Louis MARIN, Des Pouvoirs de l'image-gloses, Paris, Seuil, 1993.

ENTREGLOSE 2

Le descripteur fantaisiste

Diderot, Salon de 1765, Casanove, n° 94, « Une marche d'armée », description.

«How to do things with words?» demandait Austin au titre d'un ouvrage fondateur : «Comment faire des choses avec des mots», traduction plus précise et, dans son paradoxe, plus conforme à une très ancienne tradition rhétorique que celle, plus élégante, qui fut adoptée il y a quelques lustres par l'éditeur français : Quand dire, c'est faire¹. Comment faire des choses avec des mots... Comment faire avec des mots une image ou encore, pour déplacer quelque peu ce qui est à la fois une «question» et une «instruction», comment donner, à une image construite dans et par les mots, leur puissance propre, ou l'inverse, comment transférer aux mots, à leur agencement et à leurs figures le pouvoir que l'image recèle par sa visualité même, l'imposition de sa présence.

Comme on le sait, Diderot écrit ses Salons pour les abonnés de la Correspondance littéraire de Grimm, des grands seigneurs pour la plupart, des princes, des rois d'Europe et surtout d'Europe du Nord (ils étaient une quinzaine) qui ne verront pas les tableaux publiquement exposés dont parle Diderot dans ses lettres-comptes rendus à Grimm, ou qui, en tout état de cause, ne participeront pas au Salon où ils se trouvent ². Comment faire ces tableaux avec des

1. J. L. Austin, Quand dire, c'est faire, traduction et introduction de Gilles Lane, Paris, Éd. du Seuil, 1970 (How to do things with words, Oxford University Press, 1962)

2. Sur l'institution du Salon et son histoire et sur les détails de son organisation, voir Jean Adhémar, «Les Salons de l'Académie au xviiie siècle », in Diderot, Salons I, éd. J. Seznec et J. Adhémar, 2e éd., Oxford, 1975, p. 8-15. Sur la

LE DESCRIPTEUR FANTAISISTE

mots? Comment les faire voir dans et par le texte écrit qui en «parle»? Comment justement parler de ces tableaux, de ces objets absents — et sans doute à jamais absents — pour les faire revenir en image, comme des images dans l'écriture d'abord, dans la lecture ensuite du texte dans cette autre forme de présence intérieure, fantomatique, imaginaire avant d'être fantastique, imaginale ou idéale : présence en représentation, dite «image», de représentations de peinture? Autrement dit, quels pouvoirs de langage convoquer et mobiliser pour qu'à la lecture — à voix haute, basse ou à voix silencieuse — une image apparaisse, flottante d'abord, errante comme une ombre élyséenne, puis insistante, obsessive, bientôt envoûtante, envahissant l'âme, occupant l'esprit, travaillant le sens et les sens, prête à franchir les frontières de l'intérieur et de l'extérieur, en voie de vision ou d'hallucination.

Voilà pourquoi la question, ou l'instruction, austinienne (que nous avons détournée de son champ sémantico-pragmatique dans celui de la rhétorique et de l'esthétique) peut être aisément retournée : quel langage trouver ou construire, suffisamment docile ou plastique, qui, en mettant en mots l'image dans sa représentation peinte ou sculptée, en capte les pouvoirs *propres*? Lesquels, à vrai dire? Il se pourrait que ce travail de transfert ou de transposition, en un mot de glose, entre image et langage nous en apprenne davantage à nous qui, à notre tour, en tentons la glose, sur l'une et sur l'autre, leurs forces, leurs puissances, leurs pouvoirs, et sur le sujet qui les met en œuvre.

Ce qui, dans Diderot, est donné de fait (il écrit lui-même sans voir les tableaux dont il écrit à des correspondants qui ne les verront pas; il écrit une constellation de souvenirs [les tableaux qu'il a vus, ce jour-là, le lendemain, il y a une semaine, prêt à aimer ou à haïr, dont il a parlé avec les uns et les autres, sur lesquels il a pris des notes, dont il a entendu parler ici ou là...], il transcrit le soir, la nuit, le lendemain, sa mémoire d'objets « absents » pour des absents qui désirent voir ces objets et les investir de toutes les

correspondance littéraire de Grimm, sa production et sa distribution, voir Jeanne R. Monty, La Critique littéraire de Melchior Grimm, Genève, Paris, 1961, p. 26-31.

passions imaginables³: quels échanges, quels transits, quelles transactions entre mémoire et désirs, l'un et les autres, écriture et lecture, production et réception: entre les deux sinon «rien», du moins l'invisible et l'indicible, l'indicible du visible, l'invisible du dicible, des virtualités en travail: texte-image), ce qui, dans Diderot, est donné de fait, contraintes de conception et règles d'écriture, pose ainsi la question théorique, le problème philosophique et j'irais jusqu'à dire la difficulté technique de discours et de regard, des pouvoirs de l'image, et de leurs «sens», dans leur interminable et essentielle (qui tient à leur essence même) négociation avec le discours, les mots, les phrases, les figures.

La réponse à ces questions et instructions, problèmes et difficultés, exigences, défis et contraintes est apparemment simple : décrire. Pour écrire l'image, il suffit de la décrire. Sans doute! Mais comment décrire? Est-ce une image que je décris? Un tableau, une sculpture, une gravure, un dessin même — ceux du Salon — sontils des images? Ma description des tableaux — à supposer que je sache décrire — n'a-t-elle pas pour objectif de faire avec des tableaux des images, c'est-à-dire des objets de communication, des messagers, des go-between entre les langages silencieux de l'art (peinture, sculpture) et les arts parlants du langage (discours éloquents et poèmes) 4? Comment décrire pour répondre à ce double désir, qui semble irrésistiblement animer le tableau et le poème, parler ou plutôt se dire en langage pour l'un, accéder au regard, à la visualité, se donner à voir pour l'autre : peinture, poésie muette ; poésie, peinture parlante 5. «Comme Peinture, Poésie sera; que

 Sur l'activité de Diderot pendant la période du Salon, voir les textes réunis dans Diderot et l'Art de Boucher à David, les Salons: 1759-1781, J. Chouillet éd., Paris, 1984.

4. Cette remarque sur la différence entre image et œuvre d'art n'est en l'occurrence que l'un des aspects d'une distinction fondamentale entre l'une et l'autre qui renverrait à deux attitudes épistémologiques différentes : celle de l'historien ou de l'anthropologue qui étudie les fonctionnements et les fonctions des images et celle du philosophe qui s'attache à la dimension esthétique des œuvres et à son retentissement dans l'ordre de la culture. Le texte de Diderot est à ce titre une occasion « historique » exceptionnelle de confrontation entre ces deux attitudes.

