



Fabula / Les Colloques

Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris

Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze

René Démoris



Pour citer cet article

René Démoris, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIIIe s., autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document608.php>, article mis en ligne le 29 Septembre 2007, consulté le 11 Octobre 2024

Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze

René Démoris

Dans ses *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture...*, La Font de Saint-Yenne écrit, en 1754, à propos d'oeuvres de Carle Van Loo : « Les beaux arts du même auteur et qui ont été exposés dans le même temps que les deux précédents, sont quatre tableaux ovales pour dessus de portes. ces arts sont figurés par de petits enfants trop habillés, ce qui les fait paraître un peu lourds et engoncés, quoique leurs habits soient galants et ingénieux. leurs physionomies ne sont point assez variées, et semblent faites sur le même modèle. il est d'ailleurs assez peu vraisemblable que des marmousets de cinq ou six ans s'occupent sérieusement des arts ; que de petites mains si faibles tiennent des masses et des ciseaux pour travailler du marbre ; qu'ils peignent d'après nature, et autres semblables occupations plus propres à donner un caractère de puérité aux beaux arts que de la dignité et de la considération. Ce qui m'a occasionné cette réflexion, c'est la mauvaise plaisanterie de plusieurs personnes qui ont dit en les voyant, Que les arts chez nous étaient tombés en enfance, critique ridicule et fort opposée à la vérité. L'on dira pour excuser l'auteur, qu'un nombre infini de peintres ont pris avant lui la même licence, mais le nombre des errants n'autorise point les erreurs.¹ »

Curieuse réflexion qui laisse un sentiment de malaise. Car enfin La Font de Saint Yenne, inventeur du genre des “salons”, n'ignore pas que les *putti* sont en possession depuis longtemps d'assumer un certain nombre de rôles dans l'espace conventionnel de la peinture mythologique ou religieuse. La modernisation de leur habillement — que l'on peut juger maladroite — ne suffit pas à le faire oublier. Elle ne saurait justifier en tous cas la sottise agressive d'une plaisanterie que La Font lui-même juge mauvaise et où se reconnaît la plus plate agressivité. Mais la plaisanterie le touche quoi qu'il en ait. Car au lieu de souligner la non-pertinence de l'énoncé et d'incriminer l'inculture des spectateurs, c'est au peintre qu'il s'en prend, coupable d'avoir donné prise à l'énonciation de ce qui reste pourtant une sottise. Et d'étayer sa critique de l'appel à une vraisemblance évidemment déplacée dans le registre de l'allégorie. Comme si l'association enfants-arts faisait peser un risque réel sur la considération due aux beaux arts. Du même coup, La Font immortalise la “mauvaise

¹ La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture...*, 1754, p.30.

plaisanterie” et la fait passer dans le registre d’un lisible produit par le tableau lui-même. Tout se passe comme si le tableau devenait ici d’une extrême vulnérabilité à toute interprétation, fût-elle évidemment mauvaise. Doit-on tenir cette lecture pervertie comme un des avatars extrêmes de l’injonction poussinesque, tant de fois répétée : “lisez l’histoire et le tableau” ?

Revenons en arrière — à cette lettre que Poussin écrit à Chantelou, le 28 avril 1639, en lui envoyant le tableau de la Manne : « Au reste, si vous vous souviendrez de la première lettre que je vous écris, touchant les mouvements des figures que je vous promettais d’y faire, et que tout ensemble, vous considérez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repaître, de consolation et autres, car les sept premières figures à main gauche vous diront tout ce qui est ici écrit et tout le reste est de la même étoffe : lisez l’histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.² » La procédure prescrite par Poussin est bien celle d’une double lecture, dont la seconde, celle du tableau, tend à vérifier que les amplifications proposées par la toile sont en conformité avec le sujet, tel qu’il est défini par le texte de l’Écriture qui n’entre pas, bien entendu, dans le détail des diverses figures. Expérience de vérification d’une convenance, au sens le plus fort du terme, qui s’appuie sur l’idée d’un langage du corps, énoncée à travers Félibien par Poussin lui-même : “En parlant de la peinture, il dit que de même que les vingt-quatre lettres de l’alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain à exprimer les diverses passions de l’âme pour faire paraître au dehors ce que l’on a dans l’esprit.³”. Laissant de côté l’analyse de la formule sur laquelle on reviendra, il apparaît que l’expression des passions constitue un autre langage analogue au langage écrit. On sait le destin de cette suggestion et comment l’ambition de lire le corps conduit Charles Le Brun à élaborer ce qu’Hubert Damisch appelle un “alphabet des masques”, complétant les conférences qu’il donne en 1668 sur “l’expression générale et particulière”⁴.

On le sait, cet accent mis sur la lisibilité du corps qui annonce le triomphe de l’expression (“particulière”, au sens de Le Brun, c’est-à-dire celle des passions) au XVII^e et au XVIII^e siècles, comme catégorie majeure, pour ne pas dire tyrannique, de l’esthétique picturale, est ordinairement tenue pour marque d’une peinture “littéraire”, plus ou moins asservie au texte — au lisible — qui lui a donné l’occasion de s’exprimer. Faut-il s’exagérer ce respect ?

² *Lettres de Poussin*, Paris 1929, p. 12.

