

# De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts

Anne Larue

► **To cite this version:**

Anne Larue. De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts. Joëlle Caullier. La Synthèse des arts, Lille, Presses du Septentrion, Chapitre 3, 1998. hal-00560739

**HAL Id: hal-00560739**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739>**

Submitted on 20 Feb 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Référence : Anne Larue, "De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts", *La Synthèse des arts*, dir. Joëlle Caullier, Lille, Presses du Septentrion, 1998.

La peinture est comme la poésie : c'est au prix d'une inversion de la formule bien connue d'Horace (*ut pictura poesis*, la poésie est comme la peinture<sup>1</sup>) que s'élabore le socle conceptuel de la "poétique", système des arts dont le règne dura du XVIe au XVIIIe siècle. Comme ce nom ne l'indique pas, la poétique concerne au premier chef la peinture. C'est de ce règne dont je vais traiter ici, règne méprisé mais qui dura tout de même trois siècles, et non des moindres. Un mot de Mario Praz qui figure dans *Mnémosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques* permet d'ouvrir le feu :

*L'idée d'une fraternité des arts est si enracinée dans la pensée humaine depuis la plus haute antiquité qu'il doit bien y avoir là plus une réalité profonde qu'une spéculation oiseuse – une réalité fascinante qui, comme tout problème touchant aux origines, ne peut être écartée à la légère<sup>2</sup>.*

La poétique tombe morte sous la poussée des théoriciens allemands au milieu du XVIIIe siècle. Alexander Baumgarten formule en 1750 le terme auparavant inédit d'esthétique<sup>3</sup> ; à peine plus tard le *Laokoon* de Lessing<sup>4</sup> prétend en finir avec l'ancienne poétique. Je vais tenter de montrer que cet efficace nettoyage par le vide, loin de ruiner définitivement l'esprit de la poétique, lui fournit de nouvelles bases beaucoup plus claires et saines ; que la poétique renaît de ses cendres sous une autre forme à l'époque romantique ; qu'on assiste à la montée en puissance d'un élément nouveau, la musique, qui n'existait avant que sur le mode mineur. La nouvelle correspondance des arts est désormais enfantée par l'esprit de la musique. Une alchimique *fusion des arts* fait du romantisme un idéalisme dont le principe ne sera pas renié par Kandinsky.

## **L'*Ut pictura poesis*, une grêle doctrine**

*Elle parle comme elle danse et elle chante comme elle parle.*  
Pierre Louÿs, *La femme et le pantin*.

L'*Ut pictura poesis* est un système peu fondé philosophiquement, et peu mis en pratique véritablement. La doctrine qui fonde la poétique est peu consistante ; quelles que soient les protestations d'amitié des arts entre eux, chaque artiste travaille dans sa spécialité ; les arts eux-mêmes sont étanches et distincts. Et pourtant, l'*Ut pictura poesis* a connu un succès durable.

*Poétique* est un terme vieilli pour désigner, de la Renaissance à la fin des Temps modernes,

---

<sup>1</sup> Horace, *De Arte poetica* (Art poétique), v. 361.

<sup>2</sup> Mario Praz, *Mnémosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques* (1970), Paris, Gérard-Julien Salvy éd., trad. fr. de l'anglais par C. Maupas, 1986, p. 10.

<sup>3</sup> Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, 2 vol. 1750-1758. Voir des extraits dans *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, Paris, Garnier-Flammarion, textes et commentaires de Gérard Rault, 1995, p. 415 et suivantes : "Baumgarten : la naissance de l'esthétique philosophique".

<sup>4</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon* (1766), Paris, Hermann, trad. fr. de l'allemand par Courtin (1866), 1990.

la théorie des arts (tant plastiques que littéraires). La poétique est, à ce sens du mot, une création de la Renaissance : elle n'existe pas dans l'Antiquité. Dans sa *Poétique*, Aristote traite de prosodie, de stylistique, d'écriture et de genres littéraires. Ce n'est qu'à titre de comparaison qu'il a recours à la peinture. Il n'inclut pas les arts plastiques dans sa démarche. On peut en dire autant de l'*Art poétique* d'Horace, dont l'objet est l'art d'écrire, et point celui de peindre ou de sculpter.

Cependant, à partir de la Renaissance, l'*ut pictura poesis* fonde la poétique, entendue au sens de la comparaison entre les arts plastiques et littéraires. Les sources antiques sont revisitées et réinventées par la Renaissance. On note le succès de la formule attribuée à Simonide par Plutarque, suivant laquelle la peinture est une poésie muette, et la poésie une peinture parlante. Quant à Horace, il est la source la plus vive de cette esthétique, puisqu'il lui fournit son *motto* : *ut pictura poesis*. Que la pensée d'Horace soit détournée par le renversement de la comparaison originelle – le comparant prend la place du comparé, et inversement – n'est pas le seul abus commis contre le texte : la mise en exergue d'un fragment de vers, haussé à un rang emblématique, produit tout autant un effet de carte forcée. Mais que la Renaissance ait négligé le contexte original de la formule horacienne n'a somme toute aucune importance : certains contresens historiques ont, rappelons-le, exactement la même efficacité que la vérité elle-même.

Moyennant ces réajustements, l'*Ut pictura poesis* est une création de la Renaissance, quand bien même ses sources seraient antiques : une création bien légère, philosophiquement parlant. La désinvolture théorique de l'*Ut pictura poesis* n'a d'égal que le néant de sa pratique, puisque chaque artiste travaille alors strictement dans sa discipline, et qu'il n'est nullement question d'art total. L'*Ut pictura poesis* semble résulter de la rencontre de non-textes avec une non-pratique artistique. Peu de textes, en effet : un fragment d'Horace et d'autres petites formules associées suffiraient-ils à jeter les bases d'une doctrine ?

De fait, les textes antiques de référence sont rares. La critique antique connue sur la peinture brille par son absence, du moins dans la connaissance que peut en prendre la Renaissance. Devant cette carence, on glane quelques formules dans Platon, dans *L'orateur* de Cicéron, en plus d'Horace et d'Aristote. Tous ces textes sont périphériques ou anecdotiques ; très souvent, de simples comparaisons utilisées par les auteurs antiques, qui ont trait à la peinture, sont simplifiées et transformées en principes qui semblent édictés pour la peinture elle-même. Cicéron, qui puise dans la peinture des exemples pour illustrer ce que doit être l'art de l'orateur, est souvent détourné ainsi. L'utilisation de la *Poétique* d'Aristote repose sur le même tour de passe-passe. Un exemple, qui figure dans *L'idée du peintre* (1672) de Bellori suffira à illustrer cette pratique "décomparante". A propos du devoir d'imitation idéale (les artistes doivent représenter les hommes tels qu'ils devraient être), Bellori commente : "ce qui est le seul précepte que donnait Aristote aussi bien aux poètes qu'aux peintres"<sup>5</sup>. Mais, dans le chapitre 2 de *La Poétique* auquel il est fait ici allusion, Aristote donne-t-il des conseils aux peintres ? Du tout : il se contente de constater qu'il faut, dans l'art du vers, opérer *comme* en peinture :

*Puisque ceux qui représentent représentent des personnages en action, et que nécessairement ces personnages sont nobles ou bas [...], c'est-à-dire soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables – comme le font les peintres : Polygnote peint ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dionysios semblables -, il est évident que chacune des représentations dont j'ai parlé comportera aussi ces différences”...*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Erwin Panofsky, *Idea* (1924), Paris, Tel-Gallimard, trad. fr. de l'allemand par H. Joly, 1989, p. 170.

