


L'Hortensia et le coucou de Yosa Buson : l'image, le texte, la signature

Shun Sugino

 10.58048/2263-7664/4377

Vertiges du texte et de l'image

Introduction : un pas vers l'Orient, un autre « empire des signes » ?

Le présent article propose d'analyser *L'Hortensia et le coucou* [fig. 1], un haiga¹ de Yosa Buson (1716-1784), artiste japonais protéiforme, afin d'interroger le rapport singulier que cette œuvre établit entre image, texte et trace. Parce qu'il associe peinture, calligraphie et empreinte de sceau, ce dispositif ne juxtapose pas simplement plusieurs médiums : il met en crise l'idée selon laquelle la représentation dériverait d'un modèle originaire stable. Notre hypothèse est que la pluralité des images suscitées par ces matières et ces techniques hétérogènes rend impossible la fixation d'une origine unique. Ce qui se donne à voir relève plutôt d'un jeu de la « différence », pour reprendre le terme de Jacques Derrida, dans lequel l'image se constitue comme apparition, retrait et revenance : une scène jouée par des images-fantômes².



Fig 1 : Yosa Buson, *L'Hortensia et le coucou*, 1770-1777, encre sur papier, 38,7x64,3 cm, musée des beaux-arts de la préfecture d'Aichi

Si, dans le cadre ontologique platonicien, l'écriture et la peinture peuvent être pensées à partir du *graphein* – l'écriture comme *graphein* et la peinture comme *zôgraphêin*, écriture du vivant –, ce mouvement du tracé demeure lié à l'idée d'une origine, d'une « vie », voire d'un modèle dont l'image serait la dérivation. Or la grammatologie derridienne critique précisément la présupposition d'une origine transcendante du sens, de la présence ou de l'*eidos*, et permet de penser le supplément comme opérateur de différenciation et condition de possibilité même de l'origine. À partir de cette perspective, il s'agira de montrer que le haïga de Buson reconfigure le rapport entre l'artiste, la matérialité de l'œuvre et la représentation, en faisant apparaître un autre régime du *graphein* que nous proposerons d'appeler *phantasmatographein*. C'est pourquoi, nous nous permettons un détour méthodologique chez Derrida avant d'entamer l'analyse de l'œuvre de Buson.

Dans « La Pharmacie de Platon », Derrida convoque, à l'appui des thèses développées dans *De la grammatologie*, quelques passages du *Phèdre*, notamment celui portant sur le mythe de Thot : par ce mythe, Platon met en scène la condamnation, voire le rejet originaire de l'écriture. Thot, inventeur de l'écriture, la présente au roi Ammon comme le support de la mémoire ; Ammon réplique cependant :

« Et voilà maintenant que toi, en ta qualité de père des lettres de l'écriture, tu te plais à doter ton enfant d'un pouvoir contraire de celui qu'il possède. Car cette invention, en dispensant les hommes d'exercer leur mémoire, produira l'oubli dans l'âme de ceux qui en auront acquis la connaissance. »
(275a³)

Comme chez Rousseau dans *De la grammatologie*, il s'agit à nouveau pour Derrida d'un « dangereux supplément » : l'écriture, suppléant une parole originelle absente, introduit immédiatement un processus de dissémination, opposé à l'authentique transmission de la Vérité chez Platon. L'écriture, en produisant l'« oubli », c'est-à-dire un vide que vient combler un supplément distinct de la plénitude originaire, déclenche une prolifération de sens dépourvus d'ancrage dans l'origine unique du vrai. Or, dans l'écrit, on suppose une

parole préalable, que l'écriture est venue fixer. Mais cette parole a-t-elle seulement jamais existé ? L'oubli est le symptôme de cette absence inquiétante de l'origine, et l'écriture, en tant que supplément, n'y remédie pas. Platon désigne l'écrit comme un *pharmakon*, ce qu'on peut comprendre en grec, de façon ambivalente, comme un remède ou comme un poison.

Le statut ambivalent du *pharmakon* permet ainsi de déconstruire la dichotomie hiérarchisante entre écriture et parole : cette dernière, supposée située au plus près de l'idée dont émane le sens, ne fonctionne en réalité que comme une origine absente, désignée par l'écriture comme supplément. Celle-ci instaure, pour sa part, un « jeu » du déraillement permanent des sens disséminés. Ce jeu s'oppose au sérieux platonicien idéalisant, qui privilégie l'universel et l'éternel, placés dans le monde des idées. « La Pharmacie de Platon » propose une critique « de Platon qui disait déjà dans le *Phèdre* que l'écriture ne peut que (se) répéter, qu'elle “signifie (*semainei*) toujours le même” et qu'elle est un “jeu” (*paidia*)⁴ ».

Le texte et l'image renouent une relation différente de celle de l'écriture avec la parole, mais encore plus loin d'être une dichotomie hiérarchisante. Éloignés l'un et l'autre de l'essentialité de l'origine, le texte et l'image constituent, chez Platon, le paradigme l'un de l'autre : le texte est pensé comme une ombre, voire comme une image de la parole originaire, tandis que l'image apparaît comme une trace, c'est-à-dire comme une écriture de la plénitude de la présence. Puisque les deux arts puisent leur exemplarité dans la *mimésis*, copie éloignée de l'origine, un art mimétique ne trouve son modèle structural que dans un autre art mimétique. En effet, dans le livre X de la *République*, l'image est reléguée au plus bas niveau de l'échelle ontologique, au même titre que le poème, une forme de *mimésis* renouant avec le *pathos* et non avec le *logos* et le *nomos* (604b) ; le Socrate de *Phèdre* affirme, en établissant l'analogie entre le texte et l'image :

Ce qu'il y a même en effet sans doute de terrible dans l'écriture, c'est, *Phèdre*, sa ressemblance avec la peinture : les rejetons de celle-ci ne se présentent-ils pas comme des êtres vivants⁵, mais ne se taisent-ils pas majestueusement quand on les interroge ? Il en est de même aussi pour les discours écrits : on croirait que ce qu'ils disent, ils y pensent ; mais si on les interroge sur tel point de ce qu'ils disent, avec l'intention de s'instruire,

c'est une chose unique qu'ils donnent à comprendre, une seule, toujours la même ! (275d⁶)

Ce qui rend comparables les deux arts, postule Derrida, c'est qu'ils sont des « simulacres », tous deux sommés de répondre devant le tribunal du *logos* : « elles [= l'écriture et la peinture] sont toutes deux *interrogées*⁷ ». Ces arts de la mimésis sont convoqués, interrogés, et sommés de répondre à l'impératif de dire vrai, selon la dernière instance de la vérité originelle. Le « grave silence » des simulacres constitue le symptôme du non-sérieux, donc celui du « jeu », qui dissémine le sens non authentique, car coupé de la source originelle dans laquelle il devrait puiser sa véracité. L'analogie entre image et texte, *zographèma* et *graphèma* consiste ainsi dans ce jeu du « *graphein* », acte de tracer - à savoir désigner et faire advenir une absence, ce qui n'est pas là.

Le voisinage de l'image et du texte se trouve également manifeste dans la légende de l'origine de la peinture racontée par Pline : la jeune Corinthienne, triste de voir son amant partir en voyage, décida de tracer le contour de son ombre, portée sur le mur par la lumière d'une lanterne (*Histoire naturelle*, livre XXXV, §152). L'acte originaire de la création de l'image, décrit par Pline, consiste à tracer les contours d'une ombre⁸ : c'est-à-dire à reproduire le processus mimétique critiqué par Platon. Produire l'image de l'ombre, c'est créer une copie de copie. D'ailleurs, le dispositif composé de l'absence, de la lanterne et de l'ombre sur le mur ne laisse pas de rappeler l'allégorie de la caverne. Si les charlatans de la caverne de Platon jouent des ombres projetées sur le mur pour attirer et fixer le regard des spectateurs, à qui on interdit de se tourner vers la vraie lumière de la Vérité, la Corinthienne de Pline conserve la trace de l'ombre sur le mur, qui constitue ainsi le signe même de l'absence. Comme Socrate en fait la remarque et le reproche, cette image ne répond pas à l'interrogation de son spectateur, demeurant à jamais le symptôme d'un désir impossible.

Toutefois, comme le signale Derrida, le silence de l'écriture est encore plus grave que celui de la peinture, voire intolérable : c'est que l'écriture grecque, en tant qu'alphabet phonétique, « se donne pour l'image de la parole » - « signe de signes ». L'intervention de l'écriture dérange l'espace logocentrique et phonocentrique, qu'organise une économie de la circulation de la Vérité par l'intermédiaire de la parole. La transparence idéale de la parole risque d'être contaminée par l'écriture, par l'encre et par le *graphein*,

qui n'est que signe, tache ou trace, où se perd le rapport originaire à l'idée transcendante. Si l'on en croit Socrate cependant, le mythe de Thot se déroule en Égypte : l'écriture qu'invente Thot n'est donc pas phonétique, mais hiéroglyphique, ce qui ouvre de nouvelles perspectives, car le texte hiéroglyphique peut aussi être considéré comme une image.

Il s'agit d'une écriture qui ne passe pas par le *legein*, donc par l'action du *logos*, et qui constitue directement l'image des choses. Dans la tradition égyptologique, depuis la Renaissance jusqu'au romantisme, le hiéroglyphe, en tant qu'écriture-image, se trouve pensé comme empruntant sa sacralité à son rapport direct au message divin, ainsi qu'à son caractère plus ou moins ésotérique⁹. Prenant exemple sur le hiéroglyphe examiné par Warburton, Derrida dans « SCRIBBLE. pouvoir/écrire¹⁰ » met au jour un dispositif du pouvoir politico-économique, régulateur et usufruitier de cette écriture-image. La fonction vacante d'une langue originelle transparente (et impossible) suscite le désir d'archiver les signes de cette origine perdue et fait naître une forme d'ésotérisme usurpateur : celui des prêtres détenteurs du savoir hiéroglyphique. L'écriture se trouve ainsi engagée dans un dispositif de pouvoir, puisant son efficacité dans la magie de l'image, qui à la fois désigne et supplée l'origine absente.

Or Warburton comme Derrida ont envisagé pour l'écriture une altérité encore plus lointaine que celle de l'Égypte : celle de l'écriture chinoise. L'introduction de cette altérité dans un ensemble théorique majoritairement ancré dans la tradition occidentale impose d'emblée de déconstruire la dichotomie entre phonogramme et idéogramme¹¹. L'écriture chinoise ne peut pas simplement représenter une alternative « non logocentrique » à l'alphabet occidental, car elle se réduirait ainsi à son miroir inversé : le regard occidental se projetterait dans cet autre, sans vraiment l'envisager. Ici, l'impératif du « regard éloigné » de Lévi-Strauss nous met en garde contre une forme de contrebande exercée par le cadre extérieur que nous appliquons, depuis notre culture, à l'analyse d'un objet qui lui est radicalement étranger¹². L'échange, la comparaison des modèles, doit se faire au marché officiel : l'altérité devrait infléchir, voire réfléchir, le regard qui la prend pour objet d'étude, afin d'ouvrir un espace de commerce entre deux « autres », susceptibles de se rencontrer de manière conflictuelle plutôt que paisible, mais par là même plus authentique.

Il est pourtant peut-être possible d'observer un autre dispositif artistique engageant l'image et le texte – et rendant encore plus floues leur bordure – dans certains produits culturels mobilisant l'écriture chinoise, voire d'y dégager un autre système de création et de prolifération du sens, et un autre rapport de l'image à l'histoire : l'analyse de ces productions artistiques pourrait même nous amener à remettre en question notre propre cadre analytique. La peinture des lettrés japonaise, héritière de la tradition chinoise et dont le haïga reprend les principes en combinant calligraphie et peinture, manifeste particulièrement bien le jeu de l'image avec et contre le texte et le brouillage des frontières auquel il peut donner lieu. Car le trait esthétique de la calligraphie ne se réduit jamais à un simple contenu sémantique, et réciproquement les traits épurés de la peinture correspondent très souvent au style calligraphique, s'avérant porteurs d'une signification quasi textuelle.

On prendra donc garde que le dispositif artistique mis en œuvre par Buson dans son haïga *L'Hortensia et le coucou*, ne conjugue pas image, texte et signature comme un texte occidental viendrait à être illustré et signé. Le dispositif de Buson repose essentiellement sur l'impossibilité d'empêcher l'identification d'un sens originel ; il ne relève pas d'un idéal transcendant qui viendrait en légitimer la représentation ; il n'opère pas à partir d'une hiérarchie dans laquelle le signifiant serait commandé par l'intention du signifié. Le jeu du haïga est un jeu de dissémination des images-fantômes : faut-il voir dans ce trait culturel ce que Barthes désignait comme l'« empire des signes¹³ » ? Ou est-ce là encore un piège du regard orientaliste ?