³ Félibien, *Mémoires*, cité in *Actes du Colloque Poussin*, 1960, II, p.80.

⁴ Voir H.Damisch, “ L’alphabet des masques”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Printemps 80 et ma propre étude, “ Le langage du corps et l’expression des passions de Félibien à Diderot”, *Mots et Couleurs*, II, sous la direction de J.P.Guillerm. Lille, PUL, 1986

On devine l'agacement de Poussin que trahit sa lettre à Stella de septembre 1649 — dans ces années où avec *Le paysage au serpent*, il se dispense lui-même de tout support textuel —, lorsqu'il répond aux objections suscitées par le *Frappement du rocher*. On a trouvé à redire, dans cette toile, à la « la profondeur du lit où l'eau coule, qui semble n'avoir pu être fait en si peu de temps ». Poussin répond : "Qu'apparemment la disposition du lieu où ce miracle se fit devait être de la sorte qu'il l'a figurée, parce qu'autrement l'eau n'aurait pu être ramassée, ni prise pour s'en servir dans le besoin qu'une si grande quantité de peuple en avait, mais qu'elle se serait répandue de tous côtés." Argument finaliste : Dieu n'a pu faire que pour le mieux et s'agissant d'un miracle, il n'y a pas lieu d'ergoter sur le plus ou le moins de "choses merveilleuses"⁵. On s'amusera de retrouver un argument analogue dans la bouche de Sébastien Bourdon, et sous la plume de Félibien, lorsque, dans la septième conférence, commentant le miracle des aveugles de Jéricho, autre toile de Poussin, l'orateur identifie tranquillement l'intention du peintre et celle du Créateur : "Qu'il a voulu figurer un matin, parce qu'il y a quelque apparence que Dieu choisit cette heure-là comme la plus belle, et celle où les objets semblent plus gracieux, afin que ces nouveaux illuminés reçussent davantage de plaisir, en ouvrant les yeux ; et que ce miracle fût plus manifeste et plus évident."⁶

Encore ne s'agit-il dans ces deux cas que d'amplifications qui ajoutent au texte, tel qu'il peut être lu. Les objections que suscite *La Manne* du même Poussin, dans une autre conférence où Le Brun a la parole, sont plus sérieuses : dans l'Écriture, la manne tombe pendant la nuit, les Hébreux la ramassent au matin, et du reste "le peuple avait déjà été secouru par les cailles, qui avaient été suffisantes pour apaiser la plus grande famine"⁷. Les scènes de langueur, d'extrême misère sont donc déplacées, tout autant que cette figuration de la mère tétant sa propre fille, que Poussin a placée au premier plan. "À cela Monsieur le Brun repartit qu'il n'en est pas de la Peinture comme de l'Histoire"⁸. Il convient d'insister sur cette négative et sur les droits exorbitants qu'elle confère à la peinture : en l'occurrence de suggérer au spectateur un autre référent que celui de l'Écriture. Le glissement de l'Histoire à la Poésie (un intervenant invoque la tragédie) et l'habile assimilation des groupes de *La Manne* aux épisodes et péripéties d'une pièce de théâtre est tout à fait révélateur : nul doute que les figures rassemblées par Poussin soient celles qui feront sur le spectateur le maximum d'effet, mais quant à l'instruction, elle reste problématique, si le spectateur n'a pas en effet une connaissance préalable de

⁵ Félibien, Huitième Entretien, (1685), *Entretiens...*, 1725, p.60.

⁶ Félibien, *Conférences de l'Académie...*, (1668), in *Entretiens...*, t.V, p. 432.

⁷ *Ibid.* p. 424.

⁸ *Ibid.*

l'histoire. Dans cette affaire, aussi discrètement que s'y prenne Le Brun, c'est bien le principe de plaisir qui triomphe.

On comprend que, quelque temps après, le janséniste Philippe de Champaigne ait affronté le premier peintre à propos d'*Eliezer et Rébecca* du même Poussin, donnant lieu à la fameuse controverse sur les chameaux : Poussin, selon Champaigne, a manqué à la "fidélité de l'histoire" en retranchant ces chameaux dont l'Écriture spécifie la présence au moment même où la jeune fille reçoit les présents d'Eliezer. La réponse de Le Brun est que les chameaux font partie de ces "objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties", argument qu'il étaye d'une allusion à la théorie des modes et aux propos de Poussin lui-même, mais aussi à l'exemple d'un "excellent poète de notre temps [qui] décrivant le combat d'Alexandre contre Porus, avait retranché de sa narration que Porus était alors monté sur un éléphant, de peur que, faisant mention d'une espèce de monture rejetée de nos escadrons, il n'effarouchât l'oreille de ses auditeurs, et que la matière principale ne fût troublée par ce petit détail qui est contraire à nos manières de combattre."⁹ . L'histoire sacrée ni la profane n'auraient subi ici aucune grave atteinte. Voire. C'est ici oublier un peu vite — et Champaigne, plus tard soutenu par Barcos, s'y refuse — que la lettre de l'Écriture est sacrée. Autrement dit, qu'il n'est pas de la compétence humaine d'apprécier les effets de ce retranchement. Or c'est bien cette fétichisation du texte que Le Brun tourne en dérision lorsqu'il suppose que le peintre devait, à jouer la carte du respect du texte, représenter les dix chameaux mentionnés dans l'Écriture. Une "caravane", qui eût manqué, sans aucun doute, à la dignité du sujet. Or c'est bien cette dignité qui est en question : est-ce l'absence des chameaux (comme le suggèrent les partisans de Champaigne) ou leur présence (comme l'affirme Le Brun) qui risquait de faire passer Eliezer pour un "marchand forain" "qui cherche à vendre ses bijoux" et "chemin faisant, exerce son trafic auprès de ces filles¹⁰" ? . On glisse ici vers la mauvaise plaisanterie, vers une interprétation involontairement burlesque de la toile, qui la ferait basculer dans le registre comique. Le fait est que pour les partisans de Champaigne, le renvoi aux chameaux, appuyé sur toute une tradition, suffit à désigner l'Évangile et à écarter les hypothèses déplacées. Pour Le Brun, il est clair que cette désignation ne fait pas le poids en regard des associations actuelles auxquelles prête le chameau.

Le texte en amont de l'oeuvre compte moins, dans cette perspective, que le texte en aval que fait produire l'oeuvre, produisant une autre lisibilité. Dans le cas précis de cette toile, Testelin, secrétaire de l'Académie, dans les abrégés qu'il donne des conférences de l'Académie, n'hésitera pas à le produire, rendant compte ainsi du

⁹ H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de peinture...*, 1883. p.94-95.

¹⁰ *Ibid.*p.95.

projet de Poussin : « [...] cet auteur avait dessein de représenter le temps, auquel ce fidèle ambassadeur persuadé du choix que Dieu en avait fait, se met en devoir d'exécuter son ordre; il a déchargé ses Chameaux en quelque endroit reculé, il a pris ses présents et ses témoignages de créance, il a fait sa proposition, et maintenant il donne à cette jeune fille les engagements du mariage, voilà l'idée du sujet qu'il s'est proposé en cette action, à quoi il a tellement assujetti toutes les parties qui entrent dans la composition de cet excellent ouvrage, qu'il n'y a rien mis qui ne convienne à un sujet nuptial...¹¹ ». Peu s'en faut qu'au fil de cette réécriture, la Bible ne soit accusée de mauvais goût... L'idée du sujet prend le pas sur la référence textuelle, qui — Champaigne a raison — ne laisse aucun doute.

Le temps de la peinture classique est ici curieusement élastique : permettant dans *la Manne* de voir à la fois ceux qui meurent de faim, la manne qui tombe et ceux qui s'en nourrissent, mais autorisant aussi à exiler hors champ et dans un moment antérieur les chameaux incommodes. Le tout au profit sans doute d'une meilleure lisibilité du tableau, mais aux dépens de ce premier lisible qui en cautionne le sujet. De quoi faire prendre conscience de la valeur toute relative de ces continuelles invocations à l'histoire et au costume, sous lesquelles l'Académie se plaît à écraser les Lombards, Titien et autres Véronèse, et qui ne relèvent pas nécessairement d'un respect du texte.

Il est intéressant pour notre propos que le volume des conférences publiées par Félibien en 1668 se conclue précisément sur un problème iconographique non résolu. Dans la septième conférence, déjà évoquée, un objecteur se présente qui met en lumière une infidélité à l'histoire : le miracle de Jéricho a eu lieu en présence d'une foule nombreuse, réduite ici à trois apôtres et quelques assistants. Cette "multitude", le peintre n'avait pas le droit de la supprimer en raison de la nature sacrée du sujet, l'intervenant le souligne avec énergie. Et il propose, dans une argumentation serrée, une solution qui sauve l'honneur de Poussin : le miracle représenté est celui des aveugles de Capharnaüm, et non de Jéricho. Proposition de bon sens, semble-t-il, encore que la postérité ne l'ait pas retenue. Mais sur laquelle l'Académie, contrairement à ses habitudes, après une longue discussion, ne prend aucune décision¹². Serait-ce parce qu'une fois acquis le fait que Poussin a mis en scène avec une parfaite efficacité les actions et les passions convenables à un miracle (et là dessus Bourdon et son contradicteur s'accordent pleinement), la question de savoir à quel passage de l'Évangile se rattache la scène est en définitive un point secondaire? Tout se passe comme si la bonne solution trouvée par

¹¹ H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres...*, (1696), in Le Mierre, *La Peinture*, 1769, p. 62.

¹² Les partisans de Jéricho emploient un argument du même ordre que celui qui sert à justifier l'absence des chameaux : "Mais quant à un plus grand nombre de figures que celles qui sont dans cet Ouvrage, c'est à quoi il n'était point obligé, parce qu'il a pu supposer que la multitude des gens qui suivent Jésus-Christ n'est pas autour de lui, et qu'étant éloignée de quelques pas, elle est cachée des bâtiments." Conférences..., *ed.cit.*p.443. Les bâtiments sont bien commodes...

l'objecteur devenait gênante, en ce qu'elle limite l'usage fait par la peinture de son lisible propre¹³.

Que la référence historique puisse être contradictoire avec l'effet que doit produire l'oeuvre par sa lisibilité psychologique, c'est bien ce que montrent les plaisanteries auxquelles se livre Elizabeth Chéron dans *la Coupe du Val de Grâce*, ce poème satirique qu'elle écrit en 1669 contre la fresque de Mignard dans la coupole du Val de Grâce¹⁴. Le peintre a voulu qu'on reconnaisse les saints qu'il place autour de la Vierge : saint Paul dans sa chute, saint Jérôme plume en main, Agnès et son mouton, Abraham avec une épée, Josué en posture guerrière, etc... Et la jeune artiste de s'égarer : y a-t-il des lions et des moutons dans le paradis ? tous ces personnages ne devraient-ils pas être en état d'adoration ? Bref, la vraisemblance paradisiaque ne devrait-elle pas compter davantage que l'identité conférée à chacun par son histoire ?

Ce qui importe est bien plus l'effet produit par l'oeuvre, dans une lecture actuelle, que la référence aux textes sacrés qu'elle est supposée illustrer. Et cet effet est possible grâce à ce code de lecture "naturel" que chacun est censé porter en soi, dont le fonctionnement est indépendant du passé culturel du spectateur, de son degré d'information historique, code qui lui permet de reconnaître les passions grâce aux signes qui les caractérisent. Cette reconnaissance à son tour produit un texte, celui par exemple des conférenciers de l'Académie et de Le Brun lui-même, énonçant ce que chacun doit percevoir dans le tableau et l'étayant d'une référence à une autre textualité de type savant, celle de Cureau de la Chambre ou du Descartes du *Traité des passions*, supposée conforter ce que le spectateur peut tirer de sa propre expérience.

Il vaut la peine de souligner combien cette attitude rejoint la crise de l'histoire qui caractérise les premières années du règne de Louis XIV. Rien de plus analogue avec la démarche de Le Brun que les pratiques de la tragédie (au reste évoquée dans la Sixième Conférence), mais aussi celle de la nouvelle historique, telle que la conçoivent Mme de Villeglé ou l'abbé de Saint-Réal, qui consiste à prendre dans l'histoire des sujets permettant de sonder les replis de l'âme humaine, au nom de la connaissance innée qu'en ont l'auteur et son lecteur ; mais aussi que celle de la grande Histoire, telle que la théorisent les Rapon ou les Le Moyne, où l'on espère moins atteindre une vérité qu'une vraisemblance conforme à la grandeur du genre. Il y a quelque analogie entre la manière dont le père Le Moyne interdit à un nom

¹³ Comme on le voit, cette analyse conduit à nuancer les conclusions tirées par la critique, et en particulier par Norman Bryson au chapitre II de son livre *Word and Image*, sur "l'autorité du texte" dans le système classique, rapprochée par lui du contrôle bureaucratique exercé sur le peintre. Ceci dit sans remettre en question la remarquable analyse qu'il fait du rapport du discursif et du figural, et de la prééminence du verbe. (Voir *Word & Image*, Cambridge, 1981, p.32 sqq.)

¹⁴ Voir édition critique de cette oeuvre, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

roturier de figurer dans l'Histoire (quel qu'ait été le rôle effectif du porteur de ce nom) et le procédé de Le Brun congédiant les chameaux de Rébecca. Dans les deux cas, il s'agit du reste de conjurer le spectre de la bassesse.

La différence est que les théoriciens de l'histoire, dans l'hypercritique réductrice qu'ils ont développée à cette époque, se sont bien gardés d'attaquer de front le texte sacré, se contentant de le mentionner, comme lieu échappant aux critères habituels. Exception prudente et dont chacun restait maître de penser comme il l'entendait. Ce que font apparaître les échanges de l'Académie — portant sur des peintures à sujet religieux — est combien ce texte est déjà lui aussi menacé par une peinture qui prétend trouver sa légitimation dans le lisible qu'elle enfante plus que dans le texte qui est supposé l'autoriser. Mais qu'il s'agisse du texte sacré autorise certains, comme Champaigne, à en prendre ouvertement la défense, avec l'approbation de Barcos. La théorie d'un vraisemblable se substituant à un vrai qu'il est impossible d'atteindre (pour des raisons au reste variées) peut-elle s'appliquer au sujet sacré ? C'est bien ce que tente Elizabeth Chéron dans sa *Coupe du Val de Grâce*, quitte à montrer (que ce soit sans le vouloir est sujet à caution) l'absurdité du résultat. Il est de toute manière assez évident qu'au nom de ce vraisemblable (celui de l'instant paradisiaque), elle est amenée à récuser tous les signes qui permettaient habituellement de reconnaître les personnages : saint Paul par sa chute, saint Jérôme par son écritoire, sainte Agnès par son agneau, etc, tout comme Le Brun bannissait les chameaux, ou encore l'agneau et le bœuf de la Nativité. Autant dire que la prétention à la lisibilité et à la clarté ne facilite pas nécessairement la tâche de déchiffrement du spectateur.

