

Stéphanie BURETTE

L'HÉRITAGE DE LA FORMULE HORATIENNE
FICTA VOLUPTATIS CAUSA SINT PROXIMA VERIS (v. 338)
DANS LA PENSÉE DE LA VRAISEMBLANCE EN PEINTURE AU
XVIII^E SIÈCLE.

Lorsqu'Horace affirme qu'il est nécessaire que « les fictions créées pour plaire demeurent tout près de la vérité¹ », c'est au poète qu'il s'adresse, et non au peintre. Or, c'est au contraire pour parler de la peinture que l'Abbé Du Bos, dont les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* marquent une étape cruciale dans la pensée de la peinture au XVIII^e siècle, emprunte cette formule à l'auteur antique. On sait qu'Horace offre lui-même un parallèle entre la poésie et la peinture, mais sa formule si célèbre, « *ut pictura poesis*² », ne porte pas sur cette proximité de la fiction avec la vérité³. Aussi le déplacement que propose Du Bos a-t-il retenu notre attention.

Les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* sont éditées pour la première fois en 1719⁴ et notre étude portera plus précisément sur la section 24 de la première partie qui s'intitule : « Des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la peinture ». C'est en effet dans cette section que Du Bos cite le vers d'Horace et l'utilise pour justifier son propos sur l'utilisation des actions et des personnages allégoriques en peinture.

L'Abbé Du Bos, diplomate et homme de lettres, auteur largement lu et exploité par ses contemporains, a eu un impact indéniable sur la critique d'art, en particulier en raison de la position assez nouvelle qu'il adopte pour l'époque : ses *Réflexions* invitent à se placer du côté du spectateur et non du poète ou du peintre. Il s'intéresse à la réception d'un tableau, à l'effet que ce dernier provoquera sur le spectateur. Ainsi, lorsque dans la section 24 de la première partie il se penche sur les compositions allégoriques, il se donne pour but de déterminer dans quels cas il est permis aux peintres d'en user et dans quels cas le peintre doit s'en dispenser au risque de ruiner l'effet de son tableau sur le spectateur.

Le v. 338 de l'*Épître aux Pisons* que F. Villeneuve propose de traduire par « Que les fictions créées pour plaire demeurent tout près de la vérité », est ainsi illustré par Horace : « que la fable ne réclame point le privilège d'être crue en tout ce qu'elle voudra et ne tire pas tout vivant, du ventre d'une Lamie, l'enfant dont celle-ci a déjeuné⁵. » Dans sa section 24, la traduction qu'en donne Du Bos est sensiblement la même :

Que ce que l'on invente pour causer du plaisir soit tout proche de la vérité
de peur que la fable ne réclame que l'on croie tout ce qu'elle veut⁶.

¹ Horace, *Épîtres*, traduction de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 219.

² Horace, *Ibidem*, v. 361, p. 221.

³ « Il en est d'une poésie comme d'une peinture : telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin ; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dix fois, plaira encore. » Trad. de F. Villeneuve, Les Belles Lettres, 2002, p. 221.

⁴ Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, éd. D. Désirat, Paris, Ensb-a, 1993.

⁵ Horace, *Épîtres*, p. 219-220.

⁶ Du Bos, *Réflexions critiques*, I, 24, p. 64.

Ainsi, Horace met en garde le poète : à trop vouloir plaire à son lecteur, il encoure le risque d'inventer des fables que ce dernier ne pourra pas croire, qui ne lui inspireront qu'incrédulité, comme Horace l'avait signalé un peu plus haut pour le théâtre⁷. À la lecture de ce v. 338, quatre questions viennent spontanément à l'esprit : pourquoi une fiction créée pour plaire s'éloignerait-elle de la vérité ? Jusqu'où ces fictions peuvent-elles donc aller tout en emportant la croyance du spectateur ? Pourquoi est-il si important de rester proche de la vérité ? Chacune de ces questions dépendent de celle-ci : qu'entend-on ici par « vérité » ?

La réponse à la première question « pourquoi une fiction créée pour plaire s'éloignerait-elle de la vérité ? », même si elle mériterait d'être approfondie, pourrait résider dans le fait que lorsque l'on crée une fiction pour plaire, l'attention est portée sur l'agrément (c'est-à-dire ce qui conduit à ajouter, retrancher, en somme à modifier une histoire véritable). Or, l'agrément, s'il peut plaire ponctuellement, peut aussi conduire à s'aventurer contre le bon sens qui reste mobilisé dans l'appréciation d'une œuvre. C'est l'exemple que donne Horace : « qu'il ne tire pas, tout vivant du ventre d'une Lamie, l'enfant dont celle-ci a déjeuné ». La deuxième question porte sur les limites que le peintre ou le poète doit garder en tête lorsqu'il compose son ouvrage pour plaire : jusqu'où ses fictions peuvent-elles aller tout en parvenant à emporter la croyance du spectateur ? Avant de répondre à cette question, de même qu'à la troisième, il est nécessaire de préciser de quelle vérité on parle. Il faut en effet déterminer d'abord l'objet dont il est question afin de pouvoir évaluer si l'on s'en éloigne ou non.

