

Katalin KOVÁCS

Le modèle dramatique et pictural dans les écrits des théoriciens du dix-septième siècle

Dans le présent travail, nous nous proposons d'envisager le modèle théâtral, ou si l'on préfère, le modèle dramatique sous l'angle de sa contribution à la formation de la théorie picturale. En effet, les points de contact du discours pictural avec le discours sur l'art dramatique sont au dix-septième siècle on ne peut plus saillants : c'est surtout au niveau des règles que le modèle dramatique exerce une influence massive sur la doctrine classique de la peinture.

Les registres picturaux et dramatiques seront examinés essentiellement à la lumière de deux points de vue : d'un côté, celui de la réception de l'œuvre par les spectateurs donc l'effet qu'on attend d'elle. De l'autre côté, il nous est possible d'appréhender ces modèles en soulignant qu'ils ne regardent pratiquement que la tragédie et la peinture d'histoire, perspective qui nous permettra de considérer la règle des trois unités. Lors de notre étude, nous nous appuierons en premier lieu sur les textes des théoriciens du discours pictural de la deuxième moitié du dix-septième siècle, notamment sur les *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture ainsi que sur les *Entretiens* de Félibien. Les écrits relevant du champ du discours sur le théâtre ne seront cités que dans la mesure où ils fournissent à la théorie picturale des points de comparaison précieux.

Tenant compte de la distinction traditionnelle entre la tragédie et la comédie qui se fonde sur l'autorité d'Aristote et qui n'a jamais été sérieusement mise en doute par les théoriciens classiques de l'art dramatique, il nous faut signaler que seule la théorie de la tragédie retiendra notre attention. Le statut référentiel de la tragédie pour la peinture, ou, en d'autres termes, la possibilité de la transposition du modèle tragique dans le champ pictural est chose acceptée par les théoriciens de la peinture. Puisque la mise en parallèle de ces deux domaines ne fonctionne qu'au niveau le plus élevé, celui de la tragédie et de la peinture d'histoire¹, nous entreprenons notre parcours par la fameuse définition de la tragédie dans la *Poétique* d'Aristote :

„La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la

¹ Voir DEMORIS, René, „Ut poesis pictura ? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières” in *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*, Stanford French and Italian Studies 65, Anna Libri, p. 269-281.

pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre”.²

Cette citation fournira donc notre point de départ et nous mènera aux conséquences essentielles dans le champ pictural : elle sera interprétée, d’abord, dans l’optique de l’effet que l’œuvre est censée produire sur les spectateurs.

Le spectateur face à la toile. Les passions majeures qui rendent possible son empathie.

Nous entamons l’analyse de la définition de la tragédie par sa deuxième partie où il est question de deux éléments fondamentaux : de son moyen d’imitation par les personnages en action aussi bien que de sa finalité et des moyens d’y parvenir, à savoir la purgation des émotions par la pitié et par la crainte. Ce qui nous intéresse à cet endroit de ces deux problématiques, c’est le champ des passions susceptibles d’assurer la sympathie du spectateur avec les personnages représentés. C’est là que les problèmes commencent à se poser : si le terme de spectateur s’applique et au public du théâtre, et au „regardants” des tableaux, cela ne diminue guère la difficulté résidant dans la nature même du modèle théâtral ce qui complique sa transposition dans le domaine pictural. A l’encontre du modèle pictural qui comprend outre le spectateur seul l’artiste, le créateur du tableau, le modèle dramatique se complète par un troisième facteur également nécessaire : l’acteur dont l’intermédiaire est indispensable pour que les passions puissent apparaître devant le spectateur. De toute façon, nous ne prétendons nous occuper ici que du point de vue du spectateur qui doit être, d’après les théoriciens d’art, avant tout affecté par l’œuvre.

Selon la tradition aristotélicienne, la théorie dramatique met en valeur, cela est bien connu, deux groupes de passions qui assurent la purgation des émotions³ dont l’un a affaire avec la compassion et la sympathie. L’autre groupe de passions se situe dans le champ notionnel de la crainte et de la terreur, donc au registre des émotions qu’on peut qualifier comme pénibles. Nous ne trouvons pas nécessaire de nous attarder sur les questions terminologiques relevant des différentes traductions françaises des deux termes⁴ : plutôt que d’employer des mots uniques pour ces notions bien complexes, nous tenons pour plus heureux de parler globalement des champs conceptuels autour de la pitié et autour de la crainte. En fait, ces deux groupes de passions ne sont pas non plus foncièrement différents : ils jouent sur le même registre de la catharsis, celui qui caractérise l’effet esthétique paradoxal consistant dans la transformation des sentiments désagréables en plaisir chez le spectateur.