A cette relative désinvolture à l'égard du texte historique, à cette distance à laquelle on le place, a contribué sans doute le sentiment que c'était l'histoire du présent qu'il s'agissait de peindre, celle même du Roi-Soleil, une histoire non encore écrite, dont Perrault s'empresse de saisir les premiers exploits dans son poème de *la Peinture*, pour les proposer au pinceau du Premier Peintre. Mais il ne s'agit, pour l'écrivain, que d'une série d'esquisses. Le peintre aura fini son ouvrage avant l'historien proprement dit. Que Perrault rappelle à Le Brun qu'aucun autre sujet ne doit "profaner ses pinceaux", doit être pris au sérieux. La Fable et l'histoire ancienne perdent leur poids propre, d'être vouées à désigner indirectement et à célébrer l'unique sujet royal et à peupler Versailles de tableaux et de statues qui ne feront que rappeler sa grandeur et ne sont plus les vecteurs d'une vision païenne de l'univers et de l'homme. Cette figuration antique, il convient de l'accommoder aux besoins de grandeur de la peinture, qui sert en définitive celle du roi.

Modernité en somme que cet arrachement à la souveraineté de la chose lue sur la chose peinte. Ce qui fait plus que s'amorcer ici est une rupture avec la religion du texte qui caractérisa la Renaissance. D'être confronté à ce modèle présent qu'est le

roi, (et qui en tant que modèle, ne l'oublions pas, réduit au silence, décourage ceux qui ont tâche de l'écrire, et notamment d'écrire ce qui se passe dans son âme), a sans doute puissamment contribué à dégager la toile d'un asservissement au texte d'origine.

Cette liberté peut-elle aller sans quelque malaise ? Et non pas à propos des seuls sujets sacrés. On connaît la référence insistante aux théories des passions non seulement chez Le Brun, mais chez d'autres académiciens, qui renvoie à un savoir écrit, notamment par Descartes, de nature scientifique. Tout se passe comme si cependant on se cherchait une autre autorité cautionnante que celle du texte historique. Référence qui donne parfois l'impression d'un remplissage, puisqu'il est supposé d'autre part que le spectateur comprend spontanément les expressions qui sont pour lui fait d'expérience et de nature. Et de fait, c'est bien dans cette dernière voie que s'orientera en peinture la théorie de l'expression : celle d'un code de lecture que chacun est supposé porter en soi, indépendamment du passé culturel du spectateur et de l'ensemble historique où est pris l'épisode envisagé.

Plus généralement, ce qui semble compenser la perte de contact avec le texte originant, en amont de la toile, est l'exigence d'un lisible en aval de l'oeuvre, et qu'elle aura produit elle-même. À se passer de la tutelle du texte, la peinture est condamnée à porter son propre lisible, à donner tout de même à lire, de la façon la moins ambiguë possible, malgré la mutité dont elle est accablée. A cet égard, ce sont bien des modèles de ce *lisible en aval* que produisent non seulement les *Conférences de l'Académie*, mais les ouvrages qui entendent parler peinture, ceux de Chambray, de Félibien et de Piles. Idéalement, le code "naturel" de l'expression des passions permettra de procurer cette lisibilité qui vient se substituer à celle du texte historique. Le Brun jugera cependant prudent d'en fournir les modèles¹⁵.

A écarter du jeu, de façon subreptice, le texte historique, il advient une conséquence importante. C'est que cette peinture est hantée par le spectre de la mauvaise interprétation et de l'inconvenance, comme si, en quelque sorte, elle avait peur de la liberté qu'elle se donne. Alors que la référence supposée au texte d'origine pouvait disqualifier le spectateur incompetent, c'est désormais le peintre qui porte la responsabilité des erreurs de lecture que ce spectateur peut commettre — de ces *mauvaises pensées* qui feraient prendre Eliezer pour un marchand forain. Et l'on pourrait s'amuser du fait que la toile-phare de Le Brun, *les Reines de Perse*, qui donne à Félibien l'occasion de dresser une charte de la peinture d'histoire, prend pour thème précisément une erreur de lecture : le fait que la reine Sysigambis prend Epestion pour Alexandre. Le peintre a la charge difficile de montrer cette erreur au spectateur et de lui éviter de la commettre.

¹⁵ Je pense aux dessins dont Le Brun accompagne sa *Conférence sur l'expression générale et particulière*.

La peinture, on le sait, se donne une vocation universelle. En théorie, tout spectateur lui est bon. De fait, depuis Le Brun jusqu'à La Font de Saint-Yenne, les théoriciens ne manquent pas d'une manière ou d'une autre, de souligner la prééminence, selon les cas, du jugement des savants, des gens de goût ou des amateurs. Mais les uns et les autres, lorsqu'ils ont à évaluer l'effet de la toile, prennent en compte, parfois jusqu'à l'absurde, toutes les interprétations possibles, y compris des plus sottes et des plus folles. "On pourrait croire, penser, dire que..." : la récurrence de ces formules est constante et met en garde contre le risque d'inintelligibilité. On y prend parfois le sentiment que le spectateur idéal — ou du moins modèle — est un imbécile... Le bon tableau est celui qui prêtera à une lecture univoque, à l'écart de toute errance possible. Lorsque l'abbé du Bos consacre une longue section à définir les sujets propres à la tragédie et ceux propres à la peinture d'histoire, il définit les conditions d'une bonne lisibilité de la peinture¹⁶.

