

L'UT PICTURA POÉSIS OU L'ÉCHEC DU LANGAGE DANS L'IDEAL DE BAUDELAIRE

Bara NDIAYE

Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et la Formation
FASTEF ; ex-École Normale Supérieure
Université Cheikh Anta Diop, Dakar
bara3.ndiaye@ucad.edu.sn

Résumé : Contrairement à Lessing (2006) qui a admis des rebords entre poésie et peinture, Baudelaire (1845 et environs) s'intéressant à la question bien après, se refuse toute frontière entre ces deux arts. Considérant la « peinture comme une poésie muette », il inaugure une nouvelle ère qui donne sens à l'adage d'Horace, « ut pictura poësis ». Il aime bien décrire et faire parler le Tableau de Delacroix. « Sur le Tasse en prison » de ce dernier en est un bel exemple. Dans le sonnet qui nous servira de support, « l'Idéal », il rompt avec toute perspective descriptive pour engager le texte dans une aventure qui milite pour le triomphe de l'esthétique classique au détriment d'un art contemporain qui ne peut offrir au poète « ce qu'il faut à ce cœur... ». Dans cette réflexion, nous nous rendrons compte que la connexion entre les Arts sera un moyen louable pour renouveler le Désir et représenter la quiétude d'une âme souvent inquiétée par un Besoin jamais satisfait.

Mots-clés : Peinture ; poésie ; représentation ; imagination ; critique

UT PICTURA POÉSIS OR THE FAILURE OF LANGUAGE IN THE IDEAL BY BAUDELAIRE

Abstract: Contrary to Lessing who admitted borders between poetry and painting, Baudelaire, being interested in the question much later, refuses any border between these two arts. Considering "painting as silent poetry", he inaugurates a new era which gives meaning to Horace's adage, "ut pictura poësis". He likes to describe and make Delacroix's Painting speak. "Sur le Tasse en prison" by the latter is a good example. In the sonnet which will serve as our support, "the Ideal", he breaks with any descriptive perspective to engage the text in an adventure which militates for the triumph of classical aesthetics to the detriment of a contemporary art which cannot offer the poet "what this heart needs...". In this reflection, we will realize that the connection between the Arts will be a laudable way to renew Desire and represent the tranquility of a soul often worried by a Need that is never satisfied.

Keywords: Painting; poetry; representation; imagination; critical

Introduction

À la fois poète et écrivain, Charles Baudelaire aime bien faire de *l'ut pictura poësis* un certificat qui rend légitime son texte qu'il engage dans une aventure comme il sait bien le faire. Le poète est un « faiseur de vers ». Par contre, l'écrivain reste la plume qui a le privilège de faire des vers sa matière première pour noircir ses feuillets. Voilà qui justifie la conjonction entre les substantifs qui ont tout l'air d'adjectifs informant sur un homme qui peut peindre ce dont il parle dans un sonnet autant qu'il peut déchiffrer une œuvre picturale

