ou Racine" (de Negroni 2010, 1139-1140).

En soutenant la thèse que tout art a "ses hiéroglyphes particuliers" (Diderot 2010, 236), Diderot met en effet en question l'idée d'une convertibilité des arts. Il s'oppose ainsi à une poésie descriptive qui se conçoit comme des tableaux faits par des mots : "[...] Lorsque l'Aristote me décrit l'Angélique [...] depuis le sommet de sa tête à l'extrémité de son pied [...] malgré la grâce [...] de sa poésie, Angélique n'est pas belle. Il me montre tout ; il ne me laisse rien à faire [...]. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules : je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres [...] Je sens vos détails et je perds l'ensemble" (Diderot 1963 [1767], III, 302).

Une fois de plus le point de référence n'est plus l'objet, mais le sujet, à savoir le lecteur qui crée "l'objet" dans son esprit. Il s'agit donc de choisir des traits spécifiques et suggestifs qui permettent de créer une impression d'ensemble. L'accumulation de détails n'arrive pas à créer un effet révélateur qui mette l'objet immédiatement devant les yeux du lecteur. Pour cette raison, il n'y a pas une équivalence des moyens d'expression pour le peintre, le sculpteur et le littérateur. "[...] Dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposerait de la [sc. la poésie] transporter de son discours sur la toile" (Diderot 1776, 129).

Lorsqu'il a à rendre compte des toiles de Lagrenée exposées dans le Salon de 1767, Diderot souligne encore qu'un écrivain ne saurait jamais donner à un peintre des conseils sur l'exécution d'un tableau même s'il est l'auteur du texte à transposer, parce que celui-ci ne connaît pas les moyens spécifiques de la peinture : les propositions de l'écrivain "sont des demandes ou folles [...] ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela serait passable, écrit ; détestable, peint ; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont la tête dans *ut pictura poesis erit*, et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'*ut pictura poesis non erit*" (Diderot 1963 [1767], III, 72-73).

La singularité des arts est encore plus évidente en ce qui concerne les moyens investis. Du Bos avait déjà souligné cet aspect au sujet des effets que les différents arts sont censés exercer. Chez Diderot, l'idée de la spécificité des arts est plus radicale et concerne en fin de compte tous les aspects. S'il avait déjà mis en relief cette spécificité à propos de l'exemple d'un vers célèbre de Virgile sur la tête de Neptune plongée dans l'eau et l'essai d'une "traduction" picturale de cette évocation, il développe cette idée dans son *Salon* de 1767 d'une manière générale : "Il n'y a sur le papier [le médium du poète épique] ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligence d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. L'imagination passe rapidement d'image en image ; son œil embrasse tout à la fois. Si elle discerne des plans, elle

ne les gradue ni ne les établit; elle s'enfoncera tout à coup à des distances immenses; tout à coup elle reviendra sur elle-même avec la même rapidité, et pressera sur vous les objets. Elle ne sait pas ce que c'est qu'harmonie, cadence, balance; elle entasse, elle confond, elle meut, elle approche, elle éloigne, elle mêle, elle colore comme il lui plaît. Il n'y a dans ses compositions ni monotonie, ni cacophonie, ni vides, du moins à la manière dont le peintre l'entend. Il n'en est pas ainsi d'un art où le moindre intervalle mal ménagé fait un trou [...]” (Diderot (1963 [1767], III, 73-74). Et Diderot continue ainsi: “Chaque art a ses avantages. Lorsque la peinture attaquera la poésie sur son palier, il faudra qu'elle cède; mais elle sera sûrement la plus forte, si la poésie s'avise de l'attaquer sur le sien”¹⁵ (*ibidem*, 59).

Le mot *ut pictura poesis non erit* met en quelque sorte fin à une longue tradition de l'idée d'une convertibilité des différents arts. Ce n'est plus le concept de *imitatio naturae* et celle de *adaequatio rei* qui est au centre, mais celle de *inventio*, celle des media et des moyens de l'expression artistique, et par là aussi la reconnaissance du sujet, de l'aspect créateur et de la dimension suggestive de la forme artistique.