L'Hortensia et le coucou (vers 1770 - 1777)

Un petit coucou vole en chantant en haut à droite ; deux fleurs d'hortensia, en bas à gauche, sont légèrement colorées de bleu clair et de blanc. Au-dessous du coucou figurent trois lignes du poème, accompagnées d'une signature multiple : le nom d'artiste « Buson », inscrit en calligraphie, ainsi que deux autres noms de pinceau utilisés par l'artiste, « Shachōkō » et « Shunseishi », apposés sous forme de sceaux. L'espace central est vide ; cependant, comme nous allons le voir, il est en même temps saturé de sens et d'images-fantômes. Nous entendons par image-fantôme un type d'image qui se présente sur le mode de la hantise : elle est le signe de la survivance du non-présent, lequel n'est pas seulement absent, mais demeure virtuel, comme archivé dans une mémoire à la fois

historique et culturelle.

Réalisée dans les dernières années de Buson, cette peinture, conservée au musée des Beaux-Arts de la préfecture d'Aichi, témoigne de sa maturité esthétique et de son talent pluridisciplinaire. En effet, cet artiste-poète y combine peinture, calligraphie et gravure de sceaux, activités culturelles très prisées des intellectuels japonais de l'époque. Mais il faut noter d'emblée que l'idéal du « lettré » – enraciné d'abord dans la culture du fonctionnaire érudit chinois et développé de manière particulière au Japon – ne doit pas être pris au premier degré chez Buson. Tous ces arts – peinture de lettrés, calligraphie, gravure de sceaux – étaient considérés comme représentant l'âme tranquille et vertueuse des fonctionnaires ou des intellectuels, et comme quasi incompatibles avec la rémunération voire la professionnalisation.

Buson, artiste professionnel, doit concilier dans ses œuvres la posture du lettré détaché des contingences matérielles avec les contraintes d'un artiste vivant de son métier. Lorsque Shoha Kuroyanagi, son disciple, lui demanda quels sont les principes de sa poétique, il répond : « L'essentiel du haïkai¹⁴ consiste à employer le langage commun sans y demeurer, et à s'en détacher sans cesser d'y recourir : l'art de s'éloigner du vulgaire est l'art le plus ardu¹⁵. »

Décryptons d'abord le poème calligraphié :

Coucou,
 aime
 la femme folle d'Iwakura
 [*Iwakura no kyōjo koiseyo hototogisu*]¹⁶ .

Il convient toutefois de préciser immédiatement un problème concernant la traduction : grammaticalement, il est impossible d'identifier avec certitude l'objet de l'apostrophe, c'est-à-dire à qui le poète adresse l'énoncé « aime [*koiseyo*] ». Tsukasa Tamaki propose de lire « la femme folle d'Iwakura, aime follement à l'endroit au-dessus duquel vole le coucou¹⁷ ». Takayuki Shimizu, quant à lui, prend le coucou pour l'objet de l'apostrophe¹⁸ . Plusieurs lectures demeurent possibles : nous nous garderons dès lors de l'illusion d'une Vérité herméneutique unique, pour orienter notre analyse vers le dispositif que met en œuvre ce flou grammatical lui-même.

Il s'agit d'un haïku composé lors de son passage dans le village d'Iwakura, près de Kyoto. La première référence littéraire est le paragraphe 107 du *Tsurezuregusa* de Kenkō, moine bouddhiste du XIV^e siècle¹⁹. Le point de départ est une anecdote : des courtisanes frivoles demandent à des jeunes gens s'ils ont déjà entendu le coucou cette année, afin de juger ensuite de l'élégance de leurs réponses. La réponse sera soit « non, car je n'en suis pas digne », soit « oui, quelque part vers Iwakura ». Kenkō conclut par une remarque misogyne²⁰, dévalorisant profondément les passions amoureuses. La critique acerbe de la frivolité féminine et le manque de sympathie de l'ascète envers l'autre sexe ne sont pas du goût de Buson, ni de la culture urbaine du XVIII^e siècle au Japon : il s'agit de faire dérailler la connotation des motifs liés à ce jugement de Kenkō.

Le coucou représente, dans la littérature classique japonaise, l'été qu'il annonce par son premier chant de l'année. En résonance avec les hortensias peints selon la technique du *hatsuboku* (giclée d'encre), incarnant l'humidité estivale, il fait imaginer son chant saisonnier ainsi que le ciel en arrière-plan. La figure énigmatique de la « femme folle » renvoie à la légende et au contexte historique du lieu. Là où le temple Daïunji fut fondé au X^e siècle sur l'ordre de l'empereur En'yū, se trouvait une fontaine sacrée dont l'eau était réputée guérir les troubles mentaux. Au XI^e siècle, l'une des filles de l'empereur Go-Sanjō souffrait de troubles psychiques : elle pria le Bodhisattva Kanzeon et, après avoir bu l'eau de la fontaine, fut guérie. Cette légende continua d'attirer des personnes souffrant de troubles mentaux au temple jusqu'à l'époque de Buson. Les patients venaient à Iwakura chercher un remède, en séjournant chez les paysans des environs.

La « femme folle d'Iwakura » signifie d'abord la princesse du XI^e siècle – figure déjà très lointaine de l'époque de Buson –, et une figure imaginaire de la « folle », évoquée par le contexte historique de l'endroit. Or, dans l'imagerie artistique et littéraire japonaise du XVIII^e siècle, le cliché de la folie féminine est avant tout celui du désespoir lié à l'amour perdu²¹, tel que peint par Shohaku Soga dans une œuvre aujourd'hui conservée au musée national de Nara [fig. 2]. En faisant écho au style presque convulsif de l'écriture cursive de la calligraphie, le chant du coucou, que la poésie chinoise qualifie de « chant sanglant²² », se superpose au cri du cœur brisé de la « femme folle » imaginaire, image-fantôme ainsi invoquée au centre vacant de la peinture. L'image et le texte créent ainsi une imagerie englobant le passé et le présent de ce lieu réel, mais imbibé du fictif.