5. Cf. mon étude « Mimêsis et description », dans Word and Image, Londres, Taylor et Francis, janvier-mars 1988, p. 25-36.

semblable à Poésie soit aussi Peinture, chante, en latin, Du Fresnoy en commentant Horace. Chacune des deux sœurs se rapporte à l'autre en rivale et à tour de rôle leurs noms vont alternant; Poésie muette, dit-on de l'une, Peinture parlante, a-t-on coutume d'appeler l'autre 6. » Le double et très antique désir, ici, se redouble et se réfléchit: Diderot, ou le désir de poème des tableaux conservés, invisibles, dans sa mémoire; Grimm son correspondant (le correspondant idéal qu'il suppose, le « vous » des Salons), ou le désir de voir, le désir de tableau des tableaux absents. Comment décrire, pour surmonter cette double absence dans les sens et le sentiment, le cœur et l'âme, l'œil et l'esprit? En un mot, comment décrire? Diderot va nous apprendre ses apprentissages.

Il suffit de comparer les ouvertures des premiers Salons. Celui de 1759, d'abord : un mot de Grimm, le billet de Diderot.

Après tous les éloges prodigués par nos journalistes sans goût et sans jugement, aux tableaux exposés cette année par l'Académie royale de peinture et de sculpture, vous ne serez pas fâché de vous former une idée moins vague et plus juste de cette exposition. Ce que vous allez lire s'adresse à moi, et vous fera sans doute plus de plaisir que tout ce que j'aurais pu écrire à ce sujet,

écrit Grimm le 1^{er} novembre 1759 aux abonnés de la *Correspondance*⁷.

A MON AMI MONSIEUR GRIMM

Voici à peu près ce que vous m'avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti. Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux. J'aime à louer, je suis heureux quand j'admire, je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer...

Il s'agit seulement d'admirer ou de blâmer, ainsi la toute première note : « Michel Van Loo : c'est un portrait du maréchal d'Estrées qui a l'air d'un petit fou ou d'un spadassin déguisé ⁸. »

^{6.} Charles Du Fresnoy, De arte graphica, 1667, v. 1-4.

^{7.} Diderot, Œuvres complètes, éd. chronologique, R. Lewinter, Club français du livre, 1970, t. III, Salon de 1759, p. 561.

^{8.} Ibid.

Dans celui de 1761, même souci primesautier de livrer au papier et à la correspondance la première impression de réaction ou d'humeur...

A MON AMI MONSIEUR GRIMM

Voici, mon ami, les idées qui m'ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au Salon. Je les jette sur le papier, sans me soucier ni de les trier ni de les écrire. Il y en aura de vraies, il y en aura de fausses. Tantôt vous me trouverez trop sévère, tantôt trop indulgent. Je condamnerai peut-être où vous approuveriez; je ferai grâce où vous condamneriez; vous exigerez encore où je serai content. Peu m'importe. La seule chose que j'ai à cœur, c'est de vous épargner quelques instants que vous emploierez mieux, dussiez-vous les passer au milieu de vos canards et de vos dindons [Grimm est chez Mme d'Épinay] 9.

La première qualité du tableau, ou tout au moins la première remarque sur le tableau qui permet d'entrer dans son écriture, est d'arrêter le regard. Diderot se souvient de Roger de Piles : « Louis Michel Van Loo : le premier tableau qui m'ait arrêté est le Portrait du roi 10. Il est beau, bien peint et on le dit très ressemblant 11. » Ce «on le dit » mériterait toute une glose : comment puis-je, moi, dire ce Portrait du roi ressemblant puisque je n'ai jamais vu le roi en « chair et en os ». Pour moi, il a seulement l'air ressemblant : défaillance de mimêsis dont les pouvoirs sont creusés de l'absence du réel 12. Mon humeur, mon impression, ma réaction ne suffisent pas : il faudrait pouvoir, par l'écriture, faire revenir le réel, je veux dire l'être, la présence, le présent deux fois dans le peintre et son œuvre : il faudrait écrire comme il peint; il faudrait décrire ce qu'il peint (comme il le peint). Il faudrait pouvoir faire lire dans l'écriture les mouvements de l'âme et du pinceau, les exclusions et les plaisirs des tempéraments et des styles; il faudrait que l'écriture décrivante fasse voir le tableau. La pre-

9. Diderot, op. cit., t. V, Salon de 1761, p. 51.

11. Diderot, op. cit., p. 52.

mière question est posée à l'orée du Salon de 1763, mais pour signaler l'impuissance de l'écrivain. Le passage est bien connu :

Après avoir payé ce léger tribut à celui qui institua le Salon, venons à la description que vous m'en demandez.

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet; et ditesmoi où est ce Vertumne-là? Il faudrait aller jusque sur le bord du Léman pour le trouver peut-être.

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides 13.

Impuissance de l'écrivain née de l'absence de l'objet dont il écrit - comme si tout objet dont on écrit ne s'enfonçait pas, pour y disparaître, dans l'écriture où il se dit en se parant des grâces du langage. Impuissance de l'écrivain à se faire absent comme moi, à se faire devenir autre, non dans une compétition de langage, le jeu s'appelle alors plagiat, pastiche ou citation, mais dans une rivalité étrange entre deux «langages»; est-il possible de plier l'écriture à des forces et à des formes infiniment diverses dans leurs intensités et leurs aspects? Et comment rester soi, se dire en disant Chardin ou Deshays, Vien ou Greuze? Paradoxe du critique d'art qui n'est pas sans analogie avec celui du comédien 14.

En 1765, Diderot semble avoir trouvé sa manière, la manière de décrire, mais cette pseudo-réussite n'a-t-elle pas pour rançon la perte de cette génialité qui fait rester le poète-critique un dans la diversité des manières, et identique à soi dans la dispersion et l'altérité de ses effets d'écriture?

13. Diderot, op. cit., p. 394.

^{10.} Cf. Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris, 1708, rééd. Gallimard, Paris, 1989, p. 12-14. Voir également J. Lichtenstein, La Peinture éloquente, Flammarion, Paris, 1989.

^{12.} Cf. mon étude Le Portrait du roi, Paris, Éd. de Minuit, 1981.

^{14.} Cf. J. Chouillet dans Diderot et l'Art..., op. cit.

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace, et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile; et afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture. Vous me lirez comme un auteur ancien à qui l'on passe une page commune en faveur d'une bonne ligne.

Il me semble que je vous entends d'ici vous écrier douloureusement : « Tout est perdu. Mon ami arrange, ordonne, nivelle : on n'emprunte les béquilles de l'abbé Morellet que quand on manque de génie. »

Il est vrai que ma tête est lasse. Le fardeau que j'ai porté pendant vingt ans m'a si bien courbé, que je désespère de me redresser. Quoi qu'il en soit, rappelez-vous mon épigraphe :

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem. Laissez-moi fumer un moment et puis nous verrons 15.