Lessing

Le jeune Gotthold Ephraim Lessing avait rendu compte dans son mensuel *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* dès juin 1751 de la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot¹⁶. Il se confronte ainsi très tôt aux problèmes des conditions médiatiques du Beau (voir Stierle 1984, 34-35). Il intervint aussi au sujet du débat autour de la poésie descriptive (*malende Dichtung*), qui avait connu à l'époque un grand essor en Allemagne¹⁷. À ses yeux, la poésie ne devait pas imiter la peinture, et il s'opposait ainsi à la conception de *l'ut pictura poesis*, affirmant de cette sorte l'autonomie de la littérature¹⁸. Dès son essai sur Sénèque de 1754, il entendait séparer les arts pour mieux les définir les uns par rapport aux autres, frontière qu'il entendait également maintenir entre la poésie et la philosophie. L'idée d'une parenté intime entre peinture et poésie avait été défendue dans le domaine germanophone par Johann Jakob Bodmer en 1741 dans ses *Considérations critiques sur les peintures poétiques des poètes* (*Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*). L'auteur défendait l'idée d'une égalité de la poésie et de la peinture, les deux se définissant par un rapport commun à la nature et un appel commun à l'imagination. Lessing défendait, en revanche, le point de vue contraire; dans ses *Lettres concernant la littérature la plus récente* (*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*) (1759), il critique la poésie descriptive. Selon lui, “un poète qui prétend faire des peintures d'après nature, imitant en cela un peintre paysagiste, suscite dans le meilleur cas l'ennui, dans le pire le dégoût” (Teinturier

¹⁵ En fin de compte, Diderot défend la thèse d'une supériorité de la littérature par rapport aux arts visuels. Il exprime cette thèse notamment dans ses propos sur le “petit groupe” d'Etienne-Maurice Falconet *Pigmalion au pied de sa statue qui s'anime* dont il rend compte dans son “Salon” de 1763; dans le texte, on saurait aussi traduire le mouvement, ce que la sculpture ne saurait rendre. Voir à ce sujet Wettlaufer 2001, 19-23.

¹⁶ Voir Lessing 1998, 125-135. Après cette première référence à Diderot où l'auteur retient surtout les remarques sur les rapports entre gestes et mots dans l'art dramatique, Lessing publiera en 1766 plusieurs textes de Diderot qu'il avait traduits sous le titre *Das Theater des Herrn Diderot aus dem Französischen* [*Le fils naturel* (1757), *Le père de famille* (1758), *Entretiens sur le fils naturel*, *De la poésie dramatique*]; voir Lessing 1990a, 13-230. Stéphane Lojkine parle au sujet des rapports des deux auteurs moins d'emprunts d'un texte à l'autre que d'une “communauté d'esprit” et d'une “coprésence culturelle” (Lojkine 2007, 234).

¹⁷ Voir à ce sujet Barner 1990, 668; le critique mentionne dans ce contexte le poème *Die Alpen* de Albrecht Haller ou les *Idylles* de Salomon Gessner qui connurent un succès dans toute l'Europe. Voir aussi Bohn 2014, 43-58.

¹⁸ Nous suivons Teinturier 2011, ix-xxxiv; voir aussi Teinturier 2014, 43-58.

2011, xxx). Commentant ses *Fables*, il insiste sur l'importance des actions dans un texte littéraire. Son ami Moses Mendelssohn a probablement aussi alimenté les idées qu'il défendra dans le *Laocoon* par son ouvrage *Des principes des beaux arts et des sciences (Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, 1757; voir ibidem, xxxi)*. Mendelssohn y prenait lui aussi ses distances par rapport aux thèses "peu fécondes" de Batteux (voir Stierle 1984, 35-37).

