

Conférence : tableau-narration.

Introduction.

Dans son livre fondateur de ce qu'on appellera dorénavant « la peinture » et qui sera identifiée au « tableau », image unique fermée et centripète, le *De Pictura* (« *De la peinture* »), publié en 1435 à Florence, Alberti écrit, comme un leitmotiv, que « *l'Histoire est la grande affaire du peintre* ». C'est ainsi qu'on considéra, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, que le genre « noble » en peinture, le genre supérieur, est le « *Tableau d'Histoire* ». Le « *Peintre d'Histoire* » sera le mieux payé et la « *Peinture d'Histoire* » sera la seule véritablement prise en compte par les théories de l'art qui apparaissent à partir de la Renaissance et se développent avec le classicisme.

Pourtant, cette notion de « Tableau d'Histoire » est paradoxale. La notion d'Histoire suppose la succession d'événements. Pour nous, dans les arts de l'image, cette succession est acceptable lorsqu'elle prend la forme de plusieurs images disposées selon une suite logique, comme c'est le cas au cinéma ou dans la bande dessinée. Elle est bien plus difficile à admettre dans un tableau qui présente une image unique, fermée, et autosuffisante. *A priori*, nous pensons qu'une telle image ; celle du tableau, ne peut recevoir « qu'un instant ». Le paradoxe est d'autant plus fort qu'y compris les théoriciens (classiques) du Tableau d'Histoire, comme André Félibien au XVII^e siècle, reconnaîtront que le peintre ne dispose que « d'un seul instant ». La question est donc : comment donc caser une histoire dans un seul instant, puisque par définition l'histoire suppose la succession d'instant, nécessairement dans le Temps ? Beaucoup plus tard, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Lessing dans le *Laocoon*, dira que la peinture est un art de l'espace en opposition à la poésie qui serait un art du temps. Il n'en tira pas pour autant la conclusion que la peinture ne puisse aborder l'histoire mais elle devra le faire autrement que la poésie. Nous verrons, plus tard, comment.

Mais à partir de la Renaissance et jusqu'au début du XVIII^e siècle, la peinture, c'est-à-dire le tableau, est posée comme équivalente de la poésie, pouvant traiter des mêmes choses. Ce seront « deux sœurs », comme l'a fort bien dit Félibien. C'est la théorie dite de « *L'ut pictura poesis* », formule qui reprend les premiers mots d'un vers de l'art poétique d'Horace.

Mais fallait-il que la peinture se ramène nécessairement à l'image unique du tableau ? Il existait en effet à la Renaissance, et même plus tard, des dispositifs nombreux comportant plusieurs images. C'est le cas des polyptiques (retables) et ce sera aussi le cas, mais plus tard, des « suites narratives » faites de tableaux indépendants, mais reliés entre eux par une continuité narrative, par exemple la vie d'un saint (Ex, au XVII^e siècle, la « *Vie de St Bruno* » par Lesueur). Pourtant ce ne sont pas ces polyptiques, ni la prémonition de ces suites, qui sont prises en compte par le concept du « Tableau d'Histoire ». Il s'agit bien d'une seule et unique image. Et ce concept est posé très clairement, dès 1435 par Alberti dans son *De Pictura*, livre dans lequel il donne une définition emblématique de la peinture et, par-là, du tableau, les deux concepts se confondant. Pour cela il faut reprendre ce qu'il dit exactement, et non ce qu'on lui fait dire trop souvent. Voici très précisément ce qu'il a écrit dans le passage le plus célèbre du *De Pictura*, et le plus mal cité. Il se trouve à la fin du Livre 1, paragraphe 19 :

« Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait

*d'angles droits, et qui est pour moi une **fenêtre ouverte** par laquelle on puisse regarder l'**histoire**... »*

Comme on peut le constater, Alberti n'a pas écrit « fenêtre ouverte sur le monde » comme on s'obstine à le lui faire dire. Il n'est pas question de « monde » mais « d'histoire ». Mais cette « histoire » doit être vue **comme par une fenêtre**. La **fenêtre** est donc la **métaphore du tableau**. **C'est une figure géométrique, le quadrilatère**, qui est le **point de départ** (« *je trace d'abord* ») du peintre. L'identification illusionniste du tableau/quadrilatère à la fenêtre n'est que le premier acte de l'imitation de la nature qui est au centre de l'esthétique de la Renaissance. Le tableau n'est pas une fenêtre, mais il doit être vu comme s'il en était une.

Cependant, pour s'en tenir à ce qui nous intéresse très précisément, s'il est bien question d'histoire, pour Alberti, il n'est pas question de plusieurs quadrilatères/tableaux, autrement dit de plusieurs images. **L'histoire doit se dérouler dans les limites de ce seul quadrilatère** comme elle se déroulerait devant une fenêtre, avec cette différence essentielle que nous aurons une image fixe et unique. Alberti ignore donc délibérément les polyptiques, pourtant encore majoritaires en son temps. Pourquoi ? Une seule réponse est possible : il **propose un concept** sur lequel devra s'ordonner l'art à venir. Comment ce concept peut-il fonctionner ? Pour tenter d'y répondre je propose de suivre le plan suivant :

1. Partir des œuvres : confronter d'abord les œuvres de la Renaissance aux œuvres médiévales pour mesurer le tournant du nouveau système narratif. Vérifier ensuite la validité de ce système par l'analyse rapide de quelques œuvres emblématiques du Tableau d'Histoire, celles de Poussin notamment.
2. Préciser le concept du Tableau d'Histoire et le confronter à celui du tableau de genre.
3. Le système narratif du tableau de genre, parallèle et opposé à celui du Tableau d'Histoire.
4. Le triomphe au XVIII^e siècle du tableau de genre et l'émergence de ce qui sera notre « modernité ».
5. Conclusion.

Examen de quelques œuvres.

La condensation :

Le concept du Tableau d'Histoire, c'est-à-dire d'une histoire contenue dans l'**espace fermé** du **tableau (quadrilatère)**, n'apparaît pas avant la Renaissance. En opposition à ce qu'on peut appeler l'image de dévotion (icône byzantine par exemple) non narrative, le Moyen Âge connaissait évidemment la narration. La célèbre broderie de Bayeux en est un bon exemple et nous voyons bien que **ce n'est un tableau**. Pour bien mesurer la rupture opérée à la Renaissance, je propose de comparer deux œuvres, toutes les deux vénitiennes, racontant exactement la même histoire, mais à des époques différentes, au XIII^e siècle et au début du XVI^e : « **L'ivresse de Noé** » (l'Ancien Testament). Il s'agit, d'une part d'une **mosaïque anonyme, italo-byzantine**, réalisée, dans le narthex de la cathédrale San Marco à Venise ; et d'autre part, d'un **tableau de Giovanni Bellini**. ([diapos](#)).

À titre documentaire voici le passage de la Genèse qui est le référent :

Genèse 9, 20-27 : « Or, Noé commença par être un bon cultivateur et planta alors trois vignes. Et il se mit à boire du vin et s'enivra, et ainsi il se dénuda au milieu de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et en fit part à ses deux frères au-dehors. Sem et Japhet prirent un manteau... puis marchèrent à reculons et couvrirent la nudité de leur père... Noé s'éveilla de son vin et apprit ce qu'avait fait son plus jeune fils. Il dit : « Maudit soit Canaan ! Il sera pour ses frères l'esclave des esclaves ! ». Puis il dit : « Béni soit Yahvé, le dieu de Sem... Qu'Elohim exalte Japhet... ».

La mosaïque de San Marco (**diapo**) reproduit fidèlement les différents épisodes donnés par le texte biblique. On peut distinguer plusieurs scènes scandées et séparées par les éléments du décor, montants du lit, colonnes... La première scène condense, dans une certaine mesure, la culture de la vigne par Noé et son enivrement. Ensuite nous voyons **Noé découvert nu par Cham**. Ce dernier, amusé, va **chercher Sem et Japhet**. Mais les deux frères se munissent d'une couverture ou d'un linge pour couvrir Noé et avancent à reculons de façon à ne pas le voir. Noé, dégrisé, félicite ses deux bons fils, qui ont respecté sa pudeur, et gronde Cham.