Fume, fume, mon ami, et nous essaierons de discerner dans la fumée non seulement la lumière du sens, mais peut-être aussi l'éclat ou l'éclair d'origine.

J'ai choisi dans le Salon de 1765, au n° 94, Une marche d'armée de Casanove, pour la simple raison que ce peintre ne m'est pas autrement connu et surtout que son tableau est, pour moi, dans le regard et la mémoire, un objet sans doute à jamais perdu. Ah! mon ami, dirai-je à Diderot, fumez, fumez, montrez-moi comment vous allez lui faire accomplir ce retour de votre mémoire dans le regard de mon âme; montrez-moi comment ce fantôme, ce revenant de discours, fait de vos mots, de vos phrases, de vos éloquentes figures, va me « donner dans l'émotion et l'enthousiasme » à l'intensité des vôtres. Pour que l'épreuve soit complète, je me jetterai dans la description tête la première, en négligeant (ou en essayant de négliger) son petit morceau d'introduction qui « cadre » le texte, et du même coup, son image (l'image qu'il fait sortir, qu'il pro-duit du tableau), dans une certaine qualité d'émotion. A lire, en passant et du coin de l'œil, voici : « C'est un grand peintre que

ce Casanove, il a de l'imagination, de la verve, il sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent; des hommes qui s'égorgent [...]; des crânes entrouverts ¹⁶. » Nous voici avertis, par prétérition, de l'infirmité du langage: quand tu dis « chariot », un chariot ne traverse pas la barrière de tes dents. Le référent n'est pas le signifié, il s'absentera toujours du mot qui le re-présente, alors qu'un cheval hennissant peut bondir du cerveau de Casanove sur sa toile, sans autre forme de procès: puissance d'une image qui « immédiatement » se réalise, non point magiquement certes, mais par la technique, l'art du peindre et par « quelques-unes des parties les plus importantes du technique, qui, comme le déclare Diderot, ne manquent pas à Casanove ¹⁷ ». Nous voici donc avertis, même si Grimm ajoute cette note hargneuse, une note de critique mâtiné d'historien de l'art que je ne peux m'empêcher de lire:

Je trouve l'éloge que le philosophe en fait trop magnifique. Je doute que Casanove parvienne jamais à la réputation d'un peintre de la première force. Les érudits en peinture reconnaissent ses groupes et ses lambeaux pillés, ses larcins de toute espèce; et les tableaux qu'il a exposés dans ce Salon n'ont pas fait la sensation qui précède la réputation d'un grand peintre 18.

Soit. Voici le n° 94 : Une marche d'armée.

Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse. Le beau spectacle! La belle et grande poésie! Comment vous transporterai-je au pied de ces rochers qui touchent le ciel? Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres soutenues en dessous par des chevrons, et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château, des antiques tours dégradées qui le composent, et de cet autre pont en voûte qui les unit et les sépare? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont, et les répandrai-je tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite? Comment vous tracerai-je la mar-

^{16.} Ibid., p. 114-119.

^{17.} *Ibid.*, p. 114-115.

^{18.} Ibid., p. 115.

che de cette armée, qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet des roches, et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces roches sur le pont qui les unit au château? Comment vous effraierai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures de bagages qui passent, de la montagne au château, sur cette tremblante fabrique de bois? Comment vous ouvrirai-je entre ces bois pourris des précipices obscurs et profonds? Comment ferai-je passer tout ce monde sous les portes d'une des tours, le conduirai-je de ces portes sous la voûte de pierre qui les unit, et le disperserai-je ensuite dans la plaine? Dispersé dans la plaine, vous exigerez que je vous peigne les uns baignant leurs chevaux, les autres se désaltérant, ceux-ci étendus nonchalamment sur le bord de cet étang vaste et tranquille; ceux-là, sous une tente qu'ils ont formée d'un grand voile qui tient ici au tronc d'un arbre, là à un bout de roche, buvant, causant, riant, mangeant, dormant,

assis, debout, couchés sur le dos, couchés sur le ventre, hommes.

femmes, enfants, armes, chevaux, bagages 19.

Suite de l'éloge trop magnifique : « Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse», mais c'est une machine, de théâtre, « le beau spectacle », une machine à produire des effets, stupéfaction, sidération, éblouissement du regard, étourdissement, vertige: des effets, on l'a compris, qui ne tiennent pas au «texte», mais au décor et à ses surprenantes animations... «Le beau spectacle! La belle et grande poésie!» Voici les effets — de langage, de discours — qui surgissent au bout de la plume : deux exclamations, et voici les effets de ces effets, une cascade d'interrogations qui disent, en les disant, l'impossibilité de les dire : «Comment vous transporterai-je au pied de ces rochers qui touchent le ciel 20? » D'un seul élan, nous y voici... Pour répondre au défi du tableau et de ses muettes et indicibles puissances, le discours découvre les siennes dans le geste rhétorique de la prétérition. Apparente humilité: il est impossible de dire; triomphante arrogance : en disant l'impossible discours, je le tiens et le réalise. La description trouve ici à se déployer, avec une extrême précision, sous le couvert de ces interpellations «rhétoriques» de lecture. Ce n'est pas l'objet-tableau qui est décrit; ce n'est pas non plus le sujet de l'œuvre. Tous les effets du tableau seraient perdus, toutes les forces de l'œuvre exténuées, et ce qui est vraiment l'enjeu de la description — et de l'œuvre — force, puissance, pouvoir du visible dans et par l'art, perdu à jamais. Ce qui est décrit ou plutôt travaillé par la description, c'est la relation du spectateur au tableau ou, plus précisément, le désir de voir du lecteur dans et par le texte qu'il lit du tableau ²¹.

