

ARIKHA
Réflexion sur Poussin

moy qui fais profession des choses muettes.
(Lettre à M. de Noyers, 20 février 1639)

INTRODUCTION

I

Nicolas Poussin pensait que la vertu et la sagesse pouvaient être transmises à l'humanité par la peinture. Toute son œuvre, en particulier celle des dernières années, illustre cette conviction. Pourtant, sa peinture ne s'ouvre pas facilement au regard. Hormis dans quelques admirables dessins, elle ne révèle pas tel ou tel pan de nature, mais développe des thèmes dans un registre sublime qui par définition ne peuvent être dérivés de modèles sensibles : pas de paysages, sinon héroïques, ni de natures mortes dans son œuvre. Malgré ses dires, et au contraire de Velazquez, la délectation n'est pas son but. Poussin est un peintre d'histoire, dont la sensibilité et le pouvoir narrateur sont uniques. Il a acquis la conviction que la peinture, considérée comme une forme muette de la poésie, rendait la sagesse et la vertu visibles, au même titre, sinon mieux que leur évocation par la parole. Cela l'a amené à peindre des pensées et actions exemplaires, inspirées des textes de la Bible, de Virgile, de Tite-Live, de Plutarque ou du Tasse, et à les situer dans des paysages ou des intérieurs que son pinceau rend sublimes ou héroïques. Il en est ainsi, par exemple, de la légende de Pyrame et de Thisbé : Poussin peint les deux amants et leur fin tragique sur des plans successifs, étape par étape, dans un vaste paysage orageux balayé par le vent (*Paysage avec Pyrame et Thisbé*, 1651, Francfort, Stadelchen Kunstinstitut). Il est évident que comme il l'a fait pour la plupart de ses paysages héroïques, Poussin ne peint qu'en partie ce drame d'après nature. Les sources sont disparates, mais il le compose en leur donnant la précision d'une horloge qui indiquerait toujours l'heure exacte. La clarté dans la présentation du sujet et l'extrême rigueur de la composition s'associent pour rendre la *fable* à travers la *formulation*. C'est cela qui a fasciné le Bernin, lequel a défini Poussin comme « *un grande istoriatore e grande favoleggiatore* ». Cézanne dira, à son tour, admirer cette qualité : « *Imaginez Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends.* »

II

La peinture d'histoire, dont l'ambition était de rendre visibles le sublime, l'héroïque et le divin, ne pouvait évidemment pas être peinte sur le vif. Nul modèle vrai pour de tels sujets. *L'istoria* était donc tout d'abord une image idéale, fondée sur la constatation que le sublime n'étant pas donné d'emblée, il exigeait une peinture savante, qui seule pouvait le rendre visible par son premier attribut, la proportion, selon le principe suivant lequel : « Tout ce qui est bon et beau n'est pas dénué de proportion. » Inversement, la disproportion « agite [l'Homme] tout entier de l'intérieur et le remplit de maladie ». La peinture d'histoire devait donc correspondre au modèle de l'univers, à sa mesure, qui s'exprime dans la *proportion divine*. Depuis Brunelleschi, Alberti et Piero della Francesca, le peintre d'histoire était de plus en plus préoccupé par la géométrie, non seulement parce qu'il lui fallait trouver une méthode pour exprimer la profondeur (ce qui se pratiquait dès l'Antiquité) en respectant les principes de *l'harmonie*, mais aussi parce que *l'harmonie* était la clé de *l'universel*. La géométrie, c'est-à-dire la proportion et la perspective, séparait la peinture d'histoire, genre « *élevé* » (même si elle était traitée sur le « *modus humilis* », le mode humble), de la représentation naïve de la nature. C'est ainsi, au cours du seizième siècle, que la peinture d'histoire est devenue la métaphore de l'univers.

Au contraire de ce que préconisait la théorie classique du seizième siècle, à la fin duquel il était né, et en dépit de l'admiration qu'il portait à l'Antiquité, Poussin ne donnait pas de proportions idéalisées à ses personnages. Il ne cherchait pas à leur accorder les traits réguliers qui leur confèreraient une beauté parfaite, dans la lignée de ceux du *Convito* de Marsile Ficin (V, 6). Avant tout, Poussin s'intéressait à l'expression, c'est même la différence essentielle entre son œuvre et l'idéal classique qui se réclamera de son nom, et pour obtenir l'harmonie il suivait Alberti.

« ... *La Bellezza è un' concerto di tutte le parti accomodate insieme con proportione e discorso, in quella cosa, in che le si ritruovano, di maniera che e' non vi si possa aggidgnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio* » (Leone Battista Alberti, *Di Re Aedificatoria*, VI, 2.). (« ... La beauté est une concordance de toutes les parties, qui réunit simultanément les proportions et le discours, de telle manière qu'on ne puisse y ajouter, ôter ou changer quelque chose sans leur nuire. »)

« *De mesme que les 24 lettres de l'alphabet servent à former nos paroI/es et exprimer nos pensées, de mesme les lineamans du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paroistre au-dehors ce que l'on a dans l'esprit* » - Poussin, cité par Félibien dans son journal, le 26 février 1648, fol. 32, mss 15-19, Bibliothèque de Chartres, in Thuillier, 1960, p. 80.

A son arrivée à Rome, en 1624, Poussin avait trente ans. Sa formation, en France, auprès de Quentin Varin (1572 ?-1634), de Ferdinand Elle (1580-1649), et peut-être de Noël Jouvenet (un ancêtre de Jean Jouvenet ?) était celle du maniérisme du nord de l'Europe qui associait l'influence de l'École flamande à celle de Fontainebleau. Dès l'époque des illustrations qu'il exécute pour le Cavalier Marin (1622), Poussin ne traite jamais les fonds comme des *espaces négatifs*. Ses blancs participent à la composition. C'est dire que dès le début de sa carrière, il ne se fie pas au hasard ; chaque blanc se justifie du point de vue plastique. Aucune de ses premières œuvres n'est parvenue jusqu'à nous, mais on sait qu'il avait reçu des jésuites la commande de six peintures à détrempe, qu'il a réalisées en six jours, selon Félibien. Ces tableaux perdus, alors vus par Giambattista Marino (qui l'introduira à Rome), éclairent un versant de l'œuvre de Poussin : sa peinture à l'huile est en fait marquée par la technique de la détrempe. Bien qu'il ait finalement abandonné celle-ci pour une technique plus libre, « vénitienne » et même « rubéniste » comme dans *La Mort de Germanicus* (1627, Minneapolis), Poussin est peu à peu revenu à une touche rapide. Les œuvres qu'il admirait par-dessus tout étaient *La Transfiguration* de Raphaël (1517-1520, Rome, Pinacothèque vaticane), *La Déposition* de Daniel de Volterra (1541-1545, Rome, Trinité-des-Monts) et *La Dernière Communion* du Dominiquin (1614, Rome, Pinacothèque vaticane). Quoique ses paysages mythologiques des années cinquante et soixante doivent beaucoup à Annibal Carrache (*La Fuite en Égypte*, 1604, Rome, Galleria Doria-Pamphili), ils ont cette qualité de vibration, cette rigueur dans la composition, pas le moindre espace négatif, et cette extrême densité de touche grâce auxquelles des modèles hétéroclites et discordants se fondent et s'harmonisent, même si, parfois, une certaine gaucherie se fait jour. Or cette densité et cette rigueur formelle ne peuvent être atteintes si l'on cède aux prestiges du gigantisme, aussi Poussin ne réussira-t-il jamais à peindre des tableaux de très grandes dimensions, comme l'a fait Pierre de Cortone, ni à décorer des surfaces étendues ; seules, quelques-unes de ses peintures de chevalet auront un format relativement important. Par contre, la densité de ses œuvres n'a cessé d'augmenter avec les années, comme si elle allait de pair avec le croissant tremblement de sa main. La rigueur et la juste mesure, le « jugement partout », ainsi qu'il le disait lui-même, exprimés par sa tremblante main, donnent ce mélange de clarté et d'émotion qui nous émeut et nous enchante dans des œuvres telles que *La Lamentation sur le Christ mort* (1654-1656, Dublin, National Gallery) ou la série des *Quatre Saisons*, peinte entre 1660 et 1664 pour le duc de Richelieu et qui culmine dans *L'Hiver* ou *Le Déluge*.

