

---

## La peinture dans la rumeur du langage

Bernard VOUILLOUX

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3464>

DOI : 10.4000/imagesrevues.3464

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Bernard VOUILLOUX, « La peinture dans la rumeur du langage », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 5 | 2016, mis en ligne le 26 février 2015, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3464>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

# La peinture dans la rumeur du langage

Bernard VOUILLOUX

---

**Parler du silence**

- 1 Une longue tradition l'affirme : la peinture est, par définition, silencieuse. C'est en ce sens que Cicéron évoquait la *muta imago*<sup>1</sup> et que Quintilien déterminait la peinture comme un *tacens opus*<sup>2</sup>. Cette détermination « ontologique » donne tout son prix au subterfuge qu'un peintre grec, Théon de Samos, actif au début du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, passe pour avoir imaginé. À en juger par l'anecdote rapportée par Élien, plus encore que par son habileté dans l'exécution, plus encore que par l'*énargéia* avec laquelle il rend l'unique figure de son tableau<sup>3</sup>, c'est par son ingéniosité – l'*ingenium* s'exerçant, selon les rhéteurs romains, dans le cadre de l'*inventio* (l'*eurésis* de la rhétorique grecque)<sup>4</sup> – que Théon pourrait égaler certains de ses prédécesseurs, comme ce Timanthe de Kythnos qui, ayant à représenter le sacrifice d'Iphigénie, ne put trouver mieux que de voiler le visage de son roi de père, Agamemnon<sup>5</sup>. Là où Timanthe voilait le visage du roi des rois, Théon dévoila son tableau, mais de bien étrange façon :



Description d'un tableau du peintre Théon. Voici un tableau qui, entre beaucoup d'autres, atteste particulièrement la valeur de l'exécution [τῆν χειρουργίαν ἀγατῆν] dans la peinture de Théon. C'est un hoplite en train de faire une sortie pour repousser une invasion soudaine des ennemis qui pillent et ravagent le pays. Ce jeune soldat a évidemment [ἔναργῶς] l'air de s'élaner plein d'ardeur au combat. Et l'on dirait qu'il est en proie à un transport furieux, comme inspiré par Arès. Ses yeux ont un regard terrible ; saisissant ses armes, il a l'air de s'élaner à toutes jambes sur les ennemis. Il commence déjà à s'abriter derrière son bouclier ; il brandit son épée d'un air sanguinaire et avec un regard meurtrier ; toute son attitude menaçante annonce qu'il n'épargnera personne. Théon n'a pas pris la peine de représenter autre chose, – soldat, taxiarque, lochage, cavalier ou archer, – mais il lui a suffi de ce seul hoplite pour remplir les exigences du tableau. L'artiste ne découvrit [ἔξεκάλυψε] son œuvre, et ne la montra [ἔδειξε] au public assemblé pour la voir qu'après avoir placé à côté une trompette, en lui recommandant de jouer la charge, avec une sonorité aussi perçante que possible, comme un appel aux armes. Au moment où l'air faisait entendre ses accents rudes et menaçants, comme pour une sortie d'hoplites accourant promptement à l'aide du chant de la trompette, le tableau fut découvert [ἔδείκνυτο ἡ γραφή], et on vit le soldat, pendant que l'air ajoutait encore à l'illusion d'une sortie guerrière<sup>6</sup>.

- 2 C'est donc à la faveur d'une véritable mise en scène que l'air de trompette fait réellement résonner aux oreilles des spectateurs du tableau ce qu'est censé entendre l'hoplite qui y est représenté. Les termes employés donnent en effet à penser que le peintre, pour mieux ménager ses effets, aura d'abord dissimulé son tableau sous un rideau ou un cache quelconque (comme, sans doute, il était d'usage de le faire, si l'on en croit l'anecdote fameuse du concours opposant Zeuxis et Parrhasios)<sup>7</sup> de manière à faire coïncider son dévoilement avec la rupture du silence par l'appel de la trompette. Trouaille ingénieuse, certes, au plan de l'*inventio*. Toutefois, dans la mesure où le calcul des effets passe par le dispositif d'exposition du tableau, et implique donc son « implémentation » ou son « activation »<sup>8</sup>, elle participe plus étroitement encore de l'*actio* rhétorique (*hypocrisis*), cette partie de l'art oratoire qui concerne la performance orale et gestuelle du discours (*sermo, oratio*). Considéré de notre point de vue, par exemple dans une généalogie du cinéma, le dispositif de Théon marque un

incontestable progrès par rapport au mythe platonicien de la caverne<sup>9</sup> : si le mouvement n'y est pas celui, réel, des ombres projetées sur la paroi, mais celui, feint, dont est susceptible l'image fixe, une bande-son lui est adjointe, rudimentaire, certes, mais efficace. Diderot ne fera pas mieux, qui, réutilisant l'argument de la caverne, ne pourra animer le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard qu'en attribuant à un rêve le scénario et les dialogues de sa projection<sup>10</sup>.

- 3 La peinture est silencieuse, la chose est entendue. Mais que dit exactement cette affirmation ? De quelle sorte d'évidence se soutient-elle ? Car le silence n'est pas une chose simple, il ne va pas de soi – il ne va pas sans dire. Il faut donc, pour commencer, parler du silence. Parler *du* silence : prise dans son sens objectif (dire quelque chose à *propos* du silence), la proposition n'est paradoxale qu'en apparence. Les langues naturelles ne nous permettent pas seulement de parler à et de *ce* qui parle – c'est-à-dire à et de *ceux* qui parlent : le langage trouve sa condition de possibilité dans la mobilisation d'une langue qui ouvre la relation entre le sujet locuteur (celui qui dit *je*) et l'allocutaire (celui à qui *je* dit *tu*) sur un référent (visé par *il*), lequel occupe la position du tiers exclu. En tant que tel, le langage verbal est ce qui nous permet de parler *de* tout ce qui ne parle pas, voire *pour* tout ce qui ne parle pas – au sens où il nous met à même de parler *en faveur* de ce qui ne parle pas et parfois à *la place* de ce qui ne parle pas (dans un emploi figural que l'on nomme « prosopopée »), moyennant une inflexion qui infléchit la proposition vers son sens locatif (parler *depuis* le silence, à partir de lui). Dans l'ensemble très vaste de ce qui ne parle pas, il y aurait la peinture. Pour parler du silence, il nous faut donc convoquer beaucoup de mots, comme chaque fois que nous essayons d'approcher un fait ou un phénomène d'ordre extralinguistique. Il n'y a rien là de paradoxalement provocant : le silence ne saurait nous contraindre au silence (la peinture fait beaucoup parler). Certes, dans bien des situations, il nous arrive de choisir le silence ou de le sentir s'imposer à nous, quand bien même ce qui le provoque n'est pas silencieux : tantôt une réplique qui nous remet à notre place nous fera perdre nos moyens et nous laissera bouche bée ; tantôt le silence nous apparaîtra comme la seule réaction appropriée à la lecture à haute voix d'un texte, à la performance d'un orateur ou d'un comédien, à l'exécution d'un morceau de musique. Peut-être les spectateurs du tableau de Théon, au moment où se fit entendre la sonnerie de trompette, restèrent-ils bouche bée...
- 4 C'est à ce dernier horizon d'expériences, celles dites « esthétiques », que fait référence la célèbre proposition ultime du *Tractatus logico-philosophicus*, qui porte le numéro 7<sup>11</sup> : « *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen* », c'est-à-dire : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » Wittgenstein soustrait en effet aux propositions empiriques de la science non seulement la logique et la métaphysique, mais aussi et surtout tout ce qui participe de la valeur, à savoir l'éthique et la religion, mais aussi l'esthétique. Cette position prend place dans un projet de refondation des tâches de la philosophie qui vise à déterminer de l'extérieur les limites de ce qui peut être dit. En tant que telle, elle ne peut être confondue ni avec la position pratique, et plus précisément pragmatique, qui consiste à cerner les conditions sous lesquelles nous nous abstenons de parler, ni avec la position proprement linguistique, qui fait droit, dans les termes de Benveniste, à la « relation d'interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes<sup>12</sup> ».