<sup>6</sup> Aristote, *La poétique*, Paris, Ed. du Seuil, texte, trad. fr. du grec et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 37. Je souligne.

On pourrait citer également un exemple tiré de *L'orateur* de Cicéron. Dans *Idea*, Erwin Panofsky montre comment l'idée d'imitation idéale en peinture prend sa source dans *L'orateur*, où cette idée n'est en fait pas formulée à propos de la peinture<sup>7</sup>. Les hommes de la Renaissance transfèrent des doctrines consacrées aux arts littéraires, qui ne sont pas écrites pour la peinture, créant ainsi un porte-à-faux originel<sup>8</sup>.

Tels sont les non-textes ; on pourrait parler aussi de la non-peinture. Les théoriciens de la Renaissance n'ont pas d'œuvres d'art auxquelles confronter les non-textes relatifs à la peinture antique. La peinture grecque est en effet perdue ; la latine demeure (les peintures pompéiennes, par exemple), mais elle est assez communément méprisée, ou considérée comme peu représentative. En 1719, l'Abbé du Bos écrit dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I, 38 :

*Je ne sache point qu'il soit venu jusqu'à nous aucun tableau des peintres de l'ancienne Grèce. Ceux qui nous restent des peintres de l'ancienne Rome sont en si petite quantité et ils sont encore d'une espèce telle qu'il est bien difficile de juger.*

En conséquence, il ne faut pas accorder une valeur absolue aux “sources antiques” que la Renaissance revendique pour élaborer sa théorie de l'art. *L'Ut pictura poesis* est en fait une invention théorique de la Renaissance, une création originale, qui se donne le prétexte des autorités antiques à cause de la cohérence implicite de son système de pensée : la relation de l'antique et du moderne est conçue comme indispensable.

Cette création théorique n'entretient pas un rapport clair avec ses pré-supposés, ce qui induit certains décentrement. C'est ainsi qu'elle revendique, en fait, la spécificité de chacun des arts. Comparer peinture et poésie isole chacun des deux arts dans ses prérogatives : c'est justement parce que les arts sont spécifiques qu'on peut les comparer ! L'un des arts sert en fin de compte de modèle aux autres. On peut en conclure que l'esprit de la synthèse des arts est, malgré le paradoxe que cela implique, complètement étranger à cette esthétique classique, qui en fait repose sur une hiérarchisation des arts.

*L'Ut pictura poesis* se donne pour but d'affirmer la prééminence de la peinture, de la hausser au rang d'un art libéral, en l'assimilant à la poésie. “La peinture est comme la poésie” veut dire qu'elle est elle, comme la poésie, un art noble, un art d'invention, un art intellectuel. L'idéalisme de Kandinsky est encore tributaire de cette conception de la Haute Peinture, art digne de l'exercice de l'esprit.

Du fameux “parallèle” résulte donc un ferment de séparation. En témoigne par exemple la dispute de Peinture et de Poésie, qui vont s'apostrophant l'une l'autre sous le nom de “ma sœur”, et comparent leurs mérites respectifs dans le *Songe de Philomathe* (1683) de Félibien. Ici la Poésie déclare en vers à la Peinture :

---

<sup>7</sup> Panofsky, *Idea*, p. 27.

<sup>8</sup> Curieusement, Pline, qui consacre entièrement le livre 35 de l'*Histoire naturelle* à la peinture, n'est pas considéré comme un théoricien antique fondateur. Il est pourtant l'auteur d'un des rares textes de l'Antiquité qui soit à la fois conservé et centré sur la peinture. Mais l'ouvrage de Pline est considéré surtout comme une source d'anecdotes. Il est abondamment cité pour l'exemple – c'est à lui qu'on doit les raisins de Zeuxis, le cheval d'Apelle, le voile de Parrhasius, etc. – mais il apparaît rarement comme une autorité du point de vue de la théorie. Il lui arrive certes d'être cité à ce titre (par exemple par Romano Alberti, *Traité sur la dignité de la peinture* (titre trad. de l'italien), 1585 : Pline aurait dit que la peinture devait être comptée expressément au nombre des arts libéraux (Voir sur ce point Panofsky, *Idea*, p. 29). Mais Pline n'a pas la même autorité qu'Aristote (qui n'a rien écrit sur les arts plastiques) ou qu'Horace (qui n'a rien écrit non plus sur ce thème, nonobstant la formule dont la Renaissance fit son miel).

*Vos ouvrages, ma sœur, n'ont rien que d'admirable,  
Tout y paraît savant, naturel, agréable ;  
Mais quelque illustre effort que fasse votre main,  
Si c'est pour m'égaliser, elle travaille en vain [...].*

Et la Peinture de rétorquer en prose, non sans acidité. L'Amour les réconcilie : "je m'étonne que deux sœurs aussi spirituelles et aussi agréables que vous s'arrêtent à disputer ensemble, pendant que chacun admire vos qualités"<sup>9</sup>. Le dialogue-duel sépare les arts plus qu'il ne les unit.

Quand, dans l'article "*Prééminence dans les arts*" de son *Dictionnaire des beaux-arts*, Delacroix pose encore, en 1857, la question : "Y en a-t-il qui effectivement soient supérieurs ?", est-il encore tributaire de ces anciennes conceptions ? Il semble plutôt qu'il s'alarme d'une question qu'il ressent comme contemporaine : le mépris que porte son ami le peintre-philosophe Chenavard à la musique, considérée par lui comme "un art inférieur".

*Faudra-t-il établir des degrés de noblesse entre les sentiments ? C'est ce que fait le docte et malheureusement trop froid Chenavard. Il met au premier rang la littérature ; la peinture vient ensuite, et la musique n'est que la dernière<sup>10</sup>. Cela serait peut-être vrai, si l'une d'elles pouvait contenir les autres ou les suppléer ; mais devant une peinture ou une symphonie que vous aurez à décrire avec des mots, vous donnerez facilement une idée générale où le lecteur comprendra ce qu'il pourra – mais vous n'aurez vraiment donné aucune idée exacte de cette symphonie ou de cette peinture. Il faut voir ce qui est fait pour les yeux ; il faut entendre ce qui est fait pour les oreilles<sup>11</sup>.*

Cet avis est partagé par Germaine de Staël, dont l'héroïne Corinne est le porte-parole :

*Elle [Corinne] était convaincue que l'empiètement d'un art sur un autre leur nuisait mutuellement. La sculpture perd les avantages qui lui sont particuliers, quand elle aspire aux groupes de la peinture ; la peinture, quand elle veut atteindre l'expression dramatique. Les arts sont bornés dans leurs moyens, quoique sans bornes dans leurs effets<sup>12</sup>.*

---

<sup>9</sup> André Félibien, "Le Songe de Philomathe", 1683, in *La peinture*, sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995, p. 402 et suivantes.

<sup>10</sup> C'est en fait l'architecture que le peintre et philosophe lyonnais Paul Chenavard considère comme les premiers des arts, chronologiquement et esthétiquement. La sculpture vient après. Puis, au début de l'ère chrétienne, "la peinture remplace les deux arts précédents. Tant qu'elle les imite, la mal n'est pas trop grand ; mais quand elle se bornera à imiter la Nature, la Décadence sera alors bien entamée"...