C'est en 1766 que Lessing publia son essai fondamental *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie (Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte)*. À travers son écrit, il entendait, d'une part, libérer la peinture de sa tradition allégorique en vogue depuis l'ère baroque et, d'autre part, défendre l'autonomie de la poésie par rapport à la vague de la poésie descriptive qui connaissait elle aussi en Allemagne un certain essor¹⁹. Lessing part du fait que les Grecs représentaient la douleur dans les arts visuels d'une autre manière que dans la littérature. Si la douleur exprimée dans la sculpture de Laocoon correspondait à l'idée de "noble simplicité et de grandeur tranquille" chère à Winckelmann²⁰, les Grecs n'hésitaient pourtant pas, dans leurs œuvres littéraires, à exprimer une douleur terrible²¹. Cette différence ne pouvait pas s'expliquer à partir d'une esthétique de l'imitation, mais à partir d'une esthétique du médium: "S'il est vrai [...] qu'on peut posséder une réelle grandeur d'âme alors même qu'on ne retient pas ses cris de douleur, alors ce n'est pas parce qu'il voulait donner à voir une telle grandeur d'âme que le sculpteur du Laocoon n'a pas souhaité reproduire ce cri dans le marbre; il doit au contraire y avoir une autre raison qui permet d'expliquer pourquoi il n'imité pas ici son concurrent le poète qui, lui, donne à entendre ce cri de façon on peut plus délibérée dans son œuvre"²² (Lessing 2011, 13).

Pour Lessing, la littérature et les arts visuels sont en mesure de représenter n'importe quel sujet; leur fonction de représentation et de symbolisation n'est pas limitée. Mais il y a entre le sujet et tel ou tel art "une relation naturelle" (*ibidem*, 113)²³. Il y a un grand nombre de "relations naturelles" pour l'art qui "reproduit toutes sortes de corps sur des surfaces planes" (*ibidem*, 15)²⁴, mais c'est également le cas pour l'art qui se sert de la langue. Le discours n'atteint cependant pas à la dimension esthétique, s'il correspond seulement à cette "relation naturelle": "Dans la mesure où les signes du langage sont arbitraires, il est tout à fait possible qu'on puisse, grâce à eux, représenter les parties d'un corps comme successives alors qu'elles sont juxtaposées dans la nature. Seulement, cela est une caractéristique du langage et de ses signes, pas une caractéristique qui sert plus particulièrement le but de la poésie" (*ibidem*, 121)²⁵.

¹⁹ Nous suivons dans la suite Stierle 1984, 34-40.

²⁰ Lessing se réfère au grand ouvrage de Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) qui prétendait une supériorité de la sculpture par rapport à la littérature. Voir Décultot 2014, 83-95.

²¹ Dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres d'art grecques en peinture et en sculpture (Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, 1755)*, Winckelmann remarquait que le Laocoon du statuaire ne criait point comme le faisait celui de Virgile; c'était parce que les artistes voulaient lui faire exprimer la force et la grandeur d'âme (Folkierski 1969, 530).

²² "Wenn es wahr ist, dass das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muss einen anderen Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücker" (Lessing 1990b, 21-22).

²³ "bequemes Verhältnis" (*ibidem*, 116).

²⁴ "Die Malerei [...] als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet [...]" (*ibidem*, 22).

²⁵ "[...] da die die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, dass man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht

Le sujet “naturel” des arts plastiques, c’est la représentation de beaux corps statiques²⁶. Chez les Anciens, poursuit Lessing, “la beauté était le premier commandement dans les arts plastiques” (*ibidem*, 18)²⁷. À leurs yeux, il fallait soumettre l’expression de tous les sujets “à la première des lois esthétiques, celle de la beauté” (*ibidem*, 20)²⁸. La poésie, en revanche, n’est pas obligée de suivre les mêmes lois; son principe majeur est plutôt la vivacité. Comme Diderot, Lessing distingue plusieurs états de l’expression par le moyen de la langue²⁹. L’auteur de textes en prose peut se contenter de représentations claires et précises. Le but du poète, en revanche, consiste “à nous rendre les idées qu’il évoque si vivantes que, dans la rapidité, nous croyons effectivement ressentir les véritables impressions sensorielles des objets évoqués et que, pendant l’instant que dure cette illusion, nous cessons d’être conscients des moyens mis en œuvre, c’est-à-dire des mots du poète” (*ibidem*, 121)³⁰.