Beauté - Soga Shōhaku

Fig. 2 : Soga Shōhaku, *Beauté*, vers 1764-1769, peinture sur soie, 107,6x39,4 cm, musée des beaux-arts de la préfecture de Nara

Pourquoi le poète demande-t-il au coucou d'« aimer » la femme folle ? Ou bien, si l'on prend la femme pour l'objet de l'apostrophe, pourquoi lui demande-t-il d'« aimer » quelqu'un, même lorsque ce dernier lui brise le cœur ? La solitude de l'artiste, fils naturel condamné à une vie vagabonde, jette peut-être son ombre sur le poème²³ : l'image-fantôme de la femme folle pourrait se décliner en la figure de sa mère perdue dans l'enfance, ou en celle de l'artiste lui-même, recherchant la sympathie du coucou volant seul. L'image du coucou au bec entrouvert et le texte sur la « femme folle d'Iwakura » représentent ainsi une solitude et un désir d'amour, symbolisés par le vide au centre de la peinture, et partagés par l'artiste lui-même.

Les hortensias sont représentés par derrière, les feuilles cachant partiellement les fleurs tournées vers le coucou. La disposition inversée des hortensias nous conduit à une interprétation possible : à l'époque de Buson, l'hortensia symbolise le cœur froid de l'objet aimé²⁴. Ces fleurs qui tournent le dos au spectateur symbolisent-elles alors l'indifférence du bien-aimé de la femme d'Iwakura ? Ou bien, si nous privilégions le trajet indiqué par la disposition des hortensias, orientant le regard vers le coucou, nous pourrions les interpréter comme figure du poète lui-même qui regarde le coucou à Iwakura.

Il ne s'agit pas d'identifier une interprétation unique, mais d'examiner l'économie des images-fantômes qui circulent ainsi à travers les figures, tant présentes qu'évoquées, en superposant le présent et le passé, le réel et le fictif, et en saturant le centre vacant de la feuille de papier. Ici, ni l'image ni le texte ne fonctionnent comme signes, ni comme porteurs de la Vérité ; en revanche, un dispositif de dissémination de la représentation est mis en œuvre.

Autour de la figure absente de la femme folle - voire de celle de la solitude elle-même -, l'hortensia, le coucou et la signature de l'artiste se réfléchissent dans une imagerie à plusieurs couches. Le circuit vertigineux de l'itinéraire et l'économie des images-fantômes symbolisent la dynamique même du désir attaché à un objet absent. Du poème calligraphié, le regard s'oriente vers le coucou, probablement la figure de l'artiste lui-

même, regrettant sa mère bien-aimée ou adressant sa sympathie à la « femme folle », double image de la princesse ancienne et de la femme au cœur brisé, cliché littéraire. Mais le coucou peut en même temps représenter cette femme folle, oiseau s'envolant en criant son amour, alors que les hortensias symbolisent le cœur froid de son bien aimé. L'envol linéaire du coucou fait penser à une célèbre phrase d'Ango Sakaguchi : « le désir de la femme est, pour ainsi dire, un oiseau continuant à s'envoler tout droit²⁵. » Pourtant, les hortensias peuvent être hantés par une autre image-fantôme : s'ils représentent le poète regardant le coucou en train de composer son poème, le trajet se retourne vers le coucou volant dans le ciel de l'été, qui inspire le poème, production artistique initiale. La hantise des images-fantômes continue à échapper à l'identification du sens originaire : cette errance au milieu des images-fantômes ne représente-elle pas les passions amoureuses elles-mêmes critiquées par Kenkō ?

Le centre vacant, théâtre de cette fantasmagorie vertigineuse des images-fantômes, peut ainsi être compris comme le jeu même de ce dispositif : pour faire circuler les images-fantômes par le biais de l'image et du texte, il est nécessaire de ménager du jeu, cet espace laissé vide, prêt à devenir la scène du théâtre des images-fantômes. Si le jugement dirimant de Kenkō concernant les passions amoureuses et leur figure – la femme – se fonde sur l'opposition, dans la pensée bouddhique, entre l'*avidyā* (ignorance) et la *prajñā* (connaissance) qui la dissipe, le dispositif imaginé par Buson serait la transposition esthétique de ce passage, que le centre vacant de la peinture viendrait déconstruire. Le poète explore et représente les passions amoureuses qui doivent être considérées comme « folie » de l'ignorance dans le cadre bouddhiste, mais se trouvent pleinement réhabilitées voire partagées par ce dispositif artistique des images-fantômes²⁶.

Ce dispositif des images-fantômes est-il une particularité de l'œuvre que nous venons d'analyser, ou révèle-t-il une économie poétique plus générale ? En nous gardant de généraliser hâtivement, nous proposons de tester les résultats de notre analyse sur une autre peinture de Buson, qui combine elle aussi image, texte et signature multiple.

Buson, Matabé

Fig. 3. Yosa Buson, *Matabé*, vers 1780, encre et peinture sur papier, musée Istuō

Conservée au musée des beaux-arts Itsuō, cette œuvre représente un homme nonchalamment vêtu, auprès d'une bouteille de vin tombée à terre **[fig. 3]**. En haut à droite, trois lignes de calligraphie expliquent la situation d'écriture du poème, lequel figure sur une autre ligne située vers le centre gauche. À gauche du poème apparaissent la signature et les sceaux. La datation n'est pas unanimement établie, mais le style calligraphique de la signature, proche de celui de *L'Hortensia et le coucou*, ainsi que la présence des mêmes sceaux - « Shachōkō » et « Shunseishi » **[fig. 4]** - suggèrent une réalisation tardive, vers la fin de la carrière de Buson. Nous reviendrons à ces sceaux.

Image :



Fig. 4. Signature [Buson] et sceaux [Shachōkō ; Shunseishi]

L'explication contextuelle en prose est la suivante : « À Kyoto, les fleurs de cerisier tombent comme le gofun [poudre fine de coquilles d'huître] dans la peinture de Mitsunobu ». Tosa Mitsunobu est un peintre de cour du XVe siècle, figure majeure de l'école officielle liée à l'aristocratie impériale.

Le poème évoque pour sa part un autre peintre : « J'ai rencontré Matabē à Omuro à la saison des cerisiers ». Matabē est un peintre renommé, longtemps considéré dans la tradition d'Edo comme une figure fondatrice de l'*ukiyo-e*²⁷.

Par ces figures, Buson mobilise un imaginaire pictural et narratif proche de celui développé dans la pièce de kabuki mise en scène en 1719, *Keisei Hangonkō* (*La Belle et*

l'Encens). Dans cette pièce, Shōgen Tosa – personnage fictif inspiré de Mitsunobu – est présenté comme le maître de Matabē.