## Les mots du silence

- 5 Non seulement il nous faut user de beaucoup de mots pour parler du silence, mais le silence lui-même est dit par beaucoup de mots. Il nous faut donc le prendre aux mots. L'ensemble de ces termes dessine un réseau complexe de relations sémantiques<sup>13</sup>. Le mot *silence* lui-même est emprunté au latin classique *silentium*, dérivé du verbe *silere*, « être silencieux, taire, se taire » : il signifie « absence de bruits, de paroles » et au féminin « repos, inaction, oisiveté ». Pascal Quignard retrace ainsi cette relation : « Silence vient de *sileo*. *Sileo* ne se détermine pas d'abord comme non-bruit. Il renvoie à l'immobilité, au sans-mouvement, à l'invisible, à l'autre absent, à la nuit noire<sup>14</sup>. » De fait, les deux significations distinguées selon le genre du substantif étaient confondues à l'origine dans le verbe : employé pour parler de l'absence de mouvement et de bruit, il s'appliquait autant aux choses qu'aux personnes, plus communément que *tacere*, qui signifie « ne pas dire, garder le silence ». Selon Quignard, ce que l'on entend par le mot français *silence* aurait pourtant davantage de rapport avec le verbe latin *taceo*, lequel fait signe vers le secret, c'est-à-dire vers ce qui est séparé, mis à part (*secretum* est dérivé de *se cernere*) :

Le secret est ce qui est tu, à la fois ce qui est tenu à l'écart du langage mais aussi de ce fait ce qui attire à lui tout ce qui se tient à l'écart du langage. Le silence, fruit du langage, polarisant contre lui, joue ce rôle d'aimant ; il aimante tout ce que le langage ne satellise pas<sup>15</sup>.

- 6 Si le verbe *tacere* a donné le français *taire*, les parlers méridionaux usent d'autres formes que *taizar*, qui se rattache à la même famille. Ces formes alternatives proviennent d'un latin populaire *\*quetiare*, altération de *\*quietare*, lui-même dérivé du latin classique *quietus*, qui signifie proprement « qui reste en repos ». Dans l'aire provençale, ces variantes lexicales réintroduisent donc entre le fait de ne pas dire, de se taire, d'une part, et l'absence de mouvement, d'autre part, le même lien que celui qui est attesté par les emplois anciens de *silere*. Or, le latin *quietus* a abouti à un doublet français, *quiet* et *coi*. Au XVII<sup>e</sup> siècle, en France, on appelle *peinture coite* (ou *coye*) ce que l'on commencera à désigner, au milieu du siècle suivant, par *nature morte*, là où le néerlandais disait *stilleven*, l'allemand *Stilleben*, l'anglais *still-life*, tous termes qui insistent sur l'absence de mouvement. C'est ainsi qu'au bas d'un portrait de 1649, le peintre hollandais David Bailly est défini comme « un fort bon peintre en pourtraicts et en vie coye<sup>16</sup> ».
- 7 À poursuivre cette petite exploration lexicale, à côté de *silence*, de (*se*) *taire*, de *quiet* et *coi*, on relève *tacite*, emprunté au latin *tacitus*, dérivé de *tacere* : *tacitus* signifie d'abord « dont on ne parle pas », puis « qui n'est pas formellement exprimé » et « qui ne parle pas », d'où « silencieux, calme ». Le latin dispose d'un autre adjectif, également dérivé de *tacere*, *taciturnus*, qui a donné le français *taciturne* et qui a la signification de « silencieux », « qui ne parle pas ». Sa formation est expliquée par l'influence de *nocturnus*, en raison du lien associant la nuit et le silence. Quignard le dit ainsi : « *taciturnus* est au silence ce que *noc-turnus* est à la nuit<sup>17</sup> », les deux régimes du *taciturne* à Rome étant désignés par celui qui ne parle pas (*l'infans*) et ce dont on ne parle pas (*l'infandus*).
- 8 Enfin, il y a le mot *muet*, issu du latin *mutus*, proprement « qui ne sait que faire "mu" », d'abord employé à propos des animaux, puis des hommes – et c'est avec cette dernière extension qu'il a pris la signification que nous lui connaissons. Les lexicographes

relèvent l'existence de formes analogues dans d'autres langues indo-européennes et ont reconstruit par hypothèse une racine \**mu-* qui fonctionnerait comme le symbole linguistique des lèvres closes et exprimerait la notion de son inarticulé. Par un phénomène de condensation de significations opposées dont il existe de nombreux autres exemples, c'est cette même racine qui serait à l'origine du mot *mot*.

- 9 De ces observations il est possible de tirer quatre constats. En premier lieu, on peut *se taire*, être *silencieux*, *coi*, *taciturne*, voire *muet* sans être pour autant un muet. Bref, tous ces emplois nous engagent à distinguer entre un silence circonstanciel et momentané et un silence définitif parce que constitutif, qu'il soit pathologique ou ontologique. Encore convient-il de souligner que le muet, s'il n'est pas sourd ou s'il n'a perdu l'usage de la parole qu'une fois terminé l'apprentissage du langage, n'est pas coupé du langage verbal, comme le sont les choses et les animaux.
- 10 Par ailleurs, si le mot *silence* suppose non seulement l'absence de parole, mais aussi celle de bruit, il n'en va pas de même pour *tacite*, *taciturne*, (*se taire*, *muet*, qui ne valent littéralement que pour l'absence, momentanée ou définitive, de la parole chez les êtres parlants. Ils ne peuvent donc être employés que figurément à propos des non-parlants. Comme le rappelait Lacan, « des choses muettes, ce n'est pas tout à fait la même chose que des choses qui n'ont aucun rapport avec les paroles<sup>18</sup> ». Dire d'une bête ou d'une chose qu'elles sont muettes, c'est leur faire crédit d'une parole en puissance. Il est donc nécessaire de mettre en regard de ces différentes privations, momentanées ou définitives, les états auxquels ils s'opposent et qui sont répartis traditionnellement entre les bruits, les sons inarticulés qui sont ceux de la musique instrumentale, et les sons articulés de la parole. Aristote, par exemple, usait de deux mots pour opposer le bruit, *psophos*, et la voix, *phonè*, en tant qu'émission de sons articulés à des significations<sup>19</sup>.
- 11 En troisième lieu, le silence s'est trouvé lié, dans la langue latine (voir le verbe *silere*), à l'immobilité, au repos, à la quiétude, de la même façon que le fait d'être *taciturne* l'a été à la nuit (*taciturnus* a été dérivé sur le modèle de *nocturnus*). La conjugaison de ces trois absences – l'absence de bruits, l'absence de mouvements, l'absence de lumière – définit un état qui peut être soit celui de la mort (c'est le royaume des Ombres des Anciens), soit celui du sommeil et de ses songes.
- 12 Enfin, et ce n'est pas le moins important, cette absence de bruits, de sons ou de paroles qu'est le silence peut se loger là-même où il y a du bruit, de la musique, de la parole. Ce sont, dans les séquences verbales orales, ces pauses qui traduisent une hésitation, la recherche d'une formulation, ou qui se mettent au service d'un effet – exactement, dans ce dernier cas, comme il en va en musique, où l'interruption du flux sonore peut remplir des fonctions très diverses, notamment rythmiques. Surtout, le silence est attaché à la phase écrite du langage, comme il l'est au stade notationnel de la musique. Il y a en effet deux états du langage verbal : un état sonore, qui lie la production phonique, la transmission acoustique et la réception auditive, et un état que l'on dira silencieux, qui est celui des *litterae*, de ces lettres que le lecteur lit et donc voit sans nécessairement les dire, les prononcer (les lettres dites « quiescentes » ou « muettes » ne notant, elles, aucun son). Témoin de la mutation qui a mené de la lecture à voix haute à la lecture silencieuse, saint Augustin raconte avoir surpris saint Ambroise, l'évêque de Milan, en train de lire des yeux tandis que « sa langue et sa voix se reposaient<sup>20</sup> ». C'est ainsi que la lecture entra dans la « vie coye ».