Lessing suit Aristote, en assignant à la littérature la fonction de représenter des actions. Pour cette raison, la successivité des signes de la langue correspond parfaitement à la littérature³¹. Ce qui est propre à ce médium, c’est de reproduire le transitoire et non ce qui est immobile; il doit transformer l’immobile en transitoire. Lessing aboutit ainsi à la conclusion célèbre: “S’il est vrai que la peinture utilise, pour reproduire la nature, des moyens ou des signes totalement différents de ceux de la poésie – la première met en effet en scène des figures et des couleurs dans l’espace alors que la seconde utilise des sons articulés et les place dans le temps; s’il est indiscutable que les signes doivent avoir une relation naturelle à l’objet qu’ils désignent, alors des signes qui sont

der Poesie am bequemsten sind” (*ibidem*, 123-124). Lessing reprend ici la distinction entre signes ‘naturels’ et signes ‘arbitraires’ des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l’abbé Du Bos dont il avait traduit un passage, sans le mentionner explicitement dans son *Laokoon*. Il importe beaucoup à Lessing de définir la poésie par la motivation de ses signes. Il écrit ainsi dans une lettre adressée en 1769 à Friedrich Nicolai: “La poésie doit nécessairement chercher à élever ses signes arbitraires en naturels; ce n’est que par là qu’elle se distingue de la prose et devient poésie. Les moyens par lesquels elle l’accomplit sont: sonorité des mots, ordre des mots, mesure des syllabes, figures et tropes, comparaisons etc.” (d’après Todorov 1973, 35). S’il reste toujours des signes immotivés, il y a en revanche un genre de la poésie supérieur qui rend tous les signes “naturels”: c’est le genre dramatique (d’après Todorov 1973, 35). Voir aussi Rialland 2014, 97-115.

²⁶ Ne voyant le beau que dans la beauté idéale du corps humain, il exclut comme sujets de la peinture les animaux, mais également le paysage (Folkierski 1969, 549).

²⁷ “Ich wollte bloss festsetzen, dass bei den Alten, die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen ist” (Lessing 1990b, 26).

²⁸ “[...] dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit [...]” (*ibidem*, 29).

²⁹ Voir à ce sujet Diderot 2010, 227.

³⁰ “Der Poet will nicht bloss verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloss klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu aufwendet, seiner Worte bewusst zu sein aufhören” (Lessing 1990b, 124). Voir Todorov: “Lessing parle de l’opposition entre ‘illusion’ et ‘compréhension’ (ou ‘intelligence’) là où nous aurions parlé de signes motivés et immotivés; il suit l’opinion de Baumgarten et Mendelssohn selon laquelle l’art (le symbole) ne peut être que sensible; il ne reste pas moins qu’il fait clairement voir une définition qui sous-tend tout son raisonnement et qui n’a pas encore perdu son intérêt: la poésie est un langage dont les signes sont motivés” (1973, 35).

³¹ “Les objets qui sont agencés entre eux sur le mode temporel de la succession ou dont les différentes parties le sont, se nomment actions. Par conséquent, les actions sont l’objet à proprement parler de la poésie” (Lessing 2011, 113). “Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie” (Lessing 1990b, 116). La successivité est ainsi, selon Todorov, un procédé qui sert à “imiter” la temporalité et par conséquent aussi un procédé de motivation de la séquence du discours (Todorov 1973, 35). Par cette qualité décrite comme spécifiquement poétique, Lessing s’oppose implicitement à une peinture historique.

agencés entre eux selon un rapport spatial de juxtaposition ne peuvent également exprimer que des objets qui sont juxtaposés ou dont les différentes parties sont elles-mêmes agencées sur ce même mode ; mais des signes qui sont agencés entre eux selon un rapport temporel de succession ne peuvent eux aussi exprimer que des objets qui sont successifs ou dont les différentes parties sont elles-mêmes agencées sur ce mode” (*ibidem*, 113)³².

