

Étienne Delécluze et Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, critiques et théoriciens d'art très influents, ont maintenu tard dans le XIX^e siècle l'idéal du style néo-classique illustré par David¹. Éléves de celui-ci, ils fréquentaient son atelier à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Ils ont pris, au cours du temps, conscience du caractère plus intellectuel de leur talent, et ils ont établi pour leurs contemporains des théorèmes esthétiques, issus directement ou indirectement de la pratique de David. Nous les étudierons au début de notre exégèse². Celle-ci s'attachera, dans sa deuxième partie, à quatre œuvres du peintre, considérées sous un angle précis : *l'Andromaque* de 1783, le *Socrate* de 1787, les *Sabines* de la seconde moitié des années 1790, et *l'Amour et Psyché*, achevé en 1817 pendant l'exil du peintre en Belgique. Nos sources sont, pour l'essentiel, le monumental *Traité complet de la peinture* de Paillot de Montabert, paru en 1829³, reprenant des parties rédigées et publiées beaucoup plus tôt, ainsi que la célèbre monographie sur David par Delécluze de 1855⁴, dont les réflexions en matière de théorie esthétique sont souvent fort éclipsées par les informations de caractère biographique.

Nous ne nous intéresserons qu'aux idées sur la structure du tableau d'histoire traditionnel, et aux conceptions permettant de dépasser cette structure. D'où l'émergence de modes d'analyse qui, rétrospectivement, éclairent aussi l'interprétation contemporaine des œuvres de David. Chez nos deux auteurs, la réflexion est constamment centrée sur l'art de Raphaël. Paillot de Montabert conçoit, contrairement aux théories traditionnelles de l'alternance cyclique entre progression et régression de l'expression esthétique, un modèle linéaire de la décadence, où la rupture entre le Raphaël de la

première époque et celui de la période tardive est un point d'évolution essentiel⁵. Le peintre des grandes œuvres finales lui sert de premier exemple pour analyser le déclin du baroque. Il appelle cet art, d'une manière générale, « académique » : « [...] Tout le monde connaît les gravures exécutées d'après *Le Massacre des Innocents* par Raphaël, le plus expressif des peintres modernes ; qui pourrait nier que les pantomimes si fortes de signification, si animées, si terribles, si dramatiques enfin, qu'on admire sur chaque groupe et sur chaque figure de ces deux tableaux [...] n'aient quelque chose de trop arrangé, de trop recherché, bien qu'elles excitent vivement les idées de férocité, de pitié, de désolation et d'angoisse ? Raphaël semble ici vouloir nous apprendre ce qu'il ressent, et non pas nous surprendre par un calque naïf de la nature prise sur le fait... on est surpris de la force de l'art et de son langage, cependant on est moins touché qu'en présence d'une imitation plus naïve... »⁶.

La distinction qu'introduit Paillot dans l'expression des passions est ici particulièrement significative. Selon lui, les figures de Raphaël sont, il est vrai, « animées », « dramatiques » et « terribles », mais elles sont, en même temps, « recherchées ». Elles ne parviennent pas, en effet, à exprimer véritablement les passions, à les évoquer, elles ne font que les désigner. Elles relèvent d'une esthétique volontaire car le peintre montre ce qu'il ressent et ne laisse pas ses acteurs être seulement des créatures de sentiment. Ce que veut ici dire Paillot est éclairé par un passage de la *Théorie du geste*, parue dès 1812, et repris presque intégralement dans son *Traité* : « Une pantomime pourra donner l'idée d'un homme affligé, furieux, implorant, combattant ; mais cette même pantomime n'exprimera peut-être pas naturellement et simplement le sentiment vrai de l'homme qui se trouverait réellement dans ces situations. Alors l'art parle à l'esprit et peu au cœur. On admire, on estime même l'ouvrage ; mais on n'est pas touché. Il y a clarté d'image et obscurité ou fausseté de sentiment »⁷. Le jeu de gestes d'un personnage peut être, il est vrai, dirigé pour renvoyer à certaines émotions ; ce qui est déterminant, c'est le risque constant de rendre l'expression conventionnelle, celle-ci permettant d'exprimer clairement ce que l'on veut exprimer, mais pouvant empêcher de faire coïncider le monde extérieur et le monde intérieur. Il en résulte que l'œuvre d'art est reçue par la raison seule, mais non par le cœur. Les tableaux sont clairs, mais c'est justement pour cela qu'ils sont obscurs quant à leur contenu affectif. Paillot

ne limite pas sa critique au langage gestuel, il met en doute l'efficacité des règles fondamentales de la mise en scène dramatique des événements dans les œuvres d'art baroques. Il attaque, à plusieurs reprises, les peintres modernes parce qu'ils ont placé dans leurs tableaux des « êtres tumultueux et tourmentés »⁸ ; il n'apprécie pas « leurs compositions arrangées » et leur reproche « un je ne sais quoi de violent dans les actions imitées et une certaine expression factice dans le geste »⁹. La représentation saturée d'action, avec sa forte extraversion des sentiments, ne réussit jamais en effet à impliquer réellement le spectateur : celui-ci reste toujours « de glace » selon l'expression de Paillot¹⁰ ; il admire seulement l'arrangement savant, mais rien de plus.