- 13 Et c'est ainsi que nous retrouvons la peinture. À la Renaissance, on aimait à rappeler que les anciens Grecs recouraient au même verbe, *graphein*, pour signifier l'acte d'écrire et l'acte de peindre<sup>21</sup>. Toutefois, à la différence de ces inscriptions silencieuses que sont les *litterae*, celles de la peinture ne renvoient pas à la même sorte de langage : si un tableau est fait lui aussi de marques, un tableau qui comporte des inscriptions verbales nous fait passer, comme l'écrit Michel Foucault, « de l'espace linguistique, celui de la lecture, qui est celui où l'on entend, à l'espace visuel, celui de la peinture, où l'on regarde<sup>22</sup> ». Une marque picturale, en tant qu'elle n'est pas un caractère dans une notation, n'a de statut que virtuel en ce sens que nous ne disposons d'aucun critère syntaxique permettant de la délimiter, et donc de l'identifier, ni même de savoir s'il y en a une<sup>23</sup>. C'est pourquoi il est théoriquement impossible de déterminer les marques d'un tableau, quand bien même notre perception, en mobilisant des répertoires de types au service de la reconnaissance des objets, est à même d'isoler des figures (personnages, objets, lieux...), des motifs, des rapports chromatiques ou lumineux, etc. : à l'inverse des textes dont le sens est monté sur les unités minimales de signification (ou unités de première articulation) articulées elles-mêmes sur les unités minimales distinctives (unités de seconde articulation), les configurations dont s'étaye le sens d'une image ne peuvent s'adosser à des unités élémentaires.
- 14 Ce ne serait donc qu'à la condition de prendre en considération la dimension inscriptionnelle spécifique à la peinture qu'il serait possible de faire pleinement droit à l'être-silencieux qui est sien, en tant que plus silencieux que celui de toute écriture. On se souviendra ici d'une formule de Jean-François Lyotard : « [...] car enfin on ne peint pas pour parler, mais pour se taire<sup>24</sup> ». Par là, sans doute signifiait-il leur congé aux lectures sémiologiques de la peinture. Reste que sa proposition soulève aussitôt plusieurs questions, car il est bien des façons de parler, bien des façons de se taire – des façons d'endormi, des façons d'éveillé... Et à supposer que l'on sache ce que *veulent dire* ici « parler » et « se taire », il faudrait encore se demander si le peintre peint *pour se taire*. Lyotard, en fait, avait en vue la résistance que les derniers tableaux de Cézanne opposeraient, selon lui, à l'analytique sémiologique :
- [...] il n'est pas vrai que les dernières *Sainte Victoire* parlent ni même signifient, elles sont là, comme un corps libidinal critique, absolument muettes, vraiment *impénétrables* parce qu'elles ne cachent rien, c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation et d'action *en dehors* d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter), impénétrables parce que sans profondeur, sans signifiante, sans dessous.
- 15 Ce que Lyotard affirme des dernières *Sainte-Victoire* de Cézanne pourrait-il l'être de paysages peints antérieurement et même de n'importe quel tableau ? En d'autres termes, le silence n'est-il atteint que dans une peinture comme celle de Cézanne ?

## Du paradigme mytho-poétique des genres au tournant moderne

- 16 De toute évidence, la question du silence ne se pose pas tout à fait dans les mêmes termes selon que le tableau représente ou non quelque chose, selon qu'il est « figuratif » ou non. Chacun est en effet enclin à projeter sur ce que représente un tableau des expériences empruntées à d'autres registres sensoriels<sup>25</sup>. D'un tout autre ordre sont les réactions qui peuvent être associées à des tableaux abstraits, c'est-à-dire

à de la peinture qui ne dénote pas, mais dont les propriétés (exemplifiées ou non) ne sont pas exemptes d'effets – un Pollock sera jugé plus « bruyant » qu'un Rothko –, encore que ces effets qualifiés généralement de « synesthésiques » soient susceptibles d'être également déclenchés par les propriétés d'un tableau figuratif, auquel cas ils peuvent converger ou entrer en contradiction avec les réactions suscitées par le matériel figuratif. Si les « réponses » associatives mises en jeu par des tableaux de nature morte représentant des fruits, des fleurs, des plats, des vases et des pots, du gibier mort font l'économie du registre auditif, la raison doit donc en être cherchée davantage dans les notions attachées à ces référents que dans la peinture elle-même<sup>26</sup>. Certains portraits ou certaines scènes d'intérieur représentant des personnages en train de lire, d'écrire, de méditer, de contempler, de rêver, de dormir, sont tenus pareillement pour silencieux, alors qu'une nature morte aux instruments de musique, un paysage même dépourvu de personnages et, à plus forte raison des scènes de genre, des tableaux d'histoire ou des allégories incitent à développer toute une gamme de projections auditives – des genres comme la *sacra conversazione* ou la *conversation piece* faisant même leur matière de la parole latente. Une peinture qualifiée de silencieuse, de sonore ou de loquace ne tient que de cela même qui est dépeint la propriété qui lui est attribuée. C'est la prégnance de cette illusion mimétique, fondée sur le reflux du représenté sur le représentant, qui conduisait Pliny l'Ancien à faire l'éloge du peintre Parrhasios en ces termes : « Il y a encore deux peintures de lui très célèbres, deux hoplites, l'un qui se précipite au combat avec tant de violence qu'il paraît tout en sueur, l'autre, déposant les armes, dont il semble qu'on entende le souffle haletant<sup>27</sup>. » L'*ekphrasis* s'est construite en partie sur ce type d'illusion intermodale. En partie seulement, car cette procédure d'animation rhétorique n'en épuise pas la portée, ainsi qu'en témoignent les réinvestissements auxquels elle donne lieu dans des traitements descriptifs modernes, davantage attentifs à la singularité des œuvres qu'à la reproduction des *topoi* encomiastiques, par exemple dans les *Salons* de Diderot<sup>28</sup>.

- 17 On ne peut cependant opposer des tableaux intégralement silencieux à des tableaux plus ou moins sonores sans préjuger, dans ce dernier cas, des différents seuils qui séparent les bruits, les sons musicaux et les sons langagiers. Or, c'est à la fois parce que le silence a été perçu comme une propriété privative et parce que les sons de la parole se sont vu reconnaître une prééminence sur tous les autres que les genres picturaux ont pu être différenciés et hiérarchisés. Tel aura été le sens de l'effort entrepris dans le cadre humaniste puis académique, d'Alberti à Félibien, aux fins de légitimer l'accession de la peinture au rang d'art libéral et de la mettre ainsi à même de faire jeu égal avec la poésie, voire de lui disputer la préséance. La préface de Félibien aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*<sup>29</sup> fait clairement apparaître que la hiérarchie des genres s'édifie sur la mise en œuvre conjointe de deux critères, l'un qui est ontologique (par dignité croissante des entités représentées : des « choses mortes et sans mouvement » aux « figures humaines ») et l'autre qui est technique (par complexité croissante des entités représentantes : de la figure isolée à la combinaison de plusieurs figures). En donnant son soubassement doctrinal à la hiérarchie des genres, Félibien en confirme le caractère psopho-phonocentrique : c'est parce que la pyramide générique est anthropocentrée qu'elle est logocentrée. On voit bien par là que l'approche thématique consistant à associer des réactions auditives aux objets représentés est étroitement liée à la différenciation des genres, ceux-ci tenant leur légitimité de ceux-là. Une telle collusion ne fait pas que porter témoignage d'un état daté des pratiques picturales : en écrasant les uns sur les autres les horizons de pensée



qui encadrent la production de la peinture comme ceux dans lesquels elle est successivement reçue, elle tend à négliger leurs régimes d'historicité. La mise au jour des projections associatives sur lesquelles repose le système générique invite donc à prendre du recul ou du surplomb par rapport au paradigme qui l'a produit et à poser à nouveau qu'un tableau de bataille n'est pas moins silencieux qu'une nature morte aux fleurs. Si cette vérité a été longtemps inaudible, c'est parce qu'elle a fait l'objet d'une véritable dénégation (je sais bien que la peinture est silencieuse, mais quand même...) aussi longtemps qu'a prévalu le paradigme dans le cadre duquel la peinture a pu être pensée comme une parole en puissance.