La mosaïque se lit de gauche à droite et de haut en bas selon le principe du mode de lecture occidental. La narration est linéaire et en *continuum*. Elle épouse la planéité de la surface puisqu'il n'y a pas de profondeur. La lecture se fait par « **glissement** » **du regard** permettant de découvrir les épisodes qui se suivent dans l'ordre du récit biblique. Mais ils se suivent sans séparations, qui en ferait une succession d'images relativement autonomes comme le sont les images de bande dessinée. Les éléments architecturaux ne séparent pas les scènes puisqu'ils en font partie. Ils aident seulement à les situer et à les rythmer, comme dans la tapisserie de Bayeux. Ainsi, malgré les différences de style et d'époque, on retrouve pour l'essentiel le même principe narratif, spécifique de l'art médiéval.

L'espace profond n'est purement et simplement pas pris en compte. Il ne l'est ni de façon symbolique ni illusionniste, comme le fera la perspective. Le fond doré abstrait nie d'ailleurs la profondeur radicalement, dans son principe même : il renvoie seulement à un espace conceptuel, celui symbolique de la Lumière, elle-même symbole du Divin. Si malgré tout on peut relever une certaine volonté de donner des indications spatiales dans la figuration des personnages ou des décors, c'est à un niveau très fruste. Pour le lit à baldaquin par exemple, l'artiste a tout de même tenté de rendre compte du volume par l'emploi de conventions de représentation. C'est ainsi que l'on peut noter la présence de trois montants, sans que l'on comprenne d'ailleurs pourquoi le quatrième est absent. Les pieds des divers personnages sont tous sur la même ligne du sol (qui est la limite implicite de l'image), quelle que soit leur position supposée (ou logique) dans l'espace. On peut noter, malgré tout, le dessin de l'estrade sur laquelle reposent les pieds de Noé dans la scène finale, qui ébauche un semblant d'une perspective conventionnelle.

L'œuvre de Bellini (**diapo**), quant à elle, est radicalement différente. C'est une image unique, autosuffisante et fermée. Pourtant, une analyse, même superficielle permet de voir qu'elle **condense** toute l'histoire. Toutes les séquences que nous avons pu repérer dans la mosaïque italo-byzantine, se retrouvent intégralement : l'ivresse de Noé et sa nudité, sa découverte endormi et nu par Cham, l'arrivée des deux autres frères avec la couverture, le recouvrement de Noé... Mais ici, ces scènes sont comme encastrées les unes dans les autres à la manière des

poupées russes, ou superposées, un peu comme pourraient l'être les calques dans une image traitée par photoshop. À la différence de l'œuvre médiévale tout se joue dans l'épaisseur-profondeur, non réelle mais figurée, du tableau. Bien qu'en l'occurrence, l'image comporte peu de perspective (si ce n'est par le modelé des figures qui suffit à donner du volume, donc une impression d'espace) « l'histoire » est comme absorbée dans la profondeur de la boîte magique que constitue le tableau. Elle ne se **développe plus à la surface du support mais dans sa profondeur** qui reste très présente malgré l'absence, ici, de perspective géométrique.

La comparaison de ces deux œuvres montre, non seulement la différence, mais la radicale opposition entre les deux systèmes narratifs. C'est qu'ils pensent la succession événementielle sur une représentation du Temps et de l'Espace, eux aussi complètement différents. L'homme du XIII^e siècle comme celui du début du XVI^e, pouvaient retrouver dans celle de ces deux œuvres qui lui était contemporaine, l'ensemble des séquences d'une histoire qui faisait partie d'un fond culturel commun à l'un comme à l'autre : la Bible. Mais ils les retrouvaient selon des modalités de représentation qui leur étaient spécifiques. Sans se laisser entraîner sur une problématique qui serait partiellement hors sujet, celle de la perspective, ce simple constat comparatif nous permet déjà de pressentir que le changement en cours dépasse de loin la problématique de la représentation illusionniste de l'espace, même s'il est aussi cela.

Il ressort de cette première constatation que la **condensation pourrait bien être le principe de base du système narratif du tableau en tant qu'image unique et autosuffisante** : les différents moments narratifs seraient, en quelque sorte **compactés**, dans l'espace fermé du tableau et il appartiendrait au spectateur de les reconstituer en fonction d'une histoire qui lui est, la plupart du temps (mais pas toujours), connue d'avance.

La question est maintenant de savoir si ce premier constat se vérifie à partir de l'examen d'autres œuvres. Comme il est évidemment impossible de multiplier les exemples, je me contenterai d'en choisir quatre qui me semblent significatifs : les deux premiers appartiennent à des écoles différentes de la Renaissance italienne, et les deux suivants seront pris dans l'œuvre de Poussin parce qu'il sera la référence incontestée en tant que « Peintre d'Histoire », ceci jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Mon premier exemple est une peinture du Quattrocento typiquement florentin : la « **Flagellation** » (**diapo**) de Piero della Francesca (1455). Piero della Francesca est un mathématicien, qui a fréquenté le cercle d'Urbino. Il est l'auteur d'un traité sur la « **perspective en peinture** » qui est un traité de mathématique appliquée aux arts plastiques. Sa « **Flagellation** » est souvent citée comme un modèle de mise en perspective géométrique, unifiant le tableau autour du « Point central », qui est, à la fois, le point de focalisation du regard et le point de convergences des droites parallèles et perpendiculaires au tableau, qui matérialise le champ de vision théorique. Or on est confronté au paradoxe suivant : **dans cet espace rationnel parfaitement unifié par la géométrie sont mis en vis-à-vis deux temps mais deux espaces, très éloignés l'un de l'autre**. Sur la gauche, l'architecture forme une sorte de boîte où se loge, dans un plan relativement lointain, une scène située en Palestine montrant la flagellation du Christ. Sur la droite, par contre, nous sommes quatorze siècles plus tard à Florence, et nous voyons, au premier, plan trois florentins en conversation dont l'identification a fait l'objet de nombreuses hypothèses. On y a vu le père et les deux fils Montefeltro. D'autres ont identifié un des

personnage comme le cardinal Bessarion venu défendre l'idée d'une nouvelle croisade.

Plus que la mise en scène d'un récit proprement dit, le tableau serait donc l'exposé d'une thèse, celle de l'actualité d'une nouvelle croisade. Il n'empêche que, dans le même espace, Piero fait coexister spatialement et temporellement, deux scènes qui pourtant sont séparées, dans le temps, par quatorze siècles et, dans l'espace, par des milliers de kms.

L'exemple suivant est un peu plus tardif et il est vénitien. Il est de Titien et date de 1556-59. C'est donc un siècle plus tard, par rapport à la *Flagellation* et plus de quarante ans après *l'Ivresse de Noé* de Bellini. Le tableau de Titien raconte l'histoire de *Diane et Actéon*. La source littéraire se trouve, pour l'essentiel, dans « *Les Métamorphoses* » d'Ovide. Voici ce dont il est question pour ce qui concerne Actéon :

Actéon était le fils du dieu mineur Aristée, fils d'Apollon, et d'Autonoé, fille de Cadmos. Bien que n'étant pas un dieu, il n'en avait pas moins des origines divines. Il aurait été élevé par le centaure Chiron et serait devenu, grâce à son enseignement, un habile chasseur. C'est par hasard, qu'il tomba sur Diane (Artémis), au cours d'une de ses parties de chasse, pendant qu'elle se baignait nue entourée de ses compagnes dans la source sacrée des forêts de Béotie. Furieuse d'avoir été surprise, Diane l'aspergea d'eau en lui disant : « tu peux dire maintenant que tu m'as vue nue, si tu es capable d'en parler ». Et elle le changea en cerf. Ses chiens se jetèrent aussitôt sur lui. Il tenta de leur échapper en s'enfuyant dans les bois. Mais ils le rattrapèrent, le déchirèrent et le dévorèrent.

L'histoire originelle se décompose en plusieurs épisodes : la découverte de Diane par Actéon ; la fureur de Diane ; la métamorphose d'Actéon ; la réaction des chiens ; la poursuite ; la mise à mort. Le tableau de Titien essaie de les traiter tous, sauf le dernier, la mise à mort, et cela par différents moyens.