Delécluze emprunte à Paillot de Montabert une conception similaire, qui remonte finalement, comme il se doit, à Winckelmann¹¹. C'est ainsi qu'il applique très concrètement cette conception à l'œuvre de son maître, dans un passage de son livre sur l'atelier de David. Il l'exprime en termes généraux : « Ce que l'on appelle communément les sujets d'expression et de mouvement ne convenait point à [David], dont l'imagination était bien plus propre à rendre les beautés de détail que l'ensemble et la combinaison d'une action vive et d'une scène compliquée »¹². Les sujets de mouvement et d'expression, dont il est question ici, coïncident évidemment avec les compositions de scènes historiques, surtout baroques, mises en cause par Paillot. Selon lui, la manière complexe dont leur action s'imbrique, ne correspond pas au talent de David, lequel, poursuit-il, préférerait à la composition hypotactique du tableau une composition plutôt paratactique. Nous pensons ici aussitôt, et à juste titre, à ses toiles composées comme une scène de théâtre, telles que les *Sabines* (fig. 109). Delécluze évoquait précisément ce tableau qui revendiquait, dans le néo-classicisme français, une primauté quasi incontestée. Il caractérise ainsi le tableau : « Déjà dans ses *Sabines*, il s'était appuyé sur l'autorité des Anciens pour dégager, isoler même chacune de ses figures principales, au lieu de les entasser, selon l'usage académique, afin de former des groupes compacts... » Le but de cette entreprise était : « [...] d'intéresser le spectateur, non pas comme l'ont fait les peintres depuis le XVII^e siècle, en sacrifiant tout à l'effet dramatique, mais au contraire, en fixant l'attention successivement sur chaque personnage par la perfection avec laquelle il serait traité »¹³.

Les exigences esthétiques sont donc devenues entièrement différentes à la lecture d'une telle œuvre. Ce n'est

plus l'effet dramatique d'une composition d'ensemble, résultant de la somme des figures individuelles, qui est déterminante. Mais au contraire, le tableau est perçu « morceau par morceau », parce que c'est ainsi seulement qu'une immersion véritable du lecteur semble possible. Nous reviendrons plus tard sur la question de savoir par quelles stratégies picturales est motivé un tel comportement, entièrement nouveau, du spectateur. Il nous faut tout d'abord préciser où résident, pour Delécluze, les avantages de la structure décrite. Il les évoque de nouveau par l'exemple de Raphaël, non plus de manière critique, comme Paillot, mais sur un mode approbateur, parce qu'il tient Raphaël pour le premier grand maître de l'art moderne. « [Ces œuvres] de l'immortel Raphaël sont des chefs-d'œuvre, non pas parce qu'ils représentent une scène bien dramatiquement enchaînée, mais seulement parce que chaque personnage, placé presque isolément et se rattachant aux autres plutôt par une pensée que par une attitude et une expression, soumet peu à peu les yeux et l'âme, au lieu de s'attaquer aux passions »¹⁴. Les relations entre les personnages ne sont pas vraiment présentes, elles n'existent que virtuellement, « par une pensée », et leurs rapports réciproques doivent être d'abord construits par l'imagination du spectateur. Le travail spécifique de cette lecture a pour effet de ralentir le processus de réception. Mais le lecteur n'est plus agressé par toutes les implications dramatiques de l'œuvre, il les modère en ce sens qu'il a part, lui-même, dans une mesure substantielle, à leur formation. Le résultat de cette réception lente est – ce qui ne paraît paradoxal qu'à première vue – son approfondissement, car c'est alors seulement que l'impression de l'œuvre saisit l'âme, et ne se heurte plus à la surface de la raison, qui la refoule. On dira, pour résumer, que Delécluze et Paillot de Montabert ont l'un et l'autre une conception très précise de la manière dont doit être structuré un tableau d'histoire. Ce n'est pas l'action entrecroisée des personnages du tableau, au sens où l'on y raconte une histoire, qui leur paraît intéressante ; ils la jugent artificielle, répondant par de simples signes conventionnels au contenu interne des événements représentés.

Mais ce qu'ils applaudissent, c'est la structure convaincante des personnages qui forme un tout. Elle peut en effet toucher l'âme du spectateur de sorte que, dans une interaction complexe entre l'objet du tableau et les aptitudes du spectateur, le caractère simplement indicatif et conventionnel du langage artistique soit dépassé par quelque chose que

l'on pourrait appeler « communication sans médiation ». Tentons d'appliquer ces éléments théoriques à la lecture des tableaux de David que l'on a cités au début de cette étude. Pour démêler la pratique artistique de la théorie postérieure, on utilisera donc les réactions critiques des contemporains en rapport avec nos propres interrogations. *La Douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector*, tableau de l'École des beaux-arts en dépôt au Louvre (fig. 42), fut, comme on sait, le morceau de réception de David qui lui permit d'être admis à l'Académie en 1783¹⁵. On y voit le corps d'Hector, tué par Achille, et placé devant un mur habillé d'une tenture et orné de colonnes. Au premier plan est assise Andromaque, en proie à l'affliction ; son fils tente de se rapprocher d'elle. C'est la relation entre ces deux protagonistes qui retient notre attention. Andromaque ne se tourne pas vers le cadavre de son époux, mais regarde en haut à droite, vers l'extérieur du tableau ; seul, son bras droit est en contact avec Hector. Ainsi sa position se distingue-t-elle beaucoup de celle d'autres femmes en deuil qui se tournent habituellement vers le mort. Tel est bien le cas dans la présentation de ce même sujet par Gavin Hamilton, qui remonte à 1764 (fig. 252). L'opposition caractéristique des figures n'a pas échappé non plus aux critiques du Salon, bien qu'ils ne l'abordent pas de manière explicite, et ne l'observent qu'indirectement. Ainsi, par exemple, l'auteur d'une *Loterie pittoresque sur le Salon de 1783* la déplore en ces termes : « Ces deux bras d'Hector et d'Andromaque placés dans la même ligne ne sont pas d'un heureux effet »¹⁶. Les deux bras ne s'assemblent pas pour former une configuration organique qui aurait réussi avec évidence le geste d'Andromaque se tournant vers son époux ; les deux bras restent parallèles, ne se croisent pas et en réalité s'écartent l'un de l'autre. Ce que suggérait l'éclairage très différent de la zone avant et de la zone médiane, qui semble définir des niveaux de réalité divergents, s'accroît dans le phénomène que relève le critique.

La séparation est encore renforcée par un autre élément, qui ne tient pas à un détail de la composition, mais concerne la disposition globale des figures, d'où la remarque négative d'un autre critique : « Le cadavre du héros est couché *horizontalement* [en italique dans le texte original]... La princesse, dont le haut du corps fait trop la croix avec celui du héros, a une tête d'une expression très douloureuse, mais d'un choix peu noble »¹⁷. L'idée est ici assez proche de celle exprimée par le premier critique. Hector et Andromaque ne sont

pas imbriqués de manière organique, ils ne forment pas un groupe que l'on pourrait qualifier de fermé sur lui-même ; ils sont en opposition, en forme de croix, et, à vrai dire, sans lien l'un avec l'autre. La cohésion est faible : il suffirait de peu de choses pour les séparer. Ce qui paraît peut-être théâtral à nos yeux, l'attitude d'Andromaque se détournant d'Hector et regardant le spectateur, témoignerait, pour Delécluze et Paillot, du contraire. C'est parce qu'Andromaque ne peut se rapprocher de son époux mort pour trouver auprès de lui quelque consolation que s'exprime son immense douleur : c'est seulement dans cette solitude que se traduit le pouvoir absolu de la mort. Dans *La Douleur d'Andromaque*, David anticipe, dans un autre sens, sur les exigences formulées par ses deux élèves, pour qu'un tableau d'histoire soit convaincant. Si l'on compare avec le dessin de Mulhouse (fig. 253) – où d'ailleurs, dans le cadavre tourné vers le spectateur, subsiste au contraire du tableau, l'idée d'un groupe fermé – on note immédiatement que la physionomie de la femme et de l'enfant est toute différente. Si tous deux sont représentés sur l'étude avec le visage douloureux ou en pleurs, David a, dans le tableau, opté pour une autre solution. Il ne suggère la douleur que chez Andromaque, et montre un enfant qui vient d'accourir et cherche refuge auprès de sa mère, en se proposant peut-être de la consoler. La théâtralité, déplorée par Paillot, de la « pantomime » n'a plus cours, le groupe devant être compris par l'imagination emphatique du spectateur. David a, de plus, évité le mouvement, peut-être équivoque, du jeune garçon dans l'ébauche, dont l'expression directe, presque banale, le fait ressembler plutôt à un garnement qu'un aîné aurait privé de son jouet.

Cette brève étude de l'*Andromaque* nous fournit le thème dominant de la suite. Il s'agit de s'interroger sur la structure spécifique des tableaux d'histoire de David et des nouveaux besoins esthétiques qui s'y expriment¹⁸. Pour *La Mort de Socrate* (fig. 65), commencé en 1786 sur commande du conseiller au Parlement de Paris, Charles-Michel Trudaine de la Sablière, et exposé au Salon de 1787, nous possédons un témoignage qui se réfère déjà, pour la conception du tableau, à la dialectique, ici mise en évidence, du calme extérieur et de l'agitation intérieure. Le père Adry, un oratorien, auquel David s'était adressé afin d'obtenir des indications sur son sujet, lui fit diverses recommandations. Il lui proposa, entre autres, de placer Platon au pied du lit où devait se tenir Socrate, et de lui donner une expression qui soit marquée par

« une douleur tout à la fois muette et éloquente »¹⁹. C'est en effet, même après l'exposition du tableau au Salon, la profondeur de *l'expression des passions* qui fut constamment admirée, bien que les expressions et gestes classiques, créés par Le Brun, et utilisés encore pendant une grande partie du XVIII^e siècle dans l'enseignement académique, ne se retrouvent dans pratiquement aucun des visages²⁰. Nous sommes confrontés à une scène d'un rare dépouillement, qui montre une prison, close au fond par un mur massif. Ce mur est interrompu, à gauche, par une arcade, où l'on voit, à l'arrière-plan, s'éloigner la famille du condamné. Socrate, figure centrale de la scène, est assis sur son lit, près de boire la ciguë, tandis que de l'autre main, il évoque la sagesse et l'impenétrabilité des voies divines. Groupés autour de lui, figurent ses disciples et ses élèves consternés ; nous savons qu'il y a là, outre Platon, déjà cité, Apollodore et Criton, le barbu assis, drapé dans une tunique de ton orangé.

On s'interrogera, ici encore, sur la forme spécifique du groupe et, tout particulièrement, sur le rapport entre le protagoniste et les figures secondaires. Non seulement il ne nous est guère possible de retrouver la moindre allusion au langage gestuel classique, mais on constate en outre qu'est opposée à l'idéal traditionnel du *clair et distinct* une sorte *d'esthétique de l'occultation*. Parmi les personnages représentés, rares sont ceux dont on aperçoit le visage ; il est, le plus souvent, en partie ou entièrement dérobé à la vue. Le bras droit du disciple dans l'arcade est levé et appuyé contre le mur de telle manière que l'on ne voit presque plus son profil ; la partie inférieure du visage de Platon est cachée par le manteau ; l'homme qui tend la coupe de ciguë à Socrate a les yeux dissimulés tandis que son visage est masqué par l'épaule ; un autre personnage cache complètement son visage entre ses mains fermées, etc. Mais en regardant le tableau, on a l'impression de voir le tréfonds de l'âme des personnages en deuil ; il y règne un abattement qui s'adresse d'une façon plus implicite qu'explicite au spectateur. Si l'on analyse maintenant la disposition mutuelle des figures, on constate que la position centrale de Socrate est combattue de manière significative. En effet, les disciples se détournent de lui vers la périphérie ; les forces centrifuges semblent dominantes. Cela vaut surtout pour les trois figures impressionnantes du côté gauche, mais même sur le côté droit, les personnages – les deux jeunes hommes à l'arrière-plan par exemple – ne se tournent vers leur maître qu'à première vue, car en réalité, ils

sont perdus dans leurs propres pensées et entièrement détachés du monde extérieur. La différence apparaît immédiatement si l'on compare cette œuvre à *La Mort de Germanicus* de Poussin (fig. 254), tableau aux nombreuses figures dont l'influence fut majeure au XVIII^e siècle. Chez Poussin prédominent sans aucun doute les forces centripètes, pour développer notre métaphore tirée de la dynamique. Tous les personnages sont orientés vers le mourant, et n'ont pas de sens autonome, parce qu'ils sont subordonnés au héros et n'ont le droit d'exister qu'à titre auxiliaire. Rappelons-nous une fois encore *l'Andromaque*, car là aussi s'offre à nous une possibilité de comparaison. Il est vrai que la femme de Germanicus n'est pas directement tournée vers son époux mourant, mais elle suggère néanmoins, au contraire des personnages de David, la formation d'un groupe (avec Germanicus), qui n'est pas tourné par un simple hasard vers le spectateur.

A la lecture des critiques du *Socrate*, on s'aperçoit très vite que la modernité de David a été bel et bien relevée, même si elle n'a pas toujours été appréciée de façon très positive. Ces critiques soulignent constamment la diversité dans la représentation de chacun des personnages, une diversité qui ne porte pourtant jamais préjudice à l'unité du tableau. C'est ainsi qu'un critique bienveillant du peintre loue le fait que « chaque personnage, en tendant à l'unité de l'action, s'y détache de l'ensemble, y prend une attitude différente, y marque son expression particulière »²¹. Un autre critique commence son éloge avec des remarques similaires sur l'effet de contraste de la composition : « Je participe tellement à leur situation que je crains à chaque instant que son discours finisse et qu'il prenne le poison »²². Ce sont ces réactions différentes qui, sans doute, permettent au critique d'avoir le sentiment de prendre part à l'événement ; c'est parce que les réponses possibles au fait imminent, la mort, restent en suspens, que le critique a l'illusion de participer lui-même au deuil, comme s'il venait se joindre aux disciples. Il n'est donc guère étonnant que, pour certains commentateurs, chacun des personnages, s'il était représenté individuellement dans un tableau, constituerait en soi un chef-d'œuvre. C'est ce qu'affirme, par exemple, l'auteur de l'ouvrage intitulé *Grandes Prophéties du grand Nostradamus sur le grand Salon de peinture de l'an de grâce 1787*, à propos de quatre figures, l'homme au pied du lit, c'est-à-dire Platon, celui qui présente à Socrate la coupe de ciguë, Socrate lui-même et le vieil

homme représenté de profil assis à ses côtés. Il justifie cette affirmation en vantant leurs gestes superbement expressifs²³.

Pourtant, même ce tableau – que Reynolds considérait comme la plus grande œuvre d'art depuis les fresques de Raphaël au Vatican²⁴ – a suscité des critiques fort négatives, qui présentent, du reste, un intérêt au moins aussi grand pour le jugement sur l'esthétique du *Socrate* que les critiques positives. L'auteur précité ajoute à son éloge les remarques suivantes : « On trouvera que ce tableau est moins harmonieux que les autres ouvrages de M. David, ce qui vient de ce que les figures du second plan étant presque de la même valeur de ton que celles qui sont sur le premier, elles ne se lient point ensemble ni avec le fond, par une dégradation insensible de tons, qui tient à la perspective aérienne »²⁵. A n'en pas douter s'exprime ici un connaisseur des principes classiques de la peinture, qui les revendique aussi pour David. Il apparaît – à condition que nous fassions confiance au discernement du critique, et nous ne voyons aucune raison pour ne pas le faire – que David, pourtant proche des grands peintres du XVIII^e siècle, comme on l'affirme souvent avec raison, suit dans une large mesure des principes stylistiques originaux. C'est ainsi qu'il ne respecte pas certaines règles fondamentales de la composition classique : il ne différencie pas les plans, car il représente les figures situées à mi-plan exactement comme celles du premier plan ; en outre, il renonce à l'utilisation de la perspective aérienne, et donc à la fusion des personnages situés plus en retrait avec l'arrière-plan²⁶. Il ne soumet jamais la figure isolée à la totalité du tableau, elle reste toujours autonome, sans jamais être complètement intégrée à un ensemble. Un autre observateur attentif fait remarquer, dans ce même esprit que David travaille selon le principe fondamental de l'opposition des figures, et renonce à la « magie du clair-obscur »²⁷, ceci constituant aussi, à l'évidence, un moyen stylistique semblable à la perspective aérienne qui sert à relier les figures entre elles ainsi qu'à l'espace. Toutes les autres remarques relatives au tableau s'attachent à ce même fait. Dans l'une des critiques, on déplore que l'arrière-plan vienne trop en avant, que l'effet de profondeur ait été perdu, conséquence évidente de la réflexion évoquée ci-dessus concernant l'absence de séparation des plans. L'auteur poursuit : « Le philosophe méditant, s'il était debout, paraîtrait d'une grandeur colossale »²⁸. On pourrait dire la même chose de Platon qui, debout, dépasserait probablement de plusieurs têtes quelques-uns de ses amis ; il

fait penser à l'inoubliable figure du malade agenouillé que l'on voit dans le tableau de Gros, *Les Pestiférés de Jaffa* (Louvre).

Mais après ce dur grief, le même critique se montre impressionné par la puissance persuasive du philosophe. L'œil de l'observateur, dit-il, revient toujours avec admiration sur cette figure, qui a la dignité des héros de Le Sueur et de Poussin. Il faudrait se demander si cette force d'attraction n'est pas fondée précisément sur le fait que le philosophe a été représenté de façon monumentale et autonome par rapport à son environnement. Il n'est cependant guère possible, me semble-t-il, de le faire admettre à quelqu'un qui croit au postulat traditionnel de la précision anatomique. Ce mode de composition, fondé sur le principe d'isolement, peut être poussé si loin qu'il mène à des conséquences apparemment absurdes. En effet, David transpose parfois le principe de la configuration contrastée des corps à leur structure intérieure même, ce qui affecte l'exactitude anatomique des figures. En reprenant les catégories de Delécluze, on peut dire qu'il donne donc la préférence au *détail* sur l'*ensemble*. Il applique ce principe de la façon la plus impressionnante dans son *Brutus*, lequel ne fait pas l'objet de cette étude ; un tableau où il fait tourner tellement la partie inférieure du corps du protagoniste qu'il a du mal à placer l'un des pieds pour le rattacher à la jambe de façon convaincante – ce que l'on aperçoit nettement aujourd'hui encore (fig. 68)²⁹. Dans le *Socrate* nous observons quelque chose de semblable, mais sous une forme atténuée. C'est ainsi qu'un critique note avec étonnement, voire irritation : « Que signifie encore cet autre vieillard qui tient sa tête à deux mains ? [...] J'observerai, en passant, que la tête de ce vieillard semble appartenir à un corps plus éloigné que le sien ; assurément, elle n'est point attachée à cette grosse épaule brune qui avance sur le personnage drapé en jaune... »³⁰.