- 18 Le parallèle entre peinture et poésie que condense la formule *Ut pictura poesis* (la « poésie » des Anciens correspondant plus ou moins à ce que nous nommons « littérature ») est actif dès l'Antiquité à travers les transferts sauvages, entrepris sous l'autorité de la rhétorique, qui tendent à appliquer à un art les propriétés d'un autre<sup>30</sup>. La matrice de ces transferts se trouve résumée dans la formule fameuse de Simonide de Céos, rapportée et commentée six siècles plus tard par Plutarque : « Simonide cependant appelle la peinture [ζωγραφίαν] une poésie muette [ποίησιν σιωπῶσαν] et la poésie [ποίησιν] une peinture parlante [ζωγραφίαν λαλοῦσαν]<sup>31</sup> », et dont un écho était déjà perceptible, avant Plutarque, dans la *Rhetorica ad Herennium* : « *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*<sup>32</sup>. » Le grand projet mytho-poétique de l'Antiquité sera réactivé et développé dans les Temps modernes, la Renaissance le faisant entrer dans son régime théologico-poétique. L'horizon de pensée dans lequel s'inscrit l'*Ut pictura poesis* entre le Quattrocento et les Lumières peut ainsi être défini comme un vaste mouvement de rhétoricisation de la peinture, un *Ut rhetorica pictura*, au gré duquel lui sont appliquées les catégories venues des cinq parties de la *technè rhetorikè* (invention, disposition, éloquence, mémoire, action) : l'« invention » du poète a pu être étendue à celle du peintre – ce qu'autorisaient déjà certaines considérations des rhétoriciens latins sur l'*ingenium* ; la composition d'un tableau a été comparée à la « disposition » du discours ; les effets de l'« action » ont été retrouvés dans les gestes et les mouvements expressifs des figures ainsi que dans le coloris ; le coloris a pu passer également pour être au peintre ce qu'est à l'orateur et au poète la voix, composante, avec le geste, de l'« action » oratoire, mais il a été également mis en regard des figures de l'« éloquence », etc. Pour motiver cette entreprise d'alignement ou de rabattement, les auteurs de traités ne manquaient jamais de rappeler le parallèle de Simonide, tels par exemple, Giovanni Paolo Lomazzo (« *l'una pittura loquace et l'altra poesia mutola s'appellarono* »)<sup>33</sup>, Franciscus Junius (« *Simonides dixit : Pictura esse Poesin tacentem, Poesis vero Picturam loquentem* »)<sup>34</sup> ou Charles-Alphonse Dufresnoy (« *muta Poesis / Dicitur haec, Pictura loquens sole illa vocari* »)<sup>35</sup>.
- 19 La hiérarchie des genres n'est que l'un des signes de cette prééminence d'un sens formé sur la langue et fondé en raison : le *logos*. Si c'est aussi au cours de cette période que le paysage et la nature morte s'émancipèrent progressivement du statut ancillaire qui était le leur lorsqu'ils étaient cantonnés dans les parties périphériques du tableau, la hiérarchie humaniste et académique des genres était justement destinée à juguler leurs prétentions en les maintenant à leur place. D'autres stratégies, à l'inverse, consistèrent à les tirer vers le haut de l'échelle, à les légitimer en les inféodant au *logos*, par exemple, en mettant la nature morte au service d'un message éthico-religieux – on parle aujourd'hui de « nature morte moralisée »<sup>36</sup> –, ou bien, comme le proposa Roger de Piles, en instruisant la distinction entre le paysage héroïque et le paysage champêtre<sup>37</sup>, un paysage qui parle et un paysage tout au plus sonore. La mutation qui s'est amorcée

au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle pour se poursuivre et s'accélérer au siècle suivant montre que c'est bien dans les genres du paysage et de la nature morte (rapidement préemptés par la photographie), tout entiers dévolus aux « choses », qu'ont été expérimentées les recherches picturales les plus novatrices, celles qui aboutissent à ce qu'il y a de plus « scandaleux » dans l'*Olympia* de Manet. Le scandale, ce n'est pas la nudité de cette petite femme au regard insolent, Victorine Meurent, que le public de l'époque peut reconnaître ; c'est le fait que le ruban, le bouquet de fleurs, le chat noir (qui servit au début à désigner le tableau) y prennent autant d'importance que les deux figures – et une importance qui n'est pas d'abord d'ordre symbolique (liée qu'elle serait à leur environnement sémantique), mais picturale.

- 20 C'est d'ailleurs au moment où se découvrait cette présence des choses, telles qu'on les voit dans les ciels peints par Valenciennes ou dans les vues italiennes de Thomas Jones, que se mit en place une lecture des natures mortes hollandaises qui en fera oublier le fondement moral. Hegel voyait la morale non dans les tableaux, mais dans le genre de vie qui avait pu produire cette peinture :

Le moment idéal réside justement dans cette licence exempte de soucis : c'est le dimanche de la vie, qui nivelle tout et éloigne tout ce qui est mauvais ; des hommes doués d'une aussi bonne humeur ne peuvent être foncièrement mauvais ou vils<sup>38</sup>.

- 21 Pour Fromentin, la peinture hollandaise devait s'analyser comme le « portrait » du pays :

La peinture hollandaise, on s'en aperçut bien vite, ne fut et ne pouvait être que le portrait de la Hollande, son image extérieure, fidèle, exacte, complète, ressemblante, sans nul embellissement. Le portrait des hommes et des dieux, des mœurs bourgeoises, des places, des rues, des campagnes, de la mer et du ciel, tel devait être, réduit à ses éléments primitifs, le programme suivi par l'école hollandaise, et tel il fut depuis le premier jour jusqu'à son déclin<sup>39</sup>.

- 22 Comme Hegel, Fromentin ne discernait dans cette peinture aucune trace de préoccupation morale :

Et l'école qui s'est le plus exclusivement occupée du monde réel semble celle de toutes qui en a le plus méconnu l'intérêt moral ; et encore celle de toutes qui s'est le plus passionnément vouée à l'étude du pittoresque semble moins qu'aucune autre en avoir aperçu les sources vives<sup>40</sup>.

- 23 Ce sera encore la lecture de Claudel dans son « Introduction à la peinture hollandaise », publiée d'abord en 1935, et cela alors qu'une exposition mémorable de Charles Sterling venait de mettre en lumière les « peintres de la réalité »<sup>41</sup>. Encore que Claudel, tout en se fondant sur l'état des connaissances historiques et des interprétations qui avaient cours en histoire de l'art durant l'entre-deux-guerres (il cite notamment Germain Bazin), reste fidèle à un *ethos* catholique qui lui fait rechercher le sens de ladite réalité : c'est pourquoi, recroisant le chiasme de Simonide, il peut soutenir que « l'œil écoute », selon la formule célèbre du recueil de ses textes sur l'art publié en 1946. Il faudra attendre les travaux réalisés depuis une trentaine d'années, à la suite de l'historien néerlandais Eddy De Jongh<sup>42</sup>, pour que soit substitué au paradigme « réaliste », privilégié par le XIX<sup>e</sup> siècle, le paradigme « moraliste », qui montrera comment les natures mortes et même certaines scènes de genre devaient être lues comme autant de variations sur des thèmes venus de la culture sacrée ou profane et mis en circulation par les recueils d'emblèmes.

- 24 De cette sortie de l'*Ut pictura poesis*, que manifeste l'émancipation des genres mineurs, un autre indice, pas moins important, se décèle au sein même du genre suprême, le