Tout d'abord, il fait fusionner la stupeur d'Actéon devant sa découverte, la stupeur de la déesse, puis sa fureur, ce qui fait déjà trois moments, légèrement différents, et qui devraient se succéder dans le temps. En effet, les gestes d'Actéon montrent qu'il vient à peine de découvrir Diane. Celle-ci ne peut avoir, à ce moment-là, déjà réagi. Au mieux, elle devrait manifester elle aussi, sa surprise. Or elle n'en est plus là. Elle a déjà pris un linge pour se couvrir. Plus encore, son expression courroucée montre qu'elle a déjà donné l'ordre de la métamorphose.

Les mouvements et expressions divers des compagnes de Diane incarnent parallèlement le développement narratif entre les deux protagonistes principaux. Cela va d'une gestuelle ordinaire, comme s'il ne se passait rien ce qui nous ramène à l'avant arrivée d'Actéon à la stupeur qui souligne et duplique celle de Diane. On peut constater ces différents états psychiques, signes de moments narratifs, rien qu'avec les deux servantes qui s'occupent de la déesse. Celle qui lui lave les pieds n'a manifestement rien vu encore. Elle est concentrée sur son occupation et pour elle Actéon n'est pas encore là. Par contre, la servante noire (qui constitue en elle-même une innovation iconologique sans précédent) serre de façon protectrice sa maîtresse en regardant Actéon. On pourrait continuer l'analyse en prenant chacune des compagnes.

Le tableau ne montre pas, à proprement parler, la métamorphose d'Actéon. Mais il la montre symboliquement par le biais de la tête de cerf posée sur un pilier au second plan (diapo).

Dans cet exemple, le concept d'histoire, comme dans « *L'Ivresse de Noé* » de Giovanni Bellini, se

ramène avec plus d'évidence à celui, plus restreint, de récit. Pour peu qu'on connaisse le texte d'Ovide on en retrouve les différents épisodes condensés. Mais la technique narrative est déjà plus complexe. Comme Bellini, Titien joue sur différents registres : les expressions, les gestuelles, etc. Mais, bien plus que Bellini, il joue sur l'agencement des personnages et des groupes, chacun d'entre eux pouvant matérialiser un moment du récit, voire une séquence. Enfin il utilise le symbole de la tête de cerf pour annoncer un épisode ultérieur, non montré littéralement. On peut faire dès à présent une remarque apparemment annexe mais dont l'importance sera révélée par la suite : le système narratif du Tableau d'Histoire n'est décriptable que par ceux qui connaissent déjà l'histoire, autrement dit par ceux qui ont lu Ovide ou la Bible ou des textes similaires. C'est dont un art qui s'adresse à une élite.

Même si le style change, l'ensemble de ces modalités, y compris l'élitisme, se retrouve dans la peinture classique de Poussin.

Toutes les œuvres de Poussin pourraient être retenues. Je m'en tiendrais à deux : « *L'enlèvement des Sabines* » du Louvre, et le « *Frappelement du rocher* » de L'Hermitage.

Il existe donc deux versions de « *L'enlèvement des Sabines* », l'une conservée à New York, l'autre à Paris, au Louvre. On ne sait pas exactement laquelle des deux versions précède l'autre et quelles sont exactement les dates respectives de leur réalisation. La version de New York est généralement datée de 1634 et celle du Louvre de 1637 (diapo). Le tableau conservé à Paris aurait été peint, d'après Bellori, pour le cardinal Aluigi Omeidi. Celui de New York répondrait à une commande du maréchal de Créquy durant son ambassade à Rome entre juin 1633 et juillet 1634. C'est ce qui explique la datation un peu antérieure de cette version. Tels sont les éléments sur lesquels on se fixe pour essayer de déterminer la datation. En gros, les deux œuvres sont à peu près contemporaines. Du point de vue qui nous intéresse, celui de leur système narratif, elles ne posent pas de problèmes sensiblement différents. Sauf sur un point, comme nous le verrons...

Le sujet du tableau (diapo) est bien connu. Il est raconté par de nombreux auteurs comme Plutarque, Tite Live, Virgile, Ovide, etc. On peut le résumer ainsi :

Aux origines de la fondation de Rome, les femmes étaient peu nombreuses. Pour s'en procurer, les Romains décidèrent de les prendre purement et simplement aux Sabins, un peuple voisin, et ceci par rapt. Romulus, chef des Romains convia les Sabins à un festin avec leurs femmes. À son signal – soulever sa toge rouge – chaque romain devait s'emparer d'une femme sabine et l'enlever. Il s'en suivit une guerre. Mais elle se termina par une réconciliation générale à la demande des femmes qui, entre temps, avaient eu des enfants et qui souhaitaient la paix.

Poussin ne raconte que la première partie de l'histoire (plus tard, David racontera la seconde). Cette première partie peut être résumée de la façon suivante, dégageant trois épisodes rapprochés dans le temps mais cependant bien distincts :

1. Romulus donne le signal en se levant et en ouvrant sa toge rouge.
2. Les Romains se jettent sur les Sabines.
3. Elles se débattent et les Sabins tentent de les défendre ou de fuir avec elles.

Si ces trois séquences avaient été traitées dans un médium moderne, comme une bande dessinée ou un film, il serait décomposé en une suite de plans, permettant leur l'articulation et intégrant

des micro-séquences en nombre beaucoup plus important. Mais même en nous en tenant aux trois grands moments narratifs dégagés plus haut, il est impossible qu'ils puissent coïncider dans une même temporalité. En clair, il est impossible que l'action des Romains enlevant les Sabines, ait commencé en même temps que Romulus ouvre sa toge, puisque ce geste en est la condition préalable. En effet, si on interprète le tableau selon le présupposé d'un **moment unique** dans un **espace unique**, on aboutit à une absurdité. Il est pourtant de fait que Poussin **fusionne plusieurs instants successifs et non un seul**.

Les groupes sont bien caractérisés et incarnent des moments de l'action : le Romain qui veut enlever la Sabine qui s'accroche à son mari Sabin qui, lui, cherche à fuir terrorisé ; juste derrière ce groupe, sur sa droite un autre groupe montre un Romain qui tente de séparer de son époux à terre une Sabine, etc. Ce mode de construction narrative se rencontrera dans de nombreux tableaux de Poussin qui accumulent les groupes et les figures, notamment dans la « *Manne* ». Et sur ce point, les moyens utilisés, malgré les différences de style, sont très proches de ceux de Titien, notamment pour « *Diane et Actéon* ».

Constatons que cette fusion des séquences en une seule **implique deux niveaux de lecture pour le spectateur**. Le premier niveau, le plus immédiat, lui donnera une perception globale et instantané du tableau qui l'informerait du sujet. Mais ensuite, il le décomposera en entrant dans l'interprétation des séquences superposées. Ainsi, au paradoxe du tableau qui montre en un instant plusieurs instants, correspond le paradoxe de sa réception qui est à la fois globale et décomposée, se joue d'abord en une « seule œillade » (Bos) mais demande un **temps plus ou moins long** ensuite pour être vraiment reçue. On va retrouver les mêmes problèmes avec le « *Frappement* » (**diapo**).

On peut se faire une idée du processus de cette « lecture » par les descriptifs que donne des œuvres de Poussin un de ses biographes, Giovan Pietro Bellori, en 1672¹. Bellori commence par énoncer le sujet de l'histoire, dès les premières lignes :

« L'action de cette scène se déroule dans le désert, lorsqu'aux prières de Moïse, Dieu envoie de l'eau aux Hébreux dans leur extrême soif. D'où la grande richesse d'expressions chez les assoiffés qui se précipitent pour boire et les mourants qui s'abandonnent ».