en en révélant les dits et non-dits. Critique d'art, il situe le texte dans des interactions entre peinture, écriture et même musique si tant il est vrai que Baudelaire demeure un grand admirateur de Richard Wagner (Critique musicale, 8 Avril 1861). Cela veut dire que les interactions entre peinture et écriture puisent leurs racines dans une commune idéologie ou dans une concourante thématique informant sur les relents d'une représentation qui diversifie ses procédés pour encore et toujours célébrer le caractère sacré de l'art. Très sainte activité, la création artistique demeure un éternel miroir. Dans ce cadre, un artiste servira de glace à un autre de ses collègues autant que l'art en entier qui offre à l'homme une image du monde et de la vie. C'est d'ailleurs ce qui me fait venir à l'esprit la complicité qui existe entre le Prix Nobel de Littérature Jean Marie Gustave Le Clézio et Modigliani : « Peindre, pour lui, n'est pas un acte complémentaire à la vie. C'est, au contraire, l'acte de vie par excellence : sans l'art, ce possédé n'est qu'un ivrogne, un malade. » (Amedeo Modigliani, 1981). Voilà qui justifie le choix de notre corpus. « L'Idéal ». Ce sonnet, formant avec « la Beauté » et « la Géante » un triptyque se situant dans la section « spleen et idéal », reste un moment très fort et, surtout, stratégique et sensible dans l'architecture de *Les fleurs du mal*. Ne donne-t-il pas sens à *l'ut pictura poesis* dès lors qu'il se situe dans un contexte contemporain à Baudelaire qui refuse d'ignorer le Passé ? En faisant recours à de grandes figures féminines promues par Shakespeare (nous faisons à Romeo et Juliette, 1597) et Michel Ange (1545) pour avouer ses goûts et penchants en matière d'art, n'était-il pas en train d'associer le poète et le critique ; l'écriture et la peinture pour justifier des positions qui, dans ses Salons, éloigne l'amateur d'un tableau s'il ne l'invite pas à la contemplation de l'œuvre ? De telles interrogations, négligent toute forme de complémentarité ou toute quelconque coalition entre des arts différents pour mettre l'accent sur l'éternelle vocation de la création artistique ou littéraire. Agir sur la vie pour vivre autrement. Réinventer la vie. Recréer la vie. André Malraux (2004), à ce propos, croit dur comme fer que « l'art est un anti – destin ». Esquissé déjà dans *Les voix du silence* (Amedeo Modigliani, 1981), le sacre de l'art devait faire de l'homme le maître de lui – même. Par cet exercice mystique, celui-ci prend, enfin, sa revanche sur le réel. Et, pour une fois s'accomplit l'irréalisable. Et l'humain devient narcissique. La preuve est volcanique dans le duel entre quatrains et tercets qui, dans « L'Idéal », réduit l'acte créateur à un geste salvateur qui témoigne de l'honneur et du bonheur d'être homme. De nouvelles avenues s'ouvrent à la réflexion. Immense, elle doit se pencher sur les notions aussi pointues que la réception, l'interprétation et la signification de l'œuvre d'art. Que peut bien signifier, alors, l'œuvre d'art en tant qu'équation que l'homme pose et oppose à sa destinée pour vaincre le vide qui l'entoure ? L'essentiel qui livre l'âme à l'évocation des pratiques esthétiques et artistiques ne réside-t-il pas dans le premier vers qui inaugure les tercets puisque ce qu'il faut ; c'est « ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme ».

Pour prendre en charge une telle perspective, nous rappelons d'abord les attributs de *l'ut pictura poesis* pour en apercevoir quelques raisons d'être qui, à travers quelques repères temporels, situeront l'art dans une querelle entre objectivité et subjectivité. Ensuite, nous nous arrêterons chez Baudelaire pour revivre un Sonnet qui réduit la représentation à un duel qui donne sens aux interactions entre peinture et écriture devant la noblesse du Besoin et les exigences du Désir. Dans la problématique de la représentation, au sein de la sphère artistique, le professeur Bernard Vouilloux, en 2004, pense à *L'après l'ut pictura*

*poesis*¹ (« la poésie est comme la peinture »). Ce qui nous pousse à accorder encore davantage d'intérêt à l'adage d'*Horace* d'autant que son actualité est ainsi prouvée par le professeur. C'est là, pour nous, un repère qui nous permet de revenir sur les rapports entre peinture et écriture qui sont deux formes d'expression de l'art certes différentes, mais intimement liées. Ce qui nous permet en même temps de retracer les premiers balbutiements de la critique d'art. D'ailleurs, « la critique d'art est une histoire de l'art amputée à l'histoire » (Jean Louis Scheffer, 1990). Une manière de dire, pour Jean Louis Scheffer, que la critique d'art ne peut constituer un domaine à part. Car son histoire ne peut se faire que sous la tutelle de l'histoire de l'art dont elle emprunte les concepts :

S'il fallait en tenter une définition en dehors de l'histoire ou d'une sémiotique, on pourrait dire que la critique d'art ne relève pas d'une science ou d'une pratique théorique, qu'elle ne situe pas son objet de connaissance, mais le considère en tant qu'il relève d'une pratique de l'interprétation.