Bien entendu, cette distance prise avec le texte d'origine, qui suppose une certaine autonomie de la peinture, ne s'avoue pas pour telle. Avec un ensemble touchant, du XVII^e au XVIII^e siècle, les critiques ne manquent pas de conseiller aux artistes la lecture des grands textes et d'attribuer la faiblesse de leur invention au fait qu'ils sont "peu studieux et rares lecteurs", et l'on rappellera sans cesse, particulièrement au moment où les gens de lettres prennent le contrôle du discours sur l'art, que "les Poètes sont les conseiller-nés des Peintres"¹⁷. La Font, en 1754, relevant les infractions à « la loi inviolable du costume » ne manque pas de faire observer à Boucher, coupable d'avoir attribué à Apollon, dieu solaire, une lyre déplacée : « un peu plus de lecture lui eût épargné cette faute dans l'historique de son sujet¹⁸ ». Et l'auteur anonyme des *Observations* de 1748 confronte avec soin le *Mucius Scevola* de Dumont le Romain avec le texte de Tite Livre, pour lui montrer qu'il a mal choisi son moment¹⁹.

Mais cette confrontation sert surtout à mettre en lumière la manière dont l'erreur risque d'empêcher la participation émotive du spectateur. Le même auteur, remarquant que Van Loo a eu le tort d'oublier les modes des Juifs (encore le costume), rappelant le précédent topique de Véronèse dans ses *Pèlerins d'Emmaüs* (cible désignée depuis longtemps en ce domaine) conclut : « On a ri de son anachronisme et on admire encore son tableau²⁰ ». Ce qui compte est l'effet actuel du tableau plus que l'exactitude de la référence. Dans *l'Auguste protégeant les arts* de Collin de Vermont, La Font néglige la faute historique pour apprécier l'habileté de la

¹⁶ Du Bos, *Réflexions critiques...*, ed.1770, Tome I, section XIII, p. 84-112.

¹⁷ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions...*, 1747, p.77.

¹⁸ La Font de Saint-Yenne, *Sentiments...*, 1754, p.37.

¹⁹ *Observations sur les arts...*, 1748, p.74 sqq.

²⁰ Id. p.87-88.

flatterie adressée à Louis XV, et c'est à *la Famille de Darius* de Le Brun que la *Cléopâtre en face d'Auguste* du même artiste, ramène son attention²¹. Il pardonnera de même à Vien d'avoir choisi un sujet (l'arrivée des saintes Marie et Lazare à Marseille) que n'atteste aucune autorité, en raison des qualités de l'oeuvre²². Il réservera toutes ses foudres en revanche à la chaise "historique" — mais objet "désagréable" que van Loo a introduit, croyant bien faire, au premier plan d'une toile évoquant un concile où participa saint Augustin²³. Triomphe de la convenance sur la référence textuelle. Il n'est pas moins sévère pour le détail d'un tableau de Pierre : "La déesse des grâces et de la beauté donne la préférence à l'un de ces laids tritons pour lui servir dans son triomphe, et choisit son dos pour appuyer son bras d'ivoire ; n'eût-il pas été plus convenable de lui faire accorder cette faveur à une jeune Naïade parmi celles qui sont oisives dans ce tableau, à la place de cette figure à barbe hideuse et dégoûtante, pour approcher de plus près que toutes les autres sa personne divine?²⁴" A propos des Noces de Thétis et de Pélée, de Collin de Vermont, c'est non plus le peintre, mais le texte d'origine qu'il incrimine. Le tableau est froid, mais comment faire manger des dieux qui sont des êtres incorporels²⁵? Énoncé qui repose sur une assimilation éminemment moderne des Dieux et des grands... Cette dernière réflexion annonce la grande diatribe contre la Fable et les horreurs de la mythologie, qui n'épargne des sujets historiques que ceux, principalement de l'histoire romaine et même modernes, qui peuvent inspirer au spectateur l'amour de la vertu et de la patrie. Il s'agit d'employer nos talents « à nous offrir des exemples propres à élever notre âme au dessus des sens. » Cette moralisation de la peinture complète une obsession de l'inconvenance dont les effets de censure sont assez évidents et qui montre clairement le refus de s'engager dans la logique du texte ou de la tradition qui soutient ces représentations. Rien ne doit compromettre la lisibilité immédiate de la toile et sa conformité aux idées reçues du sujet. A propos de *l'Ermite endormi* de Vien, le même la Font écrit : "On pourrait remarquer dans ce tableau un léger défaut d'attention, c'est d'avoir placé à côté de cet ermite, une tête de mort, en lui mettant un violon dans les mains. ces deux objets offrent des idées si opposées qu'il est difficile de les rapprocher sans blesser le spectateur, c'est la seule dissonance que l'on trouve dans ce bel ouvrage.²⁶" On serait tenté de suggérer à l'auteur qu' "un peu de lecture" des textes et des tableaux permettait pourtant de relier sans trop de peine ce violon et ce crâne, et

²¹ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions...*, p. 81-89.

²² *Ibid.* p.50.

²³ La Font de Saint-Yenne, *Sentiments...*, 1754, p. 11.

²⁴ *Ibid.* p.96.

²⁵ "mais en pouvait-on donner une bien vive [d'action], sans sortir de la dignité et de la bienséance, à des Dieux attablés qui ne mangent que divinement et sans besoin? c'est donc uniquement la faute du sujet et non de celui qui l'a exécuté." *Sentiments...*,p.64.