Ainsi, en quelques mots et avant toute chose, nous connaissons l'idée principale. Bellori retrouve donc dans le tableau de Poussin cette exigence narrative du classicisme, mais il la respecte aussi par son mode d'exposition pour en rendre compte. Nous comprenons donc, qu'au concept du tableau correspond, en miroir, un concept adéquat, ou analogue, de sa réception. Bellori poursuit en donnant le cadre, l'univers « diégétique » (pour parler comme Souriau) : c'est un « *endroit aride et inhospitalier* ». Ce n'est qu'après avoir précisé tout cela qu'il entreprend d'entrer dans les moments de l'action. Il commence par le plus important :

« Là, Moïse, placé de façon à dominer les autres, étend sa verge vers le haut, touche et frappe la pierre montagneuse et il en jaillit une source vive ».

On peut remarquer que cette simple phrase, implique déjà une forte condensation, puisque Moïse : 1° étend sa verge, 2° touche la pierre, 3° la frappe, 4° en fait jaillir une source. Ce qui fait

¹ Bellori, dans « *Vies de Poussin* », op cité.

déjà quatre moments. Le fait qu'ils soient très rapprochés ne change rien au fait qu'ils soient distincts et se succèdent dans le temps. Mais le plus difficile à admettre est que **la source puisse avoir jailli en même temps que le frapement**, puisqu'elle en est la conséquence. Or, le tableau montre que, non seulement elle a déjà jailli, mais qu'il s'est formé un cours d'eau. Plus loin, Bellori parle même d'un « *torrent* » ! C'est ainsi que nous voyons plusieurs personnes puiser de l'eau dans ce torrent à l'aide de divers récipients. D'après Bellori, un « *soldat* » boit dans son casque... Quoi qu'il en soit, comme l'écrit Bellori :

« ...le peintre multiplie l'action par de merveilleux effets des sentiments et le rendu de la composition qui se déroule jusqu'au bord gauche du tableau ».

Remarquons que si Bellori parle de multiplier l'action, celle-ci reste au singulier. Il n'y a donc bien qu'une action. Il décrit un groupe après un autre, dégageant, suivant leur gestuelle, leur posture ou leurs expressions, les moments d'une action (l'histoire), qui se déploie avant et après le frapement. Aaron se « *détourne pour admirer l'eau et, les mains jointes, remercie le seigneur.* » Plus loin, deux hommes s'agenouillent, d'autres commencent à boire, un père est « *épuisé* », un vieux père soulève la main pour inciter sa fille « *à donner le seau au jeune homme pour qu'il l'emplisse* », etc.

On peut cependant remarquer que, même pour ses contemporains, le principe de condensation du tableau a posé problème. La « *Frappement* » a été peint pour le peintre **Jacques Stella**. Or celui-ci avait, selon Félibien, « *trouvé à redire sur la profondeur du lit où l'eau coule, qui semble n'avoir pu être fait en si peu de temps ni disposé par la nature dans un lieu aussi sec et aussi aride que le désert où étaient les Israélites* ».

La critique de Stella portait donc sur deux points : la profondeur d'une eau qui venait à peine de jaillir et sa possibilité dans un milieu aussi aride qu'un désert. Mais Poussin, dans la lettre qu'il lui envoie, citée par Félibien, ne répond qu'au second point. Il commence par affirmer la liberté du peintre à représenter les choses « *comme elles sont encore ou comme elles doivent être* » et il poursuit en justifiant l'abondance de l'eau par la volonté de Dieu, c'est-à-dire du miracle. Il conclut :

*« Ainsi dans des événements aussi considérables que fut celui du frapement du rocher, on peut croire qu'il arrive toujours **des choses merveilleuses** ; de sorte que n'étant pas aisé à tout le monde de bien juger, on doit être fort retenu, et ne pas décider témérement. »*

Donc, Dieu, s'il le veut, peut faire surgir une source abondante dans le désert, nous n'avons pas en juger « *témérement* ». Mais sur le fait qu'elle puisse s'être répandue aussi vite, Poussin n'en dit rien. Sans doute parce que, pour lui, le problème ne se posait pas vraiment. Il ne devait pas, non plus, se poser **vraiment** pour Stella et Félibien puisque le premier n'a pas poursuivi la discussion et que le second n'y est pas revenu, laissant entendre que la réponse de Poussin le satisfaisait pleinement. C'est que **tous trois admettaient le principe de la condensation** comme étant au fondement du système narratif du tableau, y compris avec les contradictions qu'elle implique. Ce qui compte, à la fin des fins, c'est un système de pensée, sa cohérence. C'est à l'intérieur de ce système que se pose le principe aristotélicien de vraisemblance, revendiqué par les classiques, et non en soi.

La fusion des registres et la narrativisation de l'image de dévotion.

Il faut revenir à la remarque sur le caractère élitiste du Tableau d'Histoire, et même plus généralement sur le concept d'Histoire tel qu'il est pensé dès Alberti et tel qu'il se dégage des exemples vus précédemment. Cette histoire n'est pas n'importe quelle histoire : c'est une **histoire noble**. C'est l'histoire des Dieux et des Héros qu'ils soient d'origine chrétienne ou païenne. Sont donc exclues, les histoires de la vie ordinaire. Or, il ne s'agit pas que d'une préférence arbitraire de thème. Le Tableau d'Histoire est le produit du processus artistique et mental qui s'est imposé prioritairement dans l'Italie du Quattrocento. Pour le comprendre il faut en revenir, une dernière fois, à la pensée et à l'art médiéval.

Pour la pensée médiévale le monde se divise en **deux mondes non communicables** : le monde d'en haut et le monde d'en bas et elle considère que nous avons deux yeux, les yeux du corps et les yeux de l'esprit. Bien entendu, les deux mondes ne sont pas à égalité : **le monde d'en haut, celui de Dieu et de l'esprit, est supérieur au monde terrestre, d'en bas**. Mais même le divin se manifeste sur la terre où vivent les saints et les prophètes et où le Dieu s'est incarné. **L'art médiéval a toujours pris soin de bien séparer les deux registres**. Nous aurons, d'une part les images de dévotion censées être intemporelles ; et d'autre part les ensembles narratifs qui montrent les personnages divins dans leur existence terrestre.

Cette séparation perdue globalement dans les retables du Quattrocento, comme le montre le **« Couronnement de la Vierge »** de Fra Angelico (**diapo**). La partie supérieure maintient globalement le principe de l'image de dévotion, tandis que la partie inférieure, la prédelle, concentre la narration, en une suite d'images, selon un modèle qui n'est déjà plus tout à fait de la « narration continue » médiévale et qui sera celui des suites narratives qui apparaissent à la Renaissance.

André Chastel, dans son petit livre sur le « Retable italien » reprend, par un croquis, le schéma du retable italien en **trois étages** (**diapo**). Le « *Couronnement de la Vierge* » de Fra Angelico montre que les deux étages supérieurs (image de « dévotion » et image « dogmatique ») sont un peu de même nature et peuvent n'en faire qu'une. Mais ce qui importe, c'est que Chastel indique que les trois (ou deux) registres sont appelés à permuter et surtout à se « **fondre** », pour aller vers **un tableau unique** qu'on appellera la « *Pala* ». Le processus de fusion des registres a une double conséquence : **le registre supérieur ennoblit le registre inférieur narratif ; mais inversement, le registre inférieur « narrativise » le registre supérieur « sacré »**. Il y aurait, en quelque sorte un effet d'ascenseurs qui se croisent, l'un montant et l'autre descendant. Le Tableau d'Histoire, dans son idéalité, se situerait au point exact du croisement des deux ascenseurs. Tel serait son fondement conceptuel.

Ce double mouvement, ascendant et descendant, modifie radicalement le statut des deux registres séparés dans l'art médiéval et cette modification entraîne une mutation de la forme et du contenu. L'image de dévotion notamment, va se « **narrativiser** », selon l'expression avancée par Sixten Ringbom dans son livre, « *De l'icône à la scène narrative* ». Pour mesurer l'importance de cette mutation une nouvelle comparaison avec l'art médiéval est utile. Je me contenterai de confronter un **icône italo-byzantine**, probablement du 13^e siècle, **et une Vierge à l'enfant de Giovanni Bellini**.