² ARISTOTE, *Poétique* (trad. de M. Magnien), Paris, Librairie Générale Française, 1990, chap. 6, 1449b₃ p. 110.

³ La notion de purgation est désignée par le mot „catharsis” ce qui ne va pas sans poser de problèmes : métaphore empruntée au vocabulaire médical, elle n’apparaît, dans la Poétique, que dans le passage que nous avons cité. Elle y „assimile l’identification à un acte d’évacuation et de décharge affective.” Voir l’article „Catharsis” dans PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

⁴ Pour ne mentionner que deux exemples du dix-septième siècle, D’Aubignac utilise, dans *La Pratique du théâtre*, les termes de crainte et de compassion. D’AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pratique du théâtre* (1657), Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 334. Corneille, en revanche, emploie les mots de pitié et de crainte. CORNEILLE, Pierre, *Discours de la tragédie* (1660), in *Théâtre complet*, t. I, Paris, Editions Garnier, 1971, p. 36. Lors de la citation des textes anciens, nous respectons toujours l’orthographe de l’édition consultée.

C'est l'aspect de la sympathie du spectateur avec le héros tragique, sa tentative de se mettre à la place du personnage passionné qui nous permettra d'établir un parallèle entre la théorie dramatique et picturale. Effectivement, l'identification du spectateur n'a lieu qu'à condition que les personnages mis en scène suggèrent que le danger qui les frappe puisse aussi lui arriver⁵. La conséquence de cette menace présumée est une décharge émotionnelle, plus précisément la terreur et la pitié que ressent le spectateur. Ce sont donc les deux groupes de passions dont il conviendrait de rechercher la manifestation dans la théorie picturale. Cette tâche ne s'avère pas commode puisque ni les conférences de l'Académie, ni les *Entretiens* de Félibien n'abondent de telles occurrences concernant non pas les passions des figures peintes mais celles de leur observateur⁶.

La question de savoir quelles passions représentées peuvent susciter la pitié ou la crainte ressenties devant les tableaux nous invite à la lecture du *Sixième Entretien* de Félibien où c'est la compassion éprouvée par le spectateur qui apparaît dans le contexte de la représentation de la tristesse : „d'ordinaire, nous ne sommes touchés de compassion que quand nous voyons une personne être effectivement dans la peine & dans le malheur.” Selon le passage cité, la compassion ou la pitié semble être le corollaire des passions exprimant la peine, le malheur et la tristesse : on peut encore y ajouter la douleur, ou bien l'espèce de la douleur „qui veut faire pitié”⁸, comme le dit l'académicien Antoine Coppel. Quant au champ des passions autour de la crainte éprouvée, on peut s'attendre à ce qu'il accompagne également les tableaux au sujet souffrant dont l'exemple typique est le tableau de martyr.

Quoique ces exemples de terreur et de pitié éprouvées par le spectateur soient convaincants, ils ne sont tout de même pas suffisants : l'hypothèse des passions majeures évoquées, censées se dérouler chez le „regardant” du tableau reflète une vision quelque peu réductrice. N'oublions pas qu'il est beaucoup plus difficile de saisir l'effet de ces passions dans le cas d'une toile que dans le cas d'une mise en scène théâtrale où les phénomènes d'identification et de purgation des émotions se passent d'une manière beaucoup plus directe.

Parmi les moyens par lesquels la finalité de la peinture consistant dans l'affection du spectateur peut s'accomplir, il importe de recenser les gestes et la mimique dont le rôle est primordial, cela est évident, dans l'art dramatique. L'expression des émotions par la mise en forme gestuelle sur la scène offre un point de rencontre saillant avec la théorie picturale puisqu'on trouve à ce sujet plus d'une allusion dans les textes des conférences de l'Académie. Nous interrogeons d'abord le *Discours sur la peinture* d'Antoine Coppel qui prend une allure fort théorique, pour passer ensuite au commentaire de *La Manne* de Poussin par Le Brun qui illustre

⁵ „La pitié d'un malheur qui où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous” CORNEILLE, *Op. cit.*, p. 33.

⁶ Par *Conférences*, nous entendons les textes du recueil établi par Alain Mérot, intitulé *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, ENS-BA, 1996. Nous désignerons dans la suite les références relevant de cette édition par l'abréviation MEROT.

⁷ FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Sixième Entretien* (1679), Farnborough, Gregy Press Limited, 1967, p. 14.

⁸ COYPEL, Antoine, *Discours sur la peinture* (1708-1721), in MEROT, p. 491.

d'une façon on ne peut plus palpable la portée des gestes dans le discours académique sur la peinture.

Coypel, se référant à l'usage des artistes de l'Antiquité, est entièrement convaincu de la nécessité de l'observation du jeu des acteurs, des danseurs et des pantomimes pour les peintres, en vue de l'imitation persuasive des passions dans les gestes et attitudes. Cet usage a atteint, à l'avis de l'académicien, son point culminant par une concentration maximale de l'expression des passions par ce „qu'un seul homme représentait les histoires, les fables, les mœurs et les passions différentes et les différents personnages et contrefaisait par les seuls gestes les diverses attitudes et les mouvements du visage”⁹. L'exigence de Coypel, réclamant le naturel et la vérité des gestes nous paraît, rapportée à l'art théâtral en tant que modèle référentiel de la peinture, un peu embarrassante à cause de la contradiction entre la revendication théorique de Coypel et sa propre pratique picturale, souvent critiquée justement pour l'emploi outré de la „rhétorique” des gestes et de la mimique, donc pour sa conception fort dramatique de la composition. Ainsi, il affirme que „le grand peintre doit exprimer si parfaitement les caractères par les gestes, que le spectateur s'imagine voir en effet les choses dont il ne voit que la représentation ; qu'il se persuade, pour ainsi dire, entendre des paroles, quand même on ne parle pas”¹⁰. Par ailleurs, le précepte de Coypel est trop général parce que le jeu sur l'écart entre la chose et sa représentation est une formule courante à l'époque¹¹ ; l'apparition des moyens d'expression non-verbaux donnant l'effet de l'expression verbale n'est point nouvelle dans ce contexte.

L'exemple qui nous servira à illustrer le recours à la „rhétorique” des gestes en matière picturale est l'analyse de *La Manne* de Poussin où la lecture du tableau par Le Brun ne fait que contribuer à la théâtralité des figures. Il serait curieux de comparer, au sujet de cette toile, deux descriptions : celle que donne Poussin lui-même, dans une de ses lettres à Chantelou, de la „lecture” de sa composition et celle de Le Brun qui met en scène, presque au sens littéral du mot, la même peinture¹². L'écart flagrant entre les deux textes relève d'une accentuation exagérée par Le Brun de la structure narrative du tableau. Son commentaire montre brillamment, par l'accent mis sur les physionomies et sur les gestes des figures, l'enchaînement des moments de l'histoire, de telle façon que l'on pourrait dire que l'unité d'action se voit reconstituée par une série des expressions des passions. Si la qualité narrative de la toile (et en général, de l'art de Poussin) est vantée par Le Brun et par les académiciens, la même conception dramatisante du tableau peut rendre outrées - aux yeux du spectateur plus tardif - les expressions trop bien lisibles.

Ce que nous devrions retenir des points de contact du discours théorique sur la peinture avec celui sur l'art dramatique dans la perspective de l'empathie du spectateur aux passions représentées, c'est la finalité des deux arts qui cherche à

⁹ *Ibid.*, p. 494.

¹⁰ *Ibid.*, p. 495.

¹¹ N'oublions pas que le texte d'Antoine Coypel date du début du dix-huitième siècle, époque marquée par les formulations beaucoup plus pénétrantes de l'abbé Du Bos à propos de semblables questions.

¹² Voir à ce sujet l'article de MARIN, Louis, „La lecture du tableau d'après Poussin”, in *C.A.I.E.F.*, mai 1972, n° 24, p. 251-266.

émouvoir le regardant où il convient de distinguer nettement entre les passions représentées et les passions ressenties.

Lors de notre réflexion, c'est toujours la conférence sur *La Manne* qui nous servira de fil conducteur, vu que le texte soulève de multiples problèmes touchant aux analogies et aux particularités du rapport du modèle dramatique et pictural. Il n'est pas surprenant que l'application, en matière picturale, des doctrines héritées de l'Antiquité et créées pour la poésie dramatique ne va pas sans difficultés. Nous nous proposons, à l'aide du commentaire sur le tableau de Poussin, de reprendre la première partie de la citation d'Aristote et d'aborder la question des règles empruntées à la tragédie, dans l'optique du genre le plus illustre de la hiérarchie picturale, la peinture d'histoire¹³.

La règle des trois unités et l'essai de sa transposition dans la peinture.

L'unité d'action.

La définition d'Aristote détermine la tragédie comme „l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue”. Au premier abord, *La Manne* de Poussin semble, du moins dans l'interprétation de Le Brun, parfaitement remplir cette exigence : elle raconte, en effet, une action élevée du début jusqu'à sa fin. En dépit de la correspondance frappante de la „lecture” du tableau et d'une définition conçue originairement pour un domaine étranger à la peinture, l'analogie est tout à fait déroutante : elle témoigne de la tentative dominant la théorie picturale au dix-septième siècle qui veut rapprocher les deux arts. Cette parenté supposée n'est autre que le prolongement malheureux de la doctrine de l' „ut pictura poesis”, donnant lieu à la recherche des ressemblances, en première ligne formelles, entre les arts. Si en ce temps-là, on est encore loin des efforts de Du Bos, de Diderot et surtout de Lessing visant à établir des frontières nettes entre les arts du discours et les arts de l'image, il faut tout de même voir le souci de certains académiciens de souligner leurs spécificités.

A propos de *La Manne*, il est intéressant d'évoquer l'appréciation élogieuse d'un intervenant dans la discussion suivant la conférence de Le Brun (cet intervenant n'est pas nommé dans la transcription de Félibien) portant sur le talent dramatique de Poussin qui a „composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre”¹⁴. Cela regarde, avant toute chose, la règle qu'on appelle en matière théâtrale l'unité d'action¹⁵. Remarquons que parmi les trois unités, principe déterminant de la dramaturgie classique, seule l'unité d'action figure véritablement dans la *Poétique* d'Aristote. Il conviendrait donc de la traiter en la

¹³ La hiérarchie des genres picturaux - et des peintres s'occupant de ces genres - se voit exposée de la manière la plus explicite dans la Préface (1668) de Félibien aux *Conférences* de l'Académie. Ainsi, le peintre de l'histoire (plus précisément, de la composition allégorique) occupe la place la plus éminente de l'échelle ; lui succède le peintre du portrait, puis celui du paysage et des animaux vivants, et, enfin, le peintre de la nature inanimée.

¹⁴ Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 112.

¹⁵ Ainsi, l'histoire „doit être imitation d'une action une et formant un tout ; et les parties constituées des actes accomplis doivent être agencées de façon que, si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé.” ARISTOTE, chap. 8, 1451 a, p. 116.

différenciant des deux autres unités dont l'apparition est bien plus tardive : les unités de temps et de lieu ne sont ajoutées à celle d'action que lors des traductions et des commentaires d'Aristote. En tout cas, vers le milieu du dix-septième siècle français, l'exigence de composer des pièces de théâtre conformément à la règle des trois unités est chose admise ce qui n'empêche pourtant pas que le terme d'unité d'action soit une formule équivoque qui demanderait une explication de ce que les théoriciens de la dramaturgie classique entendaient par le mot d'action. Cependant, au lieu d'entrer dans les détails des discussions terminologiques concernant l'art dramatique qui serait hors de notre propos, nous nous tournons vers les textes ayant rapport avec la théorie picturale.

Dans *La Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac ne doute pas que l'unité d'action théâtrale est raisonnable : pour expliquer cette conviction, il recourt à l'analogie picturale. Tout se passe comme si la direction de l'emprunt entre les deux modèles, théâtral et pictural, était renversée : chez d'Aubignac, c'est le poème dramatique qui est comparé à une image. L'impossibilité de rendre deux actions principales dans une seule pièce de théâtre est motivée par la logique de la peinture, plus précisément de la peinture d'histoire :

„En effet le Peintre qui veut faire un tableau de quelque histoire n'a point d'autre dessein que de donner l'image de quelque action, et cette Image est tellement limitée, qu'elle ne peut représenter deux parties de l'histoire qu'il aura choisie, et moins encore l'histoire toute entière”¹⁶.

Le choix d'une seule action, de l'action la plus importante „qui contiendrait en quelque façon toutes les autres”¹⁷ s'impose donc au peintre. Pourtant, d'Aubignac, en parlant toujours de la peinture, n'exclut pas entièrement la possibilité de représenter, par exemple, deux parties de la même histoire. Pour cela, il propose la solution singulière de mettre dans le tableau un autre cadre, celui de l'autre action : ainsi, le résultat serait deux images de ces deux actions et, par là, deux tableaux. On voit bien que de semblables spéculations purement théoriques n'apportent pas de réponses aux problèmes soulevés par l'unité d'action picturale. Il nous paraît donc plus important d'examiner comment cette même question se pose dans le contexte des conférences de l'Académie.

Dans *La Manne*, Poussin semble, d'après l'opinion de son commentateur (l'intervenant dans la discussion qui n'est pas nommé) respecter l'unité d'action. Les groupes de figures faisant diverses actions sont mis en parallèle avec les épisodes et le changement dans l'état des personnages tend globalement de la misère vers le bonheur. L'unité de l'action principale se construit donc par une série d'épisodes comme sur la scène, ce qui ne nous empêche guère de nous demander quelle est l'action principale du tableau s'il y en a une. On a toutes les raisons de trouver une pareille réflexion au prétexte d'une toile comme déplacée. Elle ne l'est cependant pas parce qu'elle s'inscrit dans une problématique plus générale autour de la

¹⁶ D'AUBIGNAC, p. 83.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

vraisemblance, l'une des plus importantes exigences de l'esthétique classique qui, au dix-septième siècle, déborde largement le champ de la poésie.

En rapport avec la peinture, cette réflexion surgit à propos de la discussion autour de la fidélité du peintre au texte de la Bible. En fait, c'est toujours l'accusation majeure de certains académiciens devant les compositions de Poussin qui, d'habitude, prend des libertés avec l'Écriture sainte. Son précepte de lire „l'histoire et le tableau”¹⁸ ne signifie donc nullement lire „l'histoire ou le tableau” parce que les deux ne se remplacent pas entièrement mais plutôt se complètent. C'est pourquoi l'intervenant dans la discussion sur *La Manne* prend la défense de Poussin au nom d'une composition qui ne devient que plus admirable par les licences : ces licences sont donc tolérées pourvu qu'elles ne négligent pas la vraisemblance. Dans ces circonstances, la question reste à savoir quel est le domaine assigné à la vraisemblance en peinture, ou bien, quelles sont les libertés qu'elle peut encore souffrir. D'un côté, la position de l'intervenant anonyme et de Le Brun qui considèrent avant tout l'unité picturale est claire ; de l'autre côté, la toile est attaquée par certains académiciens sur le plan du temps de l'action où Poussin s'éloigne du texte de l'Écriture. Cette deuxième position trop sévère, voire rigide, nous semble ne tenir compte que de la conformité exacte du tableau au texte¹⁹ et donner l'impression d'être une application, bien qu'abusive, de la vraisemblance poétique à la peinture. En tout cas, la discussion académique autour du tableau s'achève par l'affirmation de la validité du concept aristotélicien de l'unité d'action pour la peinture qui devient, de cette façon, rapprochée de la poésie comme si elle appartenait, pour ainsi dire, également aux „arts du temps”.

Parler des „arts de l'espace” ou des „arts du temps” signifierait néanmoins anticiper (en la simplifiant) sur la solution beaucoup plus tardive de Lessing qui distingue nettement les arts discursifs et les arts plastiques, solution qui serait étrange dans le contexte académique du dix-septième siècle français. Bien qu'il soit moins radical et précis, l'argument majeur de Le Brun soutenant „qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire”²⁰ n'est pas trop éloigné de l'idée de Lessing. Ces propos touchent, comme il s'ensuit de la circonstance de leur énonciation, à l'unité de temps : en effet, l'unité d'action se voit interprétée par les académiciens relativement à l'unité de temps, règle qui fera désormais l'objet de notre réflexion.

L'unité de temps et l'unité de lieu.

L'affirmation que la règle de l'unité de temps prend son origine, semblablement à l'unité d'action, dans la *Poétique*, nécessite immédiatement une précision. Dans le texte d'Aristote, il se trouve réellement une mention de la durée de l'action relativement à la tragédie et à l'épopée qui, loin d'être une prescription, y prend la

¹⁸ „Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.” POUSSIN, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art* (textes réunis par A. Blunt), Paris, Hermann, 1989, p. 45.

¹⁹ Voir DEMORIS, René, „Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze” in *La Licorne. Lisible/visible : problématiques*, 1992/93, Université de Poitiers, n°23, 1992, p. 55-69.

²⁰ Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 111.

forme d'une comparaison²¹. Pour ce qui est de l'unité de lieu, elle n'y figure même pas allusivement : probablement, elle s'est peu à peu étendue à l'analogie de la règle des vingt-quatre heures. En réalité, l'expression de „révolution du soleil” du texte aristotélicien n'est pas aussi aisée à comprendre qu'elle ne le semble : elle a pu donner lieu à une dispute pointilleuse concernant la durée exacte de ce temps. Au lieu de nous perdre dans les détails de ce débat qui se déroule sur le champ dramatique, mettons l'accent sur son principe dominant d'une limitation temporelle qui est importante du point de vue pictural aussi.