Le poète qui évoque des états à travers une succession de signes ne peut faire sentir la beauté qu’à travers l’effet que cette évocation suscite auprès du lecteur : “Ce qu’Homère n’a pu décrire chaque partie l’une après l’autre, il nous le fait ressentir d’après l’effet produit. Poètes, dépeignez-nous le plaisir, l’inclination, l’amour, l’extase que procure et provoque la beauté, vous aurez alors peint la beauté elle-même” (*ibidem*, 155)³³.

Lessing pense, en revanche, que la peinture n’a pas pour tâche de nous donner un récit des effets de la beauté ; elle doit la présenter immédiatement : “Lequel [des tableaux] donnera à voir le triomphe de la beauté ? Celui-ci, où je la vois elle-même, ou bien celui-là, où je dois le déduire des grimaces que font des barbons émus ? *Turpe senilis amor* ; un regard libidineux rend ridicule la plus noble des visions et un vieillard qui fait montre de ses désirs juvéniles inspire même du dégoût” (*ibidem*, 159-160)³⁴.

Pour Lessing, la peinture ne doit pas étaler un sujet dans une durée temporelle, mais le montrer dans l’instant : “Quand je vois des vieillards en train d’exprimer leur ravissement, je veux également voir, dans le même instant, ce qui provoque cet état ; et je ne manquerai pas d’être choqué si, comme nous venons de dire, je ne vois rien d’autre qu’une silhouette voilée et masquée, qu’ils dévorent de leurs regards lubriques [...]. [Caylus] recommande au peintre avec tant de soin l’expression du visage des vieillards et ne s’attarde pas un seul instant sur la beauté de celui d’Hélène” (*ibidem*, 160-161)³⁵. En occultant la cause du ravissement, Caylus trahit, comme l’affirme Bernard Vouilloux, la cause (et la chose) même de la peinture “en tant que la peinture serait affaire de forme et non de transformation, de représentation et non de récit” (Vouilloux 1999, 93).

³² “Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen” (Lessing 1990b, 116). Voir à ce sujet aussi Lojkine 2007, 233-238 et Perini Folesani 1996, 49-65 (en particulier, pour Lessing, 54-56). Le procédé de Lessing est systématique et opère à travers des exclusions : “il exclut de la peinture tout ce qui n’était pas d’une absolue beauté idéale, à laquelle il ne faisait participer que le permanent, et il exclut de la poésie toute description, celle-ci s’occupant d’objets coexistants et la poésie étant successive” (Folkierski 1969, 546).

³³ “Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, lässt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt” (Lessing 1990b, 154)

³⁴ “Welches [der Gemälde] wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen ? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schliessen soll ?, *Turpe senilis amor* ; ein gieriger Blick macht das ehrwürdige Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand” (*ibidem*, 158).

³⁵ “Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt: und ich werde äusserst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine verummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen [...] [Caylus] empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort” (*ibidem*, 158-159). Lessing s’affronte dans son essai à plusieurs reprises à l’écrit du comte de Caylus *Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homère et de l’Énéide de Virgile, avec des observations générales sur les costumes* (1757) qui avait défendu la thèse d’une convertibilité des arts.

Si la beauté doit être transformée dans une dimension transitoire, elle change, selon Lessing, de caractère et se transforme en grâce : “ Une autre voie que peut emprunter la poésie pour dépasser les arts plastiques dans la description de la beauté physique consiste à transformer la beauté en grâce. La grâce est de la beauté en mouvement et, pour cette raison même, elle est moins aisée à représenter pour le peintre que pour le poète. Le peintre ne peut que laisser deviner le mouvement mais en réalité ses personnages sont parfaitement immobiles. Par conséquent, la grâce devient chez lui une sorte de grimace. Mais dans un poème, elle reste ce qu’elle est : une beauté en mouvement, transitoire, dont nous souhaitons qu’elle se répète. Elle va et vient ; et comme nous sommes à même de nous souvenir plus facilement et plus nettement d’un mouvement que de simples formes ou couleurs, la grâce doit nécessairement, dans cette situation, nous impressionner plus que la beauté ” (Lessing 2011, 156)³⁶.

L’importance historique de Lessing est, selon Todorov, d’abord négative : “ C’est grâce à la rigueur de sa pensée qu’éclate le dogme moniste de l’imitation. Ce qui semblait aller de soi avant lui – l’imitation en poésie – devient problématique ” (Todorov 1973, 38).

Cette position qui a été en quelque sorte aussi celle de Diderot est également constructive. Lessing “ inscrit résolument l’art parmi les systèmes de signes et il pose de manière directe et explicite la question de la nature du signe artistique ” (*ibidem*). Et le signe artistique est pour lui d’abord un signe motivé. La motivation des signes restera une préoccupation majeure des poètes postérieurs, de Mallarmé jusqu’à Valéry et au-delà³⁷.

Références bibliographiques

- Barelli Emma (1979), “ ‘The Sister Arts’ in Alberti’s ‘Della Pittura’ ”, *The British Journal of Aesthetics* XIX, 3, 251-262.
- Barner Wilfried (1990), “Kommentar”, in G.E. Lessing, *Werke, und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V, t. 2, 1766-1769, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 619-734.
- Batteux Charles (1969 [1773]), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine Reprints.
- Bohn Carolin (2014), “Représentation entre image et langage dans le *Laocoon* de Lessing”, in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (sous la dir. de), *Lessing, la critique et les arts*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 43-58.
- Carducho Vicente (1979 [1633]), *Diálogos de la Pintura*, édité, introduit et annoté par Francisco Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Turner.
- Caylus comte de (1757), *Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homère et de l’Énéide de Virgile, avec des observations générales sur les costumes*, Paris, Tilliard.
- Dauvois Daniel (2015), “Du Bos et la poésie de la peinture”, in Daniel Dauvois, Daniel Dumouchel (éds.), *Vers l’esthétique. Penser avec les “Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture” (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, Hermann, 155-172.
- Décultot, Élisabeth (2014), “Lessing polémiste. Relectures de Winckelmann dans le *Laocoon*”, in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (éds.), 83-95.

³⁶ “ Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, dass sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als blosser Formen oder Farben: so muss der Reiz in dem nemlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit ” (Lessing 1990b, 155) Wladislaw Folkierski explique la position systématique de Lessing par le fait que ce dernier se concentrait surtout sur les chefs d’œuvre de la sculpture grecque et identifiait la sculpture à la peinture (Folkierski 1969, 550).

³⁷ Voir Genette : “ Langage poétique, poétique du langage ” (1969, 123-153).