Il est évident que la vierge du 13^e siècle est avant tout un concept. Elle incarne une divinité intemporelle, d'où sa représentation conventionnelle et ses gestes codifiés. Il en est de même de l'enfant Jésus qui est un adulte en réduction dont le geste de bénédiction, geste codifié, n'est en rien un geste enfantin. Les choses changent du tout au tout lorsqu'on aborde les tableaux de Giovanni Bellini. Le peintre vénitien conserve le paradigme de la Vierge à l'enfant en représentation. Mais maintenant la Vierge est réellement une mère et Jésus vraiment un enfant. Autrement dit, d'une divinité inaccessible nous sommes passés à une **maternité**, c'est-à-dire à une scène observable dans notre quotidien et qui permet l'empathie. C'est ce que montre la gestuelle et ce que montre aussi l'environnement, que Bellini a éprouvé le besoin d'introduire. C'est, évidemment, surtout sensible dans la version de 1505. Tel est le processus de « narrativisation » de l'image de dévotion qui lui fait perdre son intemporalité et la place, à l'inverse, dans notre temporalité. Par là même elle permet une empathie avec le spectateur qui peut communiquer avec elle. Cette narrativisation de l'image de dévotion est inséparable de l'émergence d'une **dévotion privée**, qui verra notamment, se développer des retables « de poche », qui étaient de petits retables à usage strictement privé.

Fondamentalement, **la dévotion privée n'est qu'une expression parmi d'autres de l'affirmation de l'individu**. La « *découverte de l'individu* » est, sans doute, la dimension la plus fondamentale de la Renaissance et elle marque profondément les arts. Il n'est pas possible de le développer, mais il faut dire tout de même, que le tableau unifié par la perspective ne peut, en principe, n'être vu que par un seul spectateur, puisqu'il impose une seule place légitime pour le voir, déterminée de façon impérative et conjointe par le Point Central (point de focalisation du regard) et la Point de distance. Sociologiquement, cette place nouvelle accordée à l'individu a son fondement dans la montée en puissance de la bourgeoisie. Elle répond aux valeurs dont cette bourgeoisie est porteuse, principalement à la liberté d'entreprendre, qui s'oppose au système rigide des classes féodales. Ce ne sont pas que les retables de poches qui se développent. Dans toutes les églises on dispose des chapelles qui appartiennent à grandes familles, la plupart du temps bourgeoises. La célèbre chapelle Brancacci à Florence, dans l'église Santa Maria del Carmine, où se trouvent les fresques de Masaccio, Masolino et Lippi était la propriété de **Brancacci qui était drapier**. La simple lecture des « *Vies* » de Vasari suffit pour constater que la plupart des commanditaires des artistes, y compris pour des œuvres religieuses, sont des bourgeois ou des guildes de métiers. Par exemple, la célèbre porte du Paradis du baptistère de Florence, a été mise en concours auprès des artistes, par la **guilde des marchands**. C'est Ghiberti qui remporta le concours.

Mais on aurait tort de ne voir dans ce processus de narrativisation de l'image de dévotion, une problématique ne concernant que l'iconologie religieuse. La Renaissance n'est pas dominée par le religieux mais par l'humanisme et elle puise ses sujets aussi bien dans la Bible que dans Ovide. La formation de la « Pala » donne seulement un concept normatif, voire un paradigme. La fusion entre le sacré et le profane a une expression générale dans la fusion entre le sublime et l'ordinaire. **Si dans le Tableau d'Histoire le sublime est narrativisé, de son côté la narration est sublimée. C'est pourquoi, l'Histoire dans le Tableau d'Histoire, ne peut être qu'une « histoire noble ».**

En Italie, comme plus tard en France au XVII^e siècle, pour des raisons différentes et sous des formes différentes, cette bourgeoisie s'aristocratise ou entretient avec l'aristocratie, des rapports spécifiques, voire privilégiés, qu'à sa façon le Tableau d'Histoire traduit. **On peut le comprendre**

en effet, comme proposant une Histoire aristocratique (Histoire « noble ») jusqu'à un certain point embourgeoisé. Mais, il faut préciser cet embourgeoisement : il va jusqu'au point de son humanisation mais pas jusqu'au point de sa « vulgarisation ». Or cette « vulgarisation » est précisément ce qui caractérise l'art nordique qui ne parviendra jamais à accepter le concept rationnel géométrique du tableau (perspective) ni son concept élitiste. C'est ce qu'on peut constater dans les Flandres et au XVII^e siècle, dans l'art hollandais. Pour les Italiens, comme pour les classiques, cet art a toujours été caractérisé comme **grossier**. Comme nous allons le voir cela a des conséquences sur les thèmes, la façon de les traiter, et le système narratif. En opposition à la « Peinture d'Histoire », genre noble, cet art sera désigné par le terme fourre-tout, de « peinture de genre ».

L'art nordique et peinture de genre.

Les Flandres

De nombreux exemples pourraient être cités pour montrer la différence radicale entre l'esprit de l'art flamand et celui de l'art italien, et ceci, dès la première moitié du Quattrocento. Je m'en tiendrai à un seul : la « *Vierge à l'écran d'osier* » (1425) de Robert Campin, anciennement désigné comme le Maître de Flémalle ([diapo](#)).

Campin fait de la figuration traditionnelle de la « *Vierge à l'enfant* » une scène domestique des plus ordinaires. C'est pousser très loin la « *narrativisation* » de l'image sacrée. La vierge et son enfant sont présentés dans l'intérieur banal d'une maison bourgeoise flamande relativement cossue ce qui devait, d'ailleurs, répondre aux souhaits du commanditaire qui voulait retrouver, sans doute, son propre intérieur². Il ne reste plus grand chose pour rappeler l'origine miraculeuse de la naissance de Jésus. Même l'auréole et le saint esprit ont pris ici une forme terre-à-terre. L'auréole qui est traditionnellement un signe symbolique du sacré, est figurée (remplacée) par un écran d'osier, objet usuel qui, en principe, protège de la chaleur excessive du foyer. Et comme, cet écran a banalement commencé à prendre feu, la flammèche qu'on distingue à son sommet, représente naïvement le Saint Esprit puisque, traditionnellement, il est figuré par une flamme. Ainsi, les symboles mystiques, tout en étant présents, trouvent une explication rationnelle dans l'ordinaire des objets domestiques. On retrouve un esprit similaire dans la petite « *Vierge à l'enfant* » plus tardive (1435), qui est une œuvre d'atelier, où l'on voit l'enfant Jésus, au sortir de son bain, se tripoter le pénis ([diapo](#)). Le fait n'a rien d'extraordinaire, tous les enfants le font et l'on peut admirer le sens de l'observation du peintre anonyme. Mais précisément c'est cet ordinaire dans une œuvre, en principe « de dévotion », qui est extraordinaire selon les critères de l'art italien, c'est-à-dire ceux du « Tableau d'Histoire ».

Le système idéalement rationnel de la **perspective euclidienne, sur laquelle repose le tableau albertien, est inséparable du système de condensation du Tableau d'Histoire.** Le « Point central », en tant que point de focalisation unifie le tableau et assure la cohérence de son univers fermé, qui permet, mais aussi impose, la condensation. Or, les artistes nordiques, à part quelques exceptions notables (Dürer), ont toujours eu du mal à accepter le concept géométrique des italiens. Le rejet d'une construction unifiée de l'image est plus ou moins marqué. Il est évident

² On dispose de contrats qui témoignent du fait que les commanditaires exigeaient que leur mobilier, signe de leur prospérité, figure dans les peintures qu'ils commanditaient.

chez un artiste comme Bruegel. Dans sa série dessinée des « *Sept Vertus* » par exemple, chaque vertu est illustrée par une scénette (ou historiette) indépendante, reliée à l'ensemble par la thématique de la vertu. C'est ce que montre « *La Prudence* ». De nombreuses œuvres de Bruegel sont ainsi faites par accumulation (une sorte de saturation de l'espace) de petites histoires juxtaposées, souvent, inspirées de proverbes ou de contes populaires (ex, « *Le carnaval de Carême* »). Or, on retrouve le même phénomène, au XVII^e siècle dans l'art Hollandais, chez un Jan Steen, par exemple. Dans les « *Méfais de la Luxure* » (diapo) la scène n'est qu'apparemment unifiée. En fait, elle se compose de plusieurs scénettes, tirées de contes populaires qui, prises ensemble, donnent un sens moral à l'ensemble de la scène : lorsque la maîtresse de maison s'endort les choses vont à vau-l'eau et son ménage est mis sens dessus-dessous.