Dans un premier temps, s'impose donc une définition de ce à quoi correspond cette « vérité » en peinture chez Du Bos. C'est alors qu'il sera possible de traiter de la croyance et de la foi que les fictions doivent emporter. La dernière partie portera enfin sur ce qui justifie la nécessité de rester proche du vrai. Pour mener cette étude, et afin de mettre en évidence la spécificité de la réflexion de Du Bos à ce sujet, il nous a semblé utile de faire dialoguer ses *Réflexions* avec deux ouvrages du théoricien de l'art de Piles : le *Cours de peinture par principes* (1708) et *L'Idée du peintre parfait* (d'abord publié en 1699, puis réédité, revu et corrigé en 1715 avec des exemples empruntés aux tableaux de Rubens qui serviront notre étude). En effet, alors que de Piles et Du Bos s'inspirent d'Horace, leurs lectures divergent lorsqu'ils s'interrogent sur la vraisemblance de l'introduction des figures allégoriques dans les compositions historiques de Rubens.

Ce que nous aimerions montrer, c'est qu'en déplaçant la formule horatienne, Du Bos en vient à fonder la vraisemblance en peinture moins sur un principe de raison que sur un principe de croyance, pour s'adresser à un spectateur plus en quête d'émotion que d'intelligibilité.

DU BOS, LA VÉRITÉ ET L'HISTOIRE

R. de Piles comme Du Bos ont tous deux retenu les vers d'Horace qui insistent sur l'extraordinaire liberté qui est donnée au peintre et au poète, Horace reprenant lui-même une formule largement répandue alors (v.9-10) : « *Pictoribus atque poetis/Quidlibet audendi semper fuit aequae potestas.* » que F. Villeneuve traduit par : « Les peintres et les poètes, toujours, eurent le juste pouvoir de tout oser⁸ ». Mais Horace ajoute : « je le sais, et c'est un

⁷ Voir les v. 180-188, « L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procné se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte *ne m'inspire qu'incrédulité et révolte.* » trad. de F. Villeneuve, p. 212, nous soulignons.

⁸ Horace, *Art poétique*, p. 202, nous soulignons.

privilège que je réclame et que j'accorde tour à tour, mais *non jusqu'à mettre ensemble animaux paisibles et bêtes féroces*, jusqu'à apparier les serpents avec les oiseaux, les agneaux avec les tigres⁹. ».

Chez de Piles, cette restriction est d'emblée associée à la question de la vraisemblance :

La fin de la Peinture, comme de la poésie, est de surprendre de telle sorte que leurs *imitations paraissent des vérités*. Le tableau de Zeuxis, où il avoit peint un garçon qui portoit des raisins, & qui ne fit point de peur aux oiseaux, puisqu'ils vinrent becqueter ces fruits, est une marque que la Peinture de ces tems-là avoit accoutumé de tromper les yeux en tous les objets qu'elle représentoit. Cette figure ne fut en effet censurée par Zeuxis même, que parce qu'elle n'avoit pas trompé.

Voilà à peu près les rapports naturels que la Peinture & la poésie ont ensemble, & qui ont de tous tems, comme dit Horace, permis également aux Peintres & aux poètes de *tout oser*. Mais il ajoute que cette liberté ne doit pas les porter à produire rien qui ne soit *bors de la vraisemblance*, comme à joindre les choses douces avec les amères, ni les tigres avec les agneaux¹⁰.

Horace ne parle pas de vraisemblance, cependant, c'est d'emblée à la vraisemblance que de Piles associe cette restriction. Et l'on retrouve cette association chez Du Bos. Alors qu'il prend l'exemple de la série de tableaux exécutés par Rubens sur la vie de Marie de Médicis, il fait remarquer que les figures tirées de la fable, et qui se trouvent notamment dans le tableau représentant l'arrivée de Marie de Médicis à Marseille¹¹, n'ont pas leur place dans une telle composition :

Mais, me dira-t-on, les peintres ont été de tout temps en possession de peindre des tritons et des néréides dans leurs tableaux quoiqu'on n'en ait jamais vu dans la nature :

Les peintres et les poètes ont toujours eu au même titre
la possibilité d'oser ce qui leur plaisait

Pourquoi reprendre Rubens de les avoir introduits dans le tableau qui représente l'arrivée de Marie de Médicis à Marseille ? Le nu de ces divinités fait un effet merveilleux dans la composition, parmi tant de figures habillées que l'histoire obligeait d'y mettre.

