

Diderot et la doctrine de l'ut pictura poesis
du XVIIIème siècle

Au XVIIIème siècle, où l'on se passionnait pour les nouvelles découvertes en science et en art, on se passionnait aussi pour le langage. On cherchait un nouveau langage capable d'exprimer de nombreuses pensées jamais encore formulées. Les meilleurs écrivains du siècle ont en effet fait reculer les frontières de la littérature en y introduisant de nouveaux genres, dont la critique d'art.

Diderot était probablement le critique du siècle le plus capable d'écrire sur l'art, ce qu'il a fait abondamment. Les Salons seuls représentent un travail monumental. Mais lorsque Diderot est arrivé à faire des découvertes importantes - celles de la technique en art - il s'est tu. Bien qu'il ait probablement compris les grands problèmes de l'art moderne, il n'a pas toujours trouvé les termes dont il avait besoin dans ce domaine.

Parce qu'on n'avait pas les connaissances linguistiques propres à la critique d'art, on a fini par dire pas mal de bêtises sur l'art plastique. Parce qu'il n'y avait pas de langage particulier à l'art visuel, on a trop souvent jugé "la peinture selon des critères qui appartiennent à la littérature."¹ Cette tendance à juger la peinture en termes de littérature, qui débuta pendant la Renaissance italienne et s'est transformée en véritable doctrine avec les académiciens français du XVIIème siècle, peut se ramener à un problème linguistique. La fameuse doctrine, qui se réclame de l'ut pictura poesis ("Que la poésie soit comme la peinture..."), a fini par produire dans les arts un état de confusion qui n'a été résolu que très tard dans le XVIIIème siècle avec Lessing et avec Diderot. La confusion produite

par cette doctrine s'explique en grande partie par un défaut lexical qui persiste de nos jours. C'est un paradoxe de la connaissance humaine que la connaissance pure dépasse presque toujours le langage dont on dispose pour l'exprimer.

Dans les traités d'art et de littérature de 1550 à 1750, les critiques ont presque toujours souligné le rapport étroit qui était censé exister entre la poésie et la peinture. Une comparaison d'Horace est invoquée comme la sanction finale de ce rapport: ut pictura poesis.² R. W. Lee fait cette remarque:

The sister arts as they were generally called - and Lomazzo observes that they arrived at a single birth - differed, it was acknowledged, in means and manner of expression, but were considered almost identical in fundamental nature, in content, and in purpose.³

La littérature de l'ut pictura poesis est très vaste car la polémique sur l'esthétique a dominé tout le XVIIIème siècle.

Aristote et Horace avaient sans doute eu l'intention d'établir des analogies entre la poésie et la peinture, mais les critiques de la Renaissance ont voulu prendre ces analogies à la lettre et y voir l'identification parfaite d'un art à l'autre. La doctrine a presque dégénéré dans l'absurde parce que ces critiques empruntèrent à Aristote une théorie littéraire pour la plaquer sur un art visuel, la peinture. Les critiques du XVIIème siècle, Dryden et Le Brun surtout, qui aimaient par trop les correspondances entre les arts fondées sur la théorie de la poésie dramatique d'Aristote, avaient fini par mettre "the art of painting in an Aristotelian strait-jacket of dramatic theory."⁴ Le Brun, citant l'autorité

d'Aristote voulait que la peinture eût la structure d'une pièce de théâtre avec les célèbres trois unités de temps, de lieu et d'action. Or ces trois unités n'ont rien à voir avec la peinture qui est un art d'espace. Il est impossible de parler du "commencement," du "milieu," et de la "fin" (l'exposition, le noeud, le dénouement) dans un art spatial qui n'offre ni intrigue ni même mots qui se succèdent dans le temps. Malheureusement, Le Brun n'était pas le seul à faire cette erreur qui n'en était pas une aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, au contraire; dire qu'un peintre avait observé les trois unités était lui faire le plus grand compliment.⁵

Le problème était celui de la mimesis. On croyait que le peintre et le poète se ressemblaient parce qu'ils présentaient tous les deux des images fidèles de la réalité. Mais la conception de cette réalité n'était pas indifférente: il fallait ne représenter que les actions nobles de l'homme que l'on trouve dans l'histoire épique de l'antiquité classique. Les grands poètes de l'Antiquité ont le mieux compris l'homme; il faut donc les imiter en trouvant chez eux de beaux sujets nobles. Ceci explique en grande partie la nécessité d'une peinture allégorique qui ne se lasse pas d'utiliser des épisodes empruntés à la littérature grecque et latine.

La théorie issue de la doctrine de l'ut pictura poesis imposa à la peinture un aspect essentiellement littéraire qui l'emporta sur les aspects purement plastiques. La conséquence malheureuse fut la confusion des deux arts qui s'est perpétuée jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle, et qu'illustre le titre de l'ouvrage de l'abbé Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, de 1746. La critique de Diderot et de Lessing fut donc fort opportune.

Lessing s'opposa nettement à l'école de la

poésie descriptive de la première moitié du XVIIIème siècle, représentée par Brockes, Haller et Kleist en Allemagne, et en Angleterre par Thomson (Seasons). Cette poésie, orientée vers l'objet, contient de très longs passages descriptifs du paysage, de la nature morte, de la vie campagnarde, etc. Lessing en revanche croyait que la poésie n'est pas un art de description pure, comme le croyait aussi Diderot, parce que les mots s'enchaînent de manière successive dans un ordre temporel. L'accumulation des détails successifs est donc responsable de la confusion du résultat (l'image poétique) parce qu'on est incapable de percevoir l'ensemble. C'est au contraire au peintre à faire une description complète de l'objet parce que tous les détails coexistent dans l'espace en un seul moment temporel. Chez Diderot, dont les idées sont peut-être plus avancées que celles de Lessing, le choix de ce moment pour le peintre sera de la plus haute importance.

Enfin, cette doctrine de l'ut pictura poesis, fit oublier les formes plastiques de l'art visuel, aussi bien que les formes abstraites de tous les arts, problème linguistique et technique à la fois. Puisque l'artiste, malgré les arguments d'un Léonard de Vinci, était toujours d'un niveau social inférieur et se trouvait à un niveau inférieur dans la hiérarchie des arts libéraux, on connaissait mal son langage, s'il en avait effectivement un. Il était donc impossible de parler de la peinture en termes de peinture parce que de tels termes n'existaient pas, même parmi les critiques qui étaient eux-mêmes peintres. Il va de soi que les critiques qui n'avaient jamais eu le contact des ateliers étaient encore pires. Les erreurs critiques de la doctrine de l'ut pictura poesis illustrent sur le plan théorique ce manque de connaissance linguistique et technique. R. W. Lee prétend même que la théorie curieuse de la doctrine viendrait de la tendance humaniste à identifier le

contenu et le côté sérieux de la poésie comme de la peinture, au lieu de venir d'une tentative de la critique esthétique pour découvrir des rapports de forme entre les deux arts.⁶

Dans sa théorie esthétique, Diderot comprit mieux que Lessing les rapports formels qui peuvent exister entre les arts; dans sa pratique critique, Diderot se flatta d'être le seul littérateur de son siècle à bien comprendre la technique. Malheureusement, les choses ne sont pas si claires dans la pensée esthétique de Diderot; il participa à la doctrine de l'ut pictura poesis plus souvent qu'il ne le croyait. Mais, il est juste de dire qu'il était celui qui a le mieux compris les faiblesses et les artifices de la doctrine et qui a mis fin, comme Lessing, à la confusion des arts.

Avant de considérer les distinctions qu'a établies Diderot entre les arts, il sera utile de mentionner brièvement sa formation esthétique. Diderot connaissait sans doute le traité sur la peinture de Léonard de Vinci; il connaissait également celui de Jonathan Richardson (Traité de la peinture, 1719, traduit en 1728) et celui de Shaftesbury (Le Jugement d'Hercule, 1711, traduit par Diderot même en 1745). Les écrits de Richardson et de Shaftesbury, aussi bien que celui de Léonard, insistent sur l'antinomie de la poésie et de la peinture; Richardson a compris le problème du choix du moment, qui prendra tant d'importance chez Diderot. Il est probable que Diderot connaissait aussi le travail important de l'abbé Du Bos, mais il n'en parle presque jamais. Comme le feront les collaborateurs de l'Encyclopédie, Diderot utilise sans cesse Du Bos sans le nommer.⁷ Il y a donc des rapprochements à faire entre les deux critiques. Du Bos fut le premier en France à bien comprendre Locke, et il adressa des critiques pertinentes à l'ut pictura poesis dans son traité de 1719. Pour ce qui est des Salons, Diderot

trouva le genre tout formé par Lafont de Saint-Yenne qui avait écrit dans les années 1740 ses Réflexions sur l'état présent de la peinture. Dès 1753, Melchior Grimm, fondateur de la Correspondance littéraire, y faisait des comptes-rendus des Salons. C'est lui qui a encouragé Diderot à le remplacer pour cette rubrique. Diderot, qui a fourni de nombreux textes à ce périodique dès 1757, adresse à Grimm son premier Salon en 1759. Mais la Correspondance littéraire ne circulait que dans des milieux princiers, et la critique d'art de Diderot est restée privée.

Le premier écrit de Diderot qui porte directement sur des problèmes esthétiques est la Lettre sur les sourds et muets de 1751. D'une manière théorique, Diderot aperçoit la nécessité de séparer les arts aussi bien que la possibilité de les réunir d'une façon plus satisfaisante. La démarche est nettement opposée à celle des défenseurs de l'ut pictura poesis, ni aprioriste ni déductive, mais inductive et empiriste, issue de la perception de l'homme influencée en grande partie par les idées lockiennes.⁸ L'abbé Batteux, grand défenseur de l'ut pictura poesis, suit une démarche déductive: il vise à "réduire" les beaux-arts à un même "principe"; il raisonne de façon conceptuelle et aprioriste. La démarche de Diderot, au contraire, est toujours expérimentale; il fait une référence constante aux oeuvres d'art, à la fin de la lettre, il illustre sa propre hypothèse des rapports entre les arts, par un exemple précis. Diderot ne raisonne pas dans le vide.

Il reproche à Batteux de ne pas connaître d'une manière empiriste les arts dont il parle:

...vous, monsieur, qui devez être peintre, poète, philosophe et musicien; car vous n'auriez pas tenté de réduire les beaux-arts à un même principe, s'ils ne vous étaient pas

tous à peu près également connus.⁹

S'il n'est pas encore bien au courant des techniques de la peinture, il est important de noter que sa démarche l'amènera dans ce sens-là.

Diderot doit beaucoup à Locke dans sa conception de l'importance des sensations et des rapports qui existent entre elles. Dans la Lettre sur les sourds et muets, dans la Lettre à Mademoiselle de la Chaux, et dans les Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau (toutes trois de 1751), Diderot insiste à plusieurs reprises sur la primauté des sensations. Ce qui est vraiment important dans ces trois ouvrages, est la notion des rapports formels ou abstraits qui peuvent exister entre les arts. La découverte de ces rapports anime la matière virtuelle par cette opération mentale. Paul Vernière le constate:

Diderot lie le concept du beau à la sensation, et le goût à la perception des rapports. L'art n'est plus pour lui la copie d'une 'belle nature', mais la transcription 'hiéroglyphique' de la réalité.¹⁰

Diderot comprend bien déjà "la transcription hiéroglyphique" en poésie ("toute poésie est emblématique"), mais il est encore loin de la comprendre en peinture. Dans les Lettres de 1751, il se rend compte néanmoins qu'il faut éviter les généralisations trop faciles de l'ut pictura poesis afin de parvenir à une théorie des rapports véritables qui existent entre tous les arts. Dans un passage remarquable, Diderot exprime sa critique implicite de l'ut pictura poesis aussi bien que les prémisses d'une nouvelle théorie fondée sur une esthétique empiriste:

Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, c'est ce qu'on a fait mille

fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc., c'est ce qui reste à faire....¹¹

Diderot cherche donc le système abstrait derrière les manifestations artistiques; il ne veut pas réduire les arts d'une manière superficielle, mais plutôt il veut trouver la correspondance entre les "emblèmes" de chaque art. Ceci est un progrès énorme par rapport à la théorie de l'ut pictura poesis; il est peut-être juste d'y voir un Diderot proto-structuraliste qui cherche une unité parmi les arts sans détruire la diversité de leurs manifestations individuelles.

Le choix du sujet, en poésie comme en peinture, est la grande idée des deux Lettres de 1751, pour la séparation des arts. Diderot distingue la poésie qui s'adresse à l'imagination, de la peinture qui s'adresse aux yeux en présentant l'objet même. En 1775 Diderot reprendra le même thème dans un Salon:

L'image /de la poésie/ dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'il peut être à il est. est.¹² (C'est Diderot qui souligne.)

La distinction du processus descriptif en poésie et en peinture rend certains sujets acceptables dans un art mais inadmissibles dans l'autre. Ce thème des sujets se développe encore dans les Salons à partir de 1759. En 1767, Diderot formule cette critique de la description d'Angélique chez l'Arioste

Il [l'Arioste] me montre tout; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté: je me charge du reste... Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres; vous cessez d'être poète, vous devenez peintre ou sculpteur. Je sens vos détails, et je perds l'ensemble, qu'un seul trait, tel que le vera incessu de Virgile, m'aurait montré.¹³

Il est utile de rappeler que Lessing a adressé la même objection à l'école descriptive de la poésie allemande dans son Laoköon de 1766. Il semble donc que la description ne doive pas être le vrai domaine du poète.

Diderot comprend aussi la différence de temps et d'espace entre les deux arts. On a vu comment les défenseurs de l'ut pictura poesis voulaient plaquer la théorie temporelle de la poésie dramatique sur un art forcément spatial. Diderot insiste que l'art du peintre ne se déroule pas dans le temps, aussi le peintre se voit réduit à choisir le plus beau moment du poète pour sa représentation picturale, c'est-à-dire pour Diderot celui où se concentre le maximum de pathétique. Dans la Lettre à Mademoiselle, Diderot écrit:

Je prétends dans ma Lettre /sur les sourds et muets / que le beau moment du poète n'est pas toujours le beau moment du peintre...mais vous ne concevez pas que cette tête de Neptune /de Virgile/ qui dans le poème s'élève si majestueusement sur les flots, fît un mauvais effet sur la toile.¹⁴

D'une manière intéressante, alors qu'il n'a pas

encore éprouvé le contact des ateliers, les objections que fait Diderot à ce propos débordent sur la technique propre à la peinture. La réfraction des eaux interdirait au peintre de rendre les eaux transparentes et le dieu se présenterait décollé. Diderot préfère le tableau qu'a fait Rubens de cette scène en 1635 pour le Cardinal Ferdinand d'Espagne. Là, où le poète n'avait fait que suggérer l'image, Rubens remplit le programme. Il choisit la seconde image du poète parce qu'il en peut développer l'image d'une manière successive dans le temps; le peintre n'ayant qu'un moment pour présenter son sujet, ce choix est de première importance. Pictura n'est plus poesis pour Diderot; il se rend compte de la différence conceptuelle du temps et de l'espace pour les deux arts.

Diderot se dresse aussi contre la doctrine de l'ut pictura poesis dans la mesure où il s'oppose à la peinture allégorique, qu'il trouve trop souvent froide et énigmatique; en cela, il se montre comme un critique sévère de Le Brun et de Le Sueur, défenseurs principaux de la doctrine. Dans ses Pensées Détachées sur la peinture (1775), Diderot fait ces commentaires sur l'allégorie:

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.¹⁵

Il s'oppose donc à la critique de Lafont de Saint-Yenne et à celle de Batteux qui ont tant encouragé les figures allégoriques de convention. Dans le Salon de 1767, Diderot exprime nettement sa pensée:

Les peintres se jettent dans cette mythologie; ils perdent le goût des événements naturels de la vie, et il ne sort plus de leurs pinceaux que des scènes indécentes, folles, extravagantes, idéales, etc.¹⁶

Pourtant la position de Diderot quant au choix du sujet en peinture est ambiguë. Lorsqu'il pense à un beau sujet de tableau, il propose toujours un sujet littéraire ou historique. Ainsi il est d'accord avec la doctrine académique. En fait, Diderot est toujours à la recherche d'un beau sujet pathétique qui rappelle les gestes sublimes du théâtre, car il s'est passionné pour les gestes à la scène dès 1751 dans la Lettre sur les sourds et muets, et il tend souvent à voir un tableau comme une scène de théâtre muette. Jean Seznec remarque que dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, on chercha le grave, le grand et l'épique plutôt que le frivole et le galant. C'est sans doute le cas de Diderot; dans ses Salons il se montre avide de pathétique. Il aurait sans doute aimé la peinture de Goya (Saturne), de Delacroix (Les Massacres de Chio), ou de Géricault (Le Radeau de la Méduse). Dans le Salon de 1767, Diderot montre clairement son intérêt pour les "beaux sujets" et pour les "petites fictions" de la peinture. Il reste donc un défenseur de l'ut pictura poesis; seul le point de vue a changé. Ut pictura poesis, comme le constate Paul Vernière, est devenu ut theatrum pictura: "/Diderot/ projette sans réticences le pathétique de Dorval et la sensibilité de Richardson en un domaine qui n'en a que faire."¹⁷ A vrai dire, Diderot n'a jamais échappé aux principes essentiels de la doctrine. Son goût pour le côté moralisateur et pathétique du théâtre l'emporte le plus souvent sur la modernité de son sens de la peinture. Le cas de Chardin offre à ce sujet une exception significative.