TECHNIQUE

Les toiles de Poussin étaient en général apprêtées avec une substance résineuse (colle), sur laquelle il passait une couche d'ocre rouge ou brune. On donnait le nom d'*imprimatura* à cet apprêt. Poussin avait utilisé la *tempera* pour ses premières œuvres, mais après 1620, il devait adopter la manière vénitienne du Titien. Or, cette technique était mixte : *tempera* et huile. Elle débutait par la préparation de l'*imprimatura* (le fond coloré), qui ne devait pas être trop huileuse. Il était conseillé de prendre du *vernice commune*, c'est-à-dire de l'huile de noix et du mastic (résine du lentisque). L'*imprimatura* était considérée comme un « *lit pour les autres couleurs* » (« un letto co si per cagione dell'ajuto degli altri colori »). Sur l'*imprimatura*, Armenini recommandait d'exécuter le dessin, puis l'*abbozzo* (l'ébauche). Selon le procédé vénitien, l'*abbozzo* était exécuté à la détrempe, en respectant des proportions égales, un œuf et une part d'huile mélangés à une part de blanc de plomb. Cette méthode permettait une grande rapidité d'exécution et la pose, par la suite, d'autant de couches de *velatura* (glacis) que l'on souhaitait. Le Titien aurait dit : « *Velatura, trenta o quaranta* » (pour les glacis, trente ou quarante couches). L'ébauche maigre permettait donc aussi bien les glacis que les couches empâtées, sans crainte d'un effet chimique contraire, tout en permettant au pigment blanc de disparaître.

Passés aux rayons X, certains des tableaux de Poussin ont révélé une ébauche exécutée avec la « *furia dell'diavolo* », dont parle à son sujet le Cavalier Marin. Celle de *l'Enlèvement des Sabines* (1635, Louvre), par exemple, a été effectuée rapidement avec une brosse dure et, ronde. Chose remarquable, la composition mise en place d'un seul jet n'a presque pas été modifiée par la suite, mais simplement poussée.

La palette de Poussin était assez restreinte. Elle comprenait du bleu (azurite ou carbonate naturel de cuivre), du lapis-lazuli, de l'ocre jaune, de l'ocre rouge (argile et oxydes de fer ou de magnésium), du massicot (protoxyde - jaune - de plomb), de la terre d'ombre, naturelle ou calcinée (terre brune naturelle ou terre de Sienne), du vermillon (sulfure de mercure), du minium (tetroxyde de plomb), de la terre verte, du noir de carbone et du blanc de plomb.

Pour ombrer, Poussin n'usait pas de tons plus foncés, mais plus chauds, suivant en cela le colorisme vénitien. Il n'ombrait pas un vermillon avec un rouge garance plus foncé, mais avec de l'ocre rouge. Son chromatisme ne reposait donc pas sur le clair-obscur, la distribution des lumières et des ombres, mais sur le froid et le chaud, l'antinomie du rouge et du bleu. Bien qu'il ait modulé le clair-obscur, c'est avec modération qu'il le tempérerait. Comme dans la réalisation des vitraux, ses harmonies se trouvaient dominées par une *égalisation des intensités*.

Le mannequin

L'étude d'après mannequin a été rejetée par Léonard de Vinci (même s'il s'en est sans doute servi pour ses recherches sur le drapé), parce qu'elle ne pouvait remplacer en aucune façon l'observation sur le vif et qu'avec elle, *les lignes des muscles d'un vieillard ne se distinguaient plus de celles d'un jeune homme*. Le mannequin sculpté (*manichino*) avait été employé dans les ateliers de peintres, dès l'époque gothique. Poussin y a-t-il eu recours pour ses compositions ? Les témoignages de Joachim von Sandrart, qui l'a fréquenté à Rome entre 1628 et 1635, et d'un peintre bordelais, Le Blond de Latour, nous incitent à le croire.

« Il était en général de bonne conversation, et portait toujours avec lui un calepin où il prenait des notes ou faisait des esquisses ; lorsqu'il entreprenait quelque idée, il étudiait soigneusement le texte relatif au sujet, en y réfléchissant, puis il faisait quelques esquisses de ces compositions, et quand il s'agissait d'une "histoire" plus complexe, il faisait une scène en planches, divisée en dalles, sur lesquelles il disposait des petites figures de cire qu'il faisait dans ce but, des

figures nues, placées selon l'action de l' "histoire" et conçues dans son esprit, qu'il habillait de papier mouillé ou de taffetas très fin, pour les draperies, selon l'exigence, puis il équipait le tout de fils tirés de telle façon que chaque figure trouvait sa place correcte par rapport à l'horizon. C'est d'après cette scène qu'il peignait avec des couleurs sa première ébauche sur une toile. »

« (...) on dresse l'échelle de perspective pour disposer les figures dans leurs proportions ; à quoi l'on adjoute la correction, dont je ne vous dirai rien (...) l'invention du Mr Poussin (...). Car par le moyen de cette invention l'on vient à bout d'une des choses les plus difficiles de la Peinture.

« Cet homme admirable et divin inventa une planche Barlongue, comme nous l'appelons, qu'il faisait faire selon la forme qu'il vouloit donner à son sujet, dans laquelle il faisoit une certaine quantité de trous où il mettoit des chevilles, pour tenir ses mannequins dans une assiette ferme et assurée, et les ayant placés dans leur scituation propre et naturelle, il les habillait d'habits convenables aux figures qu'il vouloit peindre, formant les draperies avec la pointe d'un petit bâton, comme ie vous ai dit ailleurs (... il habillera avec des linges fins demy-moüillés, et l'ayant posé dans l'aptitude convenable, il formera les plis de ses draperies qui seront de satin, de taffetas, ou de quelque autre étoffe de cette sorte ...) et leur faisant la teste, les Pieds, les mains et le corps nud, comme on fait ceux des Anges, les élévations de Païsages, les pièces d'Architecture, et les autres omemens avec de la cire molle, qu'il manioit avec une adresse et avec une tranquillité singulière : Et ayant exprimé ses Idées de cette manière, il dresseoit une boëtte Cube, ou plus longue que large, selon la forme de sa planche qui seroit d'assiette à son Tableau, laquelle boëtte il bouchoit bien de tous costés, hormis celui par où il ouvroit (couvrait) toute sa planche qui soutenait ses Figures, la posant de sorte que les extrémités de la boëtte tombaient sur celles de la planche, entourant ainsi et embrassant pour ainsi dire, toute cette grande machine (...) il arestoit l'endroit où son Tableau devoit recevoir son véritable jour (... ; Et enfin, il faisoit, - une petite ouverture au devant de sa boëtte (...) si sagement qu'elle ne causoit aucun jour étranger (...). »

La peinture de sujets « nobles et élevés » n'étant pas possible sur le motif, les artistes se servaient de figurines ou de mannequins pour résoudre les problèmes de proportion et de mesure, de raccourci et de mouvement, d'ombre et de lumière, ainsi que pour saisir les effets spatiaux entre les personnages, surtout dans le *di sotto in sù* (vue de bas en haut) des voûtes et des plafonds. D'autre part, le mannequin permettait les recherches sur le drapé. Le Baroque les utilisait habillés (selon Bellori), le Titien (selon Lomazzo) en possédait en cire ou en laine, le Tintoret (selon Ridolfi) les prenait en cire ou en craie, les habillait et les disposait dans une boîte, tout comme le faisait le Greco (selon Pacheco). Poussin procédait donc de même. A bien lire Sandrart et Le Blond de Latour, la boîte qu'il avait conçue n'avait que peu de rapports avec la reconstitution reproduite par Blunt. D'après ces deux peintres, en effet, la boîte où Poussin disposait les mannequins (de cire ?) qu'il habillait était fermée sur les quatre côtés. Elle comportait une ouverture par laquelle la composition devait « recevoir son véritable jour », et une seconde, plus petite, destinée au regard, qui « ne causait aucun jour étranger » ; le sol, une *planche barlongue*, était divisé en damier, afin de déterminer l'effet de perspective. Il est peu probable que Poussin ait peint d'après les mannequins placés dans la boîte, mais il est vraisemblable qu'il ait utilisé cette dernière pour la conception de ses compositions.

THÉORIE ET FORMULATION

L'observation du visible exige un sens inné de la mesure, et non une mesure mécanique. Depuis ses commencements la peinture savante se sépara de la manière naïve dans la restitution du visible. En transformant la taille en mesure, et la réalité tridimensionnelle en un tableau bidimensionnel, le problème de la représentation de la profondeur ou de l'espace sur une surface plane, de la restitution du concave et du convexe, du lointain et du proche sur le plan dans sa relation avec le spectateur, a placé la *perspective* et la *proportion* au centre de l'acte pictural. La proportion a été révélée par les mathématiques et la perspective, par l'optique.

Poussin a écrit à ce sujet : ... « il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement et l'autre, en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose vue. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connoître ce même objet : ainsi, on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle, et que ce que je nomme prospect est un office de raison qui dépend de trois choses, du savoir de l'œil, du rayon visuel et de la distance de l'œil à l'objet. »

Poussin oppose donc la « *vision passive* » à la « *vision active* » dans cette lettre très importante, malheureusement perdue, où il fait preuve d'une compréhension remarquable de la théorie de la proportion et de la perspective.