Je réponds que cette licence donnée aux peintres et aux poètes doit s'entendre, comme Horace l'explique lui-même, *mais non pas en sorte que ce qui est sauvage s'unisse à ce qui est paisible*¹². C'est-à-dire que cette licence ne s'étend point à rassembler en un même tableau des choses *incompatibles* comme sont l'arrivée de Marie de Médicis à Marseille et des tritons qui sonnent de leurs *conques* dans le port. Marie de Médicis *n'a jamais dû* se rencontrer en un même lieu avec des tritons (...). Si Rubens avait besoin de figures nues *pour faire valoir son dessin et son coloris*, il pouvait introduire dans son tableau des forçats aidant au débarquement et les mettre en telle attitude qu'il aurait voulu¹³.

D'après Du Bos, Rubens a tellement cherché à faire valoir son dessin et son coloris qu'il a fait prévaloir le plaisir des yeux du spectateur sur la règle qui enjoint aux peintres de n'introduire ce type de figures dans les compositions historiques que lorsqu'elles se révèlent *nécessaires*. Ici, Du Bos les montre comme accessoires, elles ne sont pas porteuses d'une signification particulière et, en ce sens, le peintre pouvait s'en passer. Rubens est donc

⁹ Horace, *Ibidem*, p. 203, nous soulignons.

¹⁰ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Kessinger Publishing Reprint, LaVergne, TN USA, 2009, p. 350-351, nous soulignons.

¹¹ Voir annexe 1.

¹² C'est Du Bos qui souligne.

¹³ Du Bos, *Réflexions critiques*, partie I, section 24 « Des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la peinture », p. 64-65. Sauf pour le passage indiqué et les vers précédents, nous soulignons.

tombé dans l'erreur contre laquelle Horace mettait le poète en garde. Du moins est-ce la lecture que Du Bos fait de ce tableau.

Si le terme de vraisemblance n'apparaît pas ici explicitement, celle-ci est en fait présente de manière implicite en raison de l'usage d'une formule chère à Du Bos lorsqu'il traite de la vraisemblance ; il écrit : « Marie de Médicis *n'a jamais dû* se rencontrer en un même lieu avec des tritons ». Au-delà du trait d'humour, le fait de souligner cette probabilité nulle (« jamais ») rejoint la définition que Du Bos donne de la vraisemblance, qui s'appuie sur la connaissance du spectateur :

Comme rien ne détruit plus la *vraisemblance* d'un fait que la *connaissance certaine* que peut avoir le spectateur que le fait est arrivé autrement que le poète ne le raconte, je crois que les poètes qui contredisent dans leurs ouvrages des *faits historiques très connus* nuisent beaucoup à la vraisemblance de leurs fictions. Je sais bien que le faux est quelquefois plus vraisemblable que le vrai, mais nous ne réglons pas notre *croyance* touchant les faits sur leur vraisemblance métaphysique, ou sur le pied de leur possibilité, c'est sur la *vraisemblance historique*. Nous n'examinons pas ce qui devait arriver plus probablement, mais ce que les *témoins nécessaires*, ce que les *historiens racontent*, et c'est leur récit, et non pas la vraisemblance, qui détermine notre *croyance*. Ainsi, nous ne *croyons* pas l'événement qui est le plus vraisemblable et le plus possible, mais ce qu'ils nous disent être *véritablement* arrivé. *Leur déposition étant la règle de notre croyance* sur les faits, ce qui peut être contraire à leur déposition ne saurait être vraisemblable¹⁴.

Ce qu'il y a de remarquable dans ce passage, c'est la manière dont Du Bos passe de la « connaissance certaine » du spectateur à sa « croyance ». D'après lui, les peintres ne doivent pas dépasser la limite qui les conduirait à introduire dans leur tableau un fait que les spectateurs jugent, avec certitude, non avéré, parce que les historiens leur ont assuré que les faits s'étaient déroulés autrement. Si cette connaissance certaine est contredite dans l'œuvre, le spectateur ne peut pas croire à la fiction, le tableau ne peut donc pas produire son effet. Cependant, sur quoi se fonde véritablement la connaissance du spectateur ? C'est, écrit Du Bos, sur ce que les historiens racontent, sur leurs récits, et ceux-ci, dit-il, ne déterminent pas notre savoir mais notre *croyance*. C'est alors qu'il convoque Horace pour traiter des compositions de Rubens exposées dans la galerie Médicis :

Je sais bien qu'il ne parut aucune des divinités de la mer à cette cérémonie et cette espèce de *mensonge* détruit une partie de l'effet que l'imitation faisait sur moi. Je trouve que Rubens aurait dû embellir son port d'ornements plus compatibles avec la *vraisemblance*. Que les choses, que vous inventez pour rendre votre sujet capable de plaire, soient *compatibles avec* ce qui est *vrai* dans ce sujet. *Le poète ne doit pas exiger une foi aveugle et qui se soumette à tout*. Voilà comment parle Horace :

Que ce que l'on invente pour causer du plaisir soit tout proche de la vérité de peur que la fable ne réclame que l'on croie tout ce qu'elle veut¹⁵.

On pourrait conclure de ce passage que Du Bos rejette toute introduction de figures allégoriques dans les compositions historiques. Toutefois, sa position est beaucoup moins nette qu'il n'y paraît et le glissement de la connaissance certaine à la croyance concourt à rendre ses frontières poreuses. Au début de la section 24 de la première partie, alors que Du Bos distingue les compositions allégoriques des compositions historiques, ces dernières

¹⁴ Du Bos, *Ibidem*, partie I, section 28 « De la vraisemblance en poésie », p. 82, nous soulignons.

¹⁵ Du Bos, *Ibidem*, I, 24 « Des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la peinture », p. 63.

sont, dit-il, celles qui proposent « la représentation d'une action qu'on *croit* être arrivée réellement¹⁶ ». Une fois encore, il n'est pas question d'un savoir, d'une connaissance certaine, mais de ce que l'on reconnaît pour tel, que l'on admet pour tel, qui passe communément pour tel. Dans la section 30 de la première partie, il va jusqu'à écrire : « En imitation l'idée reçue et généralement établie tient lieu de la vérité¹⁷ » on est alors bien loin d'une connaissance certaine. L'éloignement avec ce que l'on pourrait appeler la vérité historique devient plus manifeste : le peintre n'est pas un historien, il a plus affaire aux croyances des spectateurs qu'à leurs connaissances.

À ce sujet, Du Bos distingue dans la section 24 deux espèces de compositions allégoriques : celles qu'il appelle « purement allégoriques », c'est-à-dire quand le peintre invente « une action qu'on *sait bien n'être jamais arrivée* réellement, mais de laquelle il se sert comme d'un *emblème* pour exprimer un événement véritable¹⁸ » et les compositions mixtes, c'est-à-dire lorsque le peintre introduit des figures allégoriques dans une composition historique. Il distingue par ailleurs deux types de figures allégoriques : il y a celles qui existent depuis des siècles et que les spectateurs peuvent reconnaître d'emblée, celles qui, d'après Du Bos, ont acquis un « droit de bourgeoisie parmi le genre humain¹⁹ ». Puis il y a les figures nouvellement inventées ; celles-ci ne méritent pas qu'on les considère d'après lui car, dit-il, « ce sont des chiffres dont personne n'a la clef²⁰ ». Cette remarque se justifie chez Du Bos en ce qu'il se place du côté du spectateur et qu'il cherche à découvrir et à encourager ce qui peut émouvoir d'emblée ce dernier. Si celui-ci se trouve face à un tableau dont il ne perçoit pas d'emblée le sens, qui n'est pas tout de suite intelligible (du moins dans ses grandes lignes), l'effet manquera. D'où le rejet de ces figures hiéroglyphiques.

Les figures allégoriques sont de ce fait permises dans les compositions historiques lorsque l'action représentée dans le tableau a lieu à une époque où l'on croyait encore à ces divinités. Et Du Bos d'aller encore plus loin dans le rapport à la croyance :

Le spectateur se prête sans peine à la croyance qui avait cours dans les temps où l'événement que le peintre et le poète représentent est arrivé. Ainsi, je regarde Iris [*messagère des Dieux, principalement d'Héra*] comme un personnage *historique* dans la représentation de *La Mort de Didon*. Vénus et Vulcain sont des personnages *historiques* dans *La Vie d'Énée*. Nous sommes en habitude de nous prêter à la supposition que ces divinités *aient existé* véritablement dans ces temps-là, parce que les hommes *croyaient alors* à l'existence de ces divinités. Le peintre qui représente les aventures d'un héros grec ou romain peut donc y faire intervenir toutes les divinités comme des personnages principaux. Il peut à son gré embellir ses compositions avec les tritons et les sirènes. Il ne fait rien contre son *système*²¹.

Alors que ces figures allégoriques sont invraisemblables dans une composition historique représentant un événement des XVI^e et XVII^e siècles, dans le cas de l'histoire de Marie de Médicis, Du Bos autorise finalement leur présence parce que ces figures sont conformes aux croyances d'alors, parce que la cohérence de l'ensemble du tableau est respectée, en ce qu'il figure non seulement ce que les hommes d'alors y voyaient

¹⁶ Du Bos, *Ibidem*, I, 24, nous soulignons, p. 62.

¹⁷ Du Bos, *Ibidem*, partie I, section 30 « De la vraisemblance en peinture et des égards que les peintres doivent aux traditions reçues », p. 89.

¹⁸ Du Bos, *Ibidem*, I, 24 « Des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la peinture », p. 62, nous soulignons.

¹⁹ Du Bos, *Ibidem*, I, 24, p. 63, c'est Du Bos qui souligne.

²⁰ Du Bos, *Ibidem*, I, 24, p. 63.

²¹ Du Bos, *Ibidem*, I, 24, p. 65. Sauf pour les titres d'œuvres, nous soulignons.

véritablement (on peut penser ici au respect du *costume*²²) mais aussi l’imaginaire qu’ils portaient avec eux. La question n’est pas de savoir si les Grecs ou les Romains voyaient véritablement ces divinités parmi eux : le tableau n’a pas pour but de s’en tenir à ce qui était visible, il *rend* visible, il donne forme et couleur à ce qui, alors, possédait également un mode d’« être²³ » parmi les hommes.

Or, qu’elles apparaissent dans des compositions représentant des événements qui eurent lieu avant ou après l’extinction du paganisme, ces figures n’en restent pas moins tirées de la fable pour un spectateur du XVIII^e siècle. Qu’est-ce qui, alors, autorise toutefois leur présence ? C’est leur degré de conformité avec le sujet, ou, autrement dit, leur degré de *convenance* avec la composition par le rapport que ces figures entretiennent avec les personnages représentés – ce qui peut dérouter le spectateur.

ÉMOUVOIR ET INTÉRESSER

Si Du Bos peut se montrer réticent à l’introduction des figures allégoriques, c’est en raison des fins qu’il assigne à la peinture. Celle-ci a pour but de toucher, d’émouvoir le plus grand nombre possible de spectateurs. Sur ce point, les analyses de Du Bos et de Piles divergent concernant l’introduction des figures allégoriques dans les tableaux de Rubens.

Dans son *Idée du peintre parfait*, de Piles fait remarquer dans son chapitre 24 que les divinités païennes peuvent être introduites (« avec les caractères qui les font connaître²⁴ », c’est-à-dire reconnaître) soit en tant que Dieux dans les sujets profanes, soit en tant que symboles, et il donne Rubens en exemple :

Rubens, qui de tous les Peintres s’est le plus ingénieusement & le plus doctement servi de ces symboles, comme on le peut voir par le Livre de l’Entrée du Cardinal Infant dans la Ville d’Anvers, & par les Tableaux de la Galerie de Luxembourg, a été censuré par quelques personnes, pour avoir introduit dans ses Compositions ces figures allégoriques, & pour avoir, dit-on, mêlé la fable avec la vérité.

Mais par l’usage que Rubens a fait de ces symboles, il n’a point confondu la fable avec la vérité ; c’est plutôt *pour exprimer cette même vérité* qu’il s’est servi des symboles de la fable. En effet, dans la Peinture de la Naissance de Louis XIII il a représenté au haut du Tableau sur des nuées un peu éloignées, Castor sur son cheval ailé, & à côté Apollon dans son Char qui monte en haut, pour marquer que ce Prince est né le matin, & que l’accouchement fut heureux²⁵.

²² L’*Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert donne pour définition du « costume » en peinture : « terme plein d’énergie que nous avons adopté de l’Italien. Le *costume* est l’art de traiter un sujet dans toute la vérité historique : c’est donc, comme le définit fort bien l’auteur du dictionnaire des Beaux-arts, l’observation exacte de ce qui est, suivant le tems, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les richesses, le caractère et les habitudes d’un pays où l’on place la scène d’un tableau. Le *costume* renferme encore tout ce qui regarde la chronologie, & la vérité de certains faits connus de tout le monde ; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature, & la propriété essentielle des objets qu’on représente. C’est la pratique de toutes ces règles que nous comprenons, ainsi que les Peintres d’Italie, sous le mot de *costume*. » *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, Tome IV, Paris, Briasson, 1751-1765, édition numérisée par la BNF, site Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50536c/f303.image>, p. 298.

²³ Terme que Du Bos emploie un peu plus haut, partie I, section 24, p. 65 : « ces mêmes divinités ne doivent pas avoir part à l’action dans les compositions historiques qui représentent des événements arrivés depuis l’extinction du paganisme et dans les temps où elles avaient déjà perdu l’espèce d’être, que l’opinion vulgaire leur avait donnée en d’autres siècles. »

²⁴ R. de Piles, *Idée du peintre parfait*, éd. X. Carrère, Paris, Gallimard, 1993, p. 68.

²⁵ R. de Piles, *Ibidem*, p. 69-70, je souligne, Castor étant la constellation qui rend les événements heureux et le char d’Apollon signifiant le matin. On ajoutera par ailleurs que, pour de Piles, la fidélité historique ne relève pas de l’essence de la peinture, bien qu’elle soit une « bienséance indispensable » qui augmente la beauté d’une

La présence de telles figures requiert donc du spectateur les connaissances nécessaires, les clés, pour décoder ces allégories ou symboles. Si ces symboles sont supposés connus des spectateurs du XVII^e siècle, Du Bos – même s’il reconnaît bien des mérites à Rubens²⁶ – reste plus réservé quant à l’introduction de ces symboles :

On voit dans la galerie de Versailles [*galerie des glaces où trente compositions illustrent le règne de Louis XIV*] beaucoup de morceaux de peinture dont le sens, *enveloppé trop mystérieusement*, échappe à la pénétration des plus subtils et passe les lumières des mieux instruits. Tout le monde est informé des principales actions de la vie du feu roi, laquelle fait le sujet de tous les tableaux, et l’intelligence des curieux est encore aidée par *des inscriptions placées* sous les sujets principaux ; *néanmoins*, il reste encore une infinité d’allégories et de symboles que les plus lettrés ne sauraient deviner. (...) On peut dire la même chose de la galerie du Luxembourg. Les personnes les mieux informées des particularités de la vie de Marie de Médicis, comme les plus savantes dans la mythologie et dans les sciences des emblèmes, ne *conçoivent pas la moitié des pensées de Rubens*²⁷.

C’est l’intelligibilité du tableau qui souffre, aux yeux de Du Bos, et par là-même, l’effet du tableau ne peut être que manqué, en tout cas, pour le plus grand nombre. C’est peut-être ce qui fait la différence entre l’appréciation de la peinture par de Piles et par Du Bos : quoiqu’ils manifestent un goût évident pour l’effet au premier coup d’œil, quoiqu’ils recherchent tous deux un saisissement, ils ne prennent pas en compte les mêmes spectateurs.

La raison pour laquelle Du Bos n’encourage pas l’usage des figures allégoriques, c’est qu’elles ne parlent pas le langage des passions, qu’elles *n’intéressent* pas tout spectateur. Ces figures allégoriques sont créées par plaisir, or :

Des personnages que nous connaissons pour des *fantômes imaginés à plaisir*, à qui nous ne saurions *prêter des passions pareilles aux nôtres*, ne peuvent pas nous *intéresser* beaucoup à ce qui leur arrive²⁸.

En somme, et pour employer un terme anachronique, elles ne permettent pas l’identification du spectateur. Ainsi poursuit-il :

Je l’ai déjà dit, les tableaux ne doivent pas être des énigmes et le but de la peinture n’est pas d’exercer notre imagination en lui donnant des sujets embrouillés à deviner. Son but est de nous *émouvoir* et par conséquent les sujets de ces ouvrages ne sauraient être trop faciles à entendre²⁹.

œuvre, qui la rende plus estimable. Ainsi, revêtir Alexandre à la mode du 17^e siècle serait une chose ridicule, ce serait une faute contre l’histoire, mais non contre la peinture. (*Idee du peintre parfait*, p. 40-43). Voir annexe 2.

²⁶ Voir notamment p. 67, « Les peintres tirent de grands secours de ces compositions allégoriques de la seconde espèce [*les mixtes*], ou pour exprimer beaucoup de choses qu’ils ne pourraient pas faire entendre dans une composition historique, ou pour représenter en un seul tableau plusieurs actions dont il semble que chacune demandât une toile séparée. La galerie du Luxembourg et celle de Versailles en font foi. Rubens et Le Brun ont trouvé le moyen d’y représenter par le moyen de ces fictions mixtes des choses qu’on ne concevait pas pouvoir être rendues avec des couleurs. »

²⁷ Du Bos, *Réflexions critiques*, I, 24, p. 69, nous soulignons.

²⁸ Du Bos, *Ibidem*, I, 24, p. 63, nous soulignons.

²⁹ Du Bos, *Ibidem*, p. 68, je souligne. Un peu plus haut, I, 25, p. 73-74, il précisait : « Notre cœur exige de la vérité dans la fiction même, et quand on lui présente une action allégorique, il ne peut se résoudre, pour parler ainsi, à *entrer dans les sentiments de ces personnages chimériques*. Il les regarde comme des symboles et des énigmes

Du Bos recommande, au contraire, l'usage de « la langue des passions qui est *commune à tous les hommes*³⁰ ». Or, ce langage des passions passe par la représentation de figures humaines dont les expressions doivent être rendues le plus convenablement possible. Du Bos conclut alors sur ce qui distingue le poète de l'historien :

Il n'est pas nécessaire d'inventer son sujet, ni de créer ses personnages, pour être réputé un poète plein de verve. On mérite le nom de poète en rendant l'action qu'on traite capable d'*émouvoir*, ce qui se fait en imaginant *quels sentiments conviennent* à des personnages supposés dans une certaine situation et en tirant de son génie les traits les *plus propres* à bien exprimer ces sentiments. Voilà ce qui distingue le poète d'un historien, qui ne doit point orner ses récits de circonstances tirées de son imagination³¹.