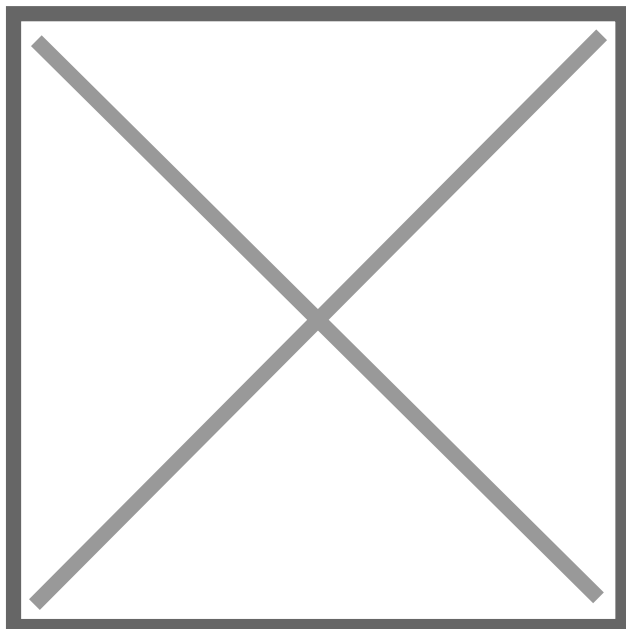


Fig. 5 : Utagawa Kuniyoshi, *Ōtsu: Tosa Matabei et son épouse*, in *Les Cinquante-trois Stations du Tōkaidō*, vers 1845, gravure sur bois, 35,6x22,2 cm, Londres, Victoria and Albert Museum

Celui-ci souhaite obtenir de son maître la transmission du nom d'école, mais son bégaiement l'empêche de formuler sa demande. Désespéré, il envisage le suicide et laisse un autoportrait sur un bassin de pierre : l'image est si parfaite qu'elle semble traverser la matière elle-même **[Fig. 5]**. Impressionné par ce prodige, le maître lui accorde finalement la transmission du nom. Le Matabē du poème de Buson renvoie ainsi à la scène finale du kabuki, où le peintre est reconnu dans son art.

Or, le cerisier n'est pas peint : il est seulement évoqué, deux fois, dans le texte. Buson compare d'abord le cerisier réel de Kyoto à celui peint par le maître de l'école impériale ; le poème, quant à lui, invoque la figure de l'artiste populaire, discret et ivre sous les fleurs. Si la beauté du cerisier réel est comparable à celle de l'art du maître, pourquoi

Buson ne le peint-il pas directement ? La stratégie allusive de l'œuvre invite le spectateur à imaginer le cerisier : les fleurs fantomatiques seraient peut-être plus belles que le réel, précisément parce qu'elles demeurent invisibles. Comme la femme folle d'Iwakura, le cerisier constitue une image-fantôme : il s'agit du cerisier absent dans la peinture, évoqué par le poème à partir de l'image de Matabē ivre, qui renvoie à la fois au cerisier réel à Omuro et aux fleurs de *la Belle et l'Encens*, évoquées mais non représentées. Matabē est-il alors l'image de l'artiste lui-même, ou une figure imaginaire suscitée par la beauté du cerisier ? Encore une fois, il ne s'agit pas d'identifier une Vérité unique, mais de comprendre le pouvoir disséminateur des images-fantômes, l'énigmatique vitalité des spectres.

Entre image et texte : la calligraphie, la signature

La modalité de fonctionnement du poème calligraphié, intégré à la peinture, mérite toute notre attention, d'autant plus que ce style artistique appelé *haïga*, combinant peinture et poème calligraphié, est inauguré par Buson. Dans *L'Hortensia et le coucou*, la correspondance stylistique s'observe, notamment entre les feuilles des hortensias et l'usage généreux de l'encre dans la calligraphie : le lavis diffus des hortensias et le texte du poème, laissant apparaître une légère dispersion de l'encre, renvoient à l'humidité de l'été, qui crée le fond sur lequel se dessine l'oiseau volant. Dans le registre thématique, si le coucou est dépeint par les traits rapides du pinceau, incarnant la voix aiguë, le zigzag convulsif des trois lignes du poème²⁸ fait inévitablement penser à la douleur psychologique de la femme folle, dont le cri de lamentation résonne avec le chant du coucou. L'image et le texte conspirent ainsi à instaurer l'économie des images-fantômes, le jeu de la dissémination des signes, d'autant plus que le coucou et l'hortensia sont investis de connotations littéraires qui viennent brouiller la frontière de l'image et du texte.

Si l'on revient au schéma platonicien du *Phèdre*, les éléments que nous venons d'analyser dans la peinture de Buson fonctionnent davantage comme image que comme écriture. C'est que le mécanisme primaire de l'économie des images-fantômes n'est pas la transmission d'un sens, mais le renvoi vers une autre image : l'image comme le texte sont des signes renvoyant à d'autres signes, tantôt absents, tantôt présents, sans jamais se donner comme porteurs d'une Vérité unique. Ce renvoi relève d'un jeu de quasi-

similitude, pris dans le mouvement de la différence qui anime le haïga. Ses éléments constitutifs se différencient et même se désarticulent : à la production d'un sens à partir d'une intention et donc d'une origine se substitue la hantise des diverses images-fantômes convoquées par la similitude, irréductibles à une identification définitive. Face à un tel dispositif, l'interprétation qui consisterait à endosser le rôle de médiateur de la Vérité, en usurpant le statut de la parole, procède de l'idéal trompeur – fustigé pour Platon – de l'écriture : car l'écriture est, comme le dit Derrida, « signe de signes », copie de copie située au plus bas de l'échelle ontologique.

Le renvoi n'implique pas le rapport original/copie que suppose le système platonicien de la transmission, lequel emprunte son authenticité à l'unicité de la parole et sa quasi-identité à la vérité. Le jeu du renvoi se répète et déraile : c'est ainsi qu'opère la dissémination. Chacun des éléments visuels noue des rapports – double rapport de similitude et de différence – avec les autres, en faisant circuler des images-fantômes profondément protéiformes. Le texte calligraphié déclenche ce processus de dissémination, et les traits du pinceau peuvent se comprendre à la fois comme l'image-symptôme de la psyché de la « femme folle », et comme image-figure du lyrisme du poète. Enfin, en renouant la relation avec la signature multiple, le poème devient aussi la représentation de l'artiste lui-même. Une phrase transmise comme un énoncé de Yang Xiong, philosophe et poète de la fin des Han occidentaux et du début de la dynastie Xin²⁹, s'avère ici paradigmatique : « la calligraphie est la peinture de l'esprit ». Il ne s'agit pas seulement d'une image mentale, mais de la visualisation même de l'esprit : en ce sens, la calligraphie du poème est dans sa forme même l'expression de la pensée de l'artiste. La signature multiple ouvre cependant une autre dimension dans ce jeu de la représentation disséminatrice : celle de l'autoréflexivité intrinsèque à la signature. En effet, la signature – et plus encore les sceaux – semblent fixer les traits du pinceau sur l'artiste, comme point nodal de cette économie des images-fantômes. Toutefois, comme nous le verrons, l'existence de l'artiste dans ce dispositif est loin d'en constituer la source originale et unique : il s'agit plutôt de fantômes – non plus images-fantômes, mais écritures-fantômes de l'artiste – qui hantent la peinture.