Le respect des proportions et celui de la perspective coïncident dans l'activité de l'artiste : cela relève des connaissances que chacun d'eux se doit de posséder, tels Annibal Carrache ou le Dominiquin, « *qui ne manquèrent ni d'art ni de science* »

« Poussin avait une grande estime pour les livres d'Albrecht Dürer et de Leone Battista Alberti. »

Poussin retient trois des cinq points dont dépend la perspective, selon Dürer, qui apparemment les a repris du *Da Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca (Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1943, p. 249) Les cinq points étaient les suivants :

« Le premier est l'œil qui perçoit les choses. Le second est l'objet observé. Le troisième est la distance qui les sépare. Le quatrième est que tout se voit en ligne droite, c'est-à-dire en lignes plus courtes. Le cinquième est la division entre ce qui est vu (la surface) et l'objet » (Walter L. Strauss, introduction à *Unterweisung der messung* de Dürer (1525), réimpr.

The Painter's Manual, New York, 1977).

Durer ne mentionne jamais la section dorée: $(\sqrt{5}+1):2 = 1,618$ $\left(\frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1,618\right)$

bien qu'il ait sans doute rencontré Luca Paccioli, à Bologne, en octobre 1506. L'intérêt de la section dorée tient à ce qu'elle est innée.

«La Nature agit avec fermeté et avec une analogie constante dans toutes ses opérations », dit Alberti. Puis il ajoute : « Les nombres grâce auxquels l'agrément des sons charme nos oreilles sont les mêmes qui plaisent à nos yeux et à notre esprit » (« *Et certamente io affermo più l'un di che l'altro il detto di Pittagora, che egli (la natura) è simile a se in tutte le sue cose... Quei medesimi numeri certo, per i quali avviene che il concerto delle voci appare gratissimo ne gli orecchi degli uomini, sono quegli stessi che emPiono anco, & gli occhi, & l'animò di piacere meraviglioso* ») (Alberti, *De Re Aedificatoria*, achevé en 1435, Bâle, en latin, 1540, Venise, 1547, in R. Wittkower, « Alberti's Approach to Antiquity in Architecture », in *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 1940-1941, IV, nO 1-2., p. 1-18).

Poussin ne la mentionne pas non plus. Mais il ne fait aucun doute qu'il l'ait utilisée, par intuition ou consciemment, avec d'autres proportions, comme la célèbre règle de trois, qui était une ancienne pratique d'atelier. Les néo-platoniciens et les néo-pythagoriciens ont établi dix types de proportions. Les trois premiers correspondent aux proportions arithmétique, géométrique et harmonique, respectivement (1, 2., 3; 1, 2., 4; 2., 3, 6). Si les termes sont a , b et c , leur équation s'écrit:

$$\frac{c-b}{b-a} = \frac{c}{a} \text{ ou } \frac{c}{b} \text{ ou } \frac{c}{a}$$

(Matila C. Ghyka, *Essai sur le Rythme*, Paris, 1938).

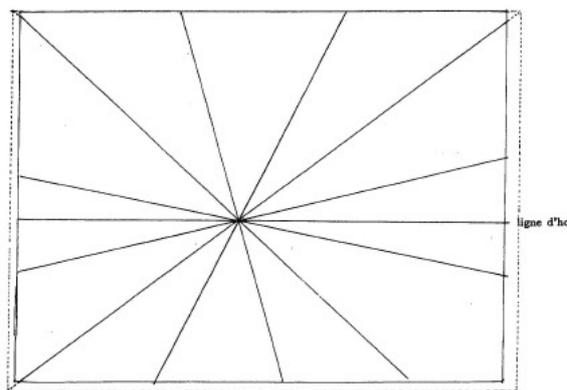
Par Bellori, Passeri, et surtout par la lettre de Jean Dughet à Chantelou, datée du 2.3 janvier 1666, nous connaissons certaines des sources de Poussin. Dughet avait copié « *certaines règles de perspective* » de Vitelio.

D'autre part, Poussin avait étudié les écrits du Père théatin Matteo Zaccolini, mentionné par Passeri, Bellori et Mancini pour avoir été le professeur de perspective du Dominiquin.

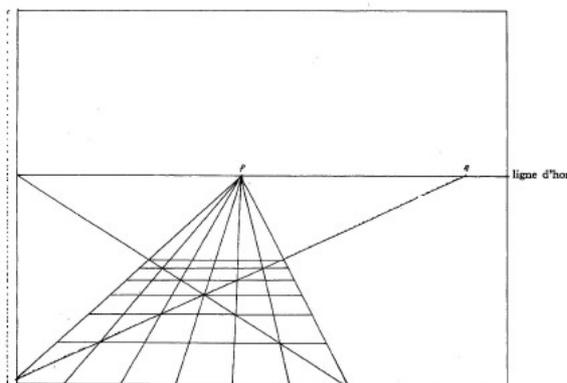
Jean Dughet (le beau-frère de Poussin) signale à Chantelou qu'il a également copié pour Poussin des extraits du « *Père Matteo* », à propos de *lumi et ombre, colori et misuri*, avant 1640. Il fait sans doute référence au second et au quatrième volume des écrits de Zaccolini, demeurés à l'état manuscrit et restés ignorés jusqu'à leur redécouverte par Carlo Pedretti dans la Biblioteca Laurenziana. Jean Dughet fait allusion à deux ouvrages différents, l'un étant *Della descrizione dell'Ombre prodotto da corpi opachi rettilinei* (ü), et l'autre, selon toute vraisemblance, *Prospettiva de Colore*. Dans la version française de la lettre de Dughet, les termes de « *colori et misuri* » sont omis. L'affirmation de Jean Dughet s'est trouvée renforcée par Carlo Pedretti, qui a découvert une note adjointe au manuscrit H. 267 de Léonard de Vinci, conservé à Montpellier, où il est précisé: « *Monsiù Poussino deve resre uno dell'ombre / e lumi / con figure appartate* » (« M. Poussin doit rendre celui sur les lumières et les ombres, avec des planches séparées »). Par contre, on ne dispose d'aucun renseignement à propos du manuscrit consacré à la « *Prospettiva da CoJore* », traitée dans le troisième et le quatrième volume. Zaccolini y expose les théories de Léonard de Vinci sur la perspective (« *prospective, ombre lontanenze, altezze, bassezze, da presso / e da discosto et altro ...* ») et décrit les effets de la gradation des couleurs (ces manuscrits ont été décrits par Cassiano del Pozzo. Les théories de Zaccolini dérivent d'Euclide, du pseudo-Aristote (sur la couleur), de Ptolémée, peut-être d'Alhazen, de Vitelio, de Peckham, de Vinci, de Serlio et de Kepler. En étudiant les manuscrits de Zaccolini, en particulier celui qui traite de *la lumière et de l'ombre*, Poussin continuait à chercher des solutions à l'éternel problème du *contraste*, qui comprend aussi l'opposition entre les lignes droites et courbes, verticales et horizontales ; bref, il retrouvait le très ancien problème de l'harmonisation entre courbes et angles par le volume, la lumière et les ombres sur une surface plane.

Poussin a-t-il, à travers Zaccolini, accepté et assimilé certaines des idées de Vinci, après avoir illustré son traité - fait contredit par sa lettre à Abraham Bosse, telle qu'elle a été publiée dans le *Traité des pratiques géométrales et perspectives* (p. 128, 1665) ou bien cette lettre perdue (de 1651?) a-t-elle été inventée par Bosses ? Il est évident que la question n'est pas de savoir si Poussin a été influencé par les idées de Léonard de Vinci, il l'a sans doute été, en particulier pour l'emploi de la couleur pour créer la perspective, mais plutôt de connaître l'effet qu'ont produit les écrits de Zaccolini sur son évolution, au-delà de l'enseignement de Léonard. On sait qu'un changement profond s'est opéré dans l'œuvre de Poussin entre la fin des années quarante et le début des années soixante. La géométrie a joué un rôle certain dans cette évolution, qui a écarté Poussin d'une peinture libre, souvent oblique, dans la lignée du Titien, pour lui faire adopter une composition plus frontale et toujours plus rationalisée, où la « *furia dell diavolo* » laisse la place à une composition stricte: la *furia* de l'exécution est alors remplacée par le tremblement de la main de Poussin.