²⁶ *Ibid.*p. 48.

même de moraliser. Mais avec un peu de peine tout de même, celui de faire appel à une connaissance préalable de la symbolique des deux objets. Et à ceci — qui pourrait être *lecture* — La Font se refuse, à l'instar de ses contemporains maudissant l'emblème, l'énigme, le logogriphe, qui compromettent la transparence de l'oeuvre et sont générateurs possibles de sens interdit. Au risque, à force de bannir la "dissonance", de réduire l'harmonie à un banal unisson.

Cette situation n'est pas sans poser quelques problèmes au renouvellement d'une peinture d'histoire, toujours tenue pour genre dominant (et plus que jamais lorsqu'on demande à l'art de célébrer les idéaux civiques), parce qu'elle ouvre les espaces de l'imagination créatrice, prise dans le dilemme du sujet connu, trop connu et ressassé, et du sujet neuf, mais qui risque de rester incompris. "Les trois quarts des spectateurs qui sont d'ailleurs très capables de rendre justice à l'ouvrage ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau", écrit du Bos²⁷. Réévaluant le bon sens des "peintres gothiques", s'appuyant de l'exemple de Raphaël, du Carrache et d'Antoine Coypel pour réintroduire la lettre dans la peinture, il propose donc l'usage d'inscriptions indiquant le sujet du tableau : "Je me suis étonné plusieurs fois que les peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnaître à l'aide seul du pinceau, n'accompagnaient pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription.". La Font de Saint Yenne reprendra en 1747 la même proposition : "Le plus sûr moyen pour lever ce voile qui nous cache un des plus grands agréments des tableaux historiques, c'est de renouveler l'ancien usage dans la renaissance de la peinture et qui se pratique encore dans les sujets d'histoire exécutés dans les tapisseries, c'est, dis je, de placer un cartouche dans le bas du tableau où sera écrit sur un fond très clair et en caractères noirs, le sujet que le peintre a choisi.²⁸ » ...« Un des plus grands (avantages) à mon sens, c'est l'épargne du temps perdu à fatiguer sa mémoire, souvent sans succès, pour déchiffrer ces emblèmes.²⁹ » Il se trouve que l'idée était déjà apparue, sous forme de boutade, dans la bouche d'un Le Brun exaspéré, lors de la conférence sur *Eliezer et Rebecca* : "[...] le peintre qui voudrait satisfaire l'ignorance des uns, ou prévenir la malice des autres, serait à la fin obligé d'écrire dans son tableau le nom des objets qu'il y aurait représentés.³⁰" Manière de revenir au texte d'origine ou, en fait, de s'en débarrasser ? Le protocole de lecture indiqué par La Font est instructif : « les premiers regards se porteront sur l'explication du sujet, après quoi l'on examinera si le peintre l'a bien rempli, si le premier coup d'oeil

²⁷ Du Bos, *ed. cit.*, t. I, p. 90.

²⁸ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions...*, p. 109-110.

²⁹ *Ibid.* p. 113.

³⁰ H.Jouin, *Op. cit.* p. 96.

est satisfait de l'ensemble et de l'harmonie. On passe ensuite aux détails, on remarque ce qui flatte le plus notre goût, et ce qui le blesse. Si les caractères, les Épisodes, les expressions sont liées à l'action principale, et nous affectent l'âme des passions que le peintre a voulu représenter.³¹ »

On n'exige donc plus du spectateur qu'il ait en mémoire l'histoire et sa complexité. L'inscription offre aux moindres frais l'information nécessaire, sous une forme abrégée, information évidemment appauvrie. Elle permet, sans effort, de passer à une seconde lecture qui est celle des signes des passions et de la convenance. Mais si peu que la première lecture aura informé le spectateur, elle aura du moins écarté les associations inconvenantes et l'apparition du syndrome du marchand forain... Faut-il dire qu'à l'époque où écrit La Font le livret du Salon remplissait déjà largement cette fonction ? A interpréter le dispositif proposé qui nous est familier, on voit qu'il revient à mettre le texte d'origine sous la juridiction du peintre, mais aussi — de façon en quelque sorte symbolique — à le situer hors de l'espace de la toile. Un garde-fou ?

Inutile de dire, dans cette perspective, quel soulagement ont pu trouver les critiques dans les scènes pathétiques de Greuze qui ne renvoient à aucun référent textuel ostensible, et où la surenchère expressive permet d'écarter, autant que possible, le risque d'ambiguïté. " le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des moeurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman", écrit Diderot, désignant ainsi ce lisible en aval qu'il met en écriture³². Inversement on se demandera si l'insuccès du *Septime Sévère et Caracalla*, de 1769, tenu pour "énigmatique" par la critique, n'est pas dû, entre autres raisons, à ce que Greuze y suppose une connaissance préalable du texte³³.

Du Bos y avait insisté : au contraire du langage verbal, qui use de signes "arbitraires et institués", la peinture se sert de signes "naturels" — et cela explique à la fois la rapidité et l'intensité de ses effets. "C'est la nature même que la peinture met sous nos yeux ³⁴". Au nom de cette naturalité et de la transparence qu'elle implique, c'est bien une hyperlisibilité qu'au XVIII^e siècle, on va attendre de la bonne représentation picturale. Car dans le même temps, la pierre de touche de cette qualité reste ce texte en aval qu'elle doit faire produire. "L'expression est faible ou fausse si elle laisse incertain sur le sentiment", écrit Diderot dans les *Essais sur la peinture*³⁵. Autrement dit, si le spectateur ne peut se livrer à une verbalisation immédiate à la vue de la figure peinte. Telle est la conséquence de cette idéale lisibilité du corps sur

³¹ *Sentiments...*, p.113-114

³² Diderot, *Salon de 1765*, Hermann, 1984, p.177.

³³ " Un fait énigmatique et compliqué que l'Art ne peut rendre...". Beaucausin, *Lettre sur le Salon de peinture de 1769, 1769*, p.23.

³⁴ Du Bos, *ed. cit.* t.I, p. 414 sqq.

³⁵ Diderot, *Essais sur la peinture*, Hermann 1984, p. 40.

laquelle se fonde la lecture proprement picturale du tableau. Reversée sur la réalité elle-même, elle implique que ce qui ne se laisse pas lire n'existe pas. Nous ne sommes pas très loin de la pathologie mentale. Mais, après tout, n'est-ce pas cette absolue lisibilité des uns par les autres que Jean-Jacques Rousseau situait au paradis perdu de l'homme originel?

On est ici devant les conséquences extrêmes de la formule de Poussin, tirées sans que soit examiné le lieu où boîte la comparaison entre lettres et linéaments du corps : l'ellipse du langage oral (nécessaire cependant en langue alphabétique) et de la volonté de s'exprimer permet de confondre la manière dont un ensemble de signes discrets — les graphèmes — renvoient de façon univoque à un mot, et celle dont les linéaments du corps trahissent de façon *involontaire* cet objet non visible qu'est l'âme.

Contre quel danger prémunit cette soif de lire l'image, comme si cette image était sans cesse menacée d'une coupable absence de signification ou d'une signification inconvenante ? C'est sans doute une manière de supporter la transgression de la rupture plus ou moins subreptice avec le texte d'origine, particulièrement sensible dans le cas du texte sacré. Et un moyen de conjurer les périls de l'image. La lettre ne soutient son intérêt que de se combiner à d'autres pour se référer à une signification qu'il s'agit de saisir. L'oeil la traverse. Les linéaments du corps ont d'autres vertus, si l'on ose dire et requièrent l'attention dans un autre registre, celui du désir. Faire de la lecture du tableau, fondée sur la lecture du corps, l'obligation du spectateur, c'est procéder à un détournement d'attention qui a l'inestimable avantage de maintenir le regard sur un corps à la fois dangereux et désirable. Lire le tableau, c'est tout ensemble motiver et occulter la fascination qu'exerce ce corps. Ce n'est certes pas un hasard si le développement de cette obligation de lecture se produit au moment où le corps humain n'est plus innocenté comme la plus belle réussite du Créateur et où le texte cesse peu à peu de cautionner sa représentation. La lecture du tableau, comme moyen, en somme, de draper le visible dans le lisible.

Dans le rôle de censeur que s'arrogent les académiciens ou les critiques, rappelant au peintre, au nom de leur connaissance des textes ou de la psyché, les erreurs de lecture qu'il peut autoriser et les mauvaises pensées qu'elles entraînent, il n'est pas exclu que se trouve une secrète jouissance. "On pourrait croire..." : c'est toujours à un autre (éventuellement au peintre) qu'est attribuée l'interprétation fautive. Mais cet autre, n'est-ce pas aussi un peu le critique lui-même ? Car enfin c'est bien La Font de Saint Yenne qui fait passer à la postérité une réflexion qu'il juge par ailleurs stupide. On se le demandera en particulier à propos de Diderot chez qui la pratique de la mauvaise lecture — le syndrome du marchand forain — tourne au système : cette Vénus est une catin, cet enfant qui dort est mort d'indigestion, Renaud est un portefaix, le dauphin un gueux, etc. Il suffit d'ouvrir les Salons pour rencontrer, à

chaque pas, ce type de formule. Cette débauche d'interprétations impertinentes, imputées au peintre, ne permet-elle pas d'énoncer un certain nombre d'associations inconvenantes, pour le plaisir inavoué du critique chargé de faire régner la convenance en peinture, mais si conscient parfois de l'artifice du système qu'il est en train de défendre ? Et même Le Brun, avec son marchand forain, pourrait donner à penser...

Du classicisme aux Lumières, cette étude a tenté de cerner avec un peu plus de précision ce qui se passe dans une période où s'épanouit une peinture que l'on qualifie souvent de "littéraire" : elle tend à montrer que, dès ce moment, la peinture tend à son autonomie, sans parvenir à l'assumer encore, mais qu'elle est conduite à compenser cette transgression par l'élaboration de ce que j'ai appelé un lisible en aval, non sans développer d'intéressantes réactions de culpabilité. Ce n'est plus le texte qui cautionne la toile, en réalité (même si on l'invoque), mais bien le langage lui-même dans la lisibilité qu'il procure du corps et de la toile qui le représente. Un lisible invisible, en quelque sorte...

PLAN

AUTEUR

René Démoris

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : demoris.r@wanadoo.fr