genre historique, tout entier construit sur le primat de l'*historia*, sur la pointe duquel tient la pyramide des genres. Révélatrice est la divergence d'interprétation qui se fit jour entre Winckelmann et Lessing sur l'une des œuvres phares de l'Antiquité auxquelles se référaient les Modernes depuis son exhumation à Rome le 14 janvier 1506, le *Laocoon*. Lessing réfuta les causes que l'auteur de l'*Histoire de l'art chez les Anciens* avait assignées à la « noble simplicité » (*edle Einfalt*) et à la « grandeur sereine » (*stille Grösse*) de l'art grec<sup>43</sup> : que la bouche du prêtre troyen ne fût que modérément ouverte pour laisser échapper sa plainte, ce n'était pas là, selon Lessing, l'indice d'une maîtrise stoïcienne des passions<sup>44</sup>, mais la simple attestation d'une règle formelle, la « loi de la beauté » (*Gesetz der Schönheit*), rien n'étant plus « hideux » (*häßlich*), « monstrueux » (*abscheulich*), « choquant » (*widrig*) qu'un « trou » (*Vertiefung*) en sculpture<sup>45</sup>. Deux siècles plus tard, un autre cri opposera cette fois Bataille à Malraux. Le silence et le cri, il en est question dans le *Manet* de Bataille à propos de Goya, le peintre sourd. Malraux voyait dans le peintre espagnol un prédécesseur de Manet, dans la mesure où lui aussi se voulait, déjà, peintre, même si ce n'était pas, pas encore, de manière exclusive<sup>46</sup>. À cette filiation, Bataille objectera qu'elle n'avait pu être reconstruite qu'après coup, bien après Manet, ce dernier regardant davantage dans la direction de Velázquez que dans celle de Goya, dont la reconnaissance était encore relativement confidentielle. Pour Bataille, s'il y avait silence et cri dans la peinture du sourd, ils s'enlevaient sur un fond d'éloquence, et même d'éloquence narrative : « C'est le silence issu d'un cri, qui le plus souvent, exprima violemment l'impossible : mais ses tableaux, ses dessins, ses gravures, quoi qu'il en fût, racontaient, ils signifiaient<sup>47</sup>. » Le *Tres de mayo* pousserait à bout cette logique de l'éloquence en la faisant mourir dans un cri : « Jamais l'éloquence de la peinture alla-t-elle plus loin ? mais son cri nous atteint comme un silence définitif, comme un étranglement de l'éloquence<sup>48</sup>. » Entre Goya et Manet, ce qui avait changé, selon Bataille, c'était l'attitude du peintre à l'égard de ce qu'il peint, à l'égard de ses sujets, lesquels, natures mortes, portraits, scènes familiales ou représentations d'événements historiques, n'étaient plus que des prétextes. Des prétextes à quoi ? À une pure ostension de ce qu'est la peinture en sa vérité : un jeu de taches colorées. Il en allait ainsi de *L'Exécution de Maximilien*, tableau homologue du *Tres de mayo* : « [...] ce tableau est la négation de l'éloquence, il est la négation de la peinture qui exprime, comme le fait le langage, un sentiment. » Même s'il contestait certaines des affirmations de Malraux, Bataille partage avec lui, ainsi qu'avec Gaëtan Picon, sans même parler de Clement Greenberg, une lecture moderniste de Manet, qui se dessinait déjà chez Zola<sup>49</sup> : le peintre d'*Olympia* aurait mis un terme à des siècles de peinture narrative en s'attachant non à l'expression de ce que suscite en lui le sujet, mais en prenant seulement occasion de celui-ci pour faire de la peinture.

## La nécessité de dire

- 25 Après Manet, avec Manet, il y a Cézanne. Si la modernité signe le déclin des grands récits qui donnaient son arrière-plan sémantique à la peinture, est-il cependant possible d'affirmer, comme le fait Lyotard, que les dernières *Sainte-Victoire* sont « impénétrables parce que sans profondeur, sans signification, sans dessous » ? La proposition n'est recevable que dans la mesure où elle procède d'une comparaison avec quelque paysage antérieur, référent à l'horizon d'intelligibilité de l'*Ut pictura poesis*, tel le *Paysage avec un homme tué par un serpent* de Poussin. À un autre plan, la peinture de Cézanne, celle de Manet, pas plus qu'aucune autre chose au monde dont nous avons à

connaître, ne peut être coupée de la sphère langagière – sauf à postuler entre les mots et les choses, y compris les choses peintes, la chose qu'est la peinture, une coupure radicale qui reviendrait à consacrer le défaut et la défaite du sens. Ce qui *est* ne peut faire l'objet d'attributions de sens – y compris du refus de lui attribuer un sens, ce qui est une autre manière de signifier – que pour autant qu'il y a du langage. Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas d'autre horizon que le *logos*, cette parole fondée en raison qui disait la vérité de la peinture en lui disant sa vérité, quand Cézanne, lui, aura voulu dire la vérité *en* peinture ? La question invite à tenter de frayer une voie entre une peinture qui parle sans parler, *muta poesis* en puissance de parole, et une peinture qui serait radicalement privée d'un accès au sens, comme Lyotard le dit de celle du dernier Cézanne.

- 26 Que le sens ne passe pas uniquement par le langage verbal, les Anciens en étaient déjà convaincus, qui postulaient l'existence d'un langage muet ayant pour supports les gestes, les mouvements du corps, les expressions du visage. Ainsi, pour Quintilien, le geste, même peint, même immobilisé, conserverait en toute transparence son universalité, fort qu'il est de son aptitude à mettre l'âme en mouvement en l'affectant : après avoir rappelé que « l'importance du geste pour l'orateur est suffisamment visible du seul fait que, même dans les paroles, il fait comprendre la plupart des choses », après avoir excipé de situations quotidiennes, de la danse ou encore des expressions des animaux, Quintilien déclare qu'« il n'est pas étonnant que ces gestes, qui, après tout, comportent quelque mouvement, produisent une impression si profonde sur l'âme [*tantum in animis valent*], quand la peinture, qui est un ouvrage silencieux [*tacens opus*] et qui fixe des attitudes immuables, agit sur notre sensibilité la plus intime [*in intimos penetrat adfectus*] au point d'avoir parfois l'air d'être plus éloquente que la parole même<sup>50</sup> ». Toute la suite du livre XI de l'*Institutio oratoria*, qu'introduisent ces considérations, fait pourtant apparaître que la codification rhétorique a raison de la singularité de chaque événement corporel en liant son sens à son itérativité<sup>51</sup>. Dans l'ancienne rhétorique, le « mutisme » du corps n'est tel que d'être toujours déjà pris dans l'ordre du discours (*sermo, oratio*), dont il maximalise la puissance de communication : la logosphère établit son emprise sur les langages muets, les arraisonne au *logos*.
- 27 Pour commencer à entrapercevoir cette troisième voie, il faut peut-être déjà arracher les relations entre le langage verbal et les arts visuels à l'opposition frontale dans laquelle ils sont habituellement pris, ce qui suppose de penser ces relations comme des positions signifiantes et non à travers une opposition informée par une compréhension strictement physicaliste du « médium ». À revenir une fois encore sur l'aphorisme de Simonide, formule matricielle de l'*Ut pictura poesis*, on peut se demander si son passage par le latin, relayé ensuite par les langues vernaculaires de l'Europe, n'en aura pas complètement faussé le sens, au gré d'un parti-pris de traduction qu'il faudrait qualifier d'« historial » en ce qu'il fait époque, puisqu'il fonde l'interprétation du rapport chiasmatisé entre poésie et peinture sur la capacité, non interrogée, de la première à déterminer ce rapport à partir du trait qu'elle possède en propre : que la poésie soit une peinture parlante et la peinture une poésie muette, cela ne signifie-t-il pas que la peinture est définie par ce qui lui manque et que seule possède la poésie ? Là, donc, où le latin déterminera la peinture comme une *poesis tacens* et la poésie comme une *pictura loquens*, le vocabulaire grec faisait en quelque sorte trembler le chiasme et vaciller le trait différentiel qui le sous-tend. Singulière parole, singulier silence, en effet, que ceux

que visent les deux verbes utilisés, λαλέω et σιωπάω, tous deux d'origine onomatopéique<sup>52</sup> : λαλέω s'emploie d'abord pour les sons, en particulier ceux émis par les animaux, et pour les bruits ; il signifie aussi « babiller, bavarder », et s'oppose en ce sens à λέγω, « dire, parler », et ce n'est que par extension qu'il a pris le sens de ce dernier verbe ; quant à σιωπάω, il reposerait sur la syllabe expressive σι-, que reprend le latin *sileo*. Le silence de la peinture comme « poésie muette » serait donc celui qui résulte d'une injonction à se taire (d'un « chut ! ») et la parole de la poésie comme « peinture parlante » pourrait n'être pas autre chose qu'un bredouillement indistinct (une lalie), tous deux s'échangeant dans cette zone grise où, comme le disait Gilles Deleuze, le « visible » et l'« énonçable » forment une « bouillie<sup>53</sup> ».