Jean Louis Scheffer (1990)

Interpréter, pour le critique, c'est donner un sens ou une signification à un objet d'art différent de ceux qu'en aurait donné le profane. C'est une lecture qui se veut dynamique. Elle a tout l'air, véritablement, d'une science. C'est une perception qui se veut scientifique, dans la mesure où elle se distingue nettement de toute perception ordinaire propre au commun des mortels. Il s'agira de lire une œuvre d'art et d'en donner un compte rendu qui peut vous en approcher ou vous en éloigner. Ce qui pose le problème de son objectivité. Dans tout jugement il y a naturellement une part de subjectivité, comme le reconnaît Marie Line Bretin, qui refuse de faire de l'activité critique un domaine à part.

Interpréter, c'est transformer la diversité apparemment insensée de faits en une unité de sens. C'est opérer un travail créatif de synthèse, qui n'est jamais entièrement justifié par le donné. Il y a toujours une part absolument subjective dans l'interprétation autrement dit, une part qui appartient au sujet, qui vient de lui et qui lui est relative.

Marie – Line Bretin (2004 : 459)

Interpréter, c'est alors gloser en informant du processus de création. Mais, en annotant et en expliquant, le critique semble ajouter à l'œuvre qui l'inspire. L'impression est que cette dernière est muette et qu'il faut l'interroger pour en tirer des éléments qui la rendront plus perceptible. Le problème se situe dans le fait que ces outils qui éclairent ne

¹ Bernard Vouilloux, *Tableaux d'auteurs : Après l'Ut pictura poesis*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2004. Si le professeur entreprend des projections dans le futur, c'est pour mettre un terme à des disputes qui ont accompagné l'association entre peinture et écriture. Dans le *Laocoon* de Lessing, de nouvelles perspectives esthétiques voyaient le jour. Mais cette querelle est loin d'être abandonnée. La preuve, Baudelaire écrit, dans le Salon de 1846 : « *autant il était sûr d'écrire ce qu'il pensait sur une toile, autant il était préoccupé de ne pouvoir peindre sa pensée sur le papier* ». Manifestement, Baudelaire se refuse approbation ou déconstruction de la conception de Lessing si l'on se fonde sur ces propos cités qui font allusion à Delacroix, « *le vrai poète* » et à Hugo, « *le mauvais peintre* ». Pour Lessing, le tableau ne peut être réduit à « *une poésie parlante* » et le poème à « *un tableau muet* » sans raison et sans examen de certains préalables. C'est pourquoi d'ailleurs, Vouilloux le convoque dans une réflexion qui justifie toute cette querelle par l'*allégorie* qui prétend, en peinture, tout étaler sous les yeux au point qu'il n'y ait plus rien à expliquer. Ce qui est source d'errements : « (la critique de l'*ut pictura poesis*) a donné naissance, dans la poésie, au genre descriptif, dans la peinture, à la manie de l'*allégorie*, parce qu'on a voulu faire de la poésie une peinture parlante sans savoir précisément ce qu'elle peut et doit peindre, et faire de la peinture un poème muet avant d'avoir examiné dans quelle mesure elle peut exprimer des idées générales sans s'éloigner de sa destination naturelle et sans devenir une écriture arbitraire ». Cf. Gotthold E Lessing, *Laocoon*, in Bernard Vouilloux, *Modernités*, N°22, « *déclins de l'allégorie ?* », textes réunis et présentés par Bernard Vouilloux, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p.82.

sont toujours pas, intrinsèquement, liés à l'œuvre de départ. De là, nous comprenons toutes les divergences et toutes les polémiques qui ont marqué l'avènement de l'activité critique comme métier. Ces débats ont fortement marqué le XIX^e siècle, du fait de l'émergence des Salons qui étaient les principaux lieux indiqués pour faire la promotion d'une œuvre d'art. Il y avait donc de sérieux enjeux économiques ; ce qui n'était pas le cas à l'origine. Car à l'origine, l'activité critique n'existait pas d'autant que la peinture elle – même n'était pas reconnue comme une pratique esthétique digne de ce nom. Aux origines, l'art se réduit à la *techné* (Daniel Charles, « critique d'art », in *Encyclopedia universalis*, Tome 6, 1890) chez les Grecs. Ce qui permet de comprendre l'exclusion de la poésie et de la musique du domaine des arts, parce qu'elles relevaient de l'inspiration ou de l'instinct et non d'une quelconque réglementation. La réglementation distinguait deux formes d'arts. D'un côté, on avait les arts manuels ou mécaniques, composés de la peinture et de la sculpture, d'un autre, les arts intellectuels ou libéraux comprenant le « trivium de la grammaire, de la logique et de la rhétorique d'une part, et, d'autre part, le quadrivium de l'arithmétique, de l'astronomie de la géométrie et de la musique » (Daniel Charles). A la Renaissance, on exige de la peinture une bonne maîtrise de la géométrie et, c'est cette maîtrise qui sera à l'origine de la promotion de la peinture qui accède, ainsi, au rang des arts intellectuels. Et, pour montrer qu'on peut accepter comme logique une telle promotion quand le peintre intègre la géométrie dans ses procédés, nous faisons recours à Pascal qui, dans ses *Pensées*, distingue l'esprit de finesse de l'esprit de géométrie :

En l'un, les principes sont palpables, mais éloignés de l'usage commun ; de sorte qu'on a peine à retourner la tête de ce côté-là ; manque d'habitude : mais pour peu qu'on l'y retourne, on voit les principes à plein ; et il faudrait avoir tout à fait l'esprit faux pour mal raisonner sur des principes si gros qu'il est presque impossible qu'ils échappent [...] Mais dans l'esprit de finesse, les principes sont dans l'usage commun et devant les yeux de tout le monde. On a que faire de tourner la tête, ni de se faire violence ; il n'est question que d'avoir bonne vue, mais il faut l'avoir bonne ; car les principes sont si déliés et en si grand nombre, qu'il est presque impossible qu'il n'en échappe. Or l'omission d'un principe mène à l'erreur ; ainsi, il faut avoir la vue bien nette pour voir tous les principes, et ensuite l'esprit juste pour ne pas raisonner faussement sur des principes connus [...] Tous les géomètres seraient donc fins s'ils avaient la vue bonne, car ils ne raisonnent pas faux sur les principes qu'ils connaissent ; et les esprits fins seraient géomètres s'ils pouvaient plier leur vue vers les principes inaccoutumés de géométrie.

Pascal (1991 : 491-492)

Dans ces propos, la démarche scientifique est dépourvue d'une veine qui participerait à sa vigueur. La vitalité et la légitimité de ses résultats sont encore fragiles dans la mesure où les procédés qui y mènent n'intègrent aucun autre élément qui ne lui est consubstantiel. Pourtant, des ressources issues du flair et de l'intuition peuvent bien aider dans le processus de recherche et de mise en œuvre des choses. C'est là le fort de l'artiste. Pour le géomètre, tout ce qu'on ne voit pas n'est pas. Pour l'autre, correspondant à ce que Pascal appelle *l'esprit de finesse*, ce que l'on voit est souvent une apparence dont il faut se méfier. L'apparence est souvent trompeuse atteste le célèbre dicton. Dans le domaine de la connaissance, le scientifique refuse d'inclure dans ses méthodes de travail toute forme d'individualité pour des raisons liées à la rigueur et à la fiabilité. Parfois, avec une certaine finesse comme adjuvant, on peut faire une synthèse, louable, entre le dedans et le dehors.

Tout est alors question d'ouverture, de culture, d'aptitudes et d'intuition. L'univers artistique ayant ses exigences, le peintre, changeant d'attitude, devient un artiste accompli faisant ainsi de la peinture un art intellectuel. Elle emprunte, dans sa démarche, des propriétés relatives à l'instinct et à l'inspiration d'un côté, et, d'un autre, quelque chose de rationnel et de particulier propre à l'esprit scientifique. C'est pourquoi, en joignant les arts respectés au quinzième siècle, la peinture devient apte pour servir de support à une théorie. Pour disserte sur le beau, par exemple, les philosophes et les penseurs font suivre à leurs arguments des illustrations puisées dans l'univers pictural (Daniel Charles, op.cit). Mieux, elle cesse d'être une illustration pour devenir carrément une théorie, au même titre que la poésie et la rhétorique. Notons, en passant, que la poésie, elle aussi, aura connu une promotion. Très respectée comme art, devenue art poétique, comme le prouvent d'ailleurs *l'école de Lyon* d'où pénètre le Sonnet en France et les poètes de la Pléiade qui composeront une tribu et qui auront intronisé la France comme le berceau de l'art occidental (Du Bellay, 1994 : 17), la poésie coopère avec la peinture et lui propose ses lois. Ce qui sera à l'origine des mutations de l'adage d'Horace. « Ut pictura poesis » qui invitait jadis le poète à s'inspirer du peintre devient « ut poesis pictura qui prescrit au peintre d'avoir à modeler ses représentations à partir des images poétiques. Maintenant que peinture et écriture (excepté le roman qui attendra le XIX^e siècle pour recevoir ses lettres de noblesses, car il existe déjà) figurent bien dans le temple de l'art ; reste à définir leurs objets, leurs matériaux de travail et surtout le rapport qu'elles doivent entretenir avec le réel. C'est toute la problématique de la représentation. S'agira-t-il de reproduire le réel ? S'agirait-il de le contester ? Quel sens donner à l'œuvre d'art ? A partir de quels critères acceptera-t-on l'œuvre d'art comme telle ?

De telles interrogations inspirent une réflexion qui se penche sur « L'Idéal » qui représente chez Baudelaire un moment fort qui fonctionne comme l'aube d'un jour nouveau dès lors qu'il est à situer au seuil de l'avènement de la publication de la nouvelle édition des *fleurs du mal* intégrant les « *Tableaux parisiens* ». Nous sommes entre 1844 et 1845. Baudelaire, salonnier, est sur le point d'associer la poésie à la critique d'art. L'écriture se situe désormais entre la plume et le pinceau devant donner corps à la Poesis autant qu'à la Pictura. Dans cette nouvelle aventure, il révèle une culture littéraire ahurissante qui servira de base à une activité critique qui témoigne des *Curiosités esthétiques*² informant sur les cohortes de l'époque et, surtout, sur les grandes querelles qui marquent une époque où « *parler peinture* » est à la mode. Cette intelligence, cette passion ; les goûts et les désirs, omniprésents dans les textes de Baudelaire, critique d'art ou littéraire sont manifestes dans ce sonnet qui peut paraître hermétique pour tout lecteur qui se limite à la surface. Lisons³ :

Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

² O.C, P. 606.

³ O.C, *L'Idéal*, op.cit.

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans,

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans.

Baudelaire, O.C)

Dans le premier quatrain, le futur inscrit l'avenir dans une négation absolue pour marquer une distance prise en charge par le démonstratif. L'association entre le démonstratif, « ces » et l'adverbe « jamais » informe sur le détachement d'un homme qui est conscient de ce qu'il n'aime pas et qu'il ne peut aimer. L'univers évoqué et rejeté est révélateur d'un environnement qui élève le matériel d'autant que les arômes de la publicité parfument le quatrain ; parfum que le poète, cependant, n'aura jamais humé. C'est pourquoi le lexique qui rend possible l'évocation de cet univers est très dépréciatif. « Vaurien », « avariés », « vignettes », « brodequins », « castagnettes » sont autant de termes informateurs de la mode et du quotidien de l'époque qui ne vit que pour les apparences et les artifices. Ce phénomène est propre au XIX^e siècle en général et au romantisme en particulier. En effet, un tel cadre et une telle vie que le complément du nom, « vignettes » bien associé aux « beautés » a souvent servi de toile de fond aux productions littéraires et artistiques du moment. Nous nous en limiterons à un seul exemple. *La Comédie humaine*⁴ de Balzac. Entre « l'étude des mœurs », « les études philosophiques » et « les études analytiques », nous nous arrêterons sur les « études philosophiques » qui pourraient aider à comprendre l'association entre « beautés » et « vignettes » qui se prolongera dans « les Tableaux parisiens » puisque dans Paris, se disputent klaxons, clochettes, tampons, sons, tonalités etc... Un tel dynamisme, dans un contexte industrialisé que Baudelaire considère comme accessoire et non essentiel, inspire Balzac ; le romancier devenu intellectuel s'interrogeant sur ce qu'il appelle « l'énergie de l'époque » ; « une énergie universelle ». Se démarquant de cette « énergie universelle », le poète continue à afficher son désintérêt, cette fois-ci, par le mépris, dans le second quatrain. « Je laisse », si sèchement et si ironiquement placé en début de strophe, associé à son objet, Gavarni, est une forme d'expression achevée pour informer sur certains succès et tendances qui ne peuvent plaire au poète, amateur des arts. Sulpice-Guillaume Chevalier dit Paul Gavarni (1804-1866), aquarelliste et dessinateur français est évoqué dans les écrits sur l'art de Baudelaire⁵. S'il en parle dans ce contexte-ci,

⁴ Dans le site de la Maison Balzac, nous relevons ceci sachant que les indications sont assez suffisantes pour éclairer notre propos qui dialogue avec Baudelaire qui rejette catégoriquement un univers dont il souligne la vie mouvementée ; vie mouvementée qui inspire également d'autres comme Balzac dans la *Comédie Humaine*. « C'est le titre donné en 1841 par Balzac au regroupement des œuvres signées de son nom. *La Comédie humaine* englobe les romans déjà écrits à cette date - environ soixante-dix depuis 1829 - et une vingtaine d'autres conçus ultérieurement dans ce cadre. » « Les *Études philosophiques* cherchent à identifier les causes des aléas de la vie sociale, et notamment l'énergie universelle qui s'exprimait chez l'homme par la pensée. "La société devait porter avec elle la raison de son mouvement." Selon Balzac, l'exercice de la pensée épuise les réserves vitales de chaque homme et vivre ses passions conduit inévitablement à la mort : c'est le destin de Raphaël dans *La Peau de chagrin*, celui du père Grandet, type de l'avare de province, comme celui de Frenhofer, le peintre du *Chef-d'œuvre inconnu* ; car Balzac étudie toutes les applications de ce système, des plus basses aux plus hautes. » (<https://www.maisondebilzac.paris.fr/fr/decouvrir-le-musee/les-collections/la-comedie-humaine>)

⁵ Baudelaire aime bien comparer Gavarni à Daumier qu'il préfère d'ailleurs dans ses *Écrits sur l'art*. Dans les *curiosités esthétiques*, il dit ceci : « Beaucoup de gens préfèrent Gavarni à Daumier, et cela n'a rien d'étonnant. Comme Gavarni est moins artiste, il est plus facile à comprendre pour eux. Daumier est un génie franc et direct. » « Quelques caricaturistes français », O.C. P. 711.

c'est pour en faire « le poète des chloroses » ; poètes des ombres, des langueurs et des pâleurs que le Soleil réhabilite dans les Fleurs du Mal

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Eveille dans les champs les vers comme les roses ;
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.

C'est cette aspiration à la Lumière et au Meilleur qui fonde le nouvel élan du poète dans les tercets. Contrairement aux rejets et mépris qui ont rythmé les quatrains, il est maintenant question de ce que le poète aime ; « ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme ». La noblesse du besoin est si entière que le poète l'évoque avec protocole et soin. Le présentatif, au deuxième vers du tercet, conforté par le vouvoiement, rendra possible la sollicitude du poète qui, à travers les figures légendaires empruntées à Shakespeare et à Michel-Ange, manifeste tout son intérêt à l'endroit de l'art classique élevé au rang « d'Idéal » renvoyant au titre du poème qui ne manque pas de paradoxes étant donné que dans la perspective classique, « le moi est haïssable ». Or, dans son argumentaire, le poète laisse paraître plus d'émotions que d'idées. C'est vrai que Sartre aime bien rappeler que Baudelaire est « l'homme qui ne s'oublie jamais » comme pour accepter l'image de Lady Macbeth qui l'attire et qui n'est guère reluisante. Mais une telle attraction, rappelant la tragédie située entre honneurs et horreurs dans la pièce qui porte le même nom, peut être valable pour celui qui a fait d'une « charogne » (Baudelaire) en décomposition un motif d'écriture. Cette attitude qui peut paraître si étrange se renouvelle dans le dernier tercet puisque « la Nuit » sollicitée et offerte par le célèbre sculpteur est une invitation au voyage dans la mythologie grecque. On assiste alors, dans la logique de l'*ut pictura poesis*, à la *pictura* déchiffrée et valorisée par la *poesis*.

Conclusion

Nous avons connu deux grands moments. Il a été question, dans un premier temps, des balbutiements de la critique d'art donnant sens à l'*ut pictura poesis*. Nous avons pu examiner une telle activité qui a permis de donner sens à l'activité critique. Interpréter, n'est-ce pas lire en informant du processus de création ? Baudelaire n'aura pas répondu à la question. Mais, en mettant en parallèle la *pictura* et la *poesis*, dans le sonnet que nous venons d'examiner, il a su trouver un ascenseur pour rejoindre « L'idéal » qui lui est si cher. Seulement, en constatant et en défaisant, il semble en rajouter à l'œuvre qui l'inspire. Il y a eu beaucoup de silences dans l'évocation des œuvres de Shakespeare et de Michel-Ange. Des œuvres muettes ont pu retrouver une âme par la manie d'une plume qui, enchantée, aura permis de relever des indices et des raisons qui les valorisent. On se rend alors compte que la peinture et la poésie ne se situent pas sur une balance équilibrée. Il est vrai que Baudelaire a aimé Eugène Delacroix qu'il impose « comme un Dieu ». Pour autant, l'*ut pictura poesis*, chez ce dernier, fonctionne comme une illusion puisqu'il attrape toujours au vol tout ce qui lui traverse l'esprit surtout si cela lui offre l'occasion de vivre le rêve qu'il porte en lui en permanence. Chez Baudelaire, décrire un tableau, c'est aussi engager l'écriture dans un récit de rêve.

Références bibliographiques

- Aristote (1997). *La poétique*, Préface de Michel Beck, Paris, Gallimard.
- Baudelaire (1980). *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- Baudelaire (1965). *Petits Poèmes en Prose*, texte établi, présenté et annoté par Yves Hucher, Paris, Librairie Larousse.
- Bretin, M-L. (1981). *Le travail scientifique : perception, théorie- expérience, démonstration et interprétation*, *Cours de philosophie*, Paris, Vuibert
- Delacroix, E. (1822-1863). *Journal (1822-1863)*, Paris, Plon.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses*, *Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF.
- Marin, L. (1977), *Détruire la peinture*, Paris, Edition Galilée.
- Pascal, (1991). *Pensées*, Fragment 199(édition Brunschvicg) ou 686(édition de Ph. Sellier, Garnier.
- Poe, E. A. (1840). *Histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard.
- Sartre, J. P. (1947). *Baudelaire*, précédé d'une note de Michel LEIRIS, Paris, Gallimard.
- Scheffer, J. L. *Critique d'art*”, in *Encyclopaedia Universalis*, T.6, Paris, Encyclopaedia Universalis
- Vouilloux, B. (2004). *Tableaux d'auteurs : Après l'Ut pictura poësis*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

Web graphie

- Breandon, “Approche sémiologique de l'image fixe”, in <http://www.serecom.univ-tln.fr/breandon/cours/semiologie>
- Breandon, “Approche sémiologique de l'image fixe”, in GALOIN Alain, «Analyse de l'image », in <http://www.image-histoire.org>
- JAY Bernard, «*Delacroix, un poète en peinture* » in <http://www.weblettres.net>
- <http://www.banque-france.fr/instit/billets/bilfranc.htm>
- L'Encyclopédie de L'Agora, “*Pieter Bruegel, L'Ancien*”, in <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Bruegel>.
- <https://www.maisondebaltzac.paris.fr/fr/decouvrir-le-musee/les-collections/la-comedie-humaine>