Suivant qu'il exprimera ses passions avec plus ou moins de justesse, ou plutôt plus ou moins de vérité (suivant le sens donné par Du Bos), le peintre sera en mesure d'emporter l'adhésion de son spectateur, de le saisir et de l'émouvoir. Le but est d'en imposer à la vue.

EN IMPOSER À LA VUE POUR FAIRE CROIRE ET LE CARACTÈRE IRRÉSISTIBLE DU VRAI

Notre introduction le faisait remarquer : le v. 338 d'Horace ne traite pas de la peinture, c'est Du Bos qui propose ce déplacement vers l'art visuel de la peinture. Toutefois, si de Piles et Du Bos mobilisent régulièrement le parallèle entre les arts, celui-ci n'est pas convoqué exclusivement pour marquer une similitude chez ces derniers ; de Piles et Du Bos vont reprendre une distinction fondamentale que l'on trouve chez Horace entre les effets qu'ils produisent, v. 180-184 :

L'esprit est moins *vivement* touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que les tableaux offerts au rapport *fidèle* des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur³².

Chez de Piles, on trouve :

On peut encore accorder cet avantage à la Peinture, qu'elle vient à nous par le sens le plus subtil, le plus capable de nous ébranler, & d'émouvoir nos passions, je veux dire par la vue : *car les choses*, dit Horace, *qui entrent dans l'esprit par les oreilles, prennent un chemin bien plus long que celles qui entrent par les yeux, qui sont des témoins plus fidèles & plus sûrs que les oreilles*³³.

Et chez Du Bos :

Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas de signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec ces signes naturels que la peinture fait ses imitations.

La peinture se sert de l'œil pour nous émouvoir. Or, comme le dit Horace, *Ce qui parvient par l'oreille stimule plus vivement les esprits que ce que l'on place sous les yeux, qui ne trahissent pas*. La vue a plus d'empire sur l'âme que les autres sens. La vue est celui des sens en qui l'âme, par un

sous lesquels sont enveloppés des préceptes de morales et des traits de satire qui sont du ressort de l'esprit. », nous soulignons.

³⁰ Du Bos, *Ibidem*, I, 24, p. 68.

³¹ Du Bos, *Ibidem*, I, 24, p. 71, nous soulignons.

³² Horace, *Art poétique*, p. 212, nous soulignons.

³³ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, p. 356, c'est de Piles qui souligne.

instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance. C'est au sens de la vue que l'âme appelle du rapport des autres sens lorsqu'elle soupçonne ce rapport d'être infidèle. Ainsi les bruits et même les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles. Par exemple, les cris d'un homme blessé que nous ne voyons point ne nous affectent pas, bien que nous ayons connaissance du sujet qui lui fait jeter les cris que nous entendons, comme nous affecterait la vue de son sang et de sa blessure. On peut dire, métaphoriquement parlant, que l'œil est plus près de l'âme que l'oreille³⁴.

Non seulement la peinture s'adresse à la vue mais elle n'utilise pas, comme la poésie, des moyens arbitraires, comme les mots, pour signifier ce qu'elle veut dire. Elle imite directement les formes et les couleurs des objets. La peinture possède ainsi cette puissance d'en imposer plus facilement et plus vivement à la vue du plus grand nombre. Par ailleurs, il est ici une fois encore question de la confiance du spectateur, de la foi qu'il donne à ce qui est présenté à sa vue. L'effet que provoque le tableau sur le spectateur n'est pas le résultat d'une analyse, celui-là n'apporte pas de preuves pour convaincre le spectateur de la vérité, le tableau doit toucher le spectateur en prenant garde de ne pas réveiller ou éveiller chez lui de résistance. En somme, ce qu'il lui présente doit relever de l'*évidence*, ce qui littéralement saute aux yeux.

C'est alors qu'il nous devient possible de revenir sur la dernière question posée en introduction : pourquoi est-il si important de ne pas s'éloigner de la vérité ?

Pour ouvrir son chapitre consacré au vrai en peinture, de Piles commence par une réflexion générale sur la nature humaine :

L'homme tout menteur qu'il est ne hait rien tant que le mensonge, & le moyen *le plus puissant* pour attirer sa confiance, c'est la sincérité. Ainsi il est inutile de faire ici l'éloge du vrai. Il n'y a personne qui ne l'aime, & qui n'en sente les beautés. Rien n'est bon, rien ne plaît sans le vrai ; c'est la raison, c'est l'équité, c'est le bon sens & la base de toutes les perfections³⁵ (...).