- 28 Si le sens est ce qui se dispose dans cet entrelacs des énoncés et des visibilitées, on appellera avec Benveniste « signifiante » les flux de sens qui peuvent se greffer, se monter sur un système sémiotique, qu'il soit verbal ou iconique, mais qui ne s'y réduisent pas<sup>54</sup> ; des flux de sens qui, pour reprendre un concept de la philosophie anglo-saxonne, *surviennent* sur la sémiologie<sup>55</sup>, un peu à la façon dont la vague utilise les forces de la vague à ses propres fins sans se confondre avec elle. Dit autrement : le flottement de la signifiante dissémine la coupure sémiotique. Aussi bien, opposer le langage et les arts visuels – la *poesis* et la *pictura* des Anciens – comme deux domaines extérieurs l'un à l'autre, et, plus encore, les distribuer entre l'intentionnalité du vouloir-dire et l'événement, raison et sensible, *eidos* et *aisthesis*, *animus* et *anima*, etc., c'est méconnaître qu'il peut aussi y avoir dans le langage des événements de parole, que lui aussi, pas moins que les images, peut être traversé par des énergies corporelles, des intensités, du figural ; qu'il n'est pas seulement le lieu où se déploient des forces de maîtrise, de mainmise et d'emprise, mais aussi celui où se font jour des symptômes de désaisissement, de déprise et de perte ; qu'il n'est pas seulement *logos*, mais aussi *ethos* et *pathos* ; qu'il est lui aussi surface sensible d'expression, lui aussi formation en devenir dans laquelle jouent la forme et l'informe ; que sa plasticité ne consiste pas seulement en la capacité (comme aptitude) de dire aux choses leur vérité, d'avoir le dernier mot sur elles, mais qu'elle est aussi capacité (en tant que contenance) à réfléchir, en se réfléchissant, ce qui le défie, pour autant que c'est la disponibilité du sujet parlant à l'expérience dont il pâtit, à ce dont il fait l'épreuve, qui ouvre dans le langage la capacité à entrer en dialogue avec ce qui en défie le pouvoir prétendu. Le pouvoir du langage n'est jamais que celui qu'il tient de la reproduction : la stéréotypie, comme reproduction langagière monnayant en clichés son « universel reportage », assure et rassure la reproduction des représentations sociales. Aussi bien la *justesse* de la relation que le sujet entretient avec l'expérience dont il parle, quelle qu'elle soit, se mesure-t-elle aussi bien à ce qu'il en fait en en parlant qu'à ce qu'elle fait et fait faire à sa parole, à ce qu'elle lui fait dire. Le nageur ne doit pas seulement composer avec la vague qui le porte ; il lui faut aussi compter avec les forces qui agissent en lui-même et sur lui-même, et donc avec ce qui par lui, à travers lui, est fait à la vague et revient vers lui en refluant. Les forces de *déliation* qui peuvent conduire le sujet aux limites du silence, qui trouvent de silences sa parole, la rendent plus nécessaire que jamais et en relancent la capacité d'*analyse*, par quoi il tente de rendre justice à ce qui l'a altéré : résiliant le lieu commun, la parole advient comme lieu du commun, l'altération ouvrant la possibilité de la désaliénation. On songera à l'étrange vacuité qui s'est emparée de lord Chandos, lorsque lui font défaut les mots pour dire « ce mouvement qu'ont les branches porteuses de fruits pour se redresser loin de [s]es mains tendues, ce recul de l'eau murmurante devant [s]es lèvres assoiffées<sup>56</sup> ». C'est bien par des mots qu'il dit le

langage qui lui manque. Le dire est à la mesure de la crise que suscite la conscience de ce qu'a de limité le langage quand n'est pas éprouvée toute la distance qui le sépare des choses. Le langage ne se refonde qu'à faire l'épreuve de son impuissance. Référée à un tout autre horizon d'expérience, cette crise du langage est aussi celle qu'aura dû traverser la parole du témoin, lorsque la nécessité de parler s'est substituée à la simple possibilité de la communication :

[...] le fait est que la simple acquisition de la faculté de communiquer n'oblige en rien à parler ; autrement dit, la pure préexistence du langage comme instrument de communication – le fait que, pour le parlant, il y a toujours déjà une langue – ne contient en soi nulle obligation de communiquer. Bien au contraire, c'est seulement si le langage n'est pas déjà communication, seulement s'il témoigne pour quelque chose dont on ne peut témoigner, que le parlant peut éprouver quelque chose comme une nécessité de parler<sup>57</sup>.

- 29 Dans une section de *L'Atelier infini* qu'il a significativement intitulée « Choses muettes », Jean-Christophe Bailly fait remonter à Baudelaire l'apparition d'un « nouveau concours entre peinture et poésie » qui prendrait la relève des jeux de *l'Ut pictura poesis*<sup>58</sup>. Il ne s'agit plus d'arraisonner la peinture à l'ordre du langage, mais de relever le « défi du tableau » : « Être l'envoyé du silence de la peinture dans la rumeur de la langue, montrer, fût-ce par l'analyse la plus précise, les ressources de silence que contient cette rumeur, telle sera devenue, pour la littérature, la tâche essentielle auprès de ou envers la peinture. » Il arrive donc que le langage s'ouvre à cela même dont les dernières *Sainte-Victoire* de Cézanne sont l'attestation picturale, s'il est vrai que de leur silence sourd une rumeur<sup>59</sup>, cette rumeur dans laquelle se fondent en s'échangeant indistinctement le visible et l'énonçable. Exemplaire à ce titre est l'expérience de regard dont Ponge fait état.
- 30 La scène se place en mars 1945 : Ponge, qui est allé voir Braque rue du Douanier, descend de l'atelier, et de l'escalier aperçoit dans la salle à manger un tableau qui lui saute aux yeux, provoquant en lui un « sanglot esthétique (et “esthétique” ne me plaît pas trop), enfin une sorte de spasme entre le pharynx et l'œsophage<sup>60</sup> ». L'expérience est remarquable par la fulgurante conversion somatique qu'elle établit entre le coup d'œil attentionnel (qui *croque* le tableau accroché dans la *salle à manger*) et ce symptôme oral, entre pharynx et œsophage, entre phonation et déglutition, là où se resserre ce qu'Henri Maldiney appelle le « défilé de la parole<sup>61</sup> ». Du « sanglot esthétique » il avait été déjà question bien des années avant ce récit de 1971 : l'expression apparaissait dans un texte de 1941 pour désigner le lien unissant entre elles une série d'expériences visuelles engageant davantage que la saisie optique des choses visibles, allant de l'apparition des urnes et des statues d'Aix à la contemplation des tableaux de Cézanne<sup>62</sup>. Ce tableau de Braque vu en 1945, que représentait-il ? « Un plat de poissons ». Qu'y a-t-il de plus *mu*t qu'un poisson, ce résident permanent de ce que l'on appelle le « monde du silence », dont la bouche fait « mu » ? Et qu'y a-t-il de plus *ouvert* qu'un œil de poisson ? Qu'y a-t-il enfin de plus *émouvant* que l'œil du poisson dans le tableau muet qui nous regarde ? Qu'y a-t-il de plus émouvant encore qu'une figue, ce fruit dont les lèvres fermées enclosent secrètement une bouche ? Face à cela, nous sommes (comme) le poisson, (comme) la figue. Car ce qui nous émeut noue et serre notre gorge, ainsi que fait l'angoisse, nous fait rentrer dans la gorge le discours tout prêt, le « discours liquide fluent<sup>63</sup> » : la parole facile, en tant qu'elle dispose déjà des mots. Cette facilité de parole qui nous permet d'instrumentaliser les choses aura manqué à Ponge, qui a évoqué à plusieurs reprises le jeune homme mutique qu'il était, incapable de passer un oral

d'examen. À la mutité de la chose (à son être-mu) correspond donc l'aphasie du sujet : c'est que l'objection de la chose au regard, au goût, au corps du sujet, la façon dont elle se met devant lui (s'ob-jecte) lance un défi au langage, forme une « évidence muette opposable<sup>64</sup> » qui coupe le sujet de son accès à la parole disponible en le livrant à l'émotion, laquelle est le pur mouvement du goût, la pure tension du goût (appétence et intussusception). L'émotion qui étreint le sujet est ce qui lui fait faire « mu », lèvres closes.

- 31 Lèvres closes sur la parole qui se forme de cette rencontre, s'informe dans cette rencontre. Cette parole qu'articule la langue est en effet le moyen terme commun et à la chose muette qui s'objecte au regard et au goût qui pousse, qui meut le sujet vers elle. C'est en cela que toute chose est (comme) une figure : tout se joue entre le lingual et le linguistique, à l'instant où celui qui goûte va parler, à l'instant où celui qui est sur le point de s'assimiler la chose pour s'en nourrir va la rendre verbalement. De cela *tient compte* justement celui qui, accueillant la parole qui monte en lui, avait d'abord pris le parti de la chose, avait été la chose. C'est pour répondre de l'objection muette des choses que Ponge a pris leur parti et que, prenant leur parti (n'étant plus « la chose envahie, mais la chose envahissante<sup>65</sup> »), il a objecté l'écrit à la parole, seule manière de tenir compte des mots et de n'être pas leur otage. Dressée face à l'écrit objecteur, la parole est ainsi *objectalisée* – ce qui est tout le contraire d'une instrumentalisation ou d'une réification –, et donc réappropriée. La parole contre laquelle l'écrit a élevé son objection pour répondre des choses autorise dès lors Ponge à parler malgré tout, à parler des choses muettes, à prendre la parole *pour* elles, en leur faveur et à leur place : à les relever de leur silence dans le temps même qu'il se relève du sien. Par là est mise à nu l'insigne fragilité qui est celle de tout être parlant, si la parole poétique (le poématique, la *Dichtung*) comme les formes et les couleurs du peintre ne sont jamais que les moyens compensatoires par lesquels chacun donne le change.