Il est remarquable que la première interrogation « prétéritive » porte, avant toute instruction de voir, sur un transport : « Comment vous transporterai-je? » Comment vous déplacer du lieu de votre regard au pied de ces rochers qui touchent le ciel? La mauvaise question! Le regard n'est-il pas en un instant à ce qu'il regarde? Bonne question, cependant, car il ne s'agit pas de ce déplacement-là, mais de cet autre qui est le ravissement enthousiaste de l'imagination : il s'agit d'être transporté par l'effet de ces rochers qui touchent le ciel, à leur pied, à leur pied seulement et non à leur sommet : effet sublime de l'absolue grandeur, dirait Kant ²². Et c'est une fois cette « métaphore » effectuée par la prétérition, c'est dans cette métaphore de transport que la dimension ostensive de la descrip-

21. Cf. les remarques aiguës de J. Starobinski, Diderot dans l'espace des peintres, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 15. Cf. P. Fontanier, Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1968, p. 143: « Des tropes, figures d'expression par opposition. Jusqu'où notre esprit ne porte-t-il pas l'artifice du discours. Il va jusqu'à énoncer à peu près tout le contraire de ce qu'il pense; ou il fait comme s'il ne disait pas ce qu'il ne saurait en effet mieux dire; ou il affecte de vouloir, de conseiller ou même de prescrire ce qui, souvent, est le plus loin de sa pensée; bien sûr, dans tous ces cas, par la manière dont il s'y prend, qu'on se fera un plaisir de l'interprétation, et que l'interprétation sera conforme à ses vues [...]; elles sont les figures d'expression par opposition [...]. La prétérition [...] consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force. »

22. Cf. E. Kant, La Critique de la faculté de juger, Paris, Vrin, trad. Philolenko, 1982, « Du sublime mathématique », 25, p. 87, et surtout p. 91, 26 : « Ainsi s'explique que Savary remarque dans ses lettres d'Égypte qu'il ne faille ni trop s'approcher, ni être trop éloigné des pyramides pour ressentir toute l'émotion que procure leur grandeur [...]. Si l'on est trop près, l'œil a besoin d'un certain temps pour achever l'appréhension depuis la base jusqu'au sommet; dans cette opération les premières perceptions s'évanouissent toujours en partie avant que l'imagination ne saisisse les dernières. »

^{19.} *Ibid*. 20. *Ibid*., p. 115-116.

tion peut s'avouer, mais toujours sur le mode rhétorique de la prétérition : «Comment vous montrerai-je [...]. Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château?»

L'étape suivante de la description esquisse, toujours sur le mode interrogatif et prétéritif, l'identification de l'écrivain et du peintre, mais en confiant aux « forces » de l'acte de langage ce qui relèverait du «technique» de l'artiste. Comment faire couler en cascades de peinture ce torrent? se demande Casanove. « Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont et les répandrai-je tout autour du site élevé? » s'interroge Diderot, mais ce disant, il le fait : le torrent de langage descend, se précipite, se répand... L'écrivain comme écrivain exploitant les ressources et les puissances du discours est le peintre, mais un peintre qui nous demanderait d'assister à la genèse du tableau et à celle de ses effets de naturel et de pathétique, mais un peintre qui n'aurait qu'un mot à dire pour que le tableau se construise et ses effets s'accomplissent...

Le paradoxe « rhétorique » de la prétérition (dans la description) n'est dès lors point seulement une machination discursive sémantico-pragmatique en vue de certains effets de contrainte persuasive — d'un discours, j'accepte plus impérativement l'image d'une chose dont on a commencé par me dire qu'elle est indicible; il recouvre le travail du peintre, il en est le symbole rhétorique. Il ne fait pas en langage ce que le peintre *fait* en peinture : il l'emblématise. Ainsi des effets pathétiques :

Comment vous effraierai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures qui passent de la montagne au château sur cette tremblante fabrique de bois? Comment vous ouvrirai-je entre ces bois pourris des précipices obscurs et profonds ²³?

La description peut alors se conclure sur la feinte demande de l'interlocuteur, Grimm, vous ou moi, qui a été l'objet de cet incessant bombardement rhétorique, sur une exigence, celle de conclure tout ce mouvement, toute cette sombre confusion, toutes ces

sublimes catastrophes, mêlées, cataractes, tous ces précipices et altitudes, par une séquence de repos :

Dispersé dans la plaine, vous exigerez que je vous peigne les uns baignant leurs chevaux, les autres se désaltérant, ceux-ci nonchalamment étendus sur les bords de cet étang vaste et tranquille ²⁴.

Le jeu très serré des interrogations de la prétérition dans la description a eu, en fin de compte (douze questions), un double effet, textuel et de lecture : le premier est d'achever la métamorphose, déjà esquissée, de l'écrivain en peintre : « Vous exigerez que je vous peigne les uns...»: la puissance imaginale de la description est suffisamment assurée dans ses «forces » rhétoriques pour que l'écrivain réponde au désir de voir de son lecteur en se substituant, dans son écriture même, au peintre; et, une fois de plus, disant qu'il peint (l'armée dispersée dans la plaine), il peint (les uns baignant leurs chevaux, etc.) 25. L'autre effet est de faire glisser la description à la narration, le descriptif au récit, la nature à l'histoire. D'abord, un décor : les rochers qui touchent le ciel, le vieux château, le pont, les antiques tours, le torrent qui cerne de ses eaux le site élevé sur lequel la masse de pierre est construite. Ensuite, la marche de l'armée qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet de ces roches, passe sur le pont, puis sous les portes des tours et enfin se disperse dans la plaine. En parcourant de ces figures l'ensemble du décor ou plutôt en faisant parcourir par l'armée (laquelle? où? dans quelle guerre?) le décor de nature et d'histoire. C'est le décor tout entier, par grands pans de rochers, de châteaux, de tours et de ponts qui est articulé en récit, mais cette métaphore-métamorphose, cette transformation déplacée n'apparaît comme telle qu'à la fin de la description, qui est aussi celle du récit, avec la halte de l'armée - exigée par le «lecteur-spectateur» au terme de son «transport» enthousiaste par l'éloquence du descripteur dans le «tableau», c'est-à-dire dans le texte. Toute descrip-

^{24.} Ibid.

^{25.} Sur ce point, voir notre étude « La déposition du temps dans la représentation de peinture », Nouvelle Revue de psychanalyse, n° 41: L'Épreuve du temps, Paris, Gallimard, printemps 1990, p. 55-68.

tion n'implique-t-elle pas une narrativité virtuelle par son être même de langage (oral ou écrit), par la nécessaire linéarité de son exposition, un récit potentiel scandé de transformations et d'épreuves, de suspens pathétiques et de résolutions heureuses, qu'il serait aisé de retrouver dans cette « marche d'armée » — tableau de genre plus que d'histoire — dont on conviendra que la représentation expose au regard et dans une parfaite simultanéité le départ de l'armée et son arrivée, sa montée vers le château et sa descente dans la plaine : une armée qui est arrivée avant d'être partie? Et le magicien-écrivain de donner, par réflexion critique sur sa propre écriture, la formule de l'acte de langage descripteur, avant de fournir au lecteur une deuxième image du tableau de Casanove :

Mais peut-être qu'en désespérant de réaliser dans votre imagination tant d'objets animés, inanimés, ils le sont; et je l'ai fait. Si cela est, Dieu soit loué. Cependant, je ne m'en tiens pas quitte. Laissons respirer la muse de Casanove et la mienne, et regardons son ouvrage plus froidement ²⁶.

Car il est une deuxième description : description « froide » après la description « chaude », la technique après l'enthousiaste. Cette deuxième image, toutefois, prend place dans la première ; celle-ci est en quelque façon la condition primitive du « bonheur » de la seconde, de sa réussite ou de son efficacité. Il faut avoir été « transporté » pour pouvoir précisément imaginer.

A droite du spectateur, imaginez une masse de grandes roches de hauteurs inégales; sur les plus basses de ces roches, un pont de bois jeté de leur sommet au pied d'une tour; cette tour, unie et séparée d'une autre tour par une voûte de pierre; cette fabrique, d'ancienne architecture militaire, bâtie sur un monticule; des eaux, qui descendent des montagnes, se rendent sous le pont de bois, sous la voûte de pierre, font le tour par-derrière le monticule, et forment à sa gauche un vaste étang. Supposez un arbre au pied du monticule; couvrez le monticule de mousse et de verdure; appliquez, contre la tour qui est à droite, une chaumière; faites sortir d'entre les pierres dégradées du sommet de l'une et l'autre tour des arbrisseaux

et des plantes parasites; hérissez-en la cime des montagnes qui sont à gauche. Au-delà de l'étang, que les eaux ont formé à droite, supposez quelques ruines lointaines, et vous aurez une idée du local.

Voici maintenant la marche de l'armée.

Elle défile du sommet des montagnes qui sont à droite, par un sentier escarpé; elle se rend sur le pont de bois jeté des plus basses de ces montagnes au pied d'une des tours du château; elle tourne le monticule sur lequel le château est élevé; elle gagne la voûte de pierre qui unit les deux tours; elle passe sous cette voûte, et de là elle se répand, de gauche et de droite, autour du monticule, sur les bords de l'étang; et arrive, en se repliant, au bas des hautes montagnes du sommet desquelles elle est partie. En levant les yeux, chaque soldat peut mesurer avec effroi la hauteur d'où il est descendu.

Passons aux détails. On voit au sommet des roches quelques soldats en entier; à mesure qu'ils s'engagent dans le sentier escarpé, ils disparaissent; on les retrouve lorsqu'ils débouchent sur le pont de bois; ce pont est chargé d'une voiture de bagages; une grande partie de l'armée a déjà fait le tour du monticule, passé sous la voûte de pierre, et se repose. Supposez autour du monticule sur lequel le château s'élève tous les incidents d'une halte d'armée, et vous aurez le tableau de Casanove. Il n'est pas possible d'entrer dans le récit de ces incidents; ils se varient à l'infini; et puis, ce que j'en ai esquissé dans les premières lignes suffit ²⁷.

Le spectateur est là, posé par le geste descriptif devant la toile : c'est un personnage-repère qui permet d'orienter l'espace du tableau par rapport à l'œil : à droite... à gauche... Ce spectateur ne participe pas au discours ; une simple référence spatiale. En revanche, le correspondant (Grimm, vous ou moi), le voici interpellé, mais sur le mode de l'instruction. Il ne s'agit plus, comme dans la description « enthousiaste », de celui qu'il faut « transporter » par les forces des figures de langage « au pied de ces rochers qui touchent le ciel », mais qui est parfois oublié dans l'élan du discours — « Comment ferai-je descendre les eaux sous ce pont ? » —, ou qui, à la fin, reçoit la parole pour exiger que l'écrivain soit peintre — « Vous exigerez que je vous peigne... ». Il s'agit seulement de l'interlocuteur d'une correspondance, de celui auquel l'auteur de la let-

^{27.} Ibid., p. 116-117.

tre s'adresse. Alors que, dans la première description, tout le travail créateur du langage est le fait d'un « je » écrivant qui se démène comme un beau diable au milieu des mots et des phrases, moins pour faire voir le tableau absent que pour en construire un de discours dans lequel le « vous » soit en quelque façon absorbé, comme l'un de ses personnages (« Comment vous effraierai-je pour ces soldats?»), dans la seconde, c'est l'interlocuteur qui reçoit l'«instruction» et qui, à partir du « raptus » initial dont il a été saisi et qui l'a plongé dans l'œuvre, doit à son tour reconstruire le tableau dans l'imagination : non pas «voyez...», cette injonction qui ouvre habituellement depuis l'Antiquité les ekphraseis, mais «imaginez...». Le tableau de Casanove est à la fois réel et absent : « je » l'ai vu au Salon, et, pour le «faire voir» à mon correspondant, il n'est d'autres ressources que de lui en « faire avoir » l'image, une image dont l'enthousiasme de la première description est en quelque façon la condition «transcendantale» de possibilité, par une sorte de schématisme enfoui dans les profondeurs de l'âme et se manifestant, bouleversant, dans l'éloquence du poème 28. La réécriture est significative : « Comment vous transporterai-je au pied de ces rochers qui touchent le ciel?» est devenu «Imaginez une masse de grandes roches de hauteurs inégales ». L'image va être « méthodiquement » construite (ou reconstruite) et les injonctions qui se succèdent : «supposez un arbre...», «couvrez le monticule...», «appliquez contre la tour...», etc., sont autant de moments bien déterminés des opérations de l'imagination reproductrice, autant d'étapes d'une argumentation technique dont la conclusion sera précisément l'« image » de l'espace représenté par le tableau : «Supposez quelques ruines lointaines et - conclusion - vous aurez une idée du local.»

28. Cf. Kant, La Critique de la raison pure et la fameuse formule sur le schématisme de l'imagination transcendantale : « C'est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine dont il sera difficile d'arracher à la nature et de révéler le secret », Paris, Flammarion, 1987, p. 189. Sur ce point comme sur bien d'autres, une étude fondamentale est celle de Michaël Fried, Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot, California Press, 1980, Chicago Press, 1988, trad. française, Paris, Gallimard, 1990, La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne, et en particulier le chapitre III, « Le tableau et le spectateur », p. 113 sq.

« Voici maintenant la marche de l'armée » : du décor, du site, de la composition des lieux à la narration, au récit, à l'histoire. Il est remarquable que les énoncés rendant compte de cette marche sont tous de troisième personne; narrateur, locuteur, récepteur, auditeur sont effacés de la surface du langage : énoncés de « faits », constatifs. Personne ne parle ici. Les événements s'énoncent au fur et à mesure qu'ils se produisent à l'horizon de l'histoire 29. Toutefois, loin de recourir à l'aoriste (passé simple), temps caractéristique de l'histoire, sur cette marche de l'armée règne uniformément le présent. «L'armée défile [...] se rend [...] tourne [...] gagne [...] se répand [...] et arrive [...]. » Une figure de discours caractéristique de l'ekphrasis joue ses moyens et ses forces sur deux tableaux, oserait-on dire : un tableau de langage, et c'est le fameux présent de narration qui a, comme on sait, pour fonction de rendre « présent » ce qui n'est que « re-présenté » par le récit 30 : une image de tableau, et c'est le présent de représentation iconique de synchronie et de simultanéité de toutes les parties du tableau. Le Brun l'avait déclaré à l'Académie plus d'un siècle auparavant et Diderot le redit dans l'Encyclopédie après Shaftesbury, Richardson, Du Bos, «le peintre n'a qu'un unique moment à représenter 31 ». Dans le texte, le récit — la marche de l'armée — fait ainsi image, image du tableau de Casanove par échange, entre texte et représentation, d'une figure de discours (le présent de narration) et d'une contrainte de genre (le présent de représentation). Les puissances iconiques deviennent forces discursives pour être renvoyées à leur objet d'origine — absent. Le moment narratif de la description re-productrice garde cependant une trace de l'« enthousiasme » de l'imagination productrice qui l'a rendue possible : le lecteur-spectateur de tout à l'heure, «transporté» dans

^{29.} Cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I, 1966, p. 237-250.

^{30.} Cf. les fines remarques de H. Weinrich sur le présent de narration dans Le Temps, Paris, Éd. du Seuil, 1977.

^{31.} Ĉf. Le Brun, « Conférence à l'Académie royale de peinture », 1667, in Félibien, Entretiens sur la vie des plus excellents peintres, éd. David Mortier, Londres, 1705, t. IV, p. 111-112. Cf. nos remarques à ce sujet dans Détruire la peinture, Paris, Galilée, 1977, p. 70-81.

«Passons aux détails. On voit au sommet des roches quelques soldats [...]; on les retrouve... » De façon paradoxalement significative, c'est lorsque le regard s'affine, lorsque le spectateur s'approche du tableau pour une plus précise vue de près, c'est précisément à ce moment que, dans le texte qui en rend compte, le sujet de ce regard s'efface dans l'anonymat d'une parfaite objectivité: « on voit... », spectateur abstrait qui, en accomplissant les gestes du critique d'art et de l'amateur (regarder avec attention tout le tableau, le tout du tableau, s'approcher pour discerner le détail...) 32, fait du tableau un objet autonome par défaut d'un spectateur qui y engagerait sa sensibilité, son émotion. « On voit... », cela veut dire «tout le monde peut voir...» et, en fin de compte, « il y a au sommet des roches quelques soldats... ». Mais, en même temps, ce retrait, dans l'indifférence d'un « on voit », d'une énonciation si explicitement manifestée par les forces de ses actes de langage et les pouvoirs de ses figures de discours s'échangeant avec les puissances du tableau, ce retrait signifie que l'opération est en quelque façon achevée : « Supposez autour du monticule sur lequel le château s'élève tous les incidents d'une halte d'armée, et vous aurez le tableau de Casanove», ou plutôt son image «textuelle». Que la réussite soit complète, le montrerait le soudain silence de Diderot. «Il n'est pas possible d'entrer dans le récit de ces incidents; ils se varient à l'infini; et puis, ce que j'en ai esquissé dans les premières lignes suffit. » Il n'est pas fatigué d'écrire, mais l'écriture, si agile soit-elle, ne peut égaler l'infinité du réel : « Une ville,

une campagne, de loin, c'est une ville et une campagne, notait Pascal, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne 33. » D'autant qu'en l'occurrence cette infinité n'est pas du réel, mais du tableau, de sa représentation de peintre : que dire au-delà du «petit pan de mur jaune 34»? Mais, comme le tableau de Casanove était l'une des plus belles machines de peinture que Diderot connaissait, l'imagination du lecteur, transportée d'abord, travaillée ensuite par le texte descriptif narratif de l'écrivain-peintre, est désormais capable de « machiner » du détail, de produire des incidents, des événements à l'infini, de pousser sans cesse plus complètement l'esquisse donnée initialement par l'écrivain. Cela se nomme rêver sur un texte, un récit, sur l'image d'une œuvre; produire idéalement, imaginalement l'image dans son indéfinité ou le tableau dans l'image virtuelle qui en est construite par l'écrivain et dont les vertus, les puissances, les pouvoirs vont incessamment animer l'imaginaire du lecteur.

La chute de l'article de Diderot étonne : bien à tort, nous supposerions une palinodie du critique sous les remarques acerbes de Grimm (« Je trouve l'éloge que le philosophe en fait trop magnifique ») :

Ah! si la partie technique de cette composition répondait à la partie idéale! Si Vernet avait peint le ciel et les eaux, Loutherbourg le château et les roches, et quelque autre grand maître les figures. Si tous ces objets, placés sur des plans distincts, avaient été éclairés et colorés selon la distance de ces plans, il faudrait avoir vu une fois en sa vie ce tableau; mais malheureusement celui de Casanove manque de toute la perfection qu'il aurait reçue de ces différentes mains. C'est un beau poème, bien conçu, bien conduit, et mal écrit 35.

^{32.} Cf. Daniel Arasse, Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1992, p. 154-157.

Pascal, Pensées, Paris, Éd. du Seuil, coll. «L'intégrale», 1963, n° 65,
Of. notre étude, «Mimêsis et description», op. cit.

^{34.} Cf. Daniel Arasse, op. cit., p. 159-160; G. Didi-Huberman, La Peinture incarnée, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 28 sq., et notre étude « Mimêsis et description », op. cit.

^{35.} Diderot, op. cit., t. VI, p. 117.

Comprenons bien la distinction entre la partie technique et la partie idéale de la composition. L'image (l'idée), écrite, décrite, racontée, l'image dans le texte s'est substituée au tableau. Ce n'est pas le tableau absent qu'elle a fait revenir, c'en est un autre qui est un poème, qui a pris sa place : un poème iconique que lit et que rêve son lecteur, un poème dont Diderot montrera, dans une dernière page, que le tableau « réel », s'il était vu, détruirait les effets et les procès :

Ce tableau est sombre, il est terne, il est sourd. Toute la toile ne paraît vous offrir d'abord que les divers accidents d'une grande croûte de pain brûlé; et voilà l'effet de ces grandes roches, de cette grande masse de pierre élevée au centre de la toile, de ce merveil-leux pont de bois, et de cette précieuse voûte de pierre, détruit et perdu; et voilà l'effet de toute cette variété infinie de groupes et d'actions détruit et perdu. Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur; point de dégradation perspective; point d'air entre les objets; l'œil est arrêté, et ne saurait se promener. Les objets de devant n'ont rien de la vigueur exigée par leurs sites ³⁶.

«Combien de beautés détruites par le monotone de ce morceau...», tout se passant comme si ces beautés existaient idéalement ou imaginairement dans l'œuvre qui les détruirait et dans l'article de Diderot qui les manifesterait, les conserverait et les relèverait comme le « virtuel » du texte qu'il consacre au tableau par les puissances de l'image et du langage qu'il y convoque.

Les articles de Diderot sur chaque tableau du Salon, et souvent dans l'ordre de présentation des œuvres dans la salle d'exposition donnée par le livret, sont ainsi, sinon tous, du moins certains d'entre eux, de brillants exemples d'ekphrasis. L'ekphrasis, on le sait, est la description d'œuvres d'art fictives ou réelles, une description entendue comme un exercice littéraire et poétique de haute volée. C'est dire que, même dans le cas où l'œuvre serait réelle et devant

les yeux de l'écrivain, l'ekphrasis n'a d'autre fonction que d'être l'occasion d'un habile poème, « démontrant » (et l'ekphrasis aura de nombreux liens historiques et théoriques avec la demonstratio, l'evidentia, l'illustratio, l'enargeia) les qualités de maîtrise et de contrôle par l'écrivain de la machinerie du langage. « Bibelots d'inanité sonore », comme dira Mallarmé, ces poèmes se suffisent à euxmêmes et ont souvent pour raison d'exhiber ce que Roman Jakobson jadis nommait la fonction poétique du langage dans une délicieuse ou luxueuse autoréférentialité 37 : des abbés Delille ou des Gresset qui, entre champs et bosquets, plantureuses campagnes et sombres forêts, interposeraient des tableaux qui les représenteraient et qu'à leur tour ils décriraient comme tableaux, un peu à la façon de ces touristes anglais de la même époque qui, ayant trouvé un paysage à leur gré, pour affiner leur plaisir et convertir celui de la nature dans ceux de l'art, les contemplaient en leur tournant le dos, dans un miroir légèrement teinté, un Lorrain-glass, bref, faisaient de l'image dans le miroir, de la « vue », du prospect, du panorama, un tableau de Claude 38.

Un pas en arrière encore, ou en avant, en tout cas sans se retourner, et notre touriste, sous un frais ombrage, lira, dans un fascicule de la *Correspondance littéraire*, la lettre de Diderot où il décrit un par un les tableaux du Salon, pourquoi pas dans celui de 1767, cette page célèbre :

N° 39, Vernet. J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée pour la beauté de ses sites. Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour [...]; que d'autres le fusil sur l'épaule

38. Cf. John Dixon Hunt, «Pope's Twickenham Revisited», British and American Gardens in the xviiith century, éd. Peter Martin, Williamsburg, 1984.

^{37.} Sur l'ekphrasis, dans une bibliographie très riche, on lira la note de P. Hamon dans son anthologie. La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes, Paris, Macula, 1991, p. 7-8. Cf. également J. von Schlosser, La Littérature artistique, 1924, trad., Paris, Flammarion, 1984, p. 52-60, et Adolphe Reinach, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne, recueil Milliet, 1921, Paris, Macula, 1985, p. 444 sq. On lira avec intérêt Grant F. Scott, «The Rhetoric of Delation: Ekphrasis and Ideology», Word and Image, Londres, Taylor and Francis, t. VII, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 301.

s'excédaient de fatigue à suivre leurs chiens [...]; que quelques-uns allaient s'égarer dans les détours d'un parc [...]; que de graves personnages faisaient encore retentir à sept heures du soir la salle à manger [...] j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves et de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde ³⁹.

Ces tableaux (écrits) en vaudront bien d'autres (peints), mais nous devrons attendre la fin du sixième site décrit et le clair de lune, dont les promeneurs ont vu la «lumière affaiblie et pâle trembler et vaciller sur les eaux », pour découvrir le secret. « Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre » «L'artiste! [s'écrie le correspondant Grimm, vous, moi], oui, mon ami, l'artiste. Mon secret m'est échappé; et il n'est plus de recourir après : entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent, et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion est facile), puis tout à coup, je me suis retrouvé de la campagne au Salon. — Quoi! me direz-vous, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté sont imaginés? — E vero. — Ces différents sites sont des tableaux de Vernet? - Tu l'hai detto. - Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels, et que vous encadrez des paysages dans des entretiens? — A maraviglia : bravo; ben sentito. Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art. Ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler 40. »

Et c'est sans doute dans ce « conte », sérieux et facétieux, du Salon de 1767 que Diderot retrouve et exploite tous les pouvoirs de l'ekphrasis, tels que les utilisa la seconde sophistique dont les maîtres du Portique moyen, en particulier Posidonius d'Apamée, construisirent la théorie (que l'on retrouve chez Cicéron et Quintilien, Sénèque l'Ancien ou Philostrate). Lorsque Diderot laisse échapper son « secret », c'est parce qu'il a oublié qu'il avait fait un conte, et, s'il l'a oublié, c'est que, devant les tableaux de Vernet du Salon,

39. Diderot, op. cit., Salon de 1767, t. VII, p. 131-132. 40. Ibid., p. 173.

il « s'était supposé devant la nature », et l'illusion était facile, ajoutet-il. Autrement dit, la puissance mimétique de l'œuvre est telle, son pouvoir d'illusion si grand sur l'imagination de l'écrivain-poète qu'il prend l'illusion peinte pour la réalité même. Mais, me direzvous, c'est le charme même, la *mimésis*. Il ne va pas toutefois jusqu'au point du trompe-l'œil, vous en conviendrez. Aussi bien les descriptions des sites-tableaux de Diderot ne sont-elles point des trompe-l'œil d'écriture, des textes, en trompe l'œil, des paysages de Vernet.

Mais le conte qui «encadre » les paysages réels, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté..., ou, pour le dire plus « abstraitement », tout cet imaginaire d'écrivain, stimulé par le charme entraînant qu'il évoque et dont Diderot trouvera l'expression inspirée dans la description du quatrième site, n'est autre que l'émergence, dans la description «mimétique», d'un « démiurge plus sage que l'imitation » que les Anciens nommaient la phantasia, visio 41, un démiurge dont la toute-puissance se déploie dans un « conte », un récit, une promenade, mais qui, audelà de l'anecdote, ouvre à la lecture et au regard «intérieur» le temps cosmologique, celui du monde et des météores, le temps des hommes, des choses et des êtres et leur histoire 42. C'est cet imaginaire du poème, la phantasia divine et humaine, que le texte va ressourcer six fois dans la description — les six jours de la création du monde - avant de s'accomplir dans un septième épisode, le dimanche de cette genèse d'art qui n'est plus toutefois un site de nature, mais un tableau de Vernet avoué tel. Cependant, à la différence de la sérénité du repos divin, le septième jour, la des-

^{41.} Outre la bibliographie évoquée note 37, voir Jean H. Hagstrum, The Sister Arts, the University of Chicago Press, 1958, p. 3-56; Terence Cave, The Comucopian Text, Oxford, 1979, p. 3-78, et la récente traduction de Philostrate, La Galerie de tableaux, Paris, Les Belles Lettres, 1991, avec l'importante préface de Pierre Hadot.