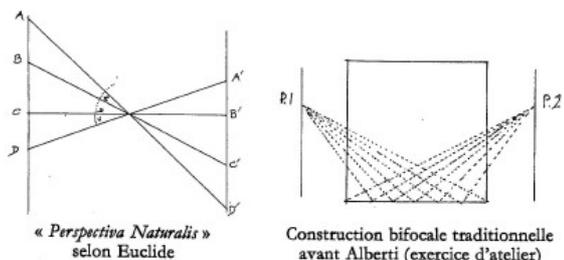
Suivant le concept albertien du « *tableau comme intersection de la pyramide visuelle* », les peintres du *cinquecento* ont été obsédés par la perspective et par les proportions. « L'intention de découvrir l'idéal pour définir le normal », à la base de la théorie de la composition du



Tracé partiel d'un tableau de Poussin

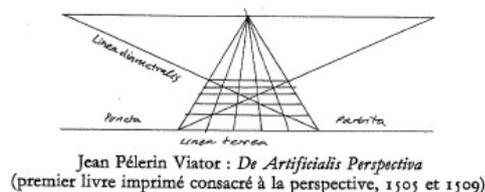


Reconstitution de la perspective de Poussin dans l'Enlèvement des Sabines

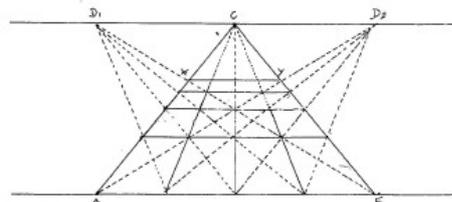


« Perspectiva Naturalis » selon Euclide

Construction bifocale traditionnelle avant Alberti (exercice d'atelier)

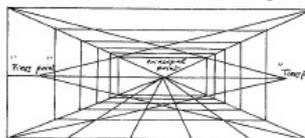


Jean Pélerin Viator : *De Artificialis Perspectiva* (premier livre imprimé consacré à la perspective, 1505 et 1509)



Leone Battista Alberti (1404-1472), « *Construzione Legitima* », dernier état, 1435-1436

Jean Cousin : *Livre de Perspective*, 1560. Il utilise des points de distance (*fiers points*), de même que Viator, les points gauche et droit étant tous deux équidistants du point principal. Mais le raccourci est encore obtenu ici comme dans les anciens systèmes pré-albertiens, par les mathématiques et non par la géométrie : les lignes de la



distance (diagonales) ne déterminent pas le raccourci; elles sont déterminées par lui. L'aspect intéressant de la méthode de Jean Cousin, c'est qu'elle concerne le déploiement général de la composition. Poussin a pu en avoir connaissance.

cinquencento a laissé la place, au cours du dix-septième siècle, à une approche plus libre, inspirée des dernières œuvres du Titien. « La pyramide visuelle » n'a pas été le souci primordial du Caravage, ni celui de Velazquez à la fin de sa carrière. Il ne semble pas non plus que Poussin s'en soit préoccupé au cours des années vingt, alors qu'il était encore sous l'influence du Titien. Mais vers la fin des années trente (et pour Georg Kauffmann, ce changement correspond plutôt aux recherches qu'il a entreprises à partir de 1641), la peinture de Poussin se transforme, et ses compositions semblent exécutées librement sur une construction géométrique élaborée avec soin, où perspective et proportion coïncident. Cette « proportion en perspective » rappelle la méthode de Piero della Francesca bien qu'elle ne soit pas basée sur un module.

Ainsi, dans *l'Enlèvement des Sabines*, le microscope a révélé une division géométrique inhabituelle, tracée en creux à l'aide d'une pointe fine dans *l'imprimatura*, avant l'ébauche. Une division similaire est visible à l'œil nu dans *Le triomphe de David* (vers 1630, Dulwich Picture Gallery), et pourrait être également relevée dans d'autres tableaux de Poussin. A l'intérieur des incisions orthogonales, transversales et des autres tracés rectilignes qui constituent l'architecture des *Sabines*, on devine une pyramide approximative dont l'inclinaison est de 87 degrés: le sommet correspond au casque du cavalier romain de gauche; le point de distance peut être situé sur le casque du cavalier romain représenté de dos, sur la droite, et le point de vue, sur le bord gauche du tableau (dont une partie a été supprimée par une main et à une date inconnues). Ces trois points sont situés sur la ligne d'horizon, dont il subsiste quelques traces, elles aussi visibles à l'œil nu.

L'IDÉAL CLASSIQUE

L'idéal classique a été la quête de l'âge d'or, exprimée par le Nombre d'or. Dans cette quête de l'invisible, nul ne pouvait avancer sans appuis: ils étaient fournis par les six principes de Vitruve, « *ordination, disposition, symétrie, eurythmie, économie et décor* » (1, 2, 1), les six principes de la tragédie selon Aristote, « *la fable* (l'histoire), *les caractères, l'élocution, la pensée, le spectacle et le chant* », et les trois principes de la rhétorique de Cicéron, « *l'âme, le geste et l'expression* ». Cette vision abstraite s'exprimait par des moyens réalistes, soumis à la fois à l'harmonie, au beau idéal, et à la doctrine chrétienne. La théologie se trouvait ainsi associée à la rhétorique: « Lettre morte dans la culture païenne, l'art oratoire, vivifié par la spiritualité chrétienne, trouve une puissance et une efficacité incomparables, comme auxiliaire (*adjumentum*) du Grand Œuvre de salut. » Après un siècle dominé par la recherche exclusive du beau idéal, de la gracieuse *buon maniera*, un tournant s'est amorcé au moment du concile de Trente, en faveur du *decorum* (convenance) et de l'expression.

La vague de la contre-réforme s'est alliée à une tendance rénovatrice dans toutes les disciplines artistiques, les incitant à un retour simultané à la nature et à la religion. Daniele Barbaro, traducteur de Vitruve et auteur de la *Prattica della*

Prospettiva (Venise, 1569), avait publié dès 1547 dans cette même ville un *Dialogo della Eloquenza* où la nature, l'art et l'âme s'unissaient à l'éloquence pour assurer le triomphe de la raison. La « belle manière » qui, selon Vasari, Palladio et Armenini, ne régnait qu'en Italie (la « manière barbare » dominant au nord des Alpes) était trop faible pour lutter contre le « vice et l'ignorance ».

Dans ses deux dialogues, Giovan Andrea Gilio précise la nature des « erreurs » des peintres en matière de décorum. Certaines de ses idées ont influencé Gian Paolo Lomazzo. La contre-réforme radicale de l'Italie catholique répondait à l'iconoclasme nordique. Elle a alors brusquement suscité un élan en faveur du naturel. Les peintres ont reconnu la grandeur du Titien. Annibal Carrache parle de cette reconnaissance avec beaucoup de simplicité : « Le Titien fera toujours ma délectation ; et si je ne vais pas à Venise pour voir encore ses œuvres, je ne mourrais pas content. C'est la vérité, quoi qu'on en dise ; je le sais, maintenant, et dis que vous aviez bien raison. Toutefois, je ne saurais le confondre et ne le veux pas : j'aime cette sincérité et cette pureté, qui sont vraies et non pas vraisemblables ; naturelles, et non pas artificielles ou forcées. »

Les idées de la scolastique, rejetées à la Renaissance, retrouvent de l'importance, ainsi que la tendance encyclopédique, que des théoriciens comme Palladio ou son maître Giangiorgio Trissino ont héritée d'Alberti. Si l'idée platonicienne du *beau* demeure en vigueur, son interprétation se modifie.

Selon Alberti, « l'art n'imité pas la nature dans son produit final, mais dans son mode de production, qui est organique ». Alberti compare encore l'organisation naturelle à celle de l'architecture. Il semble qu'il faille chercher la clé de cette organisation dans la relation entre l'effet et l'aspect, tout comme Pythagore avait souligné celle qui existait entre le son et la corde qui le produisait. D'où l'importance de l'harmonie musicale dans les arts plastiques et l'architecture ; les rapports des premiers nombres entiers définissant les consonances musicales allaient devenir la base de l'harmonie visuelle, au cours du seizième siècle.

On constate à cette époque un retour à un certain intellectualisme, à une norme idéale, inspirée du Virgile de l'*Enéide*, qui propose une analogie entre la vie individuelle et l'histoire du monde. D'un autre côté, et cela est essentiel, la notion de décorum ou de convenance, telle qu'elle était exprimée par Dolce (1508-1568) et par Castelvetro (1505-1571), se voyait réévaluée. Castelvetro était un commentateur de Dante et de la *Poétique* d'Aristote, qu'il avait traduite, en même temps qu'un critique littéraire. Le retour à Aristote et à sa classification de la tragédie, du drame et de la comédie lui était dû en grande partie.

L'idéal classique est pour l'essentiel anti-maniériste, anti-naturaliste et anti-métaphysique. Le renouveau de l'intérêt porté à Aristote qui l'accompagne correspond à une limitation des moyens d'expression. Aristote explique en effet que le désir de l'imitation, pour qui « s'efforce de tout imiter, est bien vulgaire » ; et qu'« elle a encore l'avantage de réaliser parfaitement l'imitation avec une moindre étendue ; car on aime mieux ce qui est plus resserré que ce qui est dispersé sur un long temps ».

L'idéal classique se fonde donc sur Aristote, lorsqu'il recommande l'imitation idéale, des « portraits ressemblants, mais embellis ». Pour Aristote, en effet, le « beau » se définit à la fois par le sujet, qui doit être « élevé » et par la forme, qui doit être appropriée.