---

## NOTES

1. CICÉRON, *Cat.*, 3, 10.

2. QUINTILIEN, *Inst. orat.*, XI, 3, 67.

3. Sur cet emploi de l'adverbe ἐναργῶς, voir le commentaire de P. H. SCHRYVERS, « Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien », dans Brian Vickers (dir.), *Rhetoric Revalued*, Binghamton et New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies (Papers from the ISHR), 1982, p. 54-55. En tout état de cause, le terme n'est pas réservé aux *ekphrasis*, comme l'atteste encore l'emploi qu'en fait Plutarque dans son commentaire de la formule de Simonide (voir *infra*, p. 12), lorsqu'il affirme que « le meilleur historien est celui qui, grâce au pathétique et aux caractères, donne à son récit le relief [ἐνάργεια] d'un tableau » (PLUTARQUE, *La Gloire des Athéniens [De gloria Atheniensium]*, 346 F, *Œuvres morales*, t. V, 1<sup>re</sup> partie, éd. et trad. du grec par Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 189).

4. Sur la catégorie d'*ingeniosus* chez Pline l'Ancien, voir Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.-I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome (BEFAR, 274),

- 1989, p. 342-345 et, sur le rôle de l'*ingenium* dans la théorie stoïcienne de la *phantasia*, p. 394-395. Quintilien dit de Théon de Samos qu'il était versé dans les « *concupiendis visionibus, quas φαντασίας vocant* » (QUINTILIEN, *Inst. orat.*, XII, 10, 6). Cet emploi du terme mêle de façon intéressante l'acception littérale (« apparence extérieure ») et des éléments des acceptions aristotélicienne (l'imagination comme extension psychique des traces enregistrées par les sens) et hellénistique (théorie stoïcienne de la *phantasia*) (Jerome Jordan POLLITT, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven [Conn.] et Londres, Yale University Press, 1974, p. 293-297).
5. Voir Bernard VOUILLOUX, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 231-237.
6. ÉLIEN, *Var. Hist.*, II, 44 (Adolphe REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet* [1921], réimp. avec introduction et notes d'Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985, n° 517, p. 387-389).
7. PLINE L'ANCIEN, *Hist. nat.*, XXXV, 64 (A. REINACH, *Recueil Milliet, op. cit.*, n° 236, p. 212-213). La traduction anglaise du texte d'Élien rend par *to reveal* les deux verbes grecs ἐξεκάλυψε et ἐδείκνυτο (AELIAN, *Historical Miscellany*, éd. et trad. du grec par Nigel G. Wilson, Harvard, Loeb Classical Library, 1997, p. 121).
8. La notion d'implémentation a été théorisée par Nelson Goodman: « La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture » (Nelson GOODMAN, « L'implémentation dans les arts », *L'Art en théorie et en action*, trad. de l'anglais et postface par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éd. de l'Éclat, 1996, p. 55). Il lui a substitué ensuite celle d'activation: « L'art en action », trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, 41, « Nelson Goodman et les langages de l'art », 1992, p. 7-13.
9. Sur le recours au célèbre mythe de *La République* (514a-517a) dans le discours sur le cinéma, voir Dominique CHATEAU, *Philosophies du cinéma*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Coli, 2010, p. 10-13.
10. Denis DIDEROT, *Salon de 1765*, Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau (éd.), Paris, Hermann, 1984, p. 253-264.
11. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, « Tel », 1986, p. 107 (traduction modifiée) [éd. orig. *Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921].
12. « C'est dans cette faculté métalinguistique que nous trouvons l'origine de la relation d'interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes » (Émile BENVENISTE, « Sémiologie de la langue » [1969], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976-1980, t. 2, p. 65).
13. Pour toutes les étymologies qui suivent, voir Alain REY (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol.
14. Pascal QUIGNARD, *Sordidissimes* (Dernier Royaume V), Paris, Grasset, 2005, p. 99.
15. ID., *ibid.*, p. 99-100.
16. On en trouve une reproduction gravée dans Cornelis de BIE, *Het Gulden Cabinet vande edee vry schilder-const*, Anvers, Jan Meyssens, 1661, p. 271.
17. P. QUIGNARD, *Sordidissimes, op. cit.*, p. 100.
18. Jacques LACAN, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 69.
19. ARISTOTE, *Histoire des animaux*, IV, 9, 535 a 27-b 3 ; *De la génération des animaux*, V, 7 ; *De anima*, II, 8, 420 b 29-421 a ; *Politique*, I, 1253 b 9-18.
20. Saint AUGUSTIN, *Confessions*, VI, 3, trad. du latin par Robert Arnauld d'Andilly, Philippe Sellier, Odette Barenne (éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 186 [*Les Confessions de St Augustin, traduites en français par M. Arnauld d'Andilly*, Paris, 1649].



21. Pomponius GAURICUS, *De sculptura*, éd. et traduit du latin par André Chastel et Robert Klein et al., Paris et Genève, Droz, 1969, p. 16 [*De sculptura*, Florence, 1504].
22. Michel FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 26.
23. N. GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 217-265 [éd. orig. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2<sup>nd</sup> ed., Indianapolis, 1976].
24. Jean-François LYOTARD, « Freud selon Cézanne » (1971), *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, « 10/18 », 1973, p. 88, ainsi que la citation suivante.
25. Ernst Gombrich est revenu à plusieurs reprises sur ces relations intermodales : voir, par exemple, Ernst H. GOMBRICH, « Métaphores de valeurs traduites visuellement par l'art » (1952), *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Mâcon, Éditions W, 1986, p. 33-63 ; *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, Phaidon, 1984, p. 285-305.
26. Voir Katalin KOVÁCS, « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Loxias*, 33, 2011, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>
27. PLINE L'ANCIEN, *Hist. nat.*, XXXV, 71 (A. REINACH, *Recueil Milliet*, op. cit., n° 283, p. 235).
28. Ainsi, à propos des marines de Joseph Vernet : « S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents, et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient » (D. DIDEROT, *Salon de 1763*, précédé d'*Essais sur la peinture* et suivi de *Salons de 1759 et 1761*, Gita May et Jacques Chouillet [éd.], nouv. éd. augmentée et corrigée, Paris, Hermann, 2007, p. 227).
29. André FÉLIBIEN, Préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Alain Mérot (éd.), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 51 [*Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669].
30. J'ai donné plusieurs formulations, plus ou moins développées, de ce système d'équivalences réglées et du soubassement dont elles s'autorisent à travers les formules de Simonide et d'Horace : voir, par exemple, B. VOUILLOUX, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 319-333.
31. PLUTARQUE, *La Gloire des Athéniens (De gloria Atheniensium)*, 346 F, op. cit., p. 189.
32. *Rhet. ad Her.*, IV, 39.
33. Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura*, VI, 66, Milan, P. G. Pontio, 1585, p. 486.
34. Franciscus JUNIUS, *De pictura veterum libri tres*, I, 4, éd., trad. du latin et commentaire par Colette Nativel, Genève, Droz, 1996, I, 4, p. 299 [*De pictura veterum libri tres*, Rotterdam, 1694].
35. Charles-Alphonse DUFRESNOY, *De arte graphica*, v. 3-4, éd., trad. du latin et commentaire par Christopher Allen, Yasmin Haskell et Frances Muecke, Genève, Droz, 2005, p. 178 [*De arte graphica*, Paris, 1648].
36. Alain TAPIÉ (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, catalogue de l'exposition, (Caen, musée des Beaux-Arts), Paris, Paris-Musées et Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1990.
37. Roger de PILES, *Cours de Peinture par Principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 201-204 (« styles de penser » héroïque et pastoral, ou champêtre, dans les paysages) et 258 (« styles d'exécuter » ferme et poli).
38. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, trad. de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, t. III, p. 314 [éd. orig. *Vorlesugen über die Ästhetik*, Berlin, Heinrich Gustav Hotho (éd.), 1835-1838, 3 vol.].
39. Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois, Œuvres complètes*, éd. Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 658-659 [*Les Maîtres d'autrefois*, Paris, 1876].