La signature calligraphiée au-dessus des sceaux signifie « Buson » ; le sceau supérieur porte « Shachōkō », celui du bas « Shunseishi » **[fig. 4]**. Ces sceaux renvoient à ses pseudonymes artistiques, que l'artiste utilisait dans les années Meiwa (1764-1772). La

pluralité des signatures échappe à l'identification de l'origine, tandis que chaque signature fonctionne comme nombril de l'œuvre, trace du cordon ombilical reliant l'œuvre à son auteur. Ce lien multiple entre l'œuvre et l'artiste fait proliférer ses fantômes qui, à la différence des éléments représentatifs de la peinture, s'y trouvent inscrits – transcrits – comme une écriture autre. En effet, la signature multiple constitue, comme nous le verrons, une écriture-fantôme, une autre écriture de la vie³⁰ : la signature calligraphiée relève de la modalité de la signature-événement – inscription de l'événement renvoyant à un moment de la vie de l'artiste –, tandis que les sceaux relèvent de celle de la signature-répétition – signe répétable du nom d'artiste, désignant la figure imaginaire de l'artiste.

Le plus important des « six principes de la peinture » formulés par Xie He au VI^e siècle – « le rythme vivant [de l'œuvre] et le mouvement de la vie [*Qi Yun Sheng Dong*] » – permet de mettre en lumière les enjeux du couplage image/texte et le statut ambivalent de l'artiste, à la fois dans l'œuvre et hors d'elle. Ce principe repose sur une conception de la « vie » englobant à la fois la vie de la nature extérieure et celle qui traverse l'existence humaine. L'idéal chinois de la représentation consiste à faire parler cette vie, et non à en reproduire une simple apparence visuelle. Le statut de l'artiste est dès lors ambivalent : en renouant avec la tradition artistique, il s'imprègne de l'esprit qui traverse l'histoire, tout en s'y engageant activement. Son rôle ne se réduit ni à celui d'un simple intermédiaire de la « vie » originaire, ni à l'expression d'une originalité purement individuelle. Le mouvement de la vie s'exprime à travers l'œuvre, tandis que la vie de l'artiste s'y trouve simultanément transcrite ; et l'œuvre, en retour, structure l'existence même de son auteur. Inscrite dans cette dynamique où la vie traverse l'artiste autant que l'œuvre, la signature apparaît comme une écriture de la vie, en ce qu'elle marque l'engagement dans le « mouvement de la vie ».

La signature calligraphiée marque l'événementialité intrinsèque à l'acte artistique : si la « vie » du *Qi Yun Sheng Dong* traverse toute l'histoire humaine et non-humaine, ce que trace la main de l'artiste constitue l'avènement unique du présent, une forme minimale et singulière de cette « vie ». La signature, signe de l'existence passée de l'artiste, est ainsi la trace de l'engagement artistique dans le « rythme vivant et le mouvement de la vie ». Elle symbolise le mouvement même du traçage, du « *graphein* » artistique : chaque trace fait advenir un à-venir qui ne laissera que son ombre – en un mot, un

événement³¹. Écoutons encore Derrida pour réfléchir sur la signature, sans toutefois nous y arrêter, car il s'agit également de penser sa multiplication dans l'œuvre de Buson :

Par définition, une signature écrite implique la non-présence actuelle ou empirique du signataire. Mais, dira-t-on, elle marque aussi et retient son avoir-été présent dans un maintenant passé, qui restera un maintenant futur, donc dans un maintenant en général, dans la forme transcendante de la maintenance. Cette maintenance générale est en quelque sorte inscrite, épinglée dans la ponctualité présente, toujours évidente et toujours singulière, de la forme de signature³².

Si la « maintenance » propre à la signature peut être qualifiée de « transcendante », c'est qu'elle fonctionne dans le registre de la délimitation de la possibilité et de l'impossibilité de la maintenance même du présent. La signature ne fixe pas le présent : encore moins le représente-t-elle. Elle « marque et retient » simplement un « avoir-été », la factualité même de ce qui est maintenant passé. Ainsi, de façon « transcendante », la signature maintient l'avoir-été du signataire dans un maintenant passé (lors de la signature), susceptible de se répercuter dans un maintenant futur, celui du moment où la signature sera considérée.

La signature calligraphiée maintient également un présent de l'artiste : l'événement épinglé sur l'œuvre, qui exprime sa vie, voire le « mouvement de vie du rythme spirituel ». Le voisinage du texte du poème et de la signature permet de mettre en évidence l'événementialité du haïku, marquée et tracée par la signature. Ce poème fut en effet composé à un moment précis, lors d'un passage à Iwakura en été, et son caractère improvisé est essentiel. L'écriture du poème devient ainsi une écriture de la vie par le *graphein* de la signature, voire une inscription de l'artiste dans le dispositif du haïga : peinture - *zographiein* - écriture de la vie. La signature « Buson » constitue, en ce sens, une signature-événement.

Cependant, les sceaux « Shachōkō » et « Shunseishi » fonctionnent tout autrement : ce qu'ils instaurent relève d'un jeu de répétition et de variation, qui inscrit l'événement dans une série, comme un poème dans un recueil ou une peinture dans un cycle. Buson

est également connu comme maître dans l'art de la gravure de sceaux : ceux-ci, renvoyant à ses pseudonymes, créent différentes séries qui se juxtaposent. Les deux sceaux dans *L'Hortensia et le coucou* ouvrent ainsi un horizon qui relie cette peinture à d'autres – telles que *Matabé*, œuvre portant les mêmes sceaux – tout en mettant en scène la singularité de l'œuvre présente. Plus encore que la signature manuscrite, le sceau manifeste ainsi la répétition comme modalité fondamentale de la signature.