^{42.} Cf. l'admirable étude de Claude Imbert, «Stoïc Logic and Alexandrian Poetics», in *Doubt and Dogmatism*, éd. M. Schofield, M. Burnyeat, J. Barnes, Oxford, 1980, p. 182 sq. Voir également la longue et intéressante note 40 de J. Pigeaud dans son édition et traduction de Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 136-141, et son commentaire du passage de Philostrate que nous citons: «Contrairement à la *mimêsis* qui part de la réalité, la *phantasia* se donne a priori quelque chose pour en faire de l'être.»

cription défaille douloureusement dans son écriture, dans l'intensité de sa représentation : « Voilà à peu près toute cette prodigieuse composition. Mais que signifient mes expressions exagérées et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres? Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose ⁴³. » La *phantasia*, ici, s'efface devant la *mimêsis*, le conte est terminé.

En guise de contrepoint (ou de contre-glose), ce dialogue de Philostrate dans sa Vie d'Apollonius de Tyane : «Les Phidias et les Praxitèle, disait Thespésion, lorsqu'ils représentaient les dieux par leur art, étaient-ils montés aux cieux pour faire des copies de leur apparence extérieure, ou bien y avait-il quelque chose d'autre qui les assistait lorsqu'ils sculptaient? — Il y avait quelque chose d'autre, répondait Apollonius, une chose pleine de sagesse. - Qu'est-ce donc? demanda-t-il. Assurément vous ne direz pas qu'il s'agissait d'autre chose que l'imitation [mimêsis]? — C'est Phantasia, répondit Apollonius, qui faisait tout cela: c'est une ouvrière plus sage que Mimêsis. Car la mimêsis représente ce qu'elle voit tandis que la phantasia représente ce qu'elle ne voit pas. En effet, celle-ci prend pour base [pour hypothèse] la réalité en vue de sa relève. De plus, le choc de l'enthousiasme, l'ekplêxis, souvent effraie la mimêsis, mais jamais la phantasia qui s'avance, anekplêktos [indomptable], vers ce qu'elle a établi comme sa base 44. »

Dans la rêverie qui ouvre la description du « quatrième site », Diderot écrit (sans le savoir ?) une glose de ce passage de Philostrate : « J'en étais là de ma rêverie [...] laissant errer mon esprit à son gré, état délicieux, où l'âme est honnête sans réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort; où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux. Mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable » (c'est moi qui souligne). Ainsi la phantasia (l'idée, le sentiment) prend-elle pour base le fond de

l'âme comme ce sol heureux dont elle naît, mais c'est par un mouvement d'anaphore ou de relève de l'être — mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable — que l'idée peut s'avancer, anekplêktos, intrépide et imperturbable, qu'elle peut se déployer dans le monde des choses devenu (et comme « halluciné » dans) celui de l'art.

«Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement mon oreille [...] qu'elle vienne ici seulement, qu'elle m'apparaisse, que je revoie ses grands yeux, qu'elle pose doucement sa main sur mon front, qu'elle me sourie 45. » Cette femme qui semble avoir, dans le texte, la stature et le comportement de la muse pourrait être comme la figure de la phantasia, de la visio. N'est-elle pas une apparition dont on ne sait s'il s'agit de la blanchisseuse dont le coup de battoir ramène le poète de l'existence divine à l'existence humaine, ou de son amie? « Pourquoi suis-ie seul ici? écrira Diderot quelques lignes plus bas. [...] Il me semble que si elle était là, dans son vêtement négligé, que je tinsse sa main, que son admiration se joignît à la mienne, j'admirerais bien davantage. Il me manque un sentiment que je cherche, et qu'elle seule peut m'inspirer. Que ce bouquet d'arbres vigoureux et touffu fait bien à droite! Cette langue de terre ménagée en pointe au-devant de ces arbres est tout à fait pittoresque. Que ces eaux qui rafraîchissent cette péninsule, en baignant sa rive, sont belles! Ainsi, Vernet, prends tes crayons et dépêche-toi d'enrichir ton portefeuille 46. »

Tel serait le travail de la *phantasia* inspirée, dans la *mimésis* descriptive, inverser l'ordre des «rôles» et des «fonctions». La fiction, mais il s'agit, nous l'avons vu, au-delà de la fiction, de l'idée (ou du sentiment) devenant la «réalité», consiste en une promenade dans une campagne dont les sites sont des tableaux de Vernet exposés au Salon de 1767, que Diderot décrit «comme» des paysages «réels». Mais l'effet de la «fiction», l'effet réel ou halluciné de cet imaginaire de la «description», son effet «fantastique» est que le peintre Vernet est convoqué par le poète pour

LE DESCRIPTEUR FANTAISISTE

^{43.} Diderot, op. cit., t. VII, p. 174.

^{44.} Philostrate, Vie d'Apollonius de Tyane, éd. P. Grimal in Les Romans grecs et latins, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Cité in Pollitt, The Ancient Greek View of Art, s.v., phantasia. Ma traduction.

^{45.} Diderot, op. cit., t. VII, p. 146.

^{46.} Ibid.

peindre ce que ce dernier vient d'écrire en décrivant figures et paysages (déjà peints). La puissance de l'ekphrasis est ici à son comble, à la fois hallucinatoire et identificatrice. Mais elle n'est telle que parce que la puissance mimétique du tableau est en quelque manière, fantastiquement, passée dans le texte, et la puissance « divine » de la phantasia, dans le sujet.

APPENDICE 1

On trouve, dans le Salon de 1767, ici ou là, quelques conseils « techniques » que se donne Diderot sur la manière de conduire une description et d'abord de la commencer. Ainsi, dans l'article du Salon sur Le Prince: « C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou le côté gauche, et s'avançant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plus tôt 47. » Il convient donc de « commencer » à décrire par le coin inférieur droit ou gauche du tableau et son premier plan. Mais ce qui est d'emblée présenté (et sans justification) comme «méthode», parcours ou cheminement du regard (cf. P. Klee : «Le regard suit les chemins qui lui ont été aménagés dans l'œuvre»), s'écrit non moins immédiatement comme entrée du spectateur dans le tableau, dans son espace de représentation, dans le « lieu de la scène » (où « scène » signifie à la fois le sol du site et ce qui s'y performe).

Le regard n'est pas ce faisceau de rayons abstraits qui, d'un point de vue déterminé, balaie la surface dans un certain ordre de succession. Plus qu'une projection du spectateur, il est acteur du tableau dans le tableau, un acteur d'écriture — comme si l'écrivain (ou son interlocuteur) quittait le lieu de son point de vue pour se porter au point de contact du regard et du tableau, point de contact « personnifié », pointe de « style » dont les déplacements