Chenavard divise les âges de la vie en quatre périodes : jusqu'à 21 ans (enfance), 42 ans (maturité), 63 ans (âge moyen) et 83 ans (grand âge). Ces âges de l'homme correspondent aux âges des civilisations, qui se déroulent de 4200 (âge d'Adam) à la naissance de Jésus-Christ, point d'*akmè* de la civilisation. A ce moment-là commence la décadence. Malgré l'invention de l'imprimerie, vers 1400, l'intelligence humaine décline. Au XIXe siècle, la décadence s'aggrave avec l'avènement de la machine à vapeur. L'importance prise par la musique à cette époque est le signe sans équivoque de cette déplorable évolution : la musique est vraiment, à tous les sens du terme, le dernier des arts. Heureusement, l'histoire de l'humanité se termine en 2800 après J.-C., le retour à la barbarie aboutissant à la disparition finale de l'homme. Voir la thèse en 9 volumes de Marie-Antoinette Grunewald, *Paul Chenavard, peintre et philosophe*, université Paris 4, 1983, p. 219 et suivantes.

<sup>11</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, 20 mai 1853. Voir aussi les textes qui se rapportent à cette question dans ma reconstitution du *Dictionnaire des beaux-arts* de Delacroix, Paris, Hermann, 1996, article "*Prééminence dans les arts*".

Les termes de Delacroix semblent évoquer deux vers de La Fontaine : "Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles ; / Ni les yeux ne sont les oreilles" (*Conte du tableau*, v. 226-227). Ces mots peuvent aussi faire référence à un vers de Boileau cité par Delacroix (voir le texte du 9 avril 1856, article *Décadence*).

<sup>12</sup> Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1807), Paris, Folio-Gallimard, éd. de Simone Balayé, 1985, p. 225.

Poétique pas morte ! Mais jusqu'à quand ? Tandis que Staël et Delacroix écrivent ces quelques mots, d'autres auront défigurés la doctrine par le jeu des analogies excessives. R. W. Lee, dans *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture*<sup>13</sup>, mentionne ainsi les parallèles faussés de John Dryden<sup>14</sup>, qui assimile par exemple les verrues sur un portraits aux défauts de caractère d'un héros tragique. De plus, à force d'emplir les pages de force traités, l'idée s'affaiblit en cliché. Elle devient un tic de discours, survivant sur le mode de la redite, du couplet attendu et de l'allusion obligée.

En bref, tout est prêt pour Lessing, qui n'aura plus qu'à toucher le squelette de l'*Ut pictura poesis* pour le réduire en poudre.

### Contre la poétique : la pensée allemande du XVIIIe siècle

*Nous autres Allemands ne manquons pas de livres à système ; déduire, en partant de quelques définitions et dans le plus bel ordre possible, tout ce que nous voulons, c'est à quoi nous nous entendons mieux que personne au monde.*

Lessing, *Laocoon*, Avant-propos.

La pensée esthétique allemande, dont les travaux de Baumgarten sont réputés être l'acte de naissance, relève de l'esprit de système. Or il n'est rien, dans le vieil adage d'Horace, avec sa batterie de contresens historiques et d'interprétations abusives, qui puisse séduire l'esprit de système. On recherche alors les "premiers principes valables dans toutes les sphères" de la métaphysique<sup>15</sup>. Autant dire que l'analogie n'est plus à l'honneur. On hait la forme d'esprit qui concentre toute une théorie dans un aphorisme ; on récuse la démarche qui consiste à emprunter à un art poétique, en l'occurrence celui d'Horace, des principes qu'on applique par translation à un autre art, la peinture. En un mot, on refuse l'emprise théorique et la légitimité apparente de procédés rhétoriques, comme le sont la métaphore, l'analogie, l'art de la maxime. Les théoriciens allemands veulent désormais penser autrement que par le truchement d'outils *poétiques*, au double sens du terme : poétiques parce qu'ils se vouent à une théorie générale de l'art, dans la lignée de l'originel transfert de la formule horatienne, mais aussi poétiques parce qu'ils ont à voir avec la rhétorique, la stylistique – la poétique au sens de l'art du poète.

Ces outils viciés par des siècles d'usage sont rejetés nettement par Lessing. Non, la peinture n'est pas comme la poésie ! Non, les beaux-arts ne peuvent être réduits à un même principe<sup>16</sup> ! Lessing montre, dans le *Laocoon*, que l'essentiel, dans une œuvre d'art, est le rapport d'adéquation (*bequemes Verhältnis*) entre ce qui est représenté et la manière – voire le matériau – mis en œuvre pour cette représentation. Chaque art a son but, ses moyens, ses

---

<sup>13</sup> Lee, *Ut pictura poesis*, p. 7.

<sup>14</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture (XVe-XVIIIe siècles)* (1940), Paris, Macula, trad. fr. de l'anglais par M. Brock, 1991, p. 171.

<sup>15</sup> *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, p. 415.

<sup>16</sup> Voir Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

effets, son support : ce qui réussira dans la pratique d'un art échouera dans un autre. On crie mieux et plus fort par écrit qu'en statuaire, par exemple. La poésie peut se permettre bien des excès de *pathos* et d'horreur, tandis que les arts plastiques, pour rendre la même impression, doivent se faire plus sobres.

L'argumentation de Lessing accorde une place très importante à la conception et à la réalisation matérielle de l'œuvre d'art, ainsi qu'à sa réception par un amateur qui, depuis Kant, sait ce que faculté de juger veut dire. Voyons brièvement ces deux aspects, matériau et réception. Les théoriciens allemands de cette époque s'affranchissent des théories de l'imitation. L'œuvre d'art n'est plus considérée comme une copie du réel mais comme un espace autonome, autosuffisant. Elle trouve en elle-même les lois de son propre fonctionnement, qui sont aussi contraignantes que des lois scientifiques<sup>17</sup>. L'œuvre d'art ainsi conçue se taille un espace tout à fait légitime dans la conscience humaine. Considérée comme une structure régie par des lois internes, elle invite à porter une attention plus grande au médium, au *subjectile*<sup>18</sup>, à la fabrication matérielle de l'ouvrage. Cet aspect était complètement négligé par la poétique traditionnelle, beaucoup moins regardante sur le choix des moyens, et prompte à réconcilier Poésie et Peinture pour peu qu'elles concourent au même but – pourquoi pas la gloire d'un grand roi, comme dans le *Songe de Philomathe*<sup>19</sup>.

La réception de l'œuvre par un amateur devenu quelque peu penseur en esthétique doit à Kant son fondement théorique et sa légitimité. Entre la pure appréciation de goût, intellectuellement stérile puisqu'on ne saurait en disputer, et la pensée rationnelle, Kant délimite un espace intermédiaire, qu'en conformité avec l'arsenal de la philosophie kantienne on appelle "faculté de juger esthétique". Cette formulation sonne étrangement pour des oreilles francophones, habituées à entendre, sous les vocables de juge, jugement, juger, un marteau qui s'abat sur une sentence et non une faculté intellectuelle qui aspire légitimement à la connaissance, quoique ses bases soient plus sensibles qu'il n'est en général requis. C'est bien pourtant de cela qu'il s'agit. Là, comme dans l'interrogation de Lessing sur le choix des moyens et la spécificité des techniques, s'affirme une fois de plus l'autonomie et la valorisation du domaine artistique.