En outre, selon la critique, la jambe droite de Socrate est placée beaucoup trop haut pour paraître correcte du point de vue anatomique. Il ne devrait pas être difficile de vérifier ce jugement par une comparaison. A y regarder de près, la tête de la deuxième figure à partir de la droite paraît effectivement être en suspens dans l'air. Il importe toutefois de ne pas juger ce fait, certes irritant, comme une faiblesse dans la structure de la perspective – ainsi que semblent le supposer non seulement notre critique, mais aussi de nombreux spécialistes de l'époque moderne – et de se demander

s'il ne s'agirait pas ici d'un principe d'expression important dans l'art de David. Il lui arrivait fréquemment, en effet, de faire ressortir avec beaucoup de force certaines configurations pour leur conférer plus d'efficacité comme supports d'émotions quasi abstraits. C'est ainsi que David, dans la figure mentionnée, montre le disciple qui a perdu l'esprit, la tête expressive et les mains levées dans un geste d'effroi, sans se soucier de la cohésion d'ensemble du corps, qui a une importance secondaire quant à la force d'expression. David sait que le geste isolé est d'un plus grand effet que le geste périphérique d'une figure entière, qui se trouve de ce fait relativisé. L'intention davidienne d'accroître l'expressivité du tableau par des moyens extra-mimétiques peut s'observer ailleurs. David en tire une tentative très neuve avec Platon, qui est probablement le personnage le plus frappant du tableau. Son deuil, d'une profondeur infinie, mais d'une parfaite quiétude, son état de réflexion passive s'expriment dans un contour qui est perçu par l'observateur, conformément à la direction du personnage assis, comme un contour en pente douce, avec une tonalité pour ainsi dire en mode mineur, parce qu'il est, en quelque sorte, repoussé vers le bas. Un tel moyen d'expression est plus indirect, mais aussi beaucoup plus efficace que, par exemple, un moyen fondé sur la théorie de l'expression d'un Le Brun³¹. Paillot de Montabert, dans une de ses remarques, voit l'origine et l'essence de la peinture³² dans le dessin (de contour) et non dans la perspective, qui signifie toujours chez lui la cohésion organique de l'anatomie d'une figure. Ainsi voit-on clairement, nous semble-t-il, jusqu'à quel point David, avec son *Socrate*, s'est déjà éloigné non seulement de ses maîtres directs et de l'idéal du rococo, mais aussi de certains traits essentiels à la structure de l'art classique du xvii^e siècle.

Avec son tableau des *Sabines arrêtant le combat entre Romains et Sabins* (fig. 109), David porte à l'extrême sa façon très personnelle de structurer ses tableaux historiques. Le principe, développé dans le *Socrate*, de désintégration des corps, est poussé encore plus loin, au risque d'entraîner une crise évidente du tableau traditionnel à sujet historique. Ici encore, une description liminaire et minutieuse nous amènera au cœur de notre interrogation. Ce tableau ayant déjà fait l'objet d'analyses multiples, il est inutile d'examiner en détail sa genèse et son mode de présentation. Les trois protagonistes se trouvent au premier plan : à gauche Tatius, le chef des Sabins, à droite Romulus, son adversaire romain, tous deux

dans une attitude de combat³³. Le conflit a pour origine un événement survenu trois ans plus tôt : le fameux enlèvement des Sabines, qui devait permettre aux Romains de résoudre le grave problème posé par le nombre insuffisant des femmes, et d'écartier le risque de voir leur expansion entravée faute de descendance. Longtemps après, pour venger ce rapt, les Sabins assiégèrent Rome. Hersilia, le troisième personnage, qui s'est placée à la tête des Sabines, s'interpose entre les deux combattants et essaie, les bras écartés, d'arrêter le combat. Elle est devenue, comme beaucoup de ses compagnes, une matrone romaine. Aussi considère-t-elle la vengeance fratricide comme un carnage absurde qui, de surcroît, ne peut plus rien changer à la situation. Les événements qui accompagnent l'action se situent en arrière-plan ; on y voit d'autres femmes qui lèvent leurs bras, en signe de supplication, ou qui protègent les enfants, parmi les rangées de guerriers des deux camps opposés.

La narration des faits laisse supposer, derrière les *Sabines*, une image conventionnelle de l'événement. Une observation plus précise de la structure du tableau montre à quel point celui-ci est éloigné de telles conventions, et que David se sert ici de moyens artistiques que nous avons pu observer, sous une forme embryonnaire, dans les deux œuvres précitées des années 1780, notamment le *Socrate*³⁴. Car le fait essentiel est que la logique de l'événement est contredite en plusieurs points. Pour procéder à une comparaison, nous servirons ici du dessin du Louvre (fig. 114), étude avancée, puisqu'elle remplit toutes les exigences d'une représentation narrative³⁵. C'est surtout dans le rapport entre le premier plan et le plan médian que le processus réel, donné, des événements, paraît sensiblement perturbé dans le tableau final. Les attitudes belliqueuses, encore en suspens, ou qui se muent en explosions de joie, que l'on discerne à l'arrière-plan, contrastent avec l'intervention spontanée d'Hersilia au premier plan. Cette contradiction fondamentale ne se trouve pas encore dans le dessin. Sur la feuille, le combat se poursuit encore sur le plan médian du tableau, le cavalier à droite remet à peine son épée au fourreau, et la scène paraît très plausible, puisque la femme qui se trouve à la tête des Sabines vient seulement d'intervenir ; les combattants n'avaient sûrement pas pu s'en apercevoir. Les critiques ont aussi remarqué ce détail. L'un d'entre eux commente : « [...] Le général de la cavalerie remet déjà son épée dans son fourreau, mais on ne peut attribuer cette action au discours

d'Hersilie, dont il est très éloigné »³⁶. Un autre critique constate avec étonnement, mais sur un ton moins négatif : « [...] Et l'on voit, comme par une espèce d'enchantement, les capitaines de chaque armée suspendre les corps et arrêter d'un seul geste »³⁷. Mais les contradictions ne concernent pas seulement le rapport entre le premier plan et l'arrière-plan. Le premier plan présente, lui aussi, une structure exemplaire. Les critiques furent naturellement scandalisés par la nudité des corps, que David justifie par son désir de donner au tableau un caractère grec. La position du javelot, que tient Romulus mérite aussi, semble-t-il, d'être remarquée : il ne l'a pas saisi vraiment car, en réalité, il le balance du bout des doigts de telle manière qu'il lui est impossible de le lancer. Comme on pouvait s'y attendre, le geste ne peut pas non plus être observé sur le dessin : Romulus – qui porte d'ailleurs une armure – tient le javelot dans son poing, prêt à le lancer. Une fois de plus, l'observation critique du phénomène par un contemporain nous met sur la voie de son interprétation. Dans l'ouvrage anonyme intitulé *Dialogue entre un élève peintre et un amateur*, écrit en 1799, l'amateur répond comme suit à l'élève, qui avait justifié la nudité des personnages par les médailles grecques : « En effet, ils y sont représentés nus, mais isolément et non pas en action »³⁸. En outre, il répond avec scepticisme à l'audacieuse affirmation de l'élève selon laquelle les personnages sont tous en plein mouvement : « Pas assez selon moi, et ce Romulus ne se bat pas. Je sais que l'on met plus d'adresse que de force à lancer un javelot ; mais il était possible [...] de donner beaucoup plus de mouvement à cette pose noble et gracieuse »³⁹. On reproche donc ici aux personnages leur artifice et leur inertie : il ne semble guère possible d'opposer des arguments valables à ce reproche.

Mais on peut se demander ce que recherchait David. Il y a une différence significative entre les *Sabines* et un tableau traditionnel qui représente des événements, tel qu'il nous apparaît encore, par sa similitude structurelle, dans l'étude mentionnée. Au sens strict, l'étude se borne à suggérer le résultat que l'action représentée tente d'obtenir : l'arrêt du combat, conséquence de l'intervention des femmes, qui se font les avocates de l'humanité. L'observateur doit ajouter que cette intervention sera couronnée de succès, car cela n'est pas encore tout à fait certain. Il n'en est pas ainsi dans le tableau final : le résultat de l'action, et donc probablement aussi le message du tableau, est déjà anticipé dans chaque figure ; il est tout à fait évident et n'a pas besoin d'être complété par

une présentation consécutive. Il est sans doute paradoxal, mais pourtant plausible que le rejet de la réalité propre au peintre garantisse l'efficacité du message. Car c'est seulement l'inflexion des niveaux temporels qui permet à l'observateur de ressentir pleinement l'événement, et non pas seulement de le penser. Dans la structure polycentrique et non hiérarchisée du tableau, chaque personnage ou groupe de personnages est porteur d'une signification, qui véhicule la totalité du message, non sans tendance à la théâtralisation⁴⁰. Romulus vient d'accepter la réconciliation en son for intérieur, et c'est pourquoi il ne tient plus le javelot prêt à être lancé. L'idée de paix émane de lui comme de toutes les autres parties du tableau qui captent le regard ; par exemple, sur le côté gauche, au fond, où le général arrête le combat d'un geste du bras ; sur le côté droit, à l'arrière-plan, au-dessus du bouclier de Romulus, où les casques et les bonnets phrygiens jetés en l'air se détachent sur la multitude des javelots ; tout à droite, vers l'avant, où le cavalier remet son épée au fourreau d'un geste presque trop emphatique. Pour la structure du tableau, les *Sabines* peuvent être comparées avec les autres œuvres de David étudiées jusqu'ici. Il s'agit toujours de dépasser la conception traditionnelle du tableau d'histoire, où les figures secondaires sont subordonnées à la figure centrale du protagoniste ou du héros et réagissent graduellement à l'action afin de rendre plausible et cohérente la narration des événements. A cette conception se substitue une autre, où le centre unique est remplacé, de façon plus ou moins manifeste, par plusieurs centres d'importance équivalente, chacun d'entre eux conférant au tableau une signification autonome. C'est probablement ce que veut dire Delécluze en remarquant que, dans les *Sabines*, David renonce à l'entrecroisement de l'action dramatique pour mettre l'accent sur les figures isolées, dont la fascination esthétique doit s'exercer sur le spectateur.

Ce fractionnement spécifique de la scène se perpétue dans un tableau que nous étudierons pour conclure. L'œuvre, intitulée *l'Amour et Psyché* (fig. 227), peinte pour le comte Sommariva en 1817, pendant l'exil de David, à Bruxelles, a suscité un grand intérêt chez les critiques de l'époque, mais aussi chez les historiens, pour l'humanité réaliste du visage du dieu, en pleine contradiction avec la pure beauté que lui attribuait le mystère, et dont la vision était interdite aux mortels. A vrai dire, il ne reste plus aucune trace d'idéalisation classique sur le visage de l'Amour qui s'apprête à quitter la couche de Psyché, non sans précautions, pour ne pas

l'éveiller. Dans un brillant exposé, Dorothy Johnson a tenté de replacer ce réalisme dans le contexte de la naturalisation forcée du mythe antique, qui marque le début du XIX^e siècle⁴¹. Le propos ne nous intéresse ici qu'accessoirement ; nous devons nous demander plutôt comment justifier la position de l'Amour dans le tableau par rapport à Psyché. Un lecteur du périodique bruxellois intitulé *L'Oracle* ne cache pas que la figure de l'Amour suscite chez lui un assez fort sentiment de malaise, ce qu'il justifie de la façon suivante : « [...] Mais j'aurais aimé que l'Amour, au lieu de regarder les spectateurs en face, eût jeté la vue sur sa tendre épouse, que le destin le force de quitter et que ses regards eussent exprimé à la fois la crainte qu'il a de l'éveiller (car il sait combien ce réveil devait lui être fatal), ses regrets et cet air de finesse qu'un dieu, plus qu'aucun autre mortel sans doute, doit avoir dans de pareilles occasions »⁴². Cette critique est intéressante à plusieurs égards. On hésite à faire sienne sans restriction l'opinion de l'auteur lorsqu'il déclare ne pas apprécier l'expression de petit vaurien du visage de l'Amour, et soutient qu'un dieu devrait avoir un aspect différent, se fondant sur la règle classique qui veut que l'on attribue une forme élevée à un contenu élevé. Plus significative, en revanche, nous semble la première partie de son commentaire, où il critique la direction du regard d'Eros. A l'en croire, ce serait une erreur que l'Amour se tourne vers le spectateur comme s'il quittait le tableau du regard, brisant ainsi le déroulement de l'action au risque d'ôter au sujet sa crédibilité. Un autre observateur, également anonyme, reprend cette critique à son compte dans une édition ultérieure de *L'Oracle* en l'élargissant : « Mais comme l'observateur, j'aurais aimé que l'Amour [...] eût porté sa vue et son attention sur sa jeune et belle épouse : que son attitude et ses regards eussent exprimé à la fois la crainte et les regrets, la tendresse, l'admiration et même une sorte de respect. Car, outre que l'Amour, amoureux et si nouvellement marié, devait éprouver en cet instant tous ces sentiments, leur manifestation eût, il me semble, signifié, et je dirais presque sanctifié une scène un peu vive, et jeté, si j'ose m'exprimer ainsi, un vernis de décence sur un sujet qui en avait quelque besoin »⁴³.

Les deux textes soutiennent que David aurait mieux fait de s'en tenir à la narration d'Apulée, au lieu de s'en écarter par le détournement de l'Amour vers le spectateur. Mais il faut se demander si le peintre n'a pas sciemment coupé le fil de l'action dans le but de montrer à l'observateur

que le tableau n'illustre pas l'histoire, mais la reflète. Dans son récit, Apulée narre comment Amour épouse Psyché, passe ses nuits auprès d'elle en lui faisant promettre, avec solennité, qu'elle n'essaiera jamais de voir son visage. Poussée par ses sœurs jalouses, qui lui suggèrent qu'elle partage peut-être sa couche avec un monstre, comme l'aurait prédit l'oracle de la Pythie, Psyché ne tient pas sa promesse. Elle observe l'Amour pendant qu'il dort : il la découvre et la chasse du palais céleste. Mais David n'a pas traité ce dénouement dramatique, il montre l'Amour s'appêtant à quitter Psyché après une visite nocturne. Le peintre s'est donc écarté du texte, contrairement à la version de Picot (fig. 229), plus proche d'Apulée, qui peut aisément passer pour une illustration. Plus précisément, David invite le spectateur – par la rupture de l'action, que provoque le regard de l'Amour – à s'interroger sur ce qui se cache *derrière* la narration. En effet, l'image du tableau ne peut plus être considérée comme l'extrait immédiat d'un récit continu. C'est ce que suggérait le critique cité plus haut qui demandait, par exemple, que le regard de l'Amour exprime la crainte de réveiller sa bien-aimée. Libérée des contraintes du récit, la figure de l'Amour a toute latitude pour inciter le spectateur à déployer son imagination. Il semble presque le pousser à reconstruire en voyeur ce qui reste implicite et caché par le voile de la décence dans la narration d'Apulée : ce que le dernier critique cité qualifie avec pudeur de « scène un peu vive ».

Avec ce tableau de l'exil bruxellois, brièvement évoqué, nous nous sommes apparemment éloigné de notre point de départ théorique, c'est-à-dire Delécluze et Paillet de Montabert. Aussi nous semble-t-il important de retenir ici, en conclusion – malgré toutes les différences entre les œuvres évoquées – la définition commune du problème. Il s'agit toujours du rapport entre le texte fondateur et son illustration picturale. Chez David, ce rapport semble nettement plus lâche que dans la tradition classique de la peinture d'histoire⁴⁴. David répudie le drame et l'action, soit précisément ce qui constitue le texte littéraire, pour privilégier la figure immobile et solitaire, qu'il n'asservit jamais à la structure narrative. Le héros cherche à établir lui-même, dans un jeu complexe, ses rapports avec le spectateur. C'est, si l'on veut, un acteur émancipé, qui contribue, de manière autonome, à la signification du tableau. Aussi, de figure accessoire, se transforme-t-il en figure principale (*Andromaque* et *Socrate*), et parfois s'extrait même complètement de la suite logique des événements (les

Sabines). Le délaissement du récit peut être poussé à un point tel que le peintre finit par contredire le texte littéraire ou que le spectateur se sent incité à l'examiner d'un œil critique : en ce sens, les grandes compositions de David, à multiples figures, trouvent paradoxalement dans l'*Amour et Psyché*, qui ne comporte que deux personnages, leur point culminant.

Notes

1. La littérature concernant les deux auteurs est assez rare. A propos de E.-J. Delecluze, cf. surtout R. Bascher, *E.-J. Delecluze, témoin de son temps, 1781-1863*, Paris, 1942 ; une lacune de la recherche me paraît particulièrement évidente pour Paillot de Montabert. Concernant des aspects spécifiques, D. Rice, *The Fire of the Ancients ; the Encaustic painting Revival, 1775 to 1812* (dissertation Yale 1979), C. R. Wenzel, *The Transformation of French Landscape Painting from Valenciennes to Corot, 1787 to 1827* (dissertation University of Pennsylvania, 1979).
2. E.J. Delecluze développe ses thèses à partir de la pratique directe de l'atelier de David. Paillot de Montabert ajoute, dans le sixième tome de son *Traité complet de la peinture* (cf. note 3), un chapitre avec des *Aphorismes de David*, relatifs à l'étude du modèle et recueillis dans son atelier dont il prône le caractère exemplaire (p. 64 et suiv.).
3. J.-N. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829, Bassenge père, 9 vol.
4. E.J. Delecluze, *Louis David. Son école et son temps*, Paris, 1855.
5. Cf. par exemple le *Traité, op. cit.* (note 3), vol. 2 (= Histoire de la peinture), p. 14.
6. *Ibid.*, p. 224.
7. *Théorie du geste dans l'art de la peinture*, Paris, 1812, p. 103.
8. *Op. cit.* (note 3), vol. 2, p. 223.
9. *Op. cit.* (note 7), pp. 70 et suiv..
10. *Op. cit.* (note 7), p. 137.
11. Cf. à ce sujet H. Kohle, « Leidenschaft und kühler Blick. Diskursive kontra ästhetische Kunsttheorie im 18. Jahrhundert », *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1988/2.
12. *Op. cit.* (note 4), p. 315.
13. *Ibid.*, p. 220.
14. *Ibid.*, p. 221.
15. Notre interprétation de l'*Andromaque* reprend notamment les remarques de R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia*, Uppsala, 1954, pp. 53 et suiv.
16. Paris, Collection Deloynes (Bibliothèque nationale), vol. 13, p. 333.