À ce stade, on peut déjà faire deux remarques :

1. Il n'est pas question d'histoires « nobles » chez les Hollandais, appuyés sur des textes « nobles », c'est-à-dire antiques grecs ou romains ou sur la Bible. Au contraire, ils s'appuient, dans la tradition déjà présente en Flandre, sur des historiettes ou des symboles populaires, familiers pour tous. Dès lors le décodage de l'histoire ne repose plus sur cette culture humaniste qui est un préalable et qui fait du Tableau d'Histoire un tableau élitiste. L'histoire n'est plus donnée d'avance. Elle se reconstitue comme un rebût à partir de signes ou d'indications facilement décriptables pour le public de l'époque, parce que largement diffusés. L'histoire est populaire à un double point de vue : par son langage et par ses sujets. Mais elle correspond bien aux goûts des bourgeois hollandais, qui vivent en République (la République des Stadhouders) et qui ne cherchent nullement à s'aristocratiser ou à concurrencer l'aristocratie.
2. Si l'histoire se reconstitue comme un rebût, elle repose sur un tout autre système que la condensation, celui de la suggestion ou de l'évocation. Or de ce point de vue, une nature morte, ou un ensemble d'objets répartis dans un lieu, peuvent suffire à construire une histoire. C'est ce que montre la « *Vue du couloir* » (diapo), conservée à Dryham Park, de Hoogstraten. La présence humaine est quasi absente, si ce n'est un couple que l'on voit confusément par la fenêtre intérieure grillagée sur la droite et assez loin dans la profondeur puisque c'est au troisième plan. Il est assis à une table recouverte d'un lourd tissu. Une servante, prend quelque chose dans un placard. En dehors de ce couple et de la servante, les seules présences vivantes sont celles d'un chien au premier plan et d'un chat au second plan. Pour le reste, on a un balai au premier plan ainsi qu'une lettre oubliée sur la première marche d'un escalier qui conduit vers l'étage, une cage curieusement ouverte bien qu'occupée par un oiseau, et deux bustes, d'un homme et d'une femme, posés sur le chambranle de la porte qui donne dans la pièce où se trouve le couple. Depuis longtemps, dans la symbolique populaire, l'oiseau est le symbole de la virginité. De même, le chien représente la fidélité. Quant au balai, il est l'attribut consacré de la « bonne ménagère ». Avec ces quelques éléments, il n'est pas très difficile de reconstituer l'histoire. Tout tourne autour du couple bien qu'on n'en distingue que les silhouettes. Si la cage est ouverte c'est que l'oiseau qui l'occupe encore ne va pas tarder à s'envoler. Autrement dit, la virginité de la jeune fille est bien précaire. D'ailleurs, la lettre posée sur la première page de l'escalier, pourrait bien être une lettre d'amour, lourde de sous-entendus si l'on suppose que l'escalier conduit aux chambres. Mais la morale sera sauve,

car tout ceci va se terminer par un mariage ce que confirment les deux bustes. Ce mariage sera heureux, puisque la jeune épouse sera une bonne ménagère, ainsi que l'annonce le balai, et que les deux conjoints seront fidèles comme nous le dit le chien. Quant au chat, il pourrait représenter la volupté. Ainsi, sans même vraiment montrer le couple, sans par conséquent adopter la sémantique traditionnelle du tableau impliquant la gestuelle et l'expression, Hoogstraten, parvient, en s'appuyant presque exclusivement sur les objets, à nous permettre de deviner une historiette sans prétention, mais porteuse tout de même, d'une intention morale. La petite « *Dentellière* » de Netscher ([diapo](#)), bien que montrant une jeune fille, fonctionne de la même manière. Nous savons que la jeune fille est fiancée grâce à sa coiffe, qu'elle est sérieuse par l'attention apportée à son ouvrage, qu'elle sera une bonne ménagère parce que le balai en témoigne, et qu'elle sera attentive au confort de son époux puisqu'elle a déjà préparé ses pantoufles.

Le **système de la suggestion** va bien au-delà de la symbolique des objets. Nous allons voir qu'il conduit à un tout autre statut de l'image. Dans l'immédiat, constatons qu'il répond parfaitement aux goûts des nordiques pour le détail, pour les vues de près, qui les conduisent à s'intéresser plus particulièrement à l'optique, au microscope, et aussi à la « *camera obscura* ».

Cet appareil mis au point par l'arabe Alhazem, qui vécut de 965 à 1039, était connu en occident, mais il ne correspondait en rien aux intérêts de l'art médiéval. La Renaissance italienne s'y est intéressée, surtout Léonard de Vinci, mais il n'en a pas tiré de conclusions véritables pour la pratique artistique. Par contre, l'art hollandais va faire plus que s'y intéresser. Il va l'utiliser, notamment Vermeer. On a là une convergence significative entre les scientifiques et les artistes.

Kepler, pour ses besoins d'observation des astres, avait mis au point une « *camera obscura* » légère et tournante (Il était préoccupé par la mise au point d'appareils optiques légers et déplaçables : [diapo](#)). On dispose d'un descriptif de la façon dont il entendait se servir de cette « camera ». Elle nous est donnée par Sir Henry Wotton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye qui lui a rendu visite à Linz en 1620. Sir Henry Wotton a décrit la camera mobile de Kepler dans une lettre envoyée à Francis Bacon. Ce témoignage très instructif a été maintes fois cité. Voici la traduction qu'en donne Svetlana Alpers :

*« Il a une **petit tente noire** (la matière dont elle est faite n'importe guère) qu'il peut dresser instantanément où il veut dans un champ, et **qu'il peut tourner à volonté dans toutes les directions** (comme un moulin à vent), tout juste assez grand, ce me semble, pour qu'un seul homme s'y puisse tenir, et peut-être sans beaucoup d'aisance ; elle est strictement close et obscure à l'exception d'un petit trou d'environ un pouce et demi de diamètre, auquel est fixé une longue lunette avec une lentille convexe ajustée sur ledit trou, la concave étant enlevée à l'autre bout, et qui s'étend environ jusqu'au milieu de la tente, lentilles à travers lesquelles les rayonnements visibles de tous les éléments extérieurs sont introduits et tombent sur un papier destiné à les recevoir ; il les **trace alors avec sa plume dans une apparence naturelle, faisant tourner sa petite tente par degré jusqu'à ce qu'il ait dessiné l'ensemble de l'aspect du champ**. J'ai décrit tout cela à votre seigneurie, parce que je crois qu'on peut en faire bon usage pour la chorographie : car autrement, s'en servir pour faire des paysages serait indigne, bien qu'il soit certain qu'aucun peintre ne pourrait les faire avec autant de précision. »*

Comme on le voit Kepler se servait de sa « caméra » tournante pour « dessiner » - plus exactement, relever - un panorama, ceci par une série d'images qui, chacune, est le fragment d'un ensemble implicite qui se situe hors-champ. Chaque image est donc un « cadrage ». Les concepts complémentaires de « Hors-champ » et de « cadrage » constituent quelque chose d'absolument nouveau, totalement inconnu du Tableau d'Histoire, dont on a vu qu'il présente une histoire intégralement présente, par condensation, dans le « quadrilatère » (Alberti). Dans la mesure où les artistes (comme Vermeer par exemple) vont se saisir de la « *camera obscura* » comme d'un instrument de travail, ils ne vont pas seulement l'utiliser pour faciliter l'imitation de la nature, mais ils vont produire une image par essence centrifuge, qui toujours implique son « autre » dans son hors-champ, suggérée implicitement. En effet on peut toujours déplacer la camera un peu plus à droite ou un peu plus à gauche. Certaines œuvres hollandaises du XVII^e siècle, notamment dans le paysage où c'est le plus évident, illustrent bien cette problématique nouvelle. Le « *Paysage de dunes* » (diapo) de Philip Koninck et la « *Vue d'Amsterdam* » (diapo) de Rembrandt, sont des exemples parmi d'autres. Mais si on compare ces paysages à ceux, classiques, de Poussin, on voit que le problème posé déborde largement le paysage. C'est toute une mutation du tableau, dans son concept même, qui se trouve posée parce que cela représente un abandon radical du concept albertien. Or, c'est un fait, la « *Camera obscura* » va maintenant faire partir de l'arsenal du peintre. On sait que Vermeer en a fait une grande utilisation pour tout autre chose que le paysage. Mais, au XVIII^e son emploi se généralise manifestement et gagne toute l'Europe. Dans son « *Allégorie des sciences* » (diapo), Hallé montre une « *camera obscura* », manipulée par des putti. On voit ainsi qu'elle était devenue un appareil relativement portable.