Répétition, mais aussi multiplicité : concurremment à la signature « Buson », les sceaux « Shachōkō » et « Shunseishi » ancrent l'œuvre dans différentes facettes de la vie de l'artiste, dont ils tracent l'empreinte. L'absence de signature, voire de nom unique trouble profondément l'identité de l'artiste comprise comme source ultime et origine idéale de la création. De fait et par le sceau, l'artiste, figure ambivalente inséparablement liée à l'œuvre, n'advient qu'après la production et par la signature : le « Raphaël sans main³³ » est une chimère. Si l'œuvre structure la vie même de l'artiste en se présentant comme écriture de la vie, celui-ci n'achève jamais la création de son propre être en tant qu'artiste avant l'achèvement de l'œuvre. La signature multiple ne signe pas l'unicité d'un événement artistique qu'elle authentifie ; elle multiplie cet événement et en brouille l'identité en l'associant à trois noms artistiques, trois « avoir-été », trois maintenances : si la signature simple fait de l'œuvre une écriture de la vie, la signature multiple – calligraphie et sceaux – engendre des écritures-fantômes, c'est-à-dire une autre modalité d'inscription de l'artiste (ou des artistes ?) dans l'œuvre. Mais ces écritures ne fonctionnent plus selon la modalité de l'origine unique et de la copie quasi identique : elles rejouent, une fois encore, la différence.

Ce que Derrida appelle « l'originalité énigmatique de tous les paraphes » devient plus mystérieux encore lorsque cette originalité ne suppose plus l'unicité. Les signatures font proliférer des figures de l'événement de l'art, expressions minimales de la « vie » : il s'agit d'une vitalité énigmatique du fantôme. Sans origine assignable, sans ancrage unique, sans événement absolument singulier, le jeu des images-fantômes organisé par l'image et le texte se trouve en outre nourri par la signature multiple, repère des écritures-fantômes de l'artiste – traces de l'absence sans origine univoque – chacun exprimant paradoxalement une « vie » : trois vies dont aucune ne saurait revendiquer la prérogative d'être l'essentielle.

Conclusion : *phantasmatographein*

Dans *L'Hortensia et le coucou*, l'image et le texte se renouent à travers différents éléments - poème, figures peintes, signature, sceaux et blanc - pour mettre en œuvre le jeu des images-fantômes, que la signature multiple renvoie aux écritures-fantômes de l'auteur. Le circuit vertigineux qu'engendrent ces images-fantômes, marqué notamment par le jeu de l'envol du coucou et du retournement des hortensias, trouble l'identification de la Vérité transmise, et introduit le battement perpétuel de la similitude et de la différence.

Comme nous l'avons rappelé dès l'abord, Platon compare et condamne deux arts, deux *graphein* : l'écriture (*graphein*) et la peinture (*zographiein*). Si nous nous gardons d'essentialiser la vie du *zographiein*, de comprendre la peinture comme écriture de la vie au sens d'un avènement singulier, le dispositif de *L'Hortensia et le coucou* - notamment le jeu des images-fantômes et la signature multiple - nous conduit à penser un autre régime du *graphein* : non plus l'écriture de la vie comme présence unique, mais son inscription spectrale et plurielle - un *phantasmatographein*, écriture-fantôme où la vie ne se donne que comme avoir-été, suppléé et disséminé.

Le pouvoir poïétique de l'ensemble des éléments du haïga de Buson, engageant image et texte, renoue ainsi avec la vitalité énigmatique des écritures-fantômes de l'artiste signataire et met en œuvre la dissémination des images-fantômes. Celles-ci ne sont pas les symptômes d'une origine absente, mais les étincelles de renvois kaléidoscopiques entre des signes sans référence originelle. Le texte et l'image ne reconduisent pas une origine de la peinture, un principe et une intention uniques de l'œuvre ; la signature n'enferme pas l'auteur dans une identité : à partir d'un centre vide et dans un jeu de renvois multiples, une autre écriture de la vie, un *phantasmatographein* s'y esquisse : celui de la vie des fantômes, celui du fantôme comme image et écriture de la vie.

1 Le haïga, est un style de peinture japonaise qui incorpore l'esthétique des haïkus. Le peintre est généralement également poète et accompagne son haïga d'un haïku.

2 Nous devons cette expression à Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, les Éditions de Minuit, 2002. Toutefois, il s'agit d'une image désormais radicalement fantomatique, qui ne se réduit plus à une copie imparfaite du modèle originaire ni à un

symptôme du manque de l'origine, car, comme nous le verrons, ce sont les images qui se renvoient les unes aux autres, en refusant toute identification à une origine fixe.

3 Platon, *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Gallimard, Pléiade, 1950, t. 2, p. 75.

4 Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, Points, 1993, p. 81.

5 Référence à l'étymologie de ζω-γραφία, la peinture, littéralement écriture vivante, ou du vivant.

6 Platon, *op. cit.*, p. 76.

7 *Ibid.*, p. 186.

8 Les peintures puisant leur sujet dans ce passage de Pline en offrent des exemples éclairants : David Allan, *L'Origine de la peinture*, 1773, peinture sur bois, 38,7 × 31 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland ; Jean-Baptiste Regnault, *L'Origine de la peinture, ou Dibutade dessinant le portrait de son amant*, 1785, huile sur toile, 120 × 140 cm, Louvre ; Joseph-Benoît Suvée, *L'Invention de l'art de peindre*, 1791, huile sur toile, 267 × 131,5 cm, Bruges, musée Groeninge.

9 Voir Jann Assmann, *Moïse l'Égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*, Paris, Aubier, 2001.

10 Derrida, « SCRIBBLE. pouvoir/écrire », dans William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, trad. par Léonard des Malpeines, Paris, Aubier Flammarion, 1977, p. 7-43.

11 Voir Héctor G. Castaño, « A Chinese Word by Jacques Derrida », *Derrida Today* 14-2, Novembre 2021, p. 148-168 ; Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 113 : « C'est le préjugé "chinois" : tous les projets philosophiques d'écriture et de langage universels, pasilalie, polygraphie, pasigraphie, appelés par Descartes, esquissés par le P. Kircher, Willems, Leibniz, etc., encouragèrent à voir dans l'écriture chinoise, qu'on découvrait alors, un modèle de langue philosophique ainsi soustrait à l'histoire. Telle est en tout cas la fonction du modèle chinois dans les projets de Leibniz. Ce qui à ses yeux libère l'écriture chinoise de la voix est aussi ce qui, par arbitraire et

artifice d'invention, l'arrache à l'histoire et la rend propre à la philosophie. »

12 Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

13 L'opposition proposée par Barthes entre « l'empire des sens » et « l'empire des signes » a certes été largement critiquée dans le champ de la japonologie, notamment parce que la dichotomie entre le sens et le signe n'est pas applicable telle quelle aux phénomènes culturels japonais. Toutefois, la perspective de Barthes demeure féconde, dans la mesure où il observe, dans la culture japonaise, un autre système de représentation, où ne règne pas la correspondance idéale entre le signifiant et le signifié.