17. *Le Vêridique au Salon*, Collection Deloynes, vol. 13, p. 587
18. N. Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancient Regime*, Cambridge, 1981 (surtout p. 226 et suiv.) donne une étude particulièrement poussée, même si elle n'est pas réellement historique, mais plutôt psychanalytique, de la structure des scènes historiques chez David.
19. Cité d'après E. Bonnardet, « Comment un oratorien vient en aide à un grand peintre », *Gazette des beaux-arts*, XIX, 1938, p. 312.
20. Cf. à ce propos, prochainement, Th. Kirchner, *L'Expression des passions. Zur französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence 1991, et J. Montagu, *Charles Le Brun's theory of expression*, Londres, 1959 (dissertation non publiée). A propos du décalage de l'accent qui passe de l'expression mimique à l'expression gestuelle, D. Johnson, « Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and *The Oath of the Horatii* », *Art Bulletin*, LXXXI, 1, 1989, pp. 92-113.
21. *Reflexions sur l'origine et le progrès des arts et sur leur état actuel en France*, Collection Deloynes, vol. 15, p. 374.
22. *Observations critiques sur les tableaux du Salon de l'année 1787*, Collection Deloynes, vol. 15, p. 158.
23. Collection Deloynes, vol. 15, p. 193.
24. Cf. A. Schnapper, *David, témoin de son temps*, Paris et Fribourg 1980, p. 83.
25. *Op. cit.* (note 22).
26. Cf. Charles Le Brun, *Sixième Conférence de l'Académie royale de peinture de l'année 1667*, éd. André Félibien. Etude de *La Manne* de Pousin, édition de la série *The Printed Sources of Western Art*, éd. Ph. Berstermann, Portland, 1972, pp. 98 et suiv.
27. « *Lettre d'un amateur de Paris à un amateur de province sur le Salon de peinture de 1787* », Collection Deloynes, vol. 15, p. 412.
28. *Encore un coup de patte pour le dernier Salon ou Dialogue sur le Salon de 1787*, Collection Deloynes, vol. 15, p. 320.
29. Pour l'interprétation de cette particularité anatomique du *Brutus*, cf. S. Germer et H. Kohle, « From the theatrical to the aesthetic hero: on the privatization of the idea of virtue in David's *Brutus and Sabines* », *Art History*, 9/2, 1986, p. 172 ; voir également O. Batschmann, « Das Historienbild als Tableau des Konflikts: Jacques-Louis Davids « Brutus » », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1986, pp. 154 et suiv..
30. *Merlin au Salon*, Collection Deloynes, vol. 15, p. 545.
31. Sur l'actualité d'un tel moyen d'expression dans l'art vers 1800, cf. W. Busch, « Goya und die Tradition des capriccio », M. Imdahl (ed), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk ?*, Cologne, 1986, p. 41.
32. « Il n'est pas improbable que cette fable de Dibutade, ou du berger qui suivit le contour d'une ombre projetée au soleil, signifie allégoriquement que l'origine du dessin, ainsi que sa base première, fut et doit être l'orthographe, c'est-à-dire le géométral, et non le perspectif. Cette question qui est de la plus grande importance, a été traitée... », Paillot de Montabert, *op. cit.*, note 3, t.2, p. 8.
33. Cet événement est rapporté par Tite Live, *Histoire romaine*, [*Ab urbe condita* I, 9].

34. A ce propos, H. Köhle, « Historienmalerei am Scheidewege. Bemerkungen zu Jacques Louis Davids *Sabinerinnen* », E. Mai (éd.) *Historienmalerei in Europe*, Mayence 1990, p. 121 et suiv.

35. Ce n'est que dans le tableau que David réussit une percée esthétique décisive. Nous constatons la même chose pour *l'Andromaque*. Ce problème mériterait certainement d'être traité dans une étude spécifique.

36. *Le Tableau des Sabines*, par David -, Collection Deloynes., vol. 21, p. 781.

37. A. Lenoir, *Examen du tableau des Sabines et de l'école de M. David*, Paris 1810, p. 6.

38. Collection Deloynes., vol. 21, p. 677.

39. *Ibid*, p. 675.

40. Cette théâtralité est aussi relevée par l'Anglais Farington qui criti-

que sévèrement le tableau dans son ensemble et lui préfère – ce qui n'est pas un hasard – l'ébauche. Cf. J. Farington, *The Diary*, (K. Parlick, éd), New Haven, London, 1979, t.5, pp. 1825 et sq ; J. Fetscher a attiré notre attention sur Farington.

41. D. Johnson, « Desire demythologized: David's *L'Amour quittant Psyché* », *Art History* 9/4, 1986, pp. 450 et sq.

42. *L'Oracle*, 19 août 1817.

43. *L'Oracle*, 31 août 1817.

44. Le parallèle, dans la théorie de l'art, à la crise de la narration est à rechercher probablement dans la disparition progressive de la formule classique consacrée : *ut pictura pæsis*. Voir, à ce propos, H. Köhle, *Ut Pictura pæsis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*, Hildesheim, New York, 1989.