L'image centrifuge : cadrage, champ et hors-champ.

L'image produite, par la « *camera obscura* » est, par définition, une image centrifuge, non fermée sur elle-même. Elle présuppose une autre image potentielle dans son hors-champ, mais ce hors-champ peut toujours prendre corps et devenir véritablement une autre image, comme c'est le cas avec le panorama que permet de tracer la « *camera obscura* » de Kepler. Il est facile de voir quelles conséquences cela entraîne pour la narration puisque l'autre image peut dès lors être l'image suivante dans un développement narratif. Dans son « *Cours de peinture par principe* », publié en 1708, Roger de Piles avait écrit, pensant aux suites narratives qui étaient apparues à la Renaissance :

« la peinture peut bien représenter tous les faits d'une histoire par ordre, en multipliant les tableaux, mais elle ne peut faire voir ni la cause ni la liaison ».

Depuis qu'existe la bande dessinée, nous savons quant à nous, que ce que Roger de Piles croyait encore impossible est parfaitement possible. Mais sans qu'il soit encore question de bande dessinée, c'est un fait que les suites narratives vont changer, dès le début du XVIII^e siècle, de forme et de contenu. Ainsi, l'anglais Hogarth, dans la première moitié du siècle, sous un mode satirique et moralisateur, va raconter sous la forme d'une série de tableaux et de gravures, la « *Vie d'un libertin* », d'une « *Prostituée* », etc. Plus tard, le français Greuze, reprend le même principe avec moins d'humour mais avec autant – si ce n'est plus – d'intentions morales. C'est ainsi que pour « *Le gâteau des rois* », épisode d'une histoire de famille édifiante, Diderot écrit dans le salon de 1765 :

« Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman. »

Il serait, bien sûr, intéressant d'analyser les suites d'Hogarth et de Greuze. Ce n'est pas possible dans le temps qui m'est imparti. Je voudrais seulement citer les « micros » suites d'Hogarth, intitulées « Avant-Après » ([diapo](#)). Ce sont des ensembles de deux images. Mais ce ne sont pas exactement des diptyques qui réuniraient deux images indépendantes. Les deux images ici, sont totalement interdépendantes l'une de l'autre au point de perdre tout intérêt si on les sépare. Mais le plus remarquable est que le propos proprement dit - le [récit en clair](#) - est contenu dans l'entre deux. Bien qu'il soit le principal, il est littéralement [non vu](#), mais [spontanément reconstitué par le spectateur](#) par la [suggestion](#) provoquée par la mise en scène et le cadrage des deux images vues. En narratologie, on appelle cette figure une « ellipse ». Cette ellipse est ici particulièrement radicale puisque, en elle, se loge le corps même du récit.

Ce que montre déjà clairement les « Avant-Après » d'Hogarth, c'est que l'impossibilité soulignée par Roger de Piles, d'établir des relations de cause à effets, entre des images, n'en est plus une. On comprend que Hogarth ait été revendiqué par Töpffer, l'inventeur de la bande dessinée dans la première moitié du XIX^e siècle. Mais outre ce que j'ai déjà dit à propos de Greuze, un ensemble de Goya, extraordinaire et surprenant, bien négligé par les historiens de l'art, mérite qu'on s'y arrête.

Goya peint, en 1807, six petits tableaux (29,2 x 38,5 cm) racontant les différents épisodes (ou séquences) de l'arrestation du bandit [El Maragato par le frère Zaldivia](#), conservés à l'Institut d'art de Chicago ([diapos](#)). Il s'agissait de rendre compte d'un « fait divers » qui avait fait grand bruit à l'époque. Cette prise en compte de l'actualité en peinture est, en soi, un événement qu'il faut, sans doute, mettre en relation avec la série de gravures sur les « *Désastres de la Guerre* » qui viendront plus tard, en 1810-1820. Lorsque, dans une des gravures cette série, Goya précise : « *Je l'ai vu* », cette dimension presque journalistique, qui en fait déjà une peinture ou une gravure « de reportage », s'affirme avec force. Personne, avant lui, n'avait fait quelque chose de comparable. Son témoignage est direct, à la manière d'un photographe de presse

L'arrestation du bandit El Maragato est un événement moins grave que ne le sera la fureur de la soldatesque française. Mais l'importance du fait divers est une chose, celle de l'événement artistique en est une autre. Du point de vue de l'art, ce qui compte c'est, à la fois, cette irruption de l'actualité dans la peinture et la façon de la traiter. Or cette suite, apparemment sans prétention et relativement isolée dans l'œuvre de Goya, marque un tournant majeur. Elle marque clairement la rupture avec le système narratif qu'Alberti avait conceptualisé, non seulement parce qu'elle [décompose l'action en six moments à la fois distincts et interdépendants](#), mais aussi parce qu'elle introduit une [variance de points de vue](#), ce que ni Hogarth ni Greuze n'avaient encore véritablement fait. Les six tableaux constituent donc un tout dont il est impossible, sans dénaturer la série, de séparer les éléments. Bien qu'ils se présentent comme six petits tableaux peints à l'huile, pris ensemble, ils obéissent à un concept qui est déjà celui de la bande dessinée, qui ne verra véritablement le jour que quelques trente ans plus tard, avec Töpffer. Mais trente ans, enfin de compte, c'est peu de chose dans le développement historique.

L'image centrifuge théorisée : un nouveau concept narratif s'impose.

Ce qui se manifeste dans la vie artistique et dont les œuvres portent témoignage, trouve son expression théorique dans le discours des « philosophes », notamment dans celui de Diderot et de Lessing, qui sont contemporains.

Diderot, très clairement, supprime la distinction/opposition entre Peinture d'Histoire et peinture de genre. Il écrit

« Cependant je proteste que Le Père qui fait la lecture à sa famille, Le Fils ingrat et Les Fiançailles de Greuze, que les Marines de Vernet qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que Les Sept Sacrements du Poussin, La Famille de Darius de Le Brun, ou la Suzanne de Vanloo. »

(...) il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie. Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique ; qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même ; égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, des expressions, des draperies, de la composition ; une imitation plus stricte de la nature, des détails plus soignés ; et que nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus de juges et de meilleurs juges. »

Diderot écrit cela en 1765 dans ses *Essais*. Il refuse, en principe, la hiérarchie des genres. Il met, apparemment, les deux genres concurrents « à égalité ». Mais en fait, les concepts qu'il préconise, mettent en péril le tableau albertien, c'est-à-dire le Tableau d'Histoire, fondé sur le principe de condensation. Diderot lui, met en avant, un tout autre système, fondé sur ce qu'il appelle la « *ligne de liaison* ».

Selon le principe de la « *ligne de liaison* » le tableau ne serait pas unifié et ne se révélerait pas d'un coup, mais au *terme d'un parcours le traversant de points (sites) en points*, comme autant d'*étapes* dans le développement narratif. L'histoire du tableau serait, en quelque sorte, cartographiée dans l'espace littéral du tableau. Diderot la définit ainsi, dans le salon de 1767, à partir du compte rendu qu'il fait du tableau de Doyen, le « *Miracle des Ardents* » (*diapo*).

