

MOLIÈRE, APOLOGISTE DE MIGNARD

A l'exception de quelques courtes pièces insignifiantes, *la Gloire du Dôme du Val-de-Grâce* est le seul poème que nous ayons conservé de Molière¹. Pour cette seule raison, il mériterait une attention particulière, en tant qu'unique échantillon d'un ouvrage de Molière qui n'appartienne pas au genre dramatique. Or ce poème est généralement négligé; et les jugements les plus sévères ont été portés par ceux qui l'ont étudié. Vauvenargues, par exemple, dans ses *Réflexions critiques sur quelques poètes (Molière)*, écrit sans indulgence :

On trouve dans Molière tant de négligences et d'expressions bizarres et impropres, qu'il y a peu de poètes, si j'ose le dire, moins corrects et moins purs que lui. On peut se convaincre de ce que je dis en lisant le poème du *Val-de-Grâce*, où Molière n'est que poète.

Mais le reproche qui a été le plus couramment adressé à Molière est celui d'incompétence totale en matière de peinture. Une jeune inconnue, du vivant même du poète, donne le ton : « la Coupe est mal en secrétaire », si brillant que soit l'esprit de l'auteur; et ce n'est pas merveille.

*Que l'on soit ignorant dans le métier d'autrui.
Et j'en prends pour témoin ton poème aujourd'hui :
Si tu fais bien des vers, tu sais peu la peinture².*

Lorsque le peintre Guérin (1774-1833) fut consulté sur le sujet par Auger, l'éditeur de Molière, son jugement fut tout aussi rude : Molière s'entendait mieux à peindre l'homme qu'à décrire les procédés et les parties de l'art pictural. Bel ouvrage sans doute que cette coupole du Val-de-Grâce, mais que jamais Molière n'aurait du présenter comme une « merveille ».

1. Texte adapté d'une conférence prononcée dans le cadre du Cours Public (Section française de l'Université d'Athènes) : *Les Écrivains jugent les Peintres* (année 1961-1962).

2. *Anonymiana* (Mélanges de poésies, d'éloquence et d'érudition) (1700), p. 282-283.

Observons tout d'abord que les peintres ont toujours été irrités par la manière dont ils étaient appréciés par les écrivains, et qu'ils ont pour cela d'excellentes raisons.

On ne saurait nier en effet que, abordant les œuvres de peinture, les écrivains ont en général fait preuve d'une désinvolture dont ils se sont bien gardé en face des œuvres musicales : comme si la Musique était un art sacré qu'il convient de traiter avec respect, alors que la Peinture ne serait, après tout, que travail d'artisan. Le cas de Goethe est caractéristique : « J'entends peu de choses à l'art et au métier de peintre », écrit-il dans une lettre de Vérone. Cette ignorance ne l'empêche jamais, tout au long du *Voyage en Italie*, de porter des jugements, de trancher de façon catégorique. Sur cette voie, on finit par obtenir des résultats assez ahurissants : ainsi, Michelet commente le célèbre tableau de Rembrandt, *les Pèlerins d'Emmaüs* ; il y voit un tableau « lugubre » dans lequel l'artiste proteste contre la guerre, la famine, les traités de Westphalie :

Ce misérable poisson sec qu'approche le fiévreux hôtelier n'y fera pas grand chose. C'est la maison du jeûne, et la table de la famine.

Les Pèlerins d'Emmaüs deviennent un acte d'accusation contre la politique impérialiste de la monarchie de Louis XIV. Or, si l'on contemple au Louvre le tableau en question, on a la surprise de découvrir que Rembrandt représente non pas un poisson sec, mais deux moitiés de tête de mouton ; que la mine de l'hôtelier est si peu fiévreuse que le peintre a utilisé, pour les lèvres du personnage, du vermillon rouge.

On comprend mieux ainsi pourquoi les peintres ont toujours eu tendance à récuser les jugements des écrivains. Dans une lettre à Thoré (8 avril 1847), Delacroix proteste :

On nous juge avec des idées de littérateurs et ce sont celles qu'on a la sottise de nous demander.

Et Théodore de Banville dispense au peintre cet utile conseil :

Tu n'as pas d'autres juges que les bons ouvriers et les maîtres de ton art ; et tout encouragement qui ne vient pas d'eux est un piège.