Les années 1630 ont été marquées par une controverse intense, soulevée par les membres de l'Académie de Saint-Luc, à Rome. Les discussions n'ont en réalité jamais cessé depuis 1593, année où Federico Zuccaro (1563-1609) a été élu à la présidence de l'académie. Elles portent sur l'opposition entre le dessin et la couleur. Mais par *disegno*, on entend alors plutôt le *dessein*, l'image intérieure, que le dessin proprement dit. Federico Zuccaro a divisé le dessin en *disegno interno* et *disegno esterno*. Pour lui, le « *disegno interno in generale è una Idea* » (« le dessin interne est, en général, une idée »), et le dessin externe dépend de l'élaboration : « ... *la linea è semplice operatione a formare quai si voglio cosa, e sottoposta al concetto* ... » (« le trait est une simple opération pour organiser ce que l'on veut par son intermédiaire, et il est soumis au concept »). Zuccaro suivait donc l'idée platonicienne de la subordination de l'exécution à l'idée, mais il entendait également que la peinture soit soumise au dessin.

Ceux qui prenaient parti pour le dessin étaient qualifiés de « *formalistes* » ; ils insistaient sur le caractère strict qu'il convenait de donner à la composition, au contraire de l'apparence de liberté, du manque de vigueur que l'on attribuait aux « *coloristes* ». Les débats s'intensifièrent sous la présidence de Pierre de Cortone (1634 -1637). Un nouvel élément s'ajoutait aux questions qui dressaient les uns contre les autres les partisans du dessin et ceux de la couleur : l'expression. L'expression et les gestes, « *moti* » et « *affetti* » étaient seuls susceptibles de rendre le sujet ou l'idée. Cette certitude ainsi que l'observation des principes fondamentaux de l'*invention*, de la *disposition*, du *décor* et du *costume* étaient en fait communes à tous les intéressés. L'invention, le dessin et la couleur n'étaient pas remis en cause. Le débat fut particulièrement vif entre Pierre de Cortone (1596-1669) et Andrea Sacchi (1599-1661).

La question était de savoir si la peinture devait être épique (d'après les *Discorsi del Poema Epico* du Tasse, parus en 1594), c'est-à-dire si elle aurait un thème unique, développé en de multiples épisodes, selon le point de vue de Cortone, ou au contraire, s'il faudrait y limiter au minimum le nombre des figures, comme dans une tragédie, suivant Sacchi, qui en avait donné une illustration réussie avec sa fresque de *La Divina SaPienza* (1629-1631, palais Barberini, Rome).

Il est probable que Sacchi, défenseur de l'idéal classique, a influencé Poussin au début des années trente. Le nuage noir de *La Divina Sapienza* figure aussi dans la *Traversée de la mer Rouge* de Poussin (v. 1633-1635, Melbourne, National Gallery of Victoria). Ce nuage noir menaçant est l'une des formes qui ont obsédé Sacchi. On la voit parfois prendre l'aspect d'un arbre (*La prédication de saint Jean-Baptiste*, 1641-1649, Rome, palais du Latran), puis à nouveau celui d'un nuage (*Saint François de Sales et saint François de Paul*, v. 1640, Camerino, S. Maria in Via). L'influence de Sacchi cessa brusquement de s'exercer sur Poussin. On ne possède pas de renseignements précis sur leurs rapports, mais on sait tout de même qu'après 1640, « Poussin n'avait plus guère de respect pour l'œuvre de Sacchi ».

Quelles étaient les opinions de Poussin, à cette époque ? Il n'est pas sans intérêt de noter que l'un des tableaux de Cortone, conservé au Louvre, *Vénus en chasseresse apparaît à Énée* (1630-1635), est plus proche du point de vue défendu par Sacchi, alors que *David vainqueur* (1630-1631, Madrid, Prado) ou *L'Adoration du Veau d'Or* (1633-1635, Londres, National Gallery) de Poussin correspondent mieux à celui que soutenait Cortone. Il est vrai que le style de Cortone, encore excessif et

un peu désordonné vers 1630, deviendra plus retenu et plus classique après 1650. Le Guerchin choisit aussi d'emprunter cette voie, sous l'influence d'Agucchi (1570-1632), un grand admirateur du Dominiquin et le premier théoricien du classicisme, en peinture. La « modération » se répandra très vite dans le nord de l'Europe (après 1640) et se transformera en académisme. La limite que Poussin s'imposait pour ne pas « *passer outre* » sera admise comme un dogme par l'Académie Royale, après sa mort.

La croyance en l'achèvement de la beauté par la médiation de l'idée, identifiant le vrai avec la *vraisemblance*, gouvernait le concept du classicisme en peinture (« *Così l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposto all'occhio* » ; ainsi l'idée constitue-t-elle la perfection de la beauté naturelle, unissant la vérité à la vraisemblance de ce qui est soumis à l'œil). Il s'agissait là, pour l'essentiel, de l'idée platonicienne selon laquelle « les sens ne sont ni clairs, ni précis » et que la beauté absolue ne peut être vue avec les yeux. Au fond, « l'âme est contaminée par cette imperfection » et doit être améliorée. D'un autre côté, la croyance selon laquelle sans élection (« *senza elezione* ») de ses meilleures composantes la nature est par elle-même inférieure à l'art (« *Anzi, la natura, per questa cagione, è tanto in je ri ore ail' arte* ») a obligé l'idéal classique à faire preuve d'éclectisme. Zeuxis, qui avait représenté Hélène en s'inspirant des cinq plus jolies filles de Crotone (ou Agragantinis), dont il avait retenu ce que chacune avait de plus réussi (« *... inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod iniquaque laudatissimum esset pictura redderet* »), en donnait un exemple célèbre.

Il était inévitable que le choix des parties, qu'elles soient ou non les plus belles, pose un problème majeur aux artistes, car cela *désorganisait* le tableau. Celui-ci courait le danger de ressembler à une feuille que l'on aurait cherché à reconstituer à partir d'éléments d'autres feuilles mortes, et qui n'aurait donc pu qu'être morte elle-même. Telle était la menace qui pesait sur la peinture d'histoire. Mais tel était aussi le défi qu'il lui fallait relever.

La hiérarchie des genres

C'est pour répondre à un tel défi que le dix-septième siècle a accepté la division de la poésie jadis proposée par Aristote. La poésie est « élevée » ou « vulgaire », selon que l'« âme » du poète est belle ou laide, comme si le thème ou le sujet choisis étaient un miroir où l'on découvre l'image de l'auteur. Mais qui, dans ces conditions, n'aurait hésité à peindre un sujet « vulgaire » ? Et qui aurait pu refuser de peindre un thème « élevé » ? Curieusement on négligeait l'accent mis par Aristote sur l'exécution. On estimait que le Caravage était « commun », en raison du choix de ses sujets. Félibien justifiait cette opinion en ces termes : « *Car si le Poussin cherchait la noblesse dans ses sujets, le Caravage se laissait emporter à la vérité du naturel, tel qu'il le voyait: ainsi, ils étaient bien opposés l'un à l'autre.* » C'est donc pour la qualité *élevée* de ses sujets que Poussin était loué, et non pour leur *exécution*. A partir de cette étape de sa carrière, un voile est jeté sur la peinture de Poussin que l'on accuse de dogmatisme, alors que l'on frappe celle du Caravage de l'anathème de la vulgarité. Félibien, du reste, précise : « *Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage, et il disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture.* » En vérité, après la disparition du Caravage, le caravagisme s'est trouvé réduit à une simple formule, tout comme le cézannisme l'a été, après celle de Cézanne.

Aucun de ses successeurs n'a eu le génie du Caravage, et nul, parmi eux, n'a su l'imiter ou saisir sur le vif le vécu, comme il y était parvenu. Pour eux, le ténébrisme a pris de plus en plus d'importance, tout comme l'accentuation du côté « commun » de l'existence. La confrontation s'est fondée non sur l'exécution, qui conférerait une *qualité* à la peinture, mais sur le sujet, qui était *quantifiable*. C'est sous cet angle quantitatif que l'on s'est mis à considérer la peinture. Et cela, pour deux raisons, qui en vérité n'en font qu'une : la substitution de la « lecture » à la contemplation, et la hiérarchisation des sujets. De la sorte, un sujet « élevé » s'est vu accorder une primauté hiérarchique. Il en est résulté que la nature morte ou la scène de genre sont demeurées des sujets secondaires jusqu'au dix-neuvième siècle, tandis que les compositions « héroïques » ou imaginaires continuaient et continuent encore à être considérées comme « élevées ».

De nos jours, le sujet historique ou mythologique en devenant politique ou social, qu'il ait ou non valeur durable, perpétue un malentendu et un aveuglement qui durent depuis l'Antiquité.

LA THÉORIE DES MODES

1

Dans sa lettre à Chantelou du 24 novembre 1647, Poussin établit sa théorie des modes. Selon Blunt, il s'inspire, pour l'essentiel, des écrits de Gioseffo Zarlino. En dépit de la façon un peu confuse dont il présente les opinions qu'il s'est formées sur le sujet, Poussin ne semble pas uniquement les décrire à Chantelou dans le but de se justifier d'avoir peint un *Moïse sauvé des eaux* (1647, Louvre) pour Pointel et non pour Chantelou lui-même. En réalité, Poussin paraît avoir appliqué cette doctrine à sa peinture dès la fin des années trente. On s'en rend compte à l'examen de son œuvre, mais aussi à la lecture d'un passage d'une lettre adressée à Jacques Stella (vers 1637 ?) et citée par Félibien, où il oppose le « *sujet mol* », à une « *manière plus sévère* ». En d'autres termes, les compositions de Poussin sont élaborées en fonction d'une *clé* comme en musique. Qu'il ait emprunté sa définition d'un système modal à Zarlino peut avoir l'air répréhensible aujourd'hui, mais c'était une démarche commune, à l'époque. Ainsi, Mersenne, dans son *Harmonie universelle* (1636) copie de son côté des passages de Zarlino, sans avoir l'excuse de chercher à se disculper de la jalousie d'un mécène.

Poussin soutient donc à Chantelou : « *Cette parole « mode » signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne pas passer outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et partant, telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et forme, dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être.* » Ici, « modération » et « médiocrité » désignent la représentation intellectuelle d'un obstacle qu'il ne faut pas franchir, de limites qu'il ne convient pas de « *passer*

outré », cette restriction aux données picturales, aux lignes et aux couleurs sur une surface, est également la soumission à un « mode » ou à une dominante. Or, les modes sont définis par la dominante. Ainsi, *l'Enlèvement des Sabines* ou *Le jeune Pyrrhus sauvé* (Louvre) sont peints dans le mode phrygien, mode « véhément, furieux, très sévère et qui rend les personnes étonnées », et le *Paysage avec Pyrame et Thisbé*, ainsi que *L'Hiver* ou *le Déluge*, dans le mode dorien ou grave.

II

La théorie des modes - ionien, corinthien, dorien et phrygien - tire son origine de la musique autant que de l'architecture. Vitruve les décrit dans le livre II de ses œuvres du point de vue architectural et dans le livre V, du point de vue harmonique. Les Pythagoriciens ont développé une théorie des modes qui en comportait sept. Saint Ambroise (340-397) a modifié cette gamme pour n'en garder que quatre, réputés authentiques. Saint Grégoire le Grand (v. 540-604) a ajouté au système ambrosien quatre modes, dits plagales. De nos jours, toutefois, on met en doute l'authenticité de ces attributions. Il est plus probable que le système modal a connu un développement naturel parmi les musiciens et les choristes. Dans un ouvrage intitulé *Dodecachordon* (1547), Henricus Glareanus a ajouté quatre autres modes aux huit cités. Il a attribué aux douze modes ainsi réunis des noms grecs dont il postulait, à tort, l'authenticité. En 1558, les *Institutiones Harmoniche* de Gioseffo Zarlino (1517-1590) ont été les premières à grouper les douze tons de façon cohérente.

Zarlino divisait les modes en deux classes : « très joyeux et vivant » (*do, fa, sol*) ou « plutôt triste » (*ré, mi, la*). Les intervalles mélodiques de la première classe ne comportaient pas de demi-tons, alors que ceux de la deuxième en avaient. La première exprimait l'âpreté, la dureté, la cruauté, l'amertume (« *asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine* »), et la seconde, les plaintes, la souffrance, les lamentations, les soupirs et les larmes (« *pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime* »).

Poussin a-t-il uniquement tiré ses idées sur les modes de l'ouvrage de Zarlino, comme la lettre à Chantelou le suggère, ou s'est-il aussi inspiré de *l'Harmonie universelle* de Mersenne (1636), où figurent les passages de Zarlino qui concernent les deux classes d'émotion ?

D'une certaine manière, l'expression du mode architectural par l'intermédiaire de la forme laisse en suspens l'expression chromatique. A partir du seizième siècle, de nombreuses tentatives ont été faites pour trouver des analogies entre l'harmonie musicale et l'harmonie chromatique, en vertu du parallélisme des formules : *ut ars musica pictura / ut pictura poesis*. La « gamme chromatique », le « *clavicemballo cromotico* » d'Arcimboldo donne un exemple de la façon dont l'héritage de la théorie musicale pythagoricienne a été compris, dans le contexte de la couleur, par les théoriciens de l'art du *cinquecento*. La gamme chromatique n'est, bien entendu, qu'une bizarrerie, mais Arcimboldo a néanmoins réussi à établir un parallèle entre la couleur et le son, qu'il était possible d'exécuter d'après la gamme des couleurs (et qui l'a été). Les mathématiques constituaient le dénominateur commun qui permettait d'obtenir l'analogie entre la musique et la peinture d'une part, l'optique et le dessin de l'autre. Mais la comparaison s'arrête au seuil de la pratique. Bien que la couleur soit directement choisie par le raisonnement et le sentiment, elle n'a pas le caractère *immédiat* du dessin; elle ne permet jamais de parvenir à une certitude mathématique. Le phénomène « *veramente moroviglioso* » dont parle Zarlino et selon lequel les consonances sont déterminées à la fois par l'arithmétique et par l'harmonie ne peut s'appliquer tout à fait à la peinture. Cependant, la théorie musicale a aidé la peinture à contribuer tant à la théorie des proportions qu'à celle de l'harmonie chromatique, utilisées pour obtenir une valeur expressive.

Par contre, le concept de « modus » ou de « mode », formé au Moyen Age dans le domaine de la poésie, pouvait s'appliquer immédiatement à la peinture. Il s'ensuivait que les catégories aristotéliennes du vers *héroïque* et du vers *iambique*, le « *modus gravis* » et le « *modus levis* » qui avaient exercé une influence sur la rhétorique, dans l'Antiquité, pouvaient aussi se rapporter à elle. Pour Vitruve (II, 5), chacun des ordres architecturaux correspondait au culte spécifique de certaines divinités : le corinthien convenait aux temples de Vénus, de Flore, de Proserpine et des nymphes dont il soulignait la *fragilité* ; le dorique, à ceux de Mars et d'Hermès, célèbres pour leur *force* virile ; et l'ionien, aux temples de Junon, de Bacchus et de Diane, car il associait la *sévérité* dorique à la *délicatesse* corinthienne. Ces modes faisaient l'objet d'un classement tout aussi précis et détaillé pour le théâtre : le dorique s'accordait avec la tragédie, où la scène était dominée par des colonnes, des tympans et des statues ; l'ionien, avec la *comédie*, où maisons privées, balcons et fenêtres occupaient une partie de la scène ; enfin, le corinthien, avec la *satyre*, pour laquelle on ornait la scène d'arbres, de grottes et de montagnes. Au Moyen Age, le penchant pour la systématisation avait conduit à classer de façon détaillée, selon leurs caractéristiques, les styles « *humilis* », « *mediocris* » et « *gravis* ». Pour la rhétorique baroque, ces catégories furent définies comme le « *stile sublime* » (le sublime), le « *stile temperato* » (le modéré) et le « *stile tenue* » (le grave), dans un ouvrage d'Agostino Mascardi, que Poussin avait sans doute lu.

Pour Mascardi, l'histoire est la « *pierre angulaire de l'art oratoire, destiné à corriger les "vices du temps"* » Son traité prônait le respect de la *juste mesure* contre les excès de l'ornementation sophistiquée et contre la confusion entre prose et poésie.

La théorie de l'élocution d'Agostino Mascardi est fondée sur les cinq principes suivants : *clarté, pureté, propriété, naturel et ordre*. Il récuse l'« *obscura brevis* » de Juste Lipse et amplifie progressivement ses « *caractères dicendi* », afin de leur faire renoncer au « *stilus humilis* » pour atteindre au sublime. Ce mouvement est assez semblable à la façon dont Poussin construit sa composition et son sujet en les amplifiant graduellement jusqu'au sublime. Les « *moti* » et « *affetti* » des figures de Poussin se trouvent amplifiés par cette formulation. Ils s'élèvent du simple au solennel, comme dans une frise grecque. Du reste, la manière formelle dont Poussin traite n'importe quel sujet le transforme et le rapproche de l'art oratoire qui doit convaincre de manière éloquente, en conservant la juste mesure. L'effet est toutefois chez lui plus complexe, plus caché, mais il prend peut-être aussi un caractère magique plus immédiat.