Aussi rigoureuses que ces restrictions spatiales et temporelles puissent nous paraître, la théorie dramatique du classicisme français les accepte et s'efforce d'y conformer ses pièces de théâtre. Pire encore, elles sont appliquées à la peinture comme si le tableau d'histoire était le sujet virtuel d'une mise en scène éventuelle. La „table de préceptes” sur l'expression de Testelin - académicien ayant rassemblé en une synthèse assez normative les conférences et les discussions de l'Académie - est très claire là-dessus. Ainsi, Testelin dit qu' „un peintre se doit restreindre à ces trois unités, à savoir : ce qui arrive en un seul temps, ce que la vue peut découvrir d'une seule œillade, et ce qui se peut représenter dans l'espace d'un tableau”²². Il est curieux d'examiner de plus près les trois unités dont parle cette citation : la première se rapporte à l'unité de temps alors que la deuxième et la troisième regardent ensemble l'unité de lieu. Visiblement, l'unité d'action au sens aristotélicien manque de cette énumération : par conséquent, les trois unités imposées au peintre ne recouvrent, en réalité, que deux des unités dramatiques.

Si cette conception picturale des unités, relatée par Testelin, diffère du commentaire de *La Manne* où l'unité d'action est mise en relief, ils se ressemblent cependant au niveau de l'importance accordée au temps de la peinture qui, contrairement à la linéarité de l'écriture, doit faire „comprendre tout d'un coup l'idée du sujet”²³. La réflexion de Le Brun à propos du tableau de Poussin est, parmi les conférences des académiciens, l'exposition la plus complète de la divergence fondamentale entre la peinture et le discours verbal, ce dernier étant désigné par le terme d'histoire. Le passage que nous allons citer est d'autant plus significatif que ce sont, en fait, les observations des académiciens relatives à ce tableau qui amènent à une discussion sur l'histoire et soulèvent la question si l'histoire doit être nécessairement narrative.

„Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire, et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi

²¹ La tragédie „essaie autant que possible de se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter alors que l'épopée n'est pas limitée dans le temps.” ARISTOTE, chap. 5, 1449 b, p. 109.

²² TESTELIN, Henri, *Sentiments des plus habiles peintres*, „table de précepte” sur l'expression (1675) in MEROT, p. 315.

²³ *Ibid.*

ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruit que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin²⁴.

Le raisonnement de Le Brun part de la constatation que les objets de l'historien (qu'on peut remplacer par le poète épique ou dramatique) et du peintre ainsi que leurs moyens de les représenter sont essentiellement différents. Tandis que le premier s'efforce de rendre l'image de la chose par le moyen d'une représentation successive, le second dont l'objet est la chose même, doit la saisir en un seul instant. D'une manière analogue, la peinture exerce un effet immédiat sur le spectateur qui, lors de sa perception du tableau, ne dissocie ni ne verbalise les étapes de cette expérience ce qui lui permet une saisie globale de la toile²⁵.

Il est pourtant parfois possible, voire nécessaire de s'éloigner de cette tendance générale, notamment dans le cas où elle risquerait de nuire à la compréhension nette et immédiate du sujet par le spectateur. Le peintre a besoin alors, comme le faisait Poussin, de montrer les antécédents du moment unique choisi et de rendre, en quelque sorte, „extensible” le temps ou, en d'autres termes, de condenser dans l'instant du tableau un drame dont chaque moment successif devient ainsi suggéré par la même toile. Pour expliquer ce recours foncièrement étranger à la peinture, Le Brun reprend la comparaison avec l'art de l'historien : c'est là que se trouve motivée, à notre avis, la transposition de la loi de l'unité de temps à la peinture. La conception temporelle de l'unité d'action - puisque c'est de cela qu'il s'agit - est, d'ailleurs, nettement exprimée à propos de Poussin à qui „ces différents états et ces diverses actions” tiennent lieu „de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée.”²⁶ Cette idée se voit formulée d'une façon encore plus radicale par l'intervenant anonyme dans la discussion qui, en assimilant les groupes de figures menant différentes actions aux épisodes nommées péripéties en langage dramatique, confirme la position de Le Brun²⁷. Cette intervention suffisamment extrême suggère, en outre, que c'est le principe causal qui détermine la relation des différentes actions de l'histoire qui correspondent, de leur part, à différentes séquences temporelles²⁸. On peut donc voir que la question et la proposition de solution prennent nettement, dans l'interprétation des académiciens, une direction narratologique et impliquent que le tableau, pareillement à un ouvrage dramatique, doit raconter son histoire afin d'être bien lue et bien comprise.

Parmi les trois unités, celle de lieu semble être, à bien des égards, la moins contradictoire dans la théorie de peinture où l'unité de l'espace pictural du tableau est comme imposée. Le texte de Testelin a indiqué deux aspects de cette unité, à savoir ce que le regard peut embrasser d'un seul coup d'œil ainsi que ce qui peut se voir dans l'espace d'une toile. Le premier de ces critères - qui se rapporte à l'unité du regard -

²⁴ LE BRUN, Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 111.

²⁵ Voir DEMORIS, René, „La peinture et le ‘temps de voir’ au siècle des Lumières” in *L'ordre du descriptif*, études réunies par J. Bessière, Paris, P.U.F., 1988, p. 47-61.

²⁶ Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 111.

²⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁸ Voir PUTTFARKEN, Thomas, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p. 7.

ne souffre point de discussion et le deuxième, lui aussi, se révèle apparemment comme évident. Dans l'éclairage des deux autres unités, il peut néanmoins donner à penser. Ce n'est pas tellement le cas le plus simple d'une seule action principale, se déroulant dans un seul moment qui nous intéresse, mais celui où les instants antérieurs s'ajoutent au moment unique. Si en vue de la meilleure compréhension de l'histoire, il est donc permis, comme l'approuve la majorité des académiciens à l'instar de Le Brun, de réunir plusieurs incidents ayant précédé l'événement majeur, cela n'exclut pas la possibilité que ces incidents se produisent à différents endroits. Cette spéculation ne reste cependant qu'une hypothèse qui, en raison du laconisme des conférences de l'Académie sur ce cas éventuel, ne peut pas être mise à l'épreuve des exemples.

L'analogie des genres dramatiques et des genres picturaux.

Pour peu motivée que la transposition des lois déterminant la triple unité dramatique de la composition en matière picturale puisse paraître, les textes évoqués témoignent de ce qu'elles ont été acceptées, voire réclamées dans la théorie picturale classique. Dans la plupart des cas, la règle des trois unités - qui n'est, en effet, ni historiquement ni logiquement justifiée - s'y manifeste en bloc ; ainsi, le respect de l'une des unités entraîne l'attention aux deux autres. L'impact massif de la théorie dramatique, plus précisément, de la tragédie sur la théorie de la peinture d'histoire se révèle aussi au niveau de la hiérarchie des genres picturaux. Au regard du modèle théâtral, c'est Antoine Coypel qui, s'appuyant largement sur ce parallèle, se réfère à Aristote et différencie nettement des registres en fonction de l'objet de l'imitation :

„Michel-Ange et Raphaël ont peint les hommes meilleurs par la grandeur de leur goût et l'élévation de leurs idées. Le Titien les a faits semblables. Les Flamands et les Hollandais les ont faits plus méchants, c'est-à-dire par la bassesse des sujets et leur petit goût de dessin”²⁹.

Bien entendu, ces registres ne correspondent pas exactement aux genres picturaux précis ; c'est le principe de la mise en parallèle qui nous paraît particulièrement intéressant. Nous ne trouvons pas tout à fait juste de dévaloriser cette analogie et de ne souligner que son aspect néfaste parce que ce phénomène est inséparable du contexte de l'institution académique. De plus, l'influence de la théorie dramatique peut être interprétée comme essentielle, capable de soulever des problèmes à l'égard de la spécificité du domaine pictural. Notre objectif ne consiste donc pas à juger favorables ou bien désavantageux les phénomènes d'emprunts au champ théâtral mais seulement à exposer l'assemblage des faits sans lesquels les bases de la doctrine académique n'auraient pas pu être constituées.

Dans le discours du même Coypel, il n'est pas sans intérêt de relever un autre exemple pour l'analogie dramatique : le tableau de Dominiquin représentant le martyr de Saint André. Il regarde l'adéquation des circonstances dans les sujets

²⁹ COYPEL, *Discours sur la peinture*, in MEROT, p. 414.

religieux d'où les „*circonstances basses et puériles*”³⁰, aptes à défigurer la matière du tableau, sont bannies. Sur la toile de Dominiquin, un soldat tombe en tirant une corde et donne ainsi matière à rire aux autres. Écoutons le commentaire de Coyvel qui est fondé sur le parallèle avec le discours sur l'art théâtral où le mélange de tons n'est point bien vu : „Une circonstance si basse et si burlesque est indigne de la majesté du sujet et donne absolument dans le petit. C'est mêler le bas comique au tragique le plus touchant, et mettre un pied dans le cothurne et l'autre dans l'escarpin.”³¹

Il est aisé de trouver plusieurs répliques à cette observation concernant la convenance des éléments du tableau et son unité de ton dont nous ne mentionnons, pour en finir avec l'idée de l'adéquation des circonstances, que celle qui figure dans la conférence sur *Eliézer et Rébecca* de Poussin. Là, il se trouve mentionnée une discussion entamée par Coyvel qui se réfère à un tableau de Carrache où un bœuf et un âne occupent le premier plan. Le Brun conteste la bienséance de la composition et il reproche au peintre d'avoir „péché contre les règles de la composition, qui ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent, ou du moins dominant sur les plus nobles.”³² C'est toujours au nom de l'unité de l'effet, inséparable de la convenance, qu'argumente Le Brun en réclamant l'exclusion de la représentation de certains objets de la nature qualifiés comme intrinsèquement bas qui peuvent pourtant faciliter au spectateur inaverti et moins cultivé le déchiffrement du tableau³³.

Après tout, il ne nous reste qu'à remarquer que la relation entre l'art dramatique et l'art pictural n'est aucunement une influence unilatérale : *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac se sert, afin d'illustrer les deux moyens de considérer un poème dramatique, de la comparaison d'un tableau. Il est possible de le traiter, d'une part, comme „l'ouvrage de la main du Peintre, où il n'y a que des couleurs et non pas des choses”³⁴, cas où le spectateur est conscient de l'écart sensible séparant la chose et sa représentation. D'autre part, on peut regarder, et dans le tableau et dans le poème dramatique, „l'Histoire véritable, ou que l'on suppose véritable”³⁵, solution visant à estomper l'écart évoqué. L'analogie entre les deux arts, allant cette fois-ci du modèle pictural vers l'art dramatique, peut être facilement poursuivie au long de tout le texte de d'Aubignac et marque, d'une façon éclatante, l'interpénétration et la communication intense des différentes branches de l'art.

Pour conclure, essayons de résumer notre parcours : le point de départ de notre approche des deux modèles, théâtral et pictural, était le besoin manifeste dans la théorie picturale naissante d'adopter certains éléments issus d'un autre domaine artistique, afin d'en former son propre corps de doctrine. Cela ne contredit nullement au fait qu'en ce temps là, il existait déjà plusieurs traités théoriques de peinture, fruits de la Renaissance italienne. Or, il n'est pas surprenant que l'institution académique

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² LE BRUN, Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 139.

³³ Voir DEMORIS, René, „De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles” in *Revue d'esthétique*, n°31-32, 1997, p. 37-50.

³⁴ D'AUBIGNAC, p. 34.

³⁵ *Ibid.*, p. 35.

est soucieuse de recourir à des autorités reconnues de l'Antiquité (on pense, en premier lieu, à la *Rhétorique* et à la *Poétique* d'Aristote), bien antérieures aux premiers traités de la théorie picturale : l'Académie s'efforce de donner, par là, plus de poids à ses principes. Nous avons tenté de présenter certains éléments primordiaux que la théorie picturale a empruntés au discours théorique sur l'art dramatique. Nous les avons parcourus selon deux aspects déterminants : le premier se situait dans la perspective de l'effet de la composition sur le spectateur et touchait la problématique des passions, le deuxième aspect - que nous avons eu l'occasion d'examiner plus en détail - regardait les règles des trois unités et de la convenance.

Ces investigations ont montré d'un côté l'importance accrue de l'effet du tableau - les passions représentées sont censées éveiller certaines passions du spectateur -, allant de pair avec l'exigence de la lisibilité des passions peintes, aux dépens de l'attachement servile au texte qui sert de référence à la toile. De l'autre, l'idée de la hiérarchie des genres picturaux se voit renforcée par l'appui sur de pareils principes dans d'autres domaines. Ce principe de hiérarchie repose, en fait, sur l'opposition centrale entre le noble - la tragédie en art dramatique et le tableau d'histoire en peinture - et tout ce qui n'est pas noble : dans ce deuxième cas, il serait incomparablement plus difficile d'énumérer toutes les catégories.

Au cours de notre entreprise, nous avons tenu à rechercher les points de contact entre les discours sur l'art théâtral et sur l'art pictural. Il serait également possible de mener une pareille étude comparative concernant l'influence des éléments de la théorie de la rhétorique sur celle de la peinture. Il paraît pourtant encore plus intéressant de relever les divergences de ces arts, tâche qui donnera lieu à la considération de la spécificité de la peinture. Elle mènera ainsi à l'élargissement de l'horizon de la théorie picturale à laquelle, vers la fin du dix-septième siècle, d'autres voies - comme, par exemple, celle proposée par Roger de Piles - se sont ouvertes à côté de la doctrine académique.