40. Id., *ibid.*, p. 675.

41. *Les Peintres de la réalité*, musée de l'Orangerie, 24 novembre 1934-15 mars 1935 : voir Pierre GEORGEL (dir.), *Orangerie 1934 : les « peintres de la réalité »*, catalogue de l'exposition, (Paris, Musée de l'Orangerie), Paris, Éd. de la réunion des musées nationaux, 2006.

42. Eddy DE JONGH, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leiden, Primavera Press, 2000.

43. Johann Joachim WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. de l'allemand par Marianne Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 34 [éd. orig. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde, 1755].

44. « Laocoon souffre, mais souffre comme le Philoctète de Sophocle ; sa détresse nous pénètre jusqu'au fond de l'âme ; mais nous aimerions pouvoir supporter la détresse comme ce grand homme la supporte » (id., *ibid.*, p. 35).

45. Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie*, trad. de l'allemand par Courtin (1866) révisée, Paris, Hermann, 1990, p. 50-51 [éd. orig. *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1766].

46. « L'art qui se refuse à un réel orné ne peut-il être que couleur ou architecture, ou les deux à la fois ? Goya pressent alors Manet, Daumier et l'un des accents du premier Cézanne. Pour que leur peinture puisse naître, il faudra seulement – seulement... – que l'art soit vidé de la passion métaphysique qui ravageait Goya ; qu'il soit devenu son unique objet » (André MALRAUX, *Saturne. Le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard, 1978, p. 165 ; c'est la nouvelle édition, revue et corrigée, de l'ouvrage paru en 1950 sous le titre *Saturne*).

47. Georges BATAILLE, *Manet (1955)*, *Œuvres complètes*, Denis Hollier (éd.), Paris, Gallimard, 1970-1988, t. IX, p. 130.

48. Id., *ibid.*, p. 132.

49. Voir Gaëtan PICON, *1863 : naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974. Et sur l'analyse critique à laquelle Michael FRIED (*Le Modernisme de Manet, ou Le visage de la peinture dans les années 1860*, trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2001 [éd. orig. *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago, 1996]) soumet la lecture moderniste de Manet par Greenberg, voir B. VOUILLOUX, *Le Tournant « artiste » de la littérature française*, *op. cit.*, p. 363-371.

50. QUINTILIEN, *Inst. orat.*, XI, 3, 66-67 (éd. et trad. du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vol.).

51. Voir B. VOUILLOUX, *Le Tableau vivant*, *op. cit.*, p. 75-135.

52. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, nouv. éd., Paris, Klincksieck, 2009, respectivement p. 591 et 973-974.

53. Gilles DELEUZE, *Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, 1986, p. 46. Sur l'articulation des énoncés et des visibilitées dans une théorie des dispositifs, voir B. VOUILLOUX, *Ce que nos pratiques nous disent des œuvres*, Paris, Hermann, 2014, p. 15-53 (« Pour introduire aux dispositifs »).

54. Pour Benveniste, les systèmes non linguistiques « ont une signifiante unidimensionnelle : ou sémiotique (gestes de politesse, *mudrās*), sans sémantique ; ou sémantique (expressions artistiques), sans sémiotique » (Émile BENVENISTE, « Sémiologie de la langue », *loc. cit.*, p. 65). La question est de savoir si la signifiante exclusivement sémantique qu'il reconnaît aux « expressions artistiques » (ce qui exclut, par exemple, les images codées destinées à la seule communication sociale) n'est pas du même ordre que celle de ces autres « expressions artistiques » en quoi consiste ce que l'on nomme « littérature » (voir *ibid.*, p. 59), laquelle se fait *en langue*, et donc dans l'articulation d'une signifiante et d'une sémiotique. On voit comment je la tranche. Par ailleurs, pour la clarté du propos, je précise que j'utilise ici « sémiotique » en un sens étendu, coextensif au « symbolique » de Goodman, et que ne le réserve donc pas au « mode » qui est propre à la langue, comme le fait Benveniste à la fin de son article (*ibid.*, p. 62 et suiv.).

55. La notion de survenance (*supervenience*), élaborée dans le cadre de la philosophie de l'esprit, connaît des applications importantes dans le champ de l'esthétique : « Qu'il s'agisse de la survenance de concepts, de propriétés, de phénomènes ou d'entités, la notion de base suppose que A survient sur B si et seulement si les variations de A co-varient avec les modifications de B, et si A dépend de B sans pour autant que A soit réductible (par identité) à B » (Roger POUIVET « Compétence, survenance et émotion esthétique », *Revue internationale de philosophie*, 198, 1996, p. 641). Du même auteur, voir aussi « Survenances », *Critique*, 575, 1995, p. 227-249, et, pour des applications dans les champs de l'art et de l'esthétique, *L'Ontologie de l'œuvre d'art, une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 141-164.
56. Hugo von HOFMANNSTHAL, « Une lettre (Lettre de Lord Chandos) », trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Paris, Gallimard, 1980, p. 79 [éd. orig. « Ein Brief », 1902].
57. Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, trad. de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 81 [éd. orig. *Quel que resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Turin, 1998].
58. Jean-Christophe BAILLY, *L'Atelier infini. 30 000 ans de peinture*, Paris, Hazan, 2007, p. 83, ainsi que les citations suivantes.
59. ID., *ibid.*, p. 322 (dans une comparaison avec le cri dans la peinture de Munch).
60. Francis PONGE, « Braque ou un méditatif à l'œuvre » (1971), *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 330-301.
61. Henri MALDINEY, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, précédé d'un envoi à Henri Maldiney d'un extrait de mon travail sur la table par Francis Ponge, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 92.
62. F. PONGE, « La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence » (1941), *La Rage de l'expression* (1952), *Tome Premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 397.
63. ID., *La Seine* (1947), *Tome Premier, op. cit.*, p. 542.
64. ID., « L'œillet » (1941-1942), *La Rage de l'expression, Tome Premier, op. cit.*, p. 291.
65. ID., « Démagogie des images » (1928), *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, avec seize dessins de François Rouan, Paris, Hermann, 1984, p. 53.

---

## RÉSUMÉS

Selon une très ancienne tradition, la peinture, cette « poésie muette », serait vouée au silence. Cette assignation appelle un examen qui se déploie en trois temps : une exploration philologique, tout d'abord, des nombreux mots qui disent l'absence de sons ou l'absence du langage ; une analyse esthétique-poétique des conditions sous lesquelles le passage d'un régime des genres (à l'enseigne de l'*Ut pictura poesis*) à un régime de l'art (définitoire de la modernité) a pu être pensé comme passage d'une peinture parlante ou sonore à une peinture définitivement et radicalement muette ; un réexamen philosophique, enfin, de ce grand paralogisme contemporain qui, sous couleur de dénoncer le logocentrisme et l'« impérialisme linguistique », aura évacué la poésie verbale avec le logos, se privant ainsi des ressources du sens, lequel est lié à la possibilité du langage tout en restant irréductible à la signification linguistique.

## INDEX

**Mots-clés** : Rhétorique, esthétique, poétique des genres, sémiologie, intermodalité, Ut pictura poesis, modernité, logos, signifiante

## AUTEUR

### BERNARD VOUILLOUX

Bernard Vouilloux, professeur de littérature française du xx<sup>e</sup> siècle (littérature et arts visuels) à l'université Paris-Sorbonne, a centré ses recherches sur les rapports entre le verbal et le visuel, littérature et peinture, poétique et esthétique. Outre de très nombreux articles, il a publié une vingtaine de livres, parmi lesquels *La Peinture dans le texte. xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles* (CNRS Éditions, 1994), *Langages de l'art et relations transesthétiques* (Éd. de l'Éclat, 1997), *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre* (Flammarion, 2002), *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique* (Belin, 2004), *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au xix<sup>e</sup> siècle* (Hermann, 2011), *Ce que nos pratiques nous disent des œuvres. À travers poétique et esthétique* (Hermann, 2014) et *Figures de la pensée. De l'art à la littérature – et retour* (Hermann, 2015). [bernard.vouilloux@numericable.fr](mailto:bernard.vouilloux@numericable.fr)