La critique de Chardin par Diderot est révélatrice d'une nouvelle voie en esthétique. Dès 1763, au moment où Diderot découvre la peinture de Chardin, il est ébloui par un art qui ne se rattache plus à la tradition académique. Il apprécie chez ce peintre la couleur et la forme; il oublie alors le sujet qui ne compte plus en tant que tel. Comme l'avait fait la poésie, la peinture devient aussi un art de "transcription hiéroglyphique". Malheureusement, le vocabulaire manque à Diderot pour expliquer ce qu'il y a découvert. Il écrit:

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette: c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile...On n'entend rien à cette magie...On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien.¹⁸

Pas un seul mot sur le sujet; il n'est question que de forme et de couleur; bref, Diderot a découvert la technique. Jean Seznec insiste précisément que Diderot arrive le mieux à séparer les arts à cause de l'attention qu'il porte aux techniques:

Diderot l'emporte sur Lessing, plus abstrait et plus théorique; et il se flatte, non sans raison, de l'emporter aussi sur ses confrères les hommes de lettres qui, eux, manquent à la fois d'expérience et de réflexion.¹⁹

Comme Greuze, Diderot est ébloui devant un nouvel art; il découvre lui aussi le silence. Il n'a

peut-être pas le lexique pour décrire ce nouvel univers, mais il est évident que pictura et poesis ne sont plus comparables parce que pictura est poesis.

Telle est la contribution significative qu'a faite Diderot à l'esthétique des Lumières. Il a découvert la technique; il a séparé les arts en les épurant des artifices de l'ut pictura poesis et les a réunis d'une manière entièrement nouvelle. Il faut se souvenir surtout de ce qu'il écrit dans le Salon de 1767:

Il y a peu d'hommes, même parmi les gens de lettres, qui sachent ordonner un tableau... Ils /mes confrères/ ont dans la tête, 'Ut pictura, poesis erit';...et ils ne doutent pas qu'il est encore plus vrai que ut poesis pictura non erit.²⁰

BILL GWYNN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹Jacques Chouillet, L'Esthétique des Lumières (Paris: P.U.F., 1974), p.120.

²La comparaison d'Horace est tirée de l'Ars poetica, vers 361-62:

"Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes."

³R.W. Lee, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting," The Art Bulletin, XXII (1940), p.197.

⁴Ibid., p.202.

⁵Ibid., p.256.

⁶Ibid., p.256.

⁷Jacques Chouillet, La Formation des idées esthétiques de Diderot (Paris: Librairie Armand Colin, 1973), p.239.

⁸Paul H. Meyer, "The 'Lettre sur les sourds et muets' and Diderot's Emerging Concept of the Critic," Diderot Studies, VI (1964), p.134.

⁹Diderot, Oeuvres complètes, éd. Assézat et Tourneux (Paris: Garnier Frères, 1875-77), t.I, p.388.

¹⁰Paul Vernière, Introduction aux Oeuvres esthé-

tiques de Diderot (Paris: Editions Garnier Frères, 1965), p.XII.

¹¹Diderot, A.T., t. I, p.385.

¹²Diderot, Oeuvres esthétiques, éd. P. Vernière, p.762.

¹³Diderot, A.T., t. XI, p.329.

¹⁴Diderot, A.T., t. I, p.403.

¹⁵Diderot, Oeuvres esthétiques, éd. P. Vernière, p.766.

¹⁶Diderot, A.T., t. XI, p.57.

¹⁷Paul Vernière, p. XV.

¹⁸Diderot, Les Salons, éd. R. Desné (Paris: Editions Sociales, 1979), pp.82-3.

¹⁹Jean Seznec, Essais sur Diderot et l'Antiquité (Oxford: Oxford University Press, 1957), p.77.

²⁰Diderot, A.T., t.XI, pp.72-3.