14 Buson est aujourd'hui considéré comme l'un des grands maîtres du haïku, bien qu'à son époque cette forme soit encore désignée comme *hokku* et relève de la tradition du haikai.

15 Buson Yosa, « Préface », dans *Shundeï Kushu* [Recueil des poèmes de Shundeï], éd. Korekoma, Japon, 1777, p. 2 [japonais].

16 Le poème est publié dans un recueil vers la fin de la carrière de l'artiste : Buson Yosa, *Gosha Hōgu* [Les feuillets de rebut des cinq charrettes], éd. Korekoma, 1783 [japonais] ; *Nouvelle collection de la littérature classique japonaise 73*, éd. Akihiro Satake et al., Tokyo, Iwanami Shoten, 1998 [japonais]. Nous devons la base de l'interprétation des haïkus de Buson aux *Œuvres complètes 4*, éd. Tsutomu Ogata et al., Tokyo, Kodansha, 1992 [japonais] ; *Œuvres complètes poétiques*, éd. Shinichi Fujita et Sumiko Kiyoto, Tokyo, Ōfūsha, 2000 [japonais].

17 Buson, *Œuvres poétiques*, éd. Tsukasa Tamaki, Tokyo, Kadokawa Shoten, 2011, p. 200-201 [japonais]. Le commentateur souligne l'ardeur de cet amour en ajoutant l'adverbe « follement », car le coucou renvoie, dans la tradition littéraire japonaise, à un amour intense et tragique.

18 Buson, *Œuvres*, éd. Takayuki Shimizu, Tokyo, Shinchōsha, 2020 [japonais].

19 Le *Tsurezuregusa* est un recueil d'essais de Kenkō Yoshida composés entre 1330 et 1332. Voir *Les Heures oisives*, trad. Charles Grosbois et Tomiko Yoshida, Paris, Gallimard, 1968 ; *Essays in Idleness : The tsurezuregusa of Kenkō*, trad. Donald Keene, Columbia,

Colombia University Press, 1998.

20 « Une femme qui feint la pudeur devant autrui passe volontiers pour être exquise ; pourtant la nature des femmes est, dans tous les cas, faussée. L'attachement au moi y est profond, la convoitise excessive, et elles ignorent l'ordre des choses », *Tsurezuregusa*, §107, notre traduction.

21 Nous nous contentons de citer un exemple théâtral célèbre : *Kyoganoko Musume Dojoji* [La fille au temple Dojoji], pièce connue sous le nom de *Musume Dojoji*. Créé par l'acteur Tomijiro Nakamura I en 1753, elle représente la fille qui se transforme en dragon - métaphore de la folie et de la furie - à cause de l'amour perdu.

22 L'expression aurait pour origine la légende du roi Du-Yu empoisonné par un ministre félon, réincarné en coucou et chantant avec une telle intensité et une telle douleur son amour pour son épouse que **son bec crachait du sang**.

23 Il était d'ailleurs un « poète oublié » jusqu'à la revalorisation par Shiki Masaoka au XIXe siècle : Shiki Masaoka, *Haijin Buson* [Buson le poète], Tokyo, Kodansha, 1999 [1896] [japonais].

24 Voir un haïku de Shikō, poète de l'époque de Buson, « Hortensia - le cœur même d'une personne froide », Buson, *op. cit.*, 2011.

25 Ango Sakaguchi, « Sous les fleurs de la forêt de cerisiers [Sakura no Mori no Mankai no Shita] », dans *Le Corps* [Nikutai] (1), 1947.

26 Sakutarō Hagiwara, poète japonais du XXe siècle, caractérise la littérature de Buson par sa « jeunesse », son « romantisme » et son talent « coloriste ». D'après la critique de ce poète, la « philosophie », ou l'« idée » sous-jacent des poèmes de Buson est « la "nostalgie" de la patrie de son âme, existant réellement sur l'autre rive lointaine du temps ; c'est une aspiration mélancolique, comparable à la tendre tristesse d'une berceuse ancienne. » (Sakutarō Hagiwara, *Buson : poète de la nostalgie*, Tokyo, Daiichi Shobō, 1936 [japonais])

27 *L'ukiyo-e*, littéralement « images du monde flottant », est genre de peinture et d'estampe tourné vers la vie quotidienne et la représentation des divertissements

urbains. Le genre ne se développe en fait que graduellement après Matabē.

28 Le style calligraphique de Buson dans ses *haïga* est très varié : par exemple, dans *Le Batelier*, la calligraphie du poème se déploie de manière linéaire et fluide, évoquant le courant de la rivière ainsi que le souffle du vent contre le batelier. *Le Batelier*, vers 1780 ?, encre sur papier, 27,2x66,8cm, Tokyo, musée Idemitsu.

29 Contemporain d'Ovide.

30 Sur le concept de l'écriture de la vie, voir Derrida, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, Paris, Seuil, 2019.

31 En ce qui concerne le dessin comme l'avènement de l'invisible et la cécité intrinsèque à l'acte artistique : voir Derrida, « Penser à ne pas voir », dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, éd. Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, Éditions de la Différence, 2013, p. 56-78 ; *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990. Lors du dessin, l'artiste ne suit pas simplement son « *disegno* », mais il jette sa main dans un espace intact et invisible de l'à-venir.

32 Derrida, « Signature événement contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, les Éditions de Minuit, 1972, p. 391.

33 « Ou bien êtes-vous d'avis [...] que Raphaël n'eût pas été le plus grand génie de la peinture si, par malheur, il était venu au monde sans mains ? » : Lessing, *Emilia Galotti* [1772], éd. bilingue, trad. de l'allemand et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier, 1940, p. 59-60. Lessing a peut-être lu la Promenade Vernet de Diderot : « Supposez Raphaël éternel, immobile devant sa toile, peignant nécessairement et sans cesse. Multipliez de toutes parts ces machines imitatrices. Faites naître les tableaux dans la nature, comme les plantes, les arbres et les fruits qui leur serviraient de modèles ; et dites-moi ce que deviendrait votre admiration. » (*Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, Hermann, DPV XVI 180)