Il semble difficile d'opposer quoi que ce soit à ces indéniables progrès des lumières humaines. Pourtant, l'éternelle revendication de majorat que l'art semble sans cesse adresser à plus noble que lui, dans tous les cas de figure, laisse à penser. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la pensée esthétique allemande, l'art réalise un joli tour de force en voyant reconnaître sa légitimité d'objet intellectuel tout en se passant du concept. Mais, si l'on y regarde de près, cette nouvelle donne de la philosophie allemande ne fait pourtant ici que reprendre, sous des formes inédites, la vieille aspiration à la dignité d'un art libéral que les arts plastiques prétendaient gagner dans leur ancienne alliance avec la poésie. Poétique ancienne et esthétique nouvelle ont, étrangement, un but commun, quand bien même l'orientation aurait changé : il s'agit toujours de justifier l'art, de lui reconnaître dignité et valeur. A la Renaissance, cette valeur est celle de la poésie ; au siècle des Lumières, celle de la philosophie. Mais valeur pour valeur, l'art semble toujours devoir, par le truchement de la poétique puis de l'esthétique, revendiquer, par rapport à des modèles d'orthodoxie, son droit à

---

<sup>17</sup> *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, p. 444.

<sup>18</sup> *Médium* (ou *liant*) désigne le constituant filmogène des peintures, qui leur donne leurs propriétés techniques (peinture à l'huile, à l'eau...). On appelle *subjectile* le support de l'œuvre (toile, carton, bois, plâtre, ciment, métal...).

<sup>19</sup> Voir *supra*, André Félibien, "Le Songe de Philomathe". Les deux sœurs, Peinture et Poésie, débattent furieusement avant de se réconcilier, grâce à l'intercession d'Amour, sous la bannière du Roi Soleil qu'elles se doivent également de servir, chacune à sa manière.

l'existence. Il en résulte que la théorie de l'art est par nature engagée, qu'il n'est pas de discours neutre et apaisé en ce domaine. Cette dimension polémique ne doit jamais être perdue de vue. L'art peut-il sortir du discours de son auto-justification ? Peut-être, s'il devient une fin en soi, s'il se replie vers son domaine intérieur. C'est la mutation que prendront en charge les romantiques.

## **Le romantisme : fraternité et fusion des arts**

*Nos poésies, nos livres, nos articles, nos voyages seront oubliés ; mais l'on se souviendra de notre gilet rouge.*  
Gautier, *Histoire du romantisme*, "La légende du gilet rouge".

L'*Ut pictura poesis* "première manière", si l'on peut dire, s'achève avec *Laokoon*. Mais après sa mort, elle renaît de plus belle. Aussi curieux que cela puisse paraître, le champ est libre, après Lessing, pour une poétique "seconde manière", qui prend des voies parallèles en Allemagne et en France, celle-ci plus éclairée en l'occurrence que celle-là. C'est dans l'Allemagne romantique, chez les peintres-écrivains comme Runge, Carus ou Friedrich que la fusion des arts prend son accent le plus juste ; mais un Baudelaire lecteur d'Hoffmann n'est pas étranger, en France, à cet esprit. Delacroix théoricien, quant à lui, n'est pas toujours très avant-coureur dans ce domaine : le peintre romantique français s'en tient souvent à l'*Ut pictura poesis* première manière, qui compare les arts entre eux et les classe suivant une hiérarchie. Mais il est aussi sensible à l'esprit de ce qu'il appelle "poésie", et qui est un principe fédérateur unique de tous les arts : la porte s'ouvre sur une nouvelle étape.

Alors que vers les années 1830 se développe en France la "fraternité des arts" romantique, Delacroix, peu lecteur des idées allemandes – sinon par le biais de Staël – mais sensible à l'air du temps, jette les bases de ce qu'on pourrait appeler, en empruntant le terme au vocabulaire alchimique, "fusion des arts". La fraternité des arts est un mouvement dont on a pu contester la réalité concrète, et qui traduit une aspiration d'union entre les artistes plutôt qu'entre les arts ; en revanche, la fusion des arts veut unifier les spécialités, au prix d'une sorte de transmutation poétique. Gautier s'y entendait, lui qui, dans *Histoire du romantisme*, recueil d'articles tardivement réunis dans un souci légèrement nostalgique, fête l'heureux temps où les arts fraternisaient, et trace de Delacroix un portrait significatif – en l'imaginant "composé de tous les métaux en fusion"<sup>20</sup>.

La fraternité des arts est une conjuration, à dimension sociale, d'artistes révolutionnaires, romantiques, anti-classiques, qui reprennent à leur compte, et en termes nouveaux, l'ancienne alliance de l'*Ut pictura poesis* : "en ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes"... écrit Théophile Gautier dans *Histoire du romantisme*. Sainte-Beuve affirme que "les peintres novateurs étaient nos frères", affirmation que récuse Léon Rosenthal : jamais, selon lui, les écrivains et les peintres n'ont eu le moindre projet en commun. Ils se sont "peu fréquentés, peu occupés les uns des autres" et se sont "rendus peu de services", précise-t-il<sup>21</sup>. De fait, le mouvement de la fraternité des arts est essentiellement revendicatif et politique. Les artistes ont voulu se liguer, "manger de l'académicien", combattre "l'hydre du *perruquinisme*", pour reprendre les mots de Gautier<sup>22</sup>, et leur but premier était d'écraser l'infâme et de ne pas se laisser dévorer par l'idéologie classique dominante. Quand Tony Johannot grave, pour le premier numéro de *L'artiste*, la

<sup>20</sup> Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, s. d. [1874], ch. "Delacroix".

<sup>21</sup> Léon Rosenthal, *La peinture romantique*, Paris, Librairie Henri May, 1900, livre IV, chapitre II.

<sup>22</sup> Gautier, *Histoire du romantisme*, ch. I., "Première rencontre".



vignette intitulée “La Fraternité des Arts”, manifeste en image de la revue romantique, il traduit plus que le désir qu’ont les arts de s’unir, celui qu’ont les jeunes artistes d’écraser les vieilles barbes.

Pourtant, il est une vraie contribution à la fraternité des arts, trop souvent négligée : en 1833, au début des véritables années folles qui suivirent l’épidémie de choléra, Alexandre Dumas organise à Paris un bal splendide, à la décoration duquel collaborent de nombreux artistes. Ce bal, relaté dans les chapitres CCXXIV à CCXXIX des *Mémoires* de Dumas, est une sorte de manifeste de la fraternité des arts. Les artistes y travaillent ensemble, les peintres illustrent les écrivains contemporains. Ils utilisent la détrempe, médium léger, aquarellé, permettant une exécution libre et vive, au lieu de la fresque honnie, à la technique contraignante, associée aux destins du classicisme abhorré dans l’imaginaire du temps<sup>23</sup>. Au lieu de la loi de l’atelier, avec sa hiérarchie de concepteurs et d’exécutants, règne dans le salon privé de Dumas un idéal démocratique d’égalité ; chacun se livre tout ensemble à l’*inventio* et à l’*executio*, sans maître et sans élève. Le bal de Dumas est le creuset des idées les plus avancées en matière de conception de l’artiste, idées qui triompheront bien plus tard – à partir de 1863, date de la naissance de la peinture moderne<sup>24</sup>.

La fraternité des arts n’est donc pas seulement une ligue opportuniste d’opposants au classicisme : elle repose sur des aspirations positives, politico-artistiques, qui mettent en jeu le statut de l’artiste dans la société et l’organisation interne de sa profession. Cette tentative doit être prise en compte à sa juste valeur dans une histoire – fût-elle léger survol – de l’*Ut pictura poesis*. Pourtant, elle est moins significative à cet égard que la fusion des arts, phénomène plus occulté mais qui se situe, quant à lui, au cœur du processus artistique. C’est donc la fusion romantique des arts que je vais à présent opposer à la prééminence des arts<sup>25</sup>. Le deuxième souffle de l’*Ut pictura poesis*, après Lessing, se traduit par le désir de voir les arts fusionner sur un mode interne, et non plus s’opposer sur un mode externe. Tout se passe désormais au sein de la pratique artistique, quelle que soit sa spécialité – peinture, musique, poésie. Un art particulier se voit enfanté par l’esprit de la musique, de la couleur ou de la poésie.

En conséquence, le barycentre de la comparaison se déplace. Avant, Peinture et Poésie occupaient le haut du pavé, en vertu d’Horace revisité par la Renaissance, et même si quelque concurrence pouvait venir du côté du *paragone* de Vinci – comparaison entre la peinture et la sculpture – les deux arts-sœurs restaient les maîtresses incontestées du dispositif. “Entre 1550 et 1750, les traités sur l’art et la littérature insistent presque tous sur la parenté étroite qui lie peinture et poésie”, écrit W. R. Lee. Mais passé le temps du parallèle entre les arts, l’esprit change. A l’époque romantique, le parallèle entre les arts se transforme en fusion des arts. Peinture, musique et littérature se rangent sous la bannière d’un principe unique qui n’a plus rien à voir avec l’imitation selon Charles Batteux.

## La fusion des arts, un idéalisme

*Voilà, cher Socrate, dit l’étrangère de Mantinée, quel est le*

---

<sup>23</sup> Voir dans le *Dictionnaire des beaux-arts* de Delacroix l’article “Fresque”, plein de haine contre une technique aimée des Classiques.

<sup>24</sup> Voir Gaëtan Picon, *1863 : naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974.

<sup>25</sup> Dans son *Dictionnaire des beaux-arts*, Delacroix réalise une entrée portant sur la prééminence des arts, à cause de l’influence des idées de Chenavard sur lui : cela ne veut pas dire qu’il se réfère avant tout l’esprit de l’*Ut pictura poesis*, qui n’est ici qu’un arrière-fond. Le problème posé par la prééminence des arts selon Chenavard est pour lui romantique et contemporain.

*point de la vie où, autant qu'en aucun autre imaginable, il vaut pour un homme la peine de vivre : quand il contemple la beauté en elle-même !*

Platon, *Le banquet*.

Delacroix lecteur de Byron appelle “poésie” ce principe fédérateur de tous les arts. Byron fait figure, pour Delacroix jeune et romantique, de théoricien de l'esprit poétique en peinture : c'est à lui que le peintre se réfère quand il est question de désir artistique, de cet enthousiasme qui permet d'atteindre le point de fusion entre les arts dont il est en quelque sorte le fluide vital. Dans *La prophétie du Dante*, Byron exprime l'idée de fusion des arts dont Delacroix ne cessera de rêver :

*Ils sont donc poètes, quelle que soit la forme que leurs créations choisissent, tous ceux dont le génie est une puissance irrésistible qui repousse sans cesse son enveloppe d'argile, ou la transforme en essence spirituelle*<sup>26</sup>.

Delacroix remonte aux sources où l'art, dans son brouillage poétique originel, ne se serait pas encore séparé en branches, en spécialités matérielles :

*Pourquoi ne suis-je pas poète ! Mais, du moins, que j'éprouve autant que possible dans chacune de mes peintures ce que je veux faire passer dans l'âme des autres !*<sup>27</sup>.

*Que je voudrais être poète ! Mais au moins, produis avec de la peinture ! La peinture, je me le suis dit mille fois, a ses faveurs qui lui sont propres à elle seule. Le poète est bien riche...*<sup>28</sup>.

Delacroix est le vampire de ce qu'il appelle la “poésie”. Il assimile son suc secret. Il dévore son âme. Ce mot de “poésie” revient chez Baudelaire critique. Celui qui insiste encore tant sur la “spécialité” des arts (baudelairien est le mot “spécialité” appliqué aux arts) ne reconnaît l'existence de spécialités matérielles distinctes que pour souligner leur principe vital unique. Les arts, quels qu'ils soient, éveillent dans l'âme du spectateur ou du lecteur le même sentiment poétique : là est le point de fusion. Les correspondances entre parfums, couleurs et sons – c'est-à-dire au sein de l'univers des sensations – ne renvoient pas à tel ou tel art (parfumerie, peinture, musique), mais à la source commune d'une émotion poétique. Une véritable peinture poétique n'est pas une peinture à sujet littéraire. Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire l'explique à propos d'un échec d'Ary Scheffer, peintre trop superficiellement littéraire :

*Elle [la poésie] doit venir à l'insu de l'artiste. Elle est le résultat de la peinture elle-même ; car elle gît dans l'âme du spectateur, et le génie consiste à l'y réveiller. La peinture [...] ne ressemble à la poésie qu'autant que celle-ci éveille dans le lecteur des idées de peinture*<sup>29</sup>.

Chez Delacroix, la même idée se rencontre, mais avec des différences notables, qui attirent l'œil :

---

<sup>26</sup> Byron, *La prophétie du Dante*, Paris, Ladvocat, trad. fr. de l'anglais par A. Pichot, 1821.

<sup>27</sup> Delacroix, *Journal*, 25 avril 1824.

<sup>28</sup> *Id.*, 11 mai 1824.

<sup>29</sup> Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, “Salon de 1846”, Paris, Michel Lévy, 1869.

*C'est un mystère curieux que celui de ces impressions produites par les arts sur des organisations sensibles. Ce genre d'émotion propre à la peinture est tangible en quelque sorte ; la poésie et la musique ne peuvent le donner. Vous jouissez de la représentation réelle de ces objets, comme si vous les voyiez véritablement, et en même temps le sens que renferment les images pour l'esprit vous échauffe et vous transporte. Ces figures, ces objets [...] semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hieroglyphe...<sup>30</sup>*

Ce texte est la reformulation, en 1853, d'un texte de 1822 qui était plus confus :

*Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure ; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes : à laquelle quelques uns donnent un corps en l'écrivant : mais en altérant son essence déliée<sup>31</sup>.*

L'art suppose une sorte de court-circuit, passage direct de l'âme à l'âme par le truchement d'un support dont la matérialité n'a aucune importance. La technique est gommée. Il n'est pas d'antagonisme, en fin de compte, entre matière et idéal. Même s'il faut, matériellement, se résigner à "donner un corps" à la pensée (en écrivant, en peignant), l'âme compte avant tout.

Deux remarques s'imposent, contradictoires.

D'abord, on peut noter dans ces textes un changement très net par rapport à l'intérêt porté au matériau par Lessing, au milieu du XVIIIe siècle, dans le cadre d'une réflexion théorique sur les beaux-arts qui partait de l'*Ut pictura poesis*. L'idée de l'Allemagne selon Baudelaire et Delacroix n'est plus celle de Lessing et de Winckelmann. Un idéalisme romantique associé au rêve, au flou, à l'indéterminé – c'est là une sorte de *sfumato* spirituel et généralisé – infuse la nouvelle conception issue de l'ancienne comparaison entre les arts qu'on peut nommer fusion des arts. Significativement, ni Baudelaire ni *a fortiori* Delacroix ne s'interrogent sur le statut du signe pictural, qui aurait fait la part du représenté et aurait introduit dans l'analyse un principe de séparation salutaire entre réel et mimésis.

Mais d'autre part, Delacroix énonce une proposition qui semble surenchérir par rapport à une idée qui aurait déjà cours : la matérialité de la peinture la rend paradoxalement plus spirituelle que la poésie ou la musique : "l'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel". Autrement dit, le caractère immatériel de la poésie et de la musique ont déjà été soulignés. L'apport de Delacroix est de préciser que la peinture, toute "tangible" qu'elle soit, et paradoxalement parce qu'elle est tangible, recèle des trésors d'âme inconnus de ces arts pourtant plus diaphanes.

Il faut remonter Staël, à la source de ces idées qui jettent les bases du nouvel idéalisme romantique. Quand elle fait, par le truchement du prince Castel-Forte, l'éloge de Corinne, pleine de talent pour tous les arts (poésie, peinture, musique, déclamation, danse), "exprimant dans des langages variés la même puissance d'imagination, le même enchantement des beaux-arts sous leurs diverses formes"<sup>32</sup>, elle rend hommage au temps de l'*Ut pictura poesis* tout en ouvrant des voies nouvelles. La poétesse Corinne est la synthèse des muses, véritable allégorie de la poétique ancienne. Mais au-delà de Corinne elle-même, Staël considère que les

---

<sup>30</sup> Delacroix, *Journal*, 20 octobre 1853.

<sup>31</sup> *Id.*, 8 octobre 1822.

<sup>32</sup> Staël, *Corinne*, p. 57.

arts sont régis par un principe supérieur qui ne se confond avec aucun art en particulier. L'ancienne poétique avait besoin d'un art conducteur, modèle pour les autres ; à présent, c'est un principe, un fluide, une vapeur, un fantôme, une sensation première qui est la source de tous les arts. Staël se réfère par ailleurs à cette antériorité originelle de la sensation qui place l'ébranlement dû à l'art en-deçà du *logos*.

*Aucune parole ne peut exprimer cette impression car les paroles se traînent après les impressions primitives, comme les traducteurs en prose sur les pas des poètes*<sup>33</sup>.

Lecteur de divers ouvrages de Staël, Delacroix commente :

*Je retrouve justement dans Mme de Staël le développement de mon idée sur la peinture. Cet art, ainsi que la musique, sont au dessus de la pensée ; de là leur avantage sur la littérature, par le vague*<sup>34</sup>.

Dans le *Zibaldone*, Leopardi revient sur la musique comme art suprême, car dégagé de la théorie de l'imitation, et cite également Staël :

*Les autres arts imitent et expriment la nature d'où naît le sentiment, mais la musique n'imité et n'exprime que le sentiment même en personne, qu'elle tire d'elle-même et non de la nature ; et l'auditeur semblablement. Voilà pourquoi la Staël (Corinne, liv. 9, ch. 2) dit : "de tous les beaux-arts, c'est celui qui agit le plus immédiatement sur l'âme. Les autres la dirigent vers telle ou elle idée, celui-là seul s'adresse à la source de l'existence, et change en entier la disposition intérieure". La parole, en poésie, etc., n'a pas assez de force pour exprimer le vague et l'infini du sentiment sinon en s'appliquant à des objets, et en produisant pour cela une impression toujours secondaire et moins immédiate, car les mots, comme les signes et les images de la peinture et de la sculpture, ont une signification déterminée et finie*<sup>35</sup>.

Qu'on l'appelle vague, idéal, poésie, âme, il s'agit bien du même principe, dont la musique est l'incarnation la plus proche, ou la plus pure : la fusion des arts serait-elle un idéalisme enfanté par l'esprit de la musique ?

## **La naissance de l'art moderne enfanté par la musique**

La "Nature", c'est-à-dire tout ce qui environne l'homme et change sans cesse, transforme constamment au moyen de touches (les objets) les cordes du piano (l'âme) en vibrations. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, "Le langage des formes et des couleurs".

Parente pauvre au temps de l'*Ut pictura poesis*, la musique est mise sur la sellette à l'époque romantique. "La peinture ne saurait se contenter d'une expression aussi rêveuse et aussi

---

<sup>33</sup> *Id.*, p. 248-249.

<sup>34</sup> Delacroix, *Journal*, 26 janvier 1824.

<sup>35</sup> Giacomo Leopardi, *Du Zibaldone*, Caen, Le temps qu'il fait, 1987, éd. et trad. de Michel Orcel, p. 16, fragment 79-80 du manuscrit autographe. La citation figure p. 247 dans l'édition de *Corinne* citée.

vague que celle des sons”<sup>36</sup>, écrit Staël. “Je puis m’abîmer dans les sons, ceux de la flûte, du rossignol, de la cascade, du murmure des arbres, au point que mon âme ne soit elle-même plus que résonance”, déclare un personnage du roman de Tieck qui enchanta Runge, *Les pérégrinations de Franz Sternbalds* (1798)<sup>37</sup>. Les “Correspondances” de Baudelaire, dans *Les fleurs du mal*, supposent de touffues “forêts de symboles”, et de “longs échos” qui y résonnent. Le même Baudelaire, en 1846, citait les *Kreisleriana* d’Hoffmann :

*J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée [...] : “Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert”<sup>38</sup>.*

C’est à la musique que se réfère Runge voulant peindre, “comme une symphonie”, les quatre tableaux des *Heures de la journée* en 1802. C’est la musique que Leopardi trouve les qualités les plus abstraites : “La particularité du son est de produire par soi-même un effet plus spirituel que les aliments, les couleurs, les objets tactiles, etc.”<sup>39</sup>. La musique, qui “immerge l’auditeur dans un abîme confus de sensations innombrables et indéfinies”<sup>40</sup>, et l’architecture sont des “arts moins imitatifs” que les autres, et de surcroît la musique est “imitatrice de choses non visibles”<sup>41</sup>.

Constamment, le vocabulaire spirituel de la résonance et de l’harmonie en appelle à des métaphores musicales. Baudelaire en est friand. Il emploie des métaphores musicales dans une position d’explicitation théorique dès le *Salon de 1846* : “On trouve dans la couleur l’harmonie, la mélodie et le contrepoint”. L’harmonie est définie comme la “base de la théorie de la couleur”, la mélodie est “l’unité dans la couleur” ; du contrepoint, Baudelaire ne dit rien. Delacroix, peintre de la couleur, est aussi et avant tout peintre de la musique : “ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d’harmonie et de mélodie, et l’impression qu’on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale”<sup>42</sup> ; son art “coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique”<sup>43</sup>.

Le docteur Peisse croit entendre chez Delacroix la “puissante harmonie de la tonalité”<sup>44</sup>. Il nomme “Chromatique” cette alliance profonde entre musique et couleur, et insiste sur la vérité profonde de la métaphore : “le père Castel, jésuite, n’en doutait pas lorsqu’il imagina son Clavecin Oculaire, dont chaque touche était une couleur”. Lisant ce compte rendu de sa propre peinture, Delacroix se vexe parce que Peisse est un ami de Chenavard, qui considère la musique comme un art inférieur. Il défend quant à lui “l’harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique”, et ajoute que si Peisse “prend en mauvaise part” cette tendance

---

<sup>36</sup> Staël, *Corinne*, p. 225.

<sup>37</sup> Voir Philipp Otto Runge, *Peintures et écrits*, Paris, Klincksieck, présentation par Erika Tunner, trad. fr. de l’allemand par E. Dickenherr et A. Pernet, 1991, p. 14 et 24. Franz Sternbalds est un présumé élève de Dürer, dont Tieck relate les aventures dans ce roman-fragment.

<sup>38</sup> Baudelaire, “Salon de 1846”.

<sup>39</sup> Leopardi, *Du Zibaldone*, p. 24.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>42</sup> Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, “Exposition universelle de 1855”, III. Eugène Delacroix.

<sup>43</sup> *Id.*, “Salon de 1859”, IV, Le gouvernement de l’imagination, repris en 1863 dans “L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix”, II.

<sup>44</sup> Dr. Peisse, compte rendu du Salon de 1853 dans *Le Constitutionnel*, 31 mai 1853.

“*musicale*”, lui-même, Delacroix, la trouve au contraire “aussi louable que toute autre”<sup>45</sup>. La musique est un enchantement qui précède les mots, et, suivant Staël, là est la preuve de sa supériorité artistique :

*Supériorité de la musique : absence de raisonnement (non de logique). [...]. Enchantement que me cause cet art ; il semble que la partie intellectuelle n'ait point part à ce plaisir. C'est ce qui fait classer l'art de la musique à un rang inférieur par les pédants*<sup>46</sup>.

La musique stimule la création picturale :

*Le matin de ce jour, j'ai travaillé beaucoup à l'église*<sup>47</sup>, inspiré par la musique et les chants d'église. Il y a eu un office extraordinaire à huit heures ; cette musique me met dans un état d'exaltation favorable à la peinture<sup>48</sup>.

Par sa position privilégiée, la musique fait concurrence à la “poésie” dans le rôle de principe des arts. A ce titre, elle est le vecteur de l'âme romantique, pétrie d'aspiration au vague.

### **L'âme romantique, la musique et le vague**

*Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes !  
Ah ! Pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité.*

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, “Le Confiteor de l'artiste”.

Musique et peinture ont des destins jumeaux. De sa lecture de Staël, Delacroix avait retenu que les deux arts étaient “au dessus de la pensée ; de là leur avantage sur la littérature, *par le vague*”<sup>49</sup>. Qu'est-ce donc que cette qualité de “vague” ? Ce n'est pas une notion picturale (comme la *vaghezza* liée à la perspective aérienne<sup>50</sup>) mais une notion poétique. Au sujet du vague, Delacroix renvoie à *Obermann* de Senancour (“Il y a quelque chose d'Obermann sur *le vague* dans mes petits livres bleus”<sup>51</sup>) et à l'impression de sublime que lui a causée l'église Saint-Jacques à Dieppe, le soir<sup>52</sup>.

*Que la peinture est plus vague que la poésie, malgré sa forme arrêtée pour les yeux.*

---

<sup>45</sup> Delacroix, *Journal*, 20 mai 1853.

<sup>46</sup> “Les pédants,” c'est-à-dire Chenavard et son ami le docteur Peisse. Texte du *Journal* de Delacroix, 16 octobre 1857.

<sup>47</sup> Saint-Sulpice.

<sup>48</sup> Delacroix, *Journal*, 30 août 1855.

<sup>49</sup> *Id.*, 26 janvier 1824.

<sup>50</sup> Dans son *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (en collaboration avec Pierre-Charles Lévesque, Paris, L. F. Prault, 1792, 5 vol.), Claude-Henri Watelet définit ainsi le vague : «*Vague* se dit en peinture de la couleur, et plus particulièrement de celle du ciel ». « On dit quelquefois *vaguesse*, qui est imité de l'italien *vaghezza*, pour exprimer ce ton aérien ». Sur le lien entre la *vaghezza* et la perspective aérienne, voir le *Dictionnaire des beaux-arts* de Delacroix, article “Air”.

<sup>51</sup> Ces petits livres bleus sont perdus.

<sup>52</sup> Voir le *Dictionnaire des beaux-arts* de Delacroix, article *Sublime* : “*Sublime*. *Agenda* 55, 28 juin. Effet du vague des églises de Dieppe la nuit ; de la mer ; spectacle d'une belle nuit. *Agenda* 55, 21 avril”. (*Journal*, 25 janvier 1857).

*Un de ses plus grands charmes*

ajoute-t-il dans le *Dictionnaire*. Il est question ailleurs du “vague de l’esquisse”, qui lui donne ses qualités suggestives. Le vague est lié au sentiment d’exaltation que ressent l’âme devant la beauté. Le passage d’*Obermann* que Delacroix s’ordonne à lui-même de “lire à fond” traite de ce sentiment du vague :

*La perception des rapports ordonnés produit l’idée de la beauté ; et l’extension de l’âme, occasionnée par leur analogie avec notre nature, en est le sentiment. Quand les rapports indiqués ont quelque chose de vague et d’immense ; quand on sent bien mieux qu’on ne voit leurs convenances avec nous et avec une partie de notre nature, il en résulte un sentiment délicieux, plein d’espoir et d’illusion, une jouissance indéfinie qui promet des jouissances sans borne : voilà le genre de beauté qui charme, qui entraîne. Le joli amuse la pensée, le beau soutient l’âme, le sublime l’étonne ou l’exalte ; mais ce qui séduit et passionne les cœurs, ce sont des beautés plus vagues et plus étendues encore, peu connues, jamais expliquées, mystérieuses et ineffables<sup>53</sup>.*

Aux catégories traditionnellement kantienne (beau et sublime, avec l’adjonction du joli) s’oppose ce qui charme, ce qui séduit, ce qui passionne : contre de sèches catégories trop cérébrales, le romantisme fait la part belle à un sentiment puissant et doux, exaltant, fait de mystère inexplicable et d’aspiration confuse à l’infini. Le vague, c’est l’âme tout entière en tant qu’elle est enthousiaste, et par là source ou récepteur de la beauté. Adieu, la faculté de juger esthétique ! C’est par l’émotion qu’on devient sensible au vague. L’âme ravie est emportée vers un monde sans mots. Le délice de ces transports, la jouissance d’être envoûté, la douceur partagée de cette fusion intime, la plongée dans un rêve laisseraient à entendre qu’on décrit ici les émois de l’amour ; point du tout, c’est le vague, clé de l’idéal, but de ce que Baudelaire et Delacroix appelaient “l’art moderne”.

Le transfert métaphorique du vocabulaire musical – ton, gamme, harmonie, etc. – pour caractériser la peinture participe de cette dilution. En cela, le romantisme annonce un certain Kandinsky. Les énoncés simplifiés et pédagogiques comme : “sonorité = couleur” dans le cours du Bauhaus<sup>54</sup> résulteront de telles assimilations. Le “vague” est en effet le domaine privilégié de la musique – expression “rêveuse et [...] vague” selon Staël, seul art capable d’“exprimer le vague et l’infini du sentiment”, selon Leopardi. Toujours sont comparés peinture et musique, par le truchement de métaphores qui s’appliquent aussi bien à l’une qu’à l’autre. Staël écrit par exemple que “l’heureuse combinaison des couleurs et du clair-obscur produit, si l’on peut s’exprimer ainsi, un effet musical dans la peinture”<sup>55</sup>.

Sous ses airs vaporeux, le “vague”, tout d’émotion d’avant les mots, de tendresse confuse, de poésie indéterminée et d’exaltation romantique, se révèle somme toute très opérationnel comme concept de l’esthétique nouvelle. Il constitue un excellent moyen de fondre les arts, de diluer leurs contours, de gommer leurs différences, de nier la frontière entre l’auteur et le spectateur. Tout est fondu en un *continuum*, dont la source est l’âme immatérielle. Loin de vouloir marquer l’écart qui sépare le réel de la représentation, l’esthétique romantique du vague privilégie la confusion, l’estompe, la fusion. Le vague des passions connaît une véritable promotion kantienne : il s’élève de l’émotion sans raison au rang d’un solide principe esthétique, comme on passa naguère du goût à la faculté de juger esthétique.

---

<sup>53</sup> Delacroix, *Journal*, 22 mars 1857.

<sup>54</sup> Wassily Kandinsky, *Cours du Bauhaus* (1922-1933), Paris, Denoël, trad. fr. de l’allemand par S. et J. Leppien, 1975, p. 25.

<sup>55</sup> Staël, *Corinne*, p. 225.

## La synthèse des arts de Kandinsky : spiritualité et abstraction

*Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer.*

Mallarmé, *Crise de vers*.

Kandinsky recherche, comme déjà les Romantiques, une fusion des arts. Sa synthèse des arts est un idéalisme, comme l'était la doctrine romantique. Baudelaire et Delacroix n'auraient pas renié *Du spirituel dans l'art*. Comme la fusion des arts, la synthèse des arts est sous le signe d'un principe commun et unique. Kandinsky parle de "tournant spirituel" et fait l'éloge des "âmes altérées d'immatériel", comme celle de Maeterlinck<sup>56</sup>. Plus que la matérialité de chaque art comptent ses "moyens intérieurs"<sup>57</sup>. Le mot de Maeterlinck, sa "grande ressource"<sup>58</sup>, ressemble au leitmotiv de Wagner parce qu'il est employé dans le même but : le motif ne vaut pas pour lui-même, mais parce qu'il provoque un "rayonnement invisible" : les impressions sont transformées en "images spirituelles"<sup>59</sup>. Schönberg se fait lui aussi le chantre de ce "Beau intérieur": "les émotions musicales ne sont plus seulement auditives mais, avant tout, intérieures. Ici commence la 'musique future'"<sup>60</sup>. Baudelaire l'avait-il pressentie quand il soulignait la mélodie du tableau ?

*La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs<sup>61</sup>.*

A la recherche d'un domaine immatériel, mus par le désir de toucher l'âme en minimisant les moyens matériels, Baudelaire pressent peut-être cette "tendance à l'abstrait, à l'essence intérieure"<sup>62</sup> dont parlera Kandinsky. Il porte déjà une attention extrême à la "résonance intérieure"<sup>63</sup>. Il cherche à tirer "de l'âme humaine la vibration juste"<sup>64</sup>. La musique est à la fois un principe de fusion des arts (l'incarnation la plus immatérielle de l'âme) et un support métaphorique pour le discours.

*D'abord il faut remarquer, et c'est très important, que, vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le*

---

<sup>56</sup> Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), Paris, Denoël, trad. fr. de l'allemand par P. Volboudt, 1969, p. 61.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>61</sup> Baudelaire, "Salon de 1846".

<sup>62</sup> Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, p. 75.

<sup>63</sup> *Id.*, *passim*.

<sup>64</sup> *Id.*, p. 98.



Un simple accord de tons, vu de loin, produit déjà impression indépendamment du sujet : il faut souligner l'audace de cette pensée par rapport à l'idée de "couleur morale" qui hante la critique française à l'époque romantique. Cette notion est issue de l'interprétation par Charles Blanc du *Traité des couleurs* (1810) de Goethe<sup>66</sup>, lui-même redevable aux réflexions de Philipp Otto Runge sur la couleur<sup>67</sup>. La "couleur morale" à la française souligne l'adéquation entre le sujet du tableau et les couleurs employées. Elle réhabilite en fait le sujet figuratif, auquel la couleur est chevillée. Charles Blanc craint l'autonomie de la couleur : "le goût de la couleur, lorsqu'il prédomine absolument, coûte bien des sacrifices ; souvent il détourne l'esprit de sa route, il altère le sentiment, il dévore la pensée"<sup>68</sup>. Il préfère l'arraisonner solidement. La couleur n'est que l'émissaire du sujet. Mais Baudelaire, en affranchissant la couleur de cette mission d'avant-poste, entrouvre la porte de l'abstraction. Le pas sera franchi par Kandinsky : la peinture peut devenir "un art au sens abstrait du terme", elle est "capable de réaliser la composition picturale pure"<sup>69</sup> : "Ainsi, en art, voit-on peu à peu, passer au premier plan l'élément abstrait qui, hier encore, craignant de se laisser voir, se dérobait derrière les tendances purement matérialistes"<sup>70</sup>.

La poétique nouvelle du romantisme, enfantée par l'esprit de la musique, conduirait-elle par des voies détournées à faire de la peinture l'art le plus abstrait qui soit ? "La peinture ne saurait se contenter d'une expression aussi rêveuse et aussi vague que celle des sons", écrivait Staël, car on exige de l'art pictural certes un "effet musical", mais surtout "l'expression des passions"<sup>71</sup>. La mimésis pèse lourd dans la balance picturale à l'époque de Staël. Mais si on l'affranchit de cette dernière exigence, comme le fait Kandinsky, la peinture redevient musique. La musique est le premier pas vers la peinture abstraite : "l'artiste est la main qui, à l'aide de telle ou telle touche, tire de l'âme humaine la vibration juste"<sup>72</sup>. En fait la musique jouit d'un privilège étonnant : depuis l'époque romantique, elle est considérée comme un art abstrait en puissance. "Quand on aime véritablement la musique, écrit Staël, il est rare qu'on écoute les paroles des beaux airs. On préfère se livrer au vague indéfini de la rêverie qu'excitent les sons"<sup>73</sup>.

Cependant, pour l'époque romantique, les arts qui, comme la musique selon Staël – et aussi comme, rétorque Delacroix, la tangible mais immatérielle peinture – portent l'âme sur les ailes de l'enthousiasme ne sont pas du tout des arts abstraits. Ce qui est en jeu est ce ravissement, cette captation, cette émotion que la plus haute tradition de la théorie de l'art ne négligeait pas en son temps. Selon Roger de Piles, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la peinture devait déjà "surprendre les yeux", saisir "le spectateur surpris", l'"appeler" et lui "plaire"<sup>74</sup>. Staël n'invente rien quand elle écrit : "l'effet produit par les tableaux doit être immédiat et rapide

---

<sup>65</sup> Baudelaire, "Exposition universelle de 1855", III. Eugène Delacroix.

<sup>66</sup> Sur la "symbolique goethéenne" des couleurs, voir Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette, 1980, p. 215.

<sup>67</sup> Voir l'introduction à *Peintures et écrits* de Runge, par Erika Tunner.

<sup>68</sup> Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (1867), Paris, Charpentier, 1870, p. 572.

<sup>69</sup> Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, p. 94.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 101.

<sup>71</sup> Staël, *Corinne*, p. 225.

<sup>72</sup> Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, p. 98.

<sup>73</sup> Staël, *De la littérature* (1800), Paris, Garnier-Flammarion, éd. de Gérard Gengembre et Jean Goldzink, 1991, p. 97.

<sup>74</sup> Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, p. 14, 9 et 16.

comme tous les plaisirs causés par les beaux-arts<sup>75</sup>.

Alors, d'où vient la différence ? De l'amour, en somme, du vague des passions et de la confusion des sentiments. La fusion des arts romantique résulte du gommage des distinctions entre amour de l'art et amour tout court. La musique et le vague ne sont certes pas moins unis que les sœurs Peinture et Poésie, leurs froides aïeules si promptes au dialogue comme au duel. Mais au lieu de dissenter et de se quereller, musique et vague charment les cœurs sensibles, et les mènent par les sentiments au comble de la jouissance esthétique.

Anne Larue  
Université Lumière Lyon 2.

---

<sup>75</sup> Staël, *Corinne*, p. 225.