Le vrai est irrésistible, il est à même d'emporter immédiatement l'adhésion du spectateur. Or, toute fable créée pour plaire s'éloigne de ce vrai. Toutefois, puisqu'il n'est pas de moyen plus sûr de ravir le spectateur que de lui présenter le vrai, moins le peintre s'en éloignera, plus son tableau aura de chances de provoquer l'effet escompté sur le spectateur.

Dans cette même section 24 de la première partie, Du Bos parle du pouvoir de la vérité et assure que « tel est le pouvoir de la vérité que les imitations et les fictions ne réussissent jamais mieux que lorsqu'elles l'*[la vérité]* altèrent le moins³⁶ ». Pour reprendre des lignes de Du Bos déjà citées plus haut au sujet de Marie de Médicis arrivant à Marseille : « je *sais bien* qu'il ne parut aucune des divinités de la mer à cette cérémonie et cette espèce de *mensonge* détruit une partie de l'effet que l'imitation *faisait* sur moi³⁷ ». Du Bos rend compte ici comme d'un charme rompu, charme qui ne peut être maintenu que grâce à l'observation de la vraisemblance : « C'est à proportion de *l'exactitude* de la *vraisemblance* que nous nous laissons séduire plus ou moins par l'imitation³⁸. » et de citer sa traduction du vers 338 d'Horace « *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*³⁹ ».

³⁴ Du Bos, *Réflexions critiques*, I, 40 « Si le pouvoir de la peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la poésie », p. 133, c'est Du Bos qui souligne.

³⁵ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, p. 23, nous soulignons.

³⁶ Du Bos, *Réflexions critiques*, partie I, section 24, p. 69.

³⁷ Du Bos, *Ibidem*, p. 64, nous soulignons.

³⁸ Du Bos, *Ibidem*, partie I, section 24, p. 63, nous soulignons.

³⁹ « Que ce que l'on invente pour causer du plaisir soit tout proche de la vérité/ de peur que la fable ne réclame que l'on croie tout ce qu'elle veut. » Dans le vers d'Horace, c'est nous qui soulignons.

Si l'on pose la question de savoir comment on obtient la juste expression des passions, c'est l'enthousiasme⁴⁰, le « je-ne-sais-quoi » ou encore la grâce qu'il faudrait alors convoquer.

« Que les fictions créées pour plaire demeurent tout près de la vérité ». Cette recommandation, ou plutôt cette règle, qu'Horace destine au poète, Du Bos et de Piles s'en emparent pour explorer ses conséquences dans le cadre de la peinture d'histoire.

Si de Piles, en homme du XVII^e siècle et théoricien de la peinture, s'en réfère à l'intelligibilité du tableau, Du Bos emprunte la formule d'Horace pour mettre en relation la vraisemblance avec la croyance et l'émotion du spectateur. La vraisemblance relève chez Du Bos de la croyance du spectateur, de ce que ce dernier croit être véritablement arrivé et c'est sur cette croyance que le peintre doit s'appuyer selon lui pour composer un tableau à même de l'émouvoir et de l'intéresser. Ce qui est vraisemblance signale un éloignement, un écart, par rapport à la vérité (ce qui n'est que « semblable au vrai » n'est pas la vérité), toutefois, moins l'œuvre s'écartera de la vérité, plus elle conservera ce pouvoir irrésistible qu'exerce la vérité sur les hommes, plus le tableau aura ainsi de chances de produire son effet.

Mais la question se complique singulièrement lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux compositions qui requièrent plus d'imagination de la part du peintre (impliquant donc un plus grand écart ou éloignement avec la vérité) : celui-ci tente par là de réunir ce qui, a priori, semblerait incompatible, pour atteindre, par la mise en tension de l'imagination et de la vérité, ce que de Piles appelle « l'extraordinaire vraisemblable ».

⁴⁰ Dans le sens où l'emploi de Piles dans son *Cours de peinture par principes*, p. 109, « C'est donc à cette élévation surprenante, mais juste, mais raisonnable que le Peintre doit porter son ouvrage aussi bien que le poète ; s'ils veulent arriver l'un & l'autre à cet extraordinaire vraisemblable qui remue le cœur, & qui fait le plus grand mérite de la Peinture & de la poésie. » Et de citer Titien en exemple p. 160.

Annexe 1

Rubens, *Le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille, le 3 novembre 1600*

Louvre, salle Rubens



Annexe 2

Rubens, *La Naissance du dauphin (futur Louis XIII) à Fontainebleau, le 27 septembre 1601*

Louvre, salle Rubens