- Diderot Denis (1959 [1776]), *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, in Id., *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 741-840.
- (1960 [1763]), *Salons I*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1960 [1765]), *Salons II*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1963 [1767]), *Salons III*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1967 [1769-1781]), *Salons IV*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1978), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- (2010 [1751]), *Lettre sur les sourds et muets*, in Id., *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 199-279.
- Du Bos Jean-Baptiste (1967 [1719]), *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Genève, Slatkine Reprints.
- Folkierski Władisław (1969), *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Paris, Champion.
- Gazzetti Maria, Hock Dorothee et al., *La scoperta di un quadro. J.H.W. Tischbein, 'Allegoria della Poesia e Pittura'*, Roma 1783, Roma, Casa di Goethe, sous presse.
- Genette Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- Georgel Pierre, Lecoq Anne-Marie (1987), *La Peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro.
- Horace (1961), *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres.
- Heinich Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Jurt Joseph (1987), "La peinture et le paradigme littéraire au XVIIe siècle", *Papers on French Seventeenth-Century Literature* XIV, 26, 61-81.
- (2007), "Die Debatte um die Zeitlichkeit der Académie Royale de Peinture am Beispiel von Poussins *Mannalese*", in Franziska Sick, Christof Schöch (Hrsgg.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 337-347.
- Lee Rensselaer (1991), *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture*, Paris, Macula (éd. orig. *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York, W.W. Norton, 1967).
- Lessing G.E. (1990a), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V, t. 1, 1760-1766, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1990b), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V, t. 2, 1766-1769, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1998), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. II, 1751-1753, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (2011), *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck (éd. orig. *Laocoon* [1766], in *Werke, und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V/II, *Werke 1766-1769*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, 11-206).
- Lichtenstein Jacqueline (1989), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion.
- Lojkin Stéphane (2007), *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon.
- Nativel Colette (2009) "Ut pictura poesis: Junius et Roger de Piles", *Dix-septième siècle* 4, 593-608.
- Negróni Barbara de (2010), "Notice", in Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1129-1141.
- Ossola Carlo (2018), *L'Automne de la Renaissance. "Idée du Temple" de l'art à la fin du Cinquecento*, Paris, Les Belles Lettres.
- Pavy-Guilbert Élise (2014), *L'Image et la Langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les "Salons"*, Paris, Garnier.
- Perini Folesani Giovanna (1996), "Appunti sulla tradizione dell' 'Ut rhetorica pictura' in Italia dal Rinascimento all'Illuminismo", in Claudia Cieri Via (a cura di), *Immagini degli dei. Mitologia e*

- collezionismo tra '500 e '600*, catalogue de l'exposition (Fondazione Memmo, Lecce, 7 dicembre 1996-31 marzo 1997), Milano, Leonardo, 49-65.
- Riolland Nicolas (2014), "Lessing et l'esthétique française", in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (éds.), *Lessing, la critique et les arts*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 97-115.
- Ripa Cesare (1644 [1603]), *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres Figures Hieroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, & des Passions humaines*, Tirée des recherches & des Figures de Cesare Ripa, Moralisées par J. Baudoin, Paris, Mathieu Guillemot.
- Saisselin R.G. (1961), "Ut Pictura Poesis: Du Bos to Diderot", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XX, 2, 144-156.
- Stierle Karlheinz (1984), "Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des Mediums", in Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart, Metzler, 23-58.
- Teinturier Frédéric (2011), "Présentation", in G.E. Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, ix-xxxiv.
- (2014), "Le *Laokoon* de Lessing: défense et illustration de la poésie par la mise en scène de ses effets", in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (éds.), *Lessing, la critique et les arts*, sous la dir. de Andreas Beyer et Jean-Marie Valentin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 43-58.
- Todorov Tzvetan (1973), "Esthétique et sémiotique au XVIIIe siècle", *Critique* 308, 26-39.
- Vouilloux Bernard (1999), "La belle Hélène comme vous ne l'aurez jamais vue (Lessing contre Caylus)", *Littérature* CXV, 3, 87-93.
- Wettlaufer A.W. (2001), *Pen vs. Paintbrush. Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Palgrave.

Œuvres picturales

- Furini Francesco (1626), *Pittura e poesia*, huile sur cuivre, 180 x 143 cm, Palazzo Pitti, Florence (Inv. 1890 n. 6466).
- Kauffmann Angelika (1782), *The Artist in the Character of Design Listening to the Inspiration of Poetry*.
- Tischbein J.H.W. (1783), *Allegorie der Malerei und Dichtung*, huile sur cuivre, 61 cm x 61 cm, English Heritage, Kenwood, London.
- Vasari Giorgio (avant 1565), *Ingenium et Ars*, huile sur cuivre, 38 x 28 cm, Les Offices, Florence.
- Zuccari Federico (1597), *La "vera intelligenza" inspire le peintre*, estampe de Cornelis Cort d'après le tableau de Zuccari, 67 x 53,8 cm ; 79 x 53,4 cm, Cabinet des estampes, Kunsthalle, Hambourg, n. 17603.