La critique d'art, en effet, est une traduction d'une langue dans une autre langue. Comme toute traduction, elle est une trahison. Et, pour que la traduction soit au moins fidèle, il faudrait que le traducteur connût les deux langues. Les cas de Baudelaire, d'Eugène Fromentin sont des exceptions.

Mais c'est à une époque relativement récente qu'a été dégagée cette nécessité de ne pas abandonner la peinture aux jugements du

premier écrivain venu. Tout le XVII^e siècle, tout le XVIII^e siècle a repris la célèbre formule d'Horace : « Ut pictura poesis » : la peinture n'est qu'un domaine annexe de la poésie, elle correspond aux mêmes exigences du goût, un tableau doit être apprécié comme une épopée ou une tragédie.

D'autre part, l'évolution sociale a voulu que, en France, la situation de l'écrivain soit toujours infiniment supérieur à celle du peintre. L'Académie de peinture a toujours souffert de ne pas jouir du même crédit que l'Académie Française : en 1762, Dezallier-Dargenville, historien de l'art, précise que le titre d'académicien ne s'applique pas aux membres de l'Académie des Arts. Et, dans, la Préface de son *Salon* de 1767, Diderot écrit :

Il n'y a que les citoyens qui sont pauvres qui permettent à leurs enfants de prendre le crayon.

Au XVII^e siècle, la véritable critique d'art n'existe pas, sinon sous forme de traités techniques ou de traités d'esthétique. On n'étudie pas les tableaux de Poussin ou Lebrun comme on étudie, à perte de vue, les œuvres de Corneille ou Racine. L'œuvre d'art est un agrément ; elle est l'apanage des riches, des mécènes : une marque de brillante fortune. Fénelon s'intéresse à la peinture, en grand seigneur qu'il est ; mais de façon rapide et superficielle ; il ne lui viendrait pas à l'idée de dissenter sur les tableaux de maîtres avec la profondeur qu'il applique à juger les chefs d'œuvre littéraires dans sa *Lettre à l'Académie*. D'autre part, si tout le monde peut avoir en main un exemplaire des œuvres de Corneille ou de Racine, il n'en va pas de même pour le tableau qu'il faut *voir* ; et comment le voir, à une époque qui ne connaît encore ni musées ni Salons ni système de reproduction ?

Aussi bien *la Gloire du Val-de-Grâce* ne prétend-elle pas être une page de critique d'art. Et c'est moins à l'œuvre même qu'à son ami Mignard que Molière consacre son poème. Mais ce poème, parce que précisément il n'est pas écrit par un spécialiste, permet de dégager une attitude exemplaire : celle de l'amateur du XVII^e siècle, qui apprécie selon les points de vue et les préjugés de son temps. Ce que Molière révèle, c'est l'esprit général du siècle à l'égard des œuvres picturales.

*
* #

On connaît l'étroite amitié qui unit le poète et le peintre et qui remonte aux années de province de Molière : c'est à Avignon, en 1657, que, semble-t-il, Molière rencontra Mignard qui, après vingt et un ans

de séjour à Rome, revenait en France. Il était lui même, sans aucun doute, amateur d'art : c'est une vue fausse de se représenter l'écrivain sous les traits d'un histrion indigent. Il goûtait le luxe, les belles choses et parmi celles-ci les tableaux. On sait qu'il se rendit acquéreur de la tapisserie de la Savonnerie. Mais il n'était rien de plus que cet amateur-là ; rien ne le portait à intervenir dans des querelles artistiques ; c'est pourtant ce qu'il fit, de façon indirecte, avec son poème. Il importe de bien déterminer dans quelles circonstances.

La Val-de-Grâce est un monument de piété de la reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV. Il avait été commencé en 1645 et fut achevé en 1665. Le premier vers du poème de Molière rend fidèlement compte de cette durée des travaux :

Digne fruit de vingt ans de travaux somptueux

La fresque de Mignard, décorant la coupe (coupole) de l'église du Val-de-Grâce est une *Gloire*, c'est à dire selon le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 :

la représentation du ciel ouvert, avec les personnes divines, et les bienheureux.

La *Gloire* fut achevée en 1663 et, après des retouches, exposée au regard du public en 1666. Le poème de Molière, publié au début de l'année 1669, avait été lu par lui publiquement dès la fin de 1668, ainsi que l'atteste la *Lettre en vers à Madame* de Robinet, du 22 décembre (à la suite d'une lecture chez Mlle de Bussy).

L'éditