

NOTE SUR LE POUVOIR DES OXYMORES.
'POÉSIE MUETTE' ET 'PEINTURE PARLANTE'

Si les premiers peuples du monde païen furent d'abord poètes et, en même temps muets — ou presque entièrement muets (446)¹ —, comment comprendre «la nécessité de nature» (34) à laquelle ils obéissent et qui leur permit d'inventer leur monde, leurs langues, leurs arts, leurs institutions, c'est-à-dire, en somme, toute la civilisation?

Pour approfondir le sens que Vico donne aux activités poétique et picturale primitives, je procéderai assez librement par variation de points de vue. Ainsi m'interrogerai-je successivement sur les différents types de «parler» dans la *Scienza nuova*, puis sur les rapports entre figure et texte dans l'aventure personnelle de Vico autour du frontispice gravé de son grand œuvre; ce qui me conduira finalement à soutenir la thèse d'un pouvoir supérieur des oxymores, en le fondant moins sur une relation fixe et arrêtée que sur une interpénétration mutuelle et des échanges incessants.

Comme exemples principaux d'oxymores, je prendrai justement les lieux communs qui définissent traditionnellement, de façon inversée, la poésie comme «peinture parlante» et la peinture comme «poésie muette». Quel crédit peut-on leur accorder et formulent-ils un constat ou bien un impératif? La *Rhétorique à Herennius* prend parti: «Le poème doit (*debet*) être une peinture parlante, et la peinture une poésie tacite»². En fait, la poésie qui s'entend et la peinture qui se voit rivalisent sans fin l'une avec l'autre, en échangeant plus ou moins leurs valeurs. Fallait-il que le sentiment d'une carence — carence de visibilité pour la poésie, carence d'audibilité pour la peinture — soit porté à son acmé pour que

¹ Les numéros entre parenthèses se réfèrent à la *Scienza nuova* de 1744. Ils correspondent aux numéros de l'édition Andrea Battistini, Milan, 1990, et aux numéros mis entre crochets de la traduction d'Alain Pons, Paris, 2001.

² *Ad Her.* 4.28.39: *Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse.*

se fasse sentir l'extrême mobilité de tout ce qui appartient au grand art et brouille la ligne de partage du sensible et de l'intelligible en y fulgurant?

On peut définir les oxymores comme des formules qui rapprochent des idées contraires ou contradictoires pour les fusionner ou les opposer. De la sorte, ces formules suscitent des réactions plus ou moins intenses, dans lesquels entrent l'éblouissement et l'admiration, mais aussi la perplexité, voire même, parfois, un certain malaise. S'agit-il ou non d'abus de langage et de brillance sans profondeur? Les oxymores sont-ils dotés d'un réel pouvoir ou bien faut-il leur reconnaître un aspect purement formel et artificieux, qui leur ferait finalement manquer le rapport aux choses? Tous nos rapports au langage s'en trouvent engagés, à un langage dont nous nous croyons pourtant être un peu davantage maîtres que nous ne le sommes des choses.

Ces oxymores nous ont été transmis par la tradition gréco-latine et singulièrement aussi par la tradition chinoise des grandes époques Tang et Song.

C'est le cas de rappeler le principe général qu'énonce Vico selon lequel il doit bien y avoir «un fond commun de vérité propre à des idées uniformes chez des peuples inconnus les uns des autres» ou se connaissant peu (144). Reste que Su Dongpo insiste sur les noms précis des peintres et des poètes qui illustrent la vitalité et la pertinence de nos oxymores: «Les poèmes de Du Fu sont des peintures invisibles, et les peintures de Han Gan sont des poèmes muets»³.

En Occident, la peinture est depuis Simonide et Plutarque «une poésie muette», quand elle n'est pas simplement «tacite». Pour la poésie, c'est une «peinture parlante»⁴, voire même une «peinture aveugle», si l'on ironise avec Léonard de Vinci sur une volonté de caractérisation qui tournerait à l'insulte: «Appelles-tu la peinture 'poésie muette', le peintre peut qualifier de 'peinture aveugle' l'art du poète»⁵. Quintilien, lui, met les combattants à égalité en soulignant que la force de la peinture, l'em-

³ Voir la synthèse de P. RYKMANS dans SHITAO, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, tr. fr., Paris, 1984, p. 107.

⁴ PLUTARQUE, *De glor. Ath.* 3, 346f: ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν («Simonide définit la peinture poésie silencieuse et la poésie peinture parlante»).

⁵ LÉONARD DE VINCI, *Les carnets, II*, tr. fr., Paris, 1987, chap. XXVIII, p. 226.

porte parfois sur la force du dire (*vim dicendi*) malgré la mutité mais aussi l'immobilité dont elle se trouve dotée⁶.

De quels types de peinture et de parole s'agit-il alors? Est-ce que «poésie muette» définit la peinture dans son ensemble ou bien un type de peinture spécifique? Est-elle liée à une mutité radicale ou à une mutité circonstancielle? Autrement dit, son silence est-il imposé par le manque initial de souplesse de l'appareil phonatoire des premiers hommes, ou bien adopté à défaut d'un autre mode d'expression? L'on sent comment des «partis pris» opposés, comme dirait Francis Ponge — celui des choses (muettes) et celui des mots (parlants)⁷ — sont contraints de s'entrelacer de différentes manières. Ils passent l'un dans l'autre, de sorte qu'à bien des égards, la peinture devient poésie et la poésie peinture. On ne saurait penser l'une en l'absence de l'autre; mais tout le problème est de comprendre la complexité de leurs relations et de leurs types de transformation.

1. *Parole et signe: de la primauté du «parler» et des «paroles réelles» (ou des limites de la sémiotique de l'art).*

J'ai été frappée par l'emploi du verbe *parlare* chez Vico. Et je voudrais évoquer le rôle et l'engrenage des différents parlars dans la *Scienza nuova*, tout en soulignant d'emblée que le langage des premiers hommes n'était «pas conforme à la nature des choses» (401), dans la mesure où il était «imaginatif».

1) Parler par «actes» et «corps», ou encore par gestes et substances inanimées, ayant un rapport naturel avec leurs idées» (434). Titulaire d'une chaire de rhétorique, Vico ne pouvait manquer de souligner le rôle de l'action comme «éloquence muette» — *visibile parlare* chez Dante⁸ —

⁶ QUINTILIEN, 11.3.67: *Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus ut ipsam vim dicendi non numquam superare videatur.* «Au reste, doit-on s'étonner que les choses (*ista*) qui, après tout, sont animées (*quae tamen in aliquo motu posita sunt*), fassent tant d'impression sur l'âme, puisque la peinture, œuvre muette et avec une attitude toujours inchangée, agit si puissamment sur nous, qu'elle semble quelquefois surpasser la force de la parole (*vim dicendi*)? (tr. fr. M. Nisard, modifiée)».

⁷ Voir F. PONGE, *Entre mots et choses*, ed. par M. Collot, Seyssel, 1991, *passim*.

⁸ Voir G. LOMBARDO, *Dante et l'ekphrasis sublime — Quelques remarques sur le visibile parlare* (*Purg*, 10, 95) dans *Les arts, quand ils se rencontrent*, XII^e Entretiens

ou «quasi discours du corps» (*quasi sermo corporis*). «L'action est première, seconde et troisième», insistait Démosthène, cité par Cicéron⁹.

Mais Vico cite aussi plusieurs fois la réponse du roi des Scythes à Darius le Grand qui lui avait déclaré la guerre: il lui envoya non pas un message écrit, mais un cadeau composé de trois animaux (grenouille, oiseau, souris) et de deux outils (soc de charrue et arc), donnés comme des «mots réels» ou des «hiéroglyphes réels» (488). Il faut reconnaître dans ce fait, nous dit Vico, la «preuve» que les premiers peuples fabriquaient eux-mêmes leurs hiéroglyphes en utilisant non seulement des images, mais les «choses» mêmes, avec le souvenir du rôle qu'elles jouaient dans leurs milieux respectifs, aquatique, aérien ou terrestre (435). Il y aurait ce qu'on pourrait appeler un «parler choses».

2) Parler en utilisant les trois langues existantes: la langue des dieux (hiéroglyphique et sacrée ou secrète, «se servant d'actes muets»), la langue des héros (symbolique, «se servant des ressemblances»); la langue humaine (épistolaire ou vulgaire, «servant aux usages de la vie»). Ces langues commencèrent en même temps, car «c'étaient des hommes, ceux qui imaginèrent les dieux et crurent que leur nature héroïque était un mélange de celle des dieux et de celle des hommes» (446).

3) parler d'abord par onomatopées et par monosyllabes,

4) parler par vers héroïques, puis par vers ordinaires (34 et 235) avant que ne naisse la prose (460).

5) parler par caractères, genres, universaux d'imagination, fables: «la première science est la mythologie» (51). Les fables sont nées des parlers en prose et sont des *universali fantastici*¹⁰, «lesquels ont pour fonction de rassembler des images hétérogènes à l'intérieur d'une figure concrète et de ramener comme à des modèles certains ou bien à des por-

de La Garenne-Lemot, ed. par C. Pigeaud, Rennes, 2009, pp. 99 sqq. Je renvoie à l'ensemble des articles réunis dans *Les arts, quand ils se rencontrent*, et, notamment à l'article de F. GRAZIANI, *Figurer et dire — La peinture parlante*, pp. 91-98.

⁹ CICÉRON, *De oratore*, III, LVI, 213.

¹⁰ Je préfère ne pas traduire *universali fantastici*, ou les traduire par «universaux d'imagination» au lieu d'«universaux fantastiques», qui est pourtant une traduction correcte selon la tradition scolastique dont se réclame Vico. En français, l'adjectif «fantastique» s'attache à un genre artistique précis qui va à l'encontre de la vraisemblance. Or, en opposant d'emblée les *universali fantastici* aux genres intelligibles, Vico montre bien qu'ils ne relèvent pas d'un type particulier d'imagination, tournant à l'irréel et à l'extravagant, mais qu'ils appartiennent à l'imagination (*fantasia*) pleine et entière, dont il s'agit de constituer la science.

traits idéaux, tous les aspects particuliers des choses ressemblant à leur propre genre»¹¹. Les premiers peuples ne furent pas seulement enclins à parler poétiquement: ils furent contraints de devenir poètes, parce qu'ils ne disposaient pas d'autres moyens pour s'exprimer. Ils avaient beau s'ignorer les uns les autres; ils inventèrent à la même époque et sous des noms différents ces universaux que sont Zeus, Hermès ou Hercule.

6) Parler «en chantant», émettant d'abord des voyelles, puis des consonnes (461). Je ne puis résister ici au plaisir de citer Valéry qui évoque un «état chantant de la langue» en le rapprochant des balbutiements d'un orchestre cherchant ses accords avant la représentation¹².

7) Parler en jouant avec des substances inanimées (186). Mettant en rapport «les hommes du monde enfant» et les enfants que nous fûmes, Vico affirme que «le travail le plus sublime de la poésie» est «de donner sensibilité et passion aux choses privées de sensibilité»¹³. Ce processus de personnification s'observe encore aujourd'hui dans les jeux des enfants qui prennent «des choses inanimées dans leurs mains» et leur parlent «comme si elles étaient des personnes vivantes», alors qu'à nos yeux d'adultes, ce ne sont que poupées ou soldats de plomb. L'imagination créatrice se transporte ainsi dans les choses pour s'y reconnaître elle-même.

8) Parler «en écrivant». «Toutes les nations parlèrent d'abord en écrivant, étant donné qu'elles furent d'abord muettes» (429). Être muet n'est plus un défaut. Le muet, la chose, l'image, le visible, fondent le commerce humain avant le sonore, le verbal articulé, l'audible¹⁴. Vico semble le premier philosophe, comme l'a montré Jürgen Trabant¹⁵, à entreprendre la critique d'un phonocentrisme traditionnel étroit qui méconnaît la force de parole (*vim dicendi*) inhérente aux *scripta*. Comprendre que les *scripta* «parlent» *stricto sensu*, c'est comprendre qu'ils ont leurs trajets propres dont ils peuvent être détournés (*purloined*), comme le rappelle Lacan dans *La lettre volée*.

¹¹ *Sn44*, § 209.

¹² P. VALÉRY, *Mémoires du poète*, Paris, dans OC, p. 1492.

¹³ *Sn44*, § 186.

¹⁴ Voir B. SAINT GIRONS, *Des écrits comme 'paroles réelles' chez Vico et Lacan*, dans *Pourquoi les mathématiques comptent pour la psychanalyse*, dans «Essaim» XVIII (2012), pp. 143-160

¹⁵ J. TRABANT, *Parlare scrivendo (Derrida-Rousseau)* dans ID., *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*, Frankfurt a. M., 1994.

Poser l'antécédence du langage visuel et figuré par rapport au langage articulé, c'est poser que la fiction est première, bien que non sentie comme telle. Avant de désigner les choses et de les doter de noms propres, l'homme conçoit des «figures». Mais il ignore la spécificité de son opération. «Le paradoxe de Vico», écrivait Andrea Battistini, «est que le langage qui aujourd'hui pour nous est figuré était au contraire le langage propre et naturel» et que c'était «l'unique mode naturel de communiquer et de connaître»¹⁶. Sa force était liée aux conditions mêmes de sa production: les hommes du monde enfant ne pouvaient le choisir librement mais le rencontraient comme le seul qu'ils pussent connaître.

Parler n'est pas la même chose que dire. Un dire n'est pas forcément adressé, tandis qu'un parler est toujours un «parler à»: il suppose au moins quelqu'un pour lequel on s'exprime et par lequel on aspire à être entendu et reconnu. Et il suppose des manières de parler spécifiques qui soient investies par une communauté, même réduite. Parler, c'est toujours plus ou moins «paraboler», comme l'a montré Giovanni Lombardo: «c'est toujours refaire la trajectoire courbe qui jette les mots auprès des choses»¹⁷, essayer de «redire» ce qui, tout à la fois, se redit et ne se redit pas, ne pouvoir s'en approcher que de façon asymptotique, mais s'en approcher tout de même.

Il faudrait analyser de plus près les occurrences grammaticales et montrer l'importance de l'adverbe de manière ou de moyen («parler poétiquement») ou du gérondif («parler en chantant», «en écrivant»). C'est «poétiquement» que les premiers peuples inventèrent leurs dieux, leur monde et leur humanité. Parler en chantant, parler en écrivant sont des formules presque magiques. Comme l'a montré Philippe Heuzé¹⁸ chez Virgile, il suffit parfois d'utiliser un simple petit mot — tel *late* (largement, à perte de vue, etc.) — pour que, soudainement, l'espace s'ouvre et se dilate, devienne proprement «extensible». Les limites reculent et un nouveau monde surgit grâce à l'emportement et le transport des figures.

¹⁶ A. BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Napoli, 1995, p. 74.

¹⁷ G. LOMBARDO, *Le silence d'Ajax et la rhétorique de la dissimulation*, dans *Silence et sagesse — De la musique à la métaphysique*, dir. par L. Boulègue, P. Caye, F. Malhomme et S. Perceau, Paris, 2014, p. 47.

¹⁸ P. HEUZÉ, «Late Dilate». *Quelques effets de l'adverbe aux mains de Virgile*, dans *Estetiche e poetiche tra antico e moderno. Scritti in onore di Giovanni Lombardo*, a cura di E. Di Stefano et alii, Modena, 2023, pp. 435 sqq.

Répetons-le: le parler qui intéresse Vico n'est pas seulement en évolution permanente, il ne concerne pas seulement des individus isolés, mais des peuples entiers, pas un peuple élu (le peuple hébreux), mais des *bestioni* qui, livrés à eux-mêmes, réussissent, sous la contrainte de la nécessité et grâce à leurs robustes imaginations, à former de véritables nations — terme qui vient du latin *nascor* et désigne des hommes nés ensemble, communiquant les uns avec les autres. Vico a toujours protesté contre l'isolement du cogito cartésien, qu'il appelle avec humour son «monachisme». Il s'agit de comprendre ce que découvrent les hommes *entre eux*, ce qui compte vraiment pour eux. Vico lutte contre toute conception autistique de la vérité. Savoir, c'est savoir ensemble.

Dans le «parler à», nous quittons au moins un temps le monde des seuls signes, issus de codes, indifférents à leur supports, sans lieu, sans marge ni horizon, sans intentionnalité, comme l'écrit Henri Maldiney¹⁹, pour nous ouvrir au vide, à l'absence d'objectivité, au «réel», grâce à des figures, des formes, des rythmes, des couleurs.

La question de notre rapport aux premiers siècles de l'humanité devient alors cruciale. Pourquoi la gravure et la peinture furent-elles inventées avant l'écriture? Le génie de Vico fut de comprendre l'importance de l'histoire, avant même de disposer des informations qui sont les nôtres aujourd'hui.

2. D'un accès de la pensée aux premiers temps de l'histoire: faiblesse épistémologique du concept de «préhistoire».

Rêvant sur les interactions entre «poésie muette» et «peinture parlante» si étonnantes pour nous, si étrangement familières, cependant, aux lecteurs de Plutarque, de la *Rhétorique à Herennius* et de Quintilien²⁰, je songeais aux progrès des recherches qui permettent d'affirmer que la gravure et la peinture des grottes ornées naquirent longtemps

¹⁹ Voir H. MALDINEY, *Ils réclament des signes* dans *Art et existence*, Paris, 2017, pp. 28 sqq.

²⁰ QUINTILIEN, 11.3.67: *Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus ut ipsam vim dicendi non numquam superare videatur.* «Au reste, doit-on s'étonner que les choses (*ista*) qui, après tout, sont animées (*quae tamen in aliquo motu posita sunt*), fassent tant d'impression sur l'âme, puisque la peinture, œuvre muette et avec une attitude toujours inchangée, agit si puissamment sur nous, qu'elle semble quelquefois surpasser la force de la parole (*vim dicendi*)? (tr. fr. M. Nisard, modifiée)».

avant l'écriture. Les premiers peuples païens s'exprimèrent par des peintures et des gravures avant d'inventer leurs écritures et les codes qui les gouvernaient. La plus ancienne pierre gravée découverte aujourd'hui date d'environ 73.000 ans BP et les plus anciennes peintures figuratives pariétales mises au jour remontent à 45.500 — 40.000 BP. Par contraste, l'apparition simultanée de l'écriture chez différents peuples est véritablement récente, puisqu'elle tourne seulement autour de 3.300 BP²¹. Voilà qui nous invite à penser une anthropogenèse précocement centrée autour du visible: un visible donné non à lire en le déchiffrant selon un code préconstitué, mais à voir et à ressentir immédiatement comme présence, me ménageant plus ou moins une place possible dans son monde.

3. De la concurrence entre pouvoir iconique et pouvoir verbal dans le frontispice gravé de la *Scienza nuova*: Vico en pleine tourmente.

Chose stupéfiante, nous devons l'explication du frontispice gravé de la *Scienza nuova* dans l'introduction de 1730 à une mésentente éditoriale et à un catarrhe, qui obligèrent Vico à travailler dans la presse pour remplir en toute hâte le vide créé dans le volume, déjà à moitié imprimé. C'est à travers de pénibles aléas qu'il expérimenta concrètement les avantages et les inconvénients de privilégier visible ou audible, chose réelle ou image, forme se signifiant elle-même ou signe renvoyant à autre chose que lui. Avec la confrontation de la gravure et du texte, la problématique se faisait foisonnante, multipliant les sens et les valences.

Dans la *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même*²², Vico prend le temps d'élucider les causes qui l'empêchèrent d'apporter à son écriture toute la diligence qu'il aurait, dit-il, souhaitée. Et, au lieu et place de la providence, il évoque une «inspiration quasi fatale» (*un estro quasi fatale*). Un effet de vitesse et de tourbillons s'ensuit, peut-être encore accentuée dans la magnifique traduction française d'Alain Pons par le contraste entre l'ampleur de la langue et la précipitation passionnelle. Nous nous sentons bousculés par l'énergie d'une pensée inventrice et la brusquerie d'un style où provocations et répétitions, conflits et détours, prennent des valeurs inattendues.

²¹ Voir sur tous ces sujets P. GROSOS, *La première image*, Epures, 2022 et *Signe et forme — Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, 2017.

²² Voir G. Vico, *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même*, Paris, 1981, p. 125.

Ce faisant, nous nous sentons emportés non pas dans une «préhistoire» qui échapperait comme telle à notre investigation, mais dans des temps précis de l'histoire humaine: ceux où vivaient des peuples peintres et poètes, muets, grognant, chantant et parlant, artistes au sens le plus profond du terme, créant et animant le monde et les éléments du monde. Vico nous transporte dans l'espace et dans le temps et pose alors que le cours des nations suit un ordre identique, comme le montrent la chronologie et la géographie qui sont «les deux yeux de l'histoire» (17). Aussi bien appartient-il à *La Science nouvelle* de «tracer le cercle d'une histoire, sur lequel tournent dans le temps, les histoires de toutes les nations» (349). Vico appelle ce cercle «l'histoire idéale éternelle», en forgeant un oxymore hardi qui joint l'idéal au concret, l'éternel au passager et l'historigraphique (selon une expression qui date de l'âge baroque) à l'historique.

4. *La pensée oxymorique: du comportement des contraires et des contradictoires.*

Les extrêmes, lorsqu'ils sont diamétralement opposés peuvent fusionner par une opération que Nicolas de Cues appelle la *coincidentia oppositorum*. Ainsi l'absolument grand et l'absolument petit passent l'un dans l'autre, comme aussi le mouvement le plus rapide et le repos le plus total. Et cela même si cette coïncidence excède les pouvoirs de notre raison et doit être «comprise de façon incompréhensible»²³. L'idéal de la médiété s'en trouve mis à mal.

Il faut bien garder en tête qu'il y a plusieurs manières de se joindre pour des idées ou des sentiments qui se contredisent en apparence. On peut en distinguer au moins deux sortes, selon l'indication d'Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*²⁴. Il y a des oxymores qui manifestent une «criante opposition» et des oxymores qui cherchent à fondre leurs valeurs l'une dans l'autre; d'un côté les incompatibles et, de l'autre, les fusionnels. Les contradictoires, dirai-je, et les contraires. Ceux qu'on ressent comme contradictoires (incompatibles dans la simultanéité et sous le même rapport) et ceux qu'on ressent comme contraires (compatibles dans la succession et sous des rapports

²³ NICOLAS DE CUES, *La docte ignorance* [1440], in *Œuvres choisies*, tr. fr., Paris, 1942, pp. 70 sqq.

²⁴ H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1981.

différents). Là le règne du tiers exclu et un choix binaire, ici, au contraire le tiers inclus et la diversification.

En chinois, lorsqu'on joint deux adjectifs tels que le grand et le petit, le grand-petit signifie la taille. C'est un bon exemple d'oxymore fusionnel. On retrouve la même idée dans le terme «oxymore» qui vient du grec et joint deux adjectifs qui sont la négation l'un de l'autre, puisque *oxýs* signifie aigu, fin, subtil, et *môros*, épais, émoussé, balourd. Chose remarquable, le terme «oxymore» exemplifie l'opération qu'il réalise en se donnant lui-même comme un exemple de cette opération, puisqu'il rapproche dans son nom acuité et épaisseur, finesse et émoussement, subtilité et balourdise. De là notre hésitation: faut-il ou non radicaliser l'opposition? Va-t-on vers l'un ou vers le deux? De nouveau il nous faut interroger la grammaire: joindre un adjectif qualificatif à un substantif qui semble en exclure la présence simultanée est très efficace, comme c'est le cas de «cette obscure clarté qui tombe des étoiles» qui fait toute la magie du Cid.

J'ai été frappée, en faisant cette recherche sur l'oxymore, de voir que Longin le pratique sans le nommer, lorsqu'il évoque l'assimilation entre «ordre désordonné (*taxis ataktos*)» et «désordre ordonné»²⁵ ou lorsqu'il évoque la «sobriété ébriété» (*nephalios methe*) de Démosthène, en reprenant à cette occasion l'expression qu'utilise son contemporain, Philon d'Alexandrie, pour exprimer le ravissement de l'extase mystique²⁶.

Je n'ai pas trouvé, non plus, le terme «oxymore» dans le remarquable article où Jackie Pigeaud démonte sa fabrication en décrivant la tunique d'Isis par Apulée²⁷. Si Apulée oppose et réunit en même temps et sous le même rapport le blanc brillant et le blanc terne, ou encore le rouge de la flamme et le rouge de la rose. «L'astuce des contradictoires» est-elle une astuce superficielle, ou bien reflète-t-elle une pensée étonnamment profonde?

D'où vient donc ce beau nom d'oxymore qui semble pouvoir nous insuffler un oxygène salvateur et brille avec tout l'éclat de l'or? Pierre

²⁵ LONGIN, *Du sublime*, XXI, 3, tr. fr., Paris, 1991.

²⁶ Voir G. LOMBARDO, *Il vino e le metafore dell'ispirazione nella poetica antica*, dans *Studi in onore di Luigi Russo*, a cura di P. D'Angelo, E. Franzini, G. Lombardo, S. Tedesco, Milano, 2013, p. 238.

²⁷ J. PIGEAUD, *La représentation d'une déesse: imaginaire et rhétorique (Apulée, Métamorphoses livre I, 3,4)*, dans *Corollas philologicas*, Salamanca, 1983.

Chiron a établi dans un article de 2006 que le terme apparaissait seulement dans le corpus critique des commentateurs latins tardifs et il en conclut que, «malgré son habit grec», l'oxymore appartient plutôt à notre Modernité²⁸.

Il me semble en tout cas qu'il faut toujours refaire le pas de Kant, lorsqu'il distingue en 1763 ces deux types d'opposition ou de négation trop souvent confondues que sont les contradictoires et les contraires. Dans les contradictoires, A est A, et non pas B, si bien que le jugement est exclusif: A et B ne peuvent pas être présents simultanément et sous le même rapport. Dans les contraires, en revanche, A et B empiètent l'un sur l'autre, si bien que le jugement est inclusif: A et B se croisent et fusionnent même parfois, de façon plus ou moins éphémère ou durable.

On pourrait aussi évoquer, une fois de plus, la grande tradition chinoise qui associe le *yin* et le *yang* dans le diagramme du faîte suprême (*tai ji*). Chaque membre du couple s'enlace à l'autre et ménage en lui une place pour l'accueillir²⁹.

Chez Longin, qui analyse l'hyperbate ou figure du suspens avec une grande acuité, on trouve néanmoins une certaine défiance à l'égard des figures et de leur emploi jugé trop mécanique. Directement ou à travers sa traduction par Boileau, le texte suivant dut inspirer des générations d'écrivains et frappe encore avec son apparente légitimation du fameux adage, selon lequel l'art consiste à cacher l'art (*ars est celare artem*).

Par nature, en quelque sorte, les figures viennent au secours du sublime, tandis qu'inversement elles reçoivent en retour un secours étonnant de sa part. Mais où et comment? je vais te l'expliquer. Le piégeage par les figures est proprement suspect et produit un soupçon d'embuscade, de complot, de paralogisme, et cela quand le discours s'adresse à un juge souverain, surtout des tyrans, des rois, des chefs et tous ceux qui sont en situation de supériorité; car on s'indigne aussitôt si, comme un enfant qui n'a pas encore la raison, on se voit transporté par les figures (dérisoires) d'un orateur professionnel; et interprétant le paralogisme comme un affront personnel, parfois on laisse aller son exaspération; et si même l'on maîtrise sa colère, on résiste tout à fait à se laisser convaincre par les discours. C'est pourquoi la figure paraît être la meilleure quand ceci demeure caché: le fait qu'il y a une figure³⁰.

²⁸ P. CHIRON, *Archéologie de l'oxymore*, dans «Pallas» LXXII (2006), p. 260.

²⁹ Voir, par exemple, M. GRANET, *La pensée chinoise*, Paris, 1934.

³⁰ LONGIN, *Du Sublime*, tr. fr., Paris, 1991, pp. 86-87. Voir trad. G. Lombardo, 4ème édition, Milano, 2022.

5. Différents sens de la poésie.

Le § 34, à la fin de l'introduction de *La Science nouvelle* sur *l'Idée de l'œuvre*, résonne comme un coup de cymbale. Un trouble s'empare de nous: Vico n'inventerait-il pas lui-même cette nouvelle fable moderne, selon laquelle les premiers hommes auraient été poètes et muets? Mais Vico prend les devants et déclare l'imagination impuissante à en faire la démonstration. C'est à la raison et à la raison seulement qu'il revient de le penser, même si c'est avec difficulté, que la poésie concrète des premiers peuples païens fut la *fons* et l'*origo* du processus de civilisation.

Vico dédouble le sens de la poésie et donne à la mutité un sens partiel et relatif, désignant l'emploi de caractères poétiques. Après tout, comme le dira Léopardi, «Le malheur de notre époque» n'est-il pas «que la poésie se soit déjà transformée en art»³¹? La poésie originaire, elle, se passe des techniques et des théories de l'art: elle naît de l'urgence du besoin, de l'explosion de la passion, de la douceur d'un partage. Elle est, comme nous l'avons vu, un «parler dieu», un parler choses, un parler caractères poétiques, un parler *universali fantastici*...

1) Vico est lui-même un poète épideictique, dont les œuvres furent extrêmement goûtées de son temps. Francesco Saverio Estevan déclara même préférer son oraison funèbre d'Angela Cimmino (1727) à la *Scienza nuova* de 1725; ce contre quoi Vico protesta. Mais Fausto Nicolini affirme encore en 1947 que «sous l'aspect purement artistique, ces pages émouvantes [constituaient] son chef d'œuvre». Andrea Battistini leur a consacré une précieuse étude³².

2) Vico est, ensuite, poète au sens élargi, si l'on considère la *Scienza nuova* comme un long poème épique.

3) Et il est, enfin, un critique poétique attentif aux différents aspects, techniques et non techniques, de la pratique poétique. Rappelons qu'il prisait la poésie concettiste et précieuse de Luis de Gongora et de Giambattista Marino, mais suivait de près les mouvements poétiques de son temps. Aussi bien finit-il par se rallier à la nouvelle tendance arcadienne et néo-pétrarquiste. Vico raconte aussi sa conversion à la poésie latine et à Virgile, cependant que son amour pour Dante éclate dans la lettre à Gherardo degli Angioli de 1725.

³¹ G. LEOPARDI, *Théorie des arts et des lettres*, éd. thématique du Zibaldone établie et traduite par J. Gayraud, tome III, Paris, 1996.

³² A. BATTISTINI, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, 2004, chap. VII, p. 201.

6. *Pour conclure.*

Résumons-nous. La poésie que développèrent les premiers peuples païens était une poésie non pas verbale, mais *muette*, non pas articulée en sons, mais *figurée en images visibles*. Ce n'était pas un art spécifique, mais une activité connaturelle à l'homme (213): une manière de créer le monde civil, de le reconnaître et de le partager.

L'union étroite qui nous est signifiée entre poésie et peinture par les lieux communs de peinture parlante et de poésie muette peut alors obéir à une logique de la complémentation ou bien à une logique de l'inter-version et de l'échange, dans une véritable synergie. Quand l'audible manque et que le poème fait défaut, le visible s'impose et pèse de tout son poids: la peinture perd ses liens avec la poésie ou bien fait émerger un nouveau type de poésie. Quand c'est, au contraire, le visible qui manque et que la peinture disparaît, l'audible envahit tout le champ: la poésie se fait solitaire ou bien, au contraire, trouve de nouvelles inspirations.

On remarquera que Vico privilégie sans doute la poésie et qu'il aurait pu soutenir avec Diderot qu'

il y a mille fois plus de gens en état d'entendre un géomètre qu'un poète, parce qu'il y a mille gens de bon sens contre un homme de goût, et mille personnes de goût, contre une d'un goût exquis³³.

Au demeurant à ces jeux du saisissement et du dessaisissement, ou de «qui perd gagne et qui gagne perd», les atouts changent souvent de main. Il n'est pas facile de comprendre comment ce qui manque à un art en tant qu'il n'est pas réel se constitue à travers l'œuvre en dimension d'expression³⁴.

Disons-le, cependant, une nouvelle fois: la peinture est muette, mais elle est poésie; la poésie est aveugle, mais elle est peinture. Comment l'expliquer? Au lieu de faire comme si leur relation était définitivement arrêtée, on peut essayer de penser une relation de causalité. C'est peut-être parce qu'elle se ressent comme muette que la peinture devient si parlante et s'élève à la poésie. Et c'est peut-être parce qu'elle s'éprouve

³³ D. DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, 1751, p. 123.

³⁴ P. KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, chap. III, Paris, 1967, *passim*.

comme aveugle que la poésie rivalise avec la peinture et s'élève à la voyance. Il faut de l'évidement pour que naissent le réel et le plein. Aussi bien tout le problème est-il de penser nos oxymores en action: les opposés ne se prélassent pas chacun sur leurs terres, ils sont en lutte et changent parfois d'aspect et de camp.

BALDINE SAINT GIRONS

NOTE ON THE POWER OF THE OXYMORONS 'MUTE POETRY' AND 'SPEAKING PAINTING': If the first peoples of the pagan world were first poets and, at the same time, mute — or almost entirely mute —, how are we to understand the 'necessity of nature' that they obeyed and that enabled them to invent their world, their languages, their arts, their institutions — in short, the whole of civilisation? To explore the meaning that Vico gives to primitive poetic and pictorial activities, Baldine Saint Girons looks first at the different types of 'speech' in the Scienza nuova, then at the relationship between figure and text in Vico's personal adventure around the engraved frontispiece of his great work, which finally leads her to support the thesis of the superior power of oxymorons. They appear to be based less on a fixed relationship than on mutual interpenetration and incessant exchange.