LA DÉFINITION DE LA PEINTURE

*Principes que Tout homme
capable de Raison peut apprendre.*

*Il ne se donne point de visible sans Lumière.
Il ne se donne point de visible sans moyen transparent.
Il ne se Donne point de visible sans Terme.
Il ne se donne point de visible sans Couleur
Il ne se donne point de visible sans Distance.
Il ne se donne point de visible sans Instrument.*

*Ce qui suit ne s'apprent point
Ce sont parties du Peintre
Mais premièrement de la Matière*

Elle doit estre prise noble, qui n'aye receu aucune qualité de l'ouvrier, Pour donner lieu au Peintre de montrer son esprit et Industrie. Il la faut prendre Capable de recevoir la plus excellente forme, Il faut commencer par la Disposition, Puis par l'Ornement, le Décoré, la beauté, la grâce, la vivacité, le Costume, la Vraysemblance et le Jugement partout. Ces dernières parties sont du Peintre et ne se peuvent apprendre. C'est le Rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ny cueillir s'il n'est conduit par la Fatalité.

Il n'est pas dans notre intention d'analyser ici les *Remarques sur la Peinture* de Poussin, telles qu'elles ont été publiées par Bellori – *Osservazioni di Nicolo Pussino sopra la Pittura* (in *Vite*, Rome, 1672). Qu'elles soient ou non de sa main, elles ont été étudiées de manière approfondie par Anthony Blunt (1938) et Jacques Thuillier (1969), dont les travaux font toujours autorité.

Cependant, Anthony Blunt (1938 et 1967) a considéré que les principes relatifs à la peinture proprement dite, tels que Poussin les énumère dans sa lettre du 1er mars 1665 à Chambray, ne constituaient qu'une « simple liste de qualités qu'il convient de rechercher en peinture » et qu'« ils ne nous aident guère à comprendre ce qu'éprouvait Poussin à propos de l'art ».

Il convient néanmoins de les commenter, car ils constituent les principes fondamentaux de l'idéal classique.

Imitation

Au sens aristotélicien du terme, il s'agit de « *l'imitation idéale* », d'« hommes qui sont meilleurs que nous » qu'elle rend « *plus beaux* ». Elle doit représenter les choses « *telles qu'elles étaient ou qu'elles sont ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être ou, bien qu'elles doivent être* ».

Platon subdivise l'imitation dans l'art en deux catégories: *eikastiké* et *phantastiké*. *Eikastiké* signifie ressemblance sans illusionnisme, alors que *phantastiké* correspond à une ressemblance illusionniste. Mais pour la postérité, cette « *apparence ou semblance sans existence* » restait assez confuse. Elle a donné naissance aux définitions trompeuses de « *pittori icastici* », de peintres *icastiques*, et de « *pittori fantastici* », de peintres *phantastiques*, que Bellori a contribué à perpétuer en adoptant une attitude anti-naturaliste. Pour Mazzoni, il existe aussi une confusion, mais non aux yeux du Tasse, pour qui l'« *icastique* peut également s'accorder avec l'imagination intellectuelle ».

« *Omnis ars naturae imitatio est* » (tout art n'est que l'imitation de la nature). « Les Stoïciens croient en une seule cause - le créateur ; mais Aristote pense que le terme de "cause" peut s'appliquer de trois façons. "La première cause, dit-il, c'est la matière ... la seconde, c'est l'ouvrier ... la troisième, c'est la -forme - "idos" " (eidos). »

« ... *lignes et couleurs en quelque superficie ...* »

« ... *Si possa dire la pittura essere un Piano coperto di vari colori in superficie...* (« on peut dire que la peinture est un plan dont la surface est couverte de diverses couleurs »). La définition de Borghini, qui constitue sans doute l'une des sources de Poussin, anticipe même sur la définition, de l'art que donnera Maurice Denis, en 1895, « une surface plane, recouverte, de couleurs en un certain ordre assemblées ». Poussin suit la tendance générale de son temps, qui considère l'art comme une activité intellectuelle et non manuelle ; ainsi, pour Borghini, *l'Arte non esser altro che un habito intelletivo*. Dans un discours prononcé à l'Académie de Saint-Luc, le 17 janvier 1594, Federico Zuccaro affirme :

« La peinture, fille et mère du dessin, miroir de l'âme de la nature ... par la force des lumières et des ombres, montre sur un plan couvert de couleurs toutes sorte, de formes et de reliefs, sans la substance du corps ... » (« *Pittura, fueglia, & Madre dei Disegno, spechio dell' alma natura ... per forza di chiari, e discuri in Piano coperto di colore, dimostràdo do ogni forte di forma, e dirilievo senza sustanza di corpo ...* »)

« *Tout ce qui se voit dessous le Soleil* »

Cette phrase évoque la doctrine néo-platonicienne de Plotin.

« Principes »

Les six premiers principes exposés par Poussin semblent correspondre aux connaissances générales du dix-septième siècle en matière d'optique, connaissances qui remontent en fait, au Moyen Age.

Selon Blunt, Poussin aurait repris son théorème d'Alhazen *presque mot pour mot*. Son *De Aspectibus*, sans doute traduit en latin par Gérard de Crémone (mort en 1187), a influencé, entre autres, les œuvres de Robert Grosseteste, Roger Bacon et Vitellio. Lorenzo Ghiberti a copié des passages de l'une de ses versions latines. L'ouvrage a été traduit en italien par Risner et publié à Bâle, en 1572, sous le titre *Opticae Thesaurus*. Et le premier principe de Poussin, *Il ne se donne point de visible sans lumière*, forme également la première ligne du livre tenu ouvert dans l'allégorie de la « Prospectiva » sur le tombeau de Sixte IV, dû à Pollaiuolo (Rome, S. Pietro in Vincoli). Cette ligne, *Sine luce nihil videtur*, est extraite de la *Perspectiva Communis* de John Peckham (1240-1292). Toutefois, les autres principes de Poussin ne recourent pas ceux de Peckham.

L'intérêt remarquable que les franciscains et les dominicains du treizième siècle ont porté à l'optique et aux *Perspectivae* traduites de l'arabe, en particulier à celle d'Alhazen, vient de ce que l'on tenait la perspective pour une science de la lumière. Alhazen distingue vingt et une catégories de beauté, qui dépendent de la diversité de la perception optique. La couleur peut être belle, mais à ses yeux, aucune teinte n'égale le bleu foncé ; la distance, parce qu'elle atténue les irrégularités et les imperfections ; et la proximité, parce qu'elle permet de distinguer des subtilités.

La lumière, la couleur, la taille, la position, la continuité, etc., étaient alors autant de catégories de la perception optique. On pensait que par l'intermédiaire de l'optique, on découvrirait les lois qui gouvernent la distribution de la lumière grâce auxquelles Dieu illumine tous les êtres. Selon les théologiens, cette lumière était, pour l'essentiel, invisible. Les sciences, la métaphysique et la théologie se rejoignaient dans les recherches sur l'optique. Les auteurs distinguaient entre *Lux* (la nature de la lumière considérée à sa source), *Radium* (le rayon en tant que trace de la continuité lumineuse), *Lumen* (diffusée de manière sphérique par les rayons) et *Splendor* (l'éclat, l'intensité lumineuse des surfaces éclairées). En optique, on distinguait sept modes. Ces termes ont été introduits dans la théorie de la peinture.

« Mais premièrement de la Matière : elle doit être prise noble, qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier »

Cette phrase suit le Tasse : « ... *quella che non ha ancora riceputa qualità alcuna de l'artificio d'ell' oratore.* »

« ... la plus excellente forme »

Cette expression, selon Blunt (1938), est tirée de « *Di alcune forme della Maniera Magnifica* ». En fait, Mascardi, qui s'opposait aux idées d'Aresi, ne fait pas dépendre le style du sujet.

Poussin suit les six principes de Vitruve : *Ordinatio, Dispositio, Symetria, Eurythmia, Oeconomia, Decor.*

« Disposition »

Selon Roger de Piles, « la composition contient deux choses : l'Invention et la *Disposition* ». Ce concept dérive de Vitruve, ainsi que du mot grec « *diathesis* ». « La diathèse est un arrangement de ce qui a des composantes ou des parties composées. Pourtant, le sens ancien n'est pas tout à fait clair. Au dix-septième siècle, voire dès le seizième siècle, le terme de « *dispositio* » était emprunté à la rhétorique de Cicéron et de Quintilien.

Les principes de la rhétorique, « *Inventio, Dispositio, Elocutio* », sont devenus pour Dolce (1557) « *Invenzione, Disegno et Colorito* ». En rhétorique, la disposition correspond à l'esquisse première, dans le sens du rapport des parties à l'ensemble du discours, et pour Dolce, cette étape correspond au « *disegno* » (Vasari, on, l'a vu plus haut, (faisait se succéder : « *regola, ordine, misura, disegno* »).

Il est intéressant de noter que Poussin ne mentionne pas l'« invention », et qu'il recommande de commencer par la disposition, ce qui marque son souci de la composition et de la structure. Il écrit : « *Jeï arresté la disposition de la Conversion de saint Paul.* ».

Et un peu plus tard : « *Je fais une nouvelle composition pour la Chutte de saint Paul.* ».

Pour Vitruve, « *Dispositio est autem rerum apta collocatio, elegansque incompositionibus effectus operis cum qualitate* ».

(« La disposition est un arrangement convenable des parties et l'obtention d'un effet d'élégance pour la composition de l'ouvrage, en tenant compte de l'effet qualitatif de cet ouvrage. »)

Et selon Lomazzo : « *La disposizione non è altro che un'atta collocazione delle cose e un convenevole effetto nelle composizioni ...* ».

(« La disposition préalable n'est autre chose qu'une mise en place adéquate des objets et un effet de convenance dans la composition. »)

« *Discrezione* », le discernement, joue le rôle principal en peinture, pour Lomazzo. On choisit ensuite la *disposizione*, (la disposition première). En troisième lieu, c'est le tour de *ladistribuzione* (l'arrangement), qui comprend la *ragione* (la véritable compréhension du motif), le *temperamento* (l'adoucissement), grâce auquel on parvient à la modération (afin de supprimer le superflu) et à la *dispensazione* (la convenance), qui, elle, concerne surtout le destinataire et le lieu où sera placée l'œuvre. Enfin vient le *commodo*, le choix avec certitude.

« -Ornement »

Il s'agit d'un terme de l'art oratoire. « Le triomphe de l'éloquence, c'est d'amplifier le sujet par les ornements. » Avant de gouverner les arts visuels, il faisait partie de la théorie de la poésie, au même titre que, le décorum et le costume, « qui doivent être particuliers à la cause. »

« Costume »

« Il n'est autre chose qu'une observation exacte de tout ce qui convient aux personnes que l'on représente. » Et pour être plus précis, la « *connaissance des usages, des mœurs, des vêtements, des armes, en un mot, de tout ce qui concerne et caractérise les divers peuples, et les époques de l'Histoire* »

« Vraisemblance »

Elle fait, également partie de la « *fidélité de l'Histoire et de la Chronologie* » et dérive de ce que Lomazzo appelle le « *simile ad vero* ».

C'est un concept résultant de l'habileté du peintre, qui tire son origine « vraisemblable » d'Aristote dont dérive le sens de « qui a l'apparence de la vérité ou de la nécessité ». La critique littéraire du seizième siècle, représentée en particulier par Castelvetro, s'était emparée de ces termes. La vraisemblance prendra encore plus d'importance pour le formalisme académique, qui lui donnera le sens de convenance, de bienséance.

La vraisemblance a été un souci majeur pour le peintre d'histoire. Elle contribuera même au traitement conventionnel des sujets artificiels que choisiront les « pompiers » du dix-neuvième siècle. Dès le seizième siècle, pourtant, on avait compris le danger qu'encourraient les artistes qui s'attachaient trop à la respecter. Pour sa part, Annibal Carrache témoignait: *mi piace questa schiettezza e questa purità, che è vera, non verisimile : è naturale, non artificciata, nè sforzata.*

« Le Décoré »

« Le décorum correspond plus souvent au souci d'observation d'un ensemble de règles au sens moral... qu'au sens esthétique. » Le decorum, l'un des six principes fondamentaux de Vitruve, est le seul à ne pas avoir d'équivalent grec. Le terme le plus voisin, « *to prepon* », signifie « approprié », « convenable », « d'apparence parfaite, sans défaut », pour Vitruve et pour Quintilien, il caractérise une « précision de détail ». Pour Dolce, le « Décor », c'est la « *convenevolezza* », les convenances. Le « Décor » de Poussin désigne donc le « decoro », la convenance, la bienséance, la dignité ou l'honnêteté.

« Le Décor, c'est l'apparence parfaite d'un ouvrage composé avec des parties bien choisies sur une base solide. » Et selon Lomazzo, « *Il moto è chiamato da i pittori il decoro* »

« Délectation »

« Instruire ou délecter ... et mieux encore, instruire et délecter, voilà la tâche et l'espoir du vrai poète. ». Il faut souligner que même si Horace relie les deux verbes « *docere* » et « *delectare* » Poussin ne se réfère qu'au second, en dépit de son évident penchant moralisant. Par contre, Pierre de Cortone cite le « *docere delectare* » en exemple, dans son traité sur la peinture.

Blunt attire l'attention sur la connotation mystique à laquelle renvoie le verbe « *delectare* », comme dans la « *delectatio boni* », chère à saint Augustin.

Quant à sa « mission d'enseignement », s'il faut en croire Alberti, l'art conduit à la piété. Toutefois, Castelvetro s'oppose à l'interprétation que faisait Horace de l'« imitation » aristotélicienne, selon laquelle la poésie devait instruire et délecter. Pour lui, elle ne peut que délecter. Il faut reconnaître que Dolce (1557) ne mentionne pas non plus le verbe « *docere* ». Mais la contre-réforme incitera Armenini (1587) à déclarer que la « peinture contribue à la cause du christianisme », alors que Lomazzo (1585) vient d'affirmer que « *non per alto dipinte che per mostrar di continuo per gl'occhi a gl'animi la vera strada* » (« elle n'a pas pour but de réaliser des tableaux élevés, mais de montrer sans cesse le vrai chemin, qui va des yeux à l'âme »). On peut s'étonner que Poussin n'ait pas mentionné la capacité d'instruire de la peinture. Mais pour les Stoïciens, la nature était la « raison en action ». Il n'y aurait donc qu'un pas à franchir entre cette doctrine et l'observation de Poussin, citée par Bellori (1672), selon laquelle « La peinture n'est que l'imitation des actions humaines » (« *la pittura altro non è, che l'imitatione dell' azioni umane* ») Toutefois, il a été remarqué que cette citation était tirée du *Discorso dei poema eroico* du Tasse.

La notion d'« instruction » va être reprise par l'Académie. Félibien ne tiendra pas compte de l'attitude complexe de Poussin. Pour lui, la peinture est « *instruction et plaisir* ». Ce rôle éducatif, formateur, voire édifiant de l'art (au service de l'État) sera développé par l'Académie et se maintiendra jusqu'au dix-neuvième siècle. On se rend même compte que, curieusement, cette notion a survécu plus longtemps encore. La croyance utopique en un pouvoir rédempteur de l'art qu'ont entretenu Malevitch, Mondrian, au début du vingtième siècle, et certains groupes plus récents en témoignent.

Après avoir détaillé les six principes d'optique sur lesquels il s'appuyait, Poussin soutient que « ce qui suit ne s'apprend point ; ce sont parties du peintre ». Cependant, on peut se demander pourquoi il mentionne l'« ornement », après l'essentielle *Disposition*. En effet l'« ornement » contredit la *gravitas*, qui demeure la qualité essentielle de l'art. Elle dément la défense de la *modération* qu'il avait présentée, dix-huit ans plus tôt, dans la lettre sur les « modes », que nous avons citée plus haut.

En réalité, outre la définition traditionnelle de la peinture, qui dérive de celle de l'architecture par Vitruve, Poussin ne retient que la *disposition* et le *décor* ou décorum. Il se préoccupe, bien entendu, de l'inévitable *vraisemblance*, qui

accompagne le *costume* (la connaissance des usages, etc.). Les termes de « *beauté, grâce et vivacité* » n'ont guère de signification si ce n'est qu'ils supposent un respect des proportions et, de l'expression. En fait, l'explication du recours (ou de l'abus de) à la beauté, la grâce et la vivacité se trouve dans l'expression « *le jugement partout* ». C'est bien là l'essentiel pour un peintre, car règles et théories n'ont plus guère d'influence sur lui, une fois qu'il est devant la toile.

La peinture n'est pas la simple application d'un ensemble de concepts abstraits ou de recommandations pratiques. « Il existe autant de règles que d'artistes véritables », a dit Giordano Bruno. L'artiste qui mérite son nom doit donc suivre sa voie, sa pente, et observer les règles qui lui sont propres, et « qui ne se peuvent apprendre ». « *C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la fatalité.* »

Poussin propose donc en exemple la descente d'Énée aux Enfers, où ce dernier ne saurait pénétrer sans un rameau d'or, qui lui est remis à l'intention de Proserpine, et qu'il ne peut couper en se servant de son épée, car il est interdit de toucher l'arbre d'or (le gui) du bois sacré avec du fer. Il faut le détacher *avec grâce*, à la main, sans forcer.

« Il cèdera lui-même, aisément, de bon cœur, si les destins t'appellent ; sinon, tu n'en pourras triompher par aucun effort, ni l'ébranler par le fer le plus dur. »

La manière dont Énée se procure le rameau d'or correspond à la règle que Poussin s'impose à lui-même, et à l'héritage qu'il transmet aux peintres qui viendront après lui.