« Il y a dans toute composition, un chemin, une ligne qui passe par sommets des masses ou des groupes, traversant différents plans, s'enfonçant ici dans les profondeurs du tableau, là s'avançant sur le devant. Si cette ligne que j'appelle ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente ; si les circonvolutions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses ; la composition sera louche, obscure ; l'œil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe saisira difficilement la liaison. Si au contraire, elle ne serpente pas assez ; si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompe, la composition sera rare et décousue. Si elle s'arrête, la composition laissera un vide, un trou. Si l'on sent ce défaut et qu'on remplace le vide ou trou, d'un accessoire inutile, on remédiera à ce défaut par un autre. »

Le texte de Diderot montre clairement que la « *ligne de liaison* » doit suivre un parcours logique et clair, qui répond au développement narratif. Si cette ligne suit des circonvolutions trop

multiples ou trop compliquées, le récit manquera de clarté ; si elle n'est pas « rompue » par des « objets » (c'est-à-dire les points forts de la narration) elle se perdra et sera « décousue ». Or, ce concept de parcours n'est pas envisagé par Diderot que dans le cadre d'un tableau. Il peut aussi présider à la prise en compte d'un ensemble de tableaux, notamment de paysage, considérés comme des « sites », qu'on joint les uns après les autres comme dans une promenade. C'est bien ainsi que Diderot, dans le même salon de 1767, « visite » les paysages de Vernet. Il écrit :

« J'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres. »

Dans ce passage, Diderot joue sur les sens du mot « tableau », le sens littéral et le sens figuré. Il parle de « sites » puis de « tableaux ». Or les deux termes peuvent être confondus. Ainsi, le dernier terme est souvent employé de façon métaphorique pour désigner des sites. Ainsi, devant un beau « site » (un paysage) il n'est pas rare que l'on s'exclame par un : « Quel beau tableau ! ». En fait, ce n'est qu'au bout d'un certain temps que nous comprenons que les « sites », que visitent Diderot et l'abbé, sont les tableaux de Vernet.

Cependant, sans le développer vraiment, Diderot envisage un autre dispositif narratif, fondé sur la notion « d'instant », mais un instant qui est réellement un instant et non un conglomérat d'instants comme dans le tableau classique, impliquant la condensation. Ce serait l'instant suggestif, un instant qui par suggestion « dirait » plus qu'il ne montre. Dans ses « Essais sur la peinture » (1765-66). Il écrit dans le chapitre consacré à la composition :

« Que le sujet soit un. Le Poussin a montré dans un même tableau, sur le devant, Jupiter qui séduit Callisto et dans le fond, la nymphe séduite, trainée par Junon. C'est une faute indigne d'un artiste aussi sage. »

C'est une condamnation catégorique du système de condensation. Et il est significatif que Diderot s'en prenne à Poussin, qui est le peintre emblématique de la Peinture d'Histoire. Il poursuit :

« Le peintre n'a qu'un instant, et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité ni contre l'intérêt de rappeler l'instant qui n'est plus ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions ; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions. »

En clair, l'instant, s'il est bien choisi, doit permettre de reconstituer ce qui s'est passé avant et ce qui se passera après. Le tableau porte donc son « autre » dans son hors-champ. L'histoire dans sa totalité serait mentalement reconstituable (suggérée) dans une sorte d'ellipse qui serait l'avant et l'après de l'instant montré.

Si Diderot n'a pas développé cette idée d'un instant bien choisi, elle est centrale chez Lessing, dans le *Laocoon*. Cependant celui-ci l'appelle « l'instant (ou me moment) fécond ». Il le définit ainsi au chapitre XVI du *Laocoon* :

« Pour ses compositions, qui suppose la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit, par conséquent, choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. »

Il est à remarquer que, si pour Lessing la peinture et la poésie sont des arts essentiellement différents, tous deux reposent sur la suggestion de ce qu'ils sont l'un et l'autre impuissant à représenter. Concernant la peinture – c'est-à-dire l'image unique du tableau qui reste la norme pour Lessing – l'instant, seule représentation possible de la peinture, devra être sélectionné par le peintre pour son pouvoir d'évocation de la chronologie du récit, ce dernier restant bien la fin véritable de l'œuvre. Il devra en conséquence être « *celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit* ». Or, avant le chapitre XVI, dans le chapitre III, Lessing avait déjà abordé la problématique de « *l'instant fécond* », mais en la précisant par son opposition à ce qu'il appelle « *l'instant du paroxysme* ». Le passage doit être cité en entier :

« Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante ; si, en outre, le peintre ne peut utiliser qu'un unique point de vue pour saisir cet unique instant ; si d'autre part, ses œuvres sont faites pour être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent, il est alors certain que cet instant et ce point de vue uniques ne sauraient être choisis trop féconds. Or cela seul est fécond qui laisse le champ libre à l'imagination. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir des choses. Or, dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien, et représenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes de l'imagination. »

La précision est importante. En effet, le paroxysme provoque un effet de sidération qui interdit le travail de l'esprit, sans lequel la fécondité d'un instant est inopérante. Par la suggestion de l'instant choisi, le peintre fait appel à l'imagination du spectateur qui devient un personnage actif, participant à la construction de l'œuvre. Et c'est pourquoi les « *œuvres sont faites pour être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent* », de façon à donner le temps à « *l'instant fécond* » de laisser « *le champ libre à l'imagination* ». La différence, voire l'opposition radicale avec le Tableau d'Histoire (même si Lessing n'en est certainement pas conscient), est ici évidente : ce dernier donnait une « *historia* » distante, « noble », que le spectateur ne pouvait rejoindre qu'à condition d'y être invité (l'intercesseur recommandé par Alberti), alors que le tableau ouvert sur son hors champ, tel que le conçoit Lessing, propose une histoire à construire avec l'aide d'un spectateur qui est aussi acteur, directement investi à l'intérieur de l'œuvre.

Pour conclure :

Il est évident que le tournant qui s'est annoncé au XVIII^e siècle, mais qui a été largement préparé par le XVII^e siècle hollandais, voit le triomphe du tableau de genre sur le Tableau d'Histoire, au point de réduire ce dernier à un avatar académique, adapté au goût bourgeois (une Peinture d'Histoire de petits formats, capable d'agrémenter les salons bourgeois au lieu des palais). Mais ce basculement dans la hiérarchie des genres, est surtout le triomphe d'un principe narratif contre un autre, jusque-là dominant. À l'image fermée et élitiste du Tableau d'Histoire succède maintenant une image ouverte et « ordinaire » qui, de quelque façon qu'on la comprenne, suppose son autre qu'elle suggère implicitement. Sur le plan de la narration son expression la plus évidente sera l'invention de la bande dessinée dans les années 1830, par Töpffer. Mais d'une façon générale, l'image autosuffisante est devenue obsolète. Ce qui s'impose, quelle qu'en soit la forme, c'est une image qui suppose toujours son autre. C'est pourquoi on assiste au XIX^e siècle à

l'émergence des séries. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, la série des femmes à la toilette de Degas accumule les notations de moments particuliers, pouvant s'accumuler sans autre fin que la lassitude du peintre : chaque image porte en elle la présupposition, d'une autre toujours possible selon un autre cadrage, un autre point de vue, ou un autre instant. On pourrait prendre encore de nombreux exemples dans la jeune photographie, née en même temps que la bande dessinée. Etc. Si, comme la définit Gérard Genette, **la narration est l'acte par lequel on fait d'une histoire (matériaux brut) un récit, toutes les œuvres qui vont naître à la fin du XVIII^e siècle seront toutes (ou presque) concernées par l'histoire sans faire nécessairement un récit**, autrement dit, sans être nécessairement narratives.

Ce qui est définitivement condamné, c'est l'image centripète et fermée, dont le Tableau d'Histoire, albertien, avait donné le paradigme. Ce qui préoccupe maintenant les artistes c'est le changement, l'instant en devenir, d'où des images toujours ouvertes sur d'autres images. **Contre l'image centripète et autosuffisante proposant une narration fondée sur la condensation (contenue dans le champ), s'impose une image centrifuge et ouverte proposant une narration fondée sur la suggestion (hors-champ). Sur le terrain qui est le sien, cette évolution de l'art n'est pas dissociable des révolutions sociales et de l'émergence des grandes théories de l'évolution dans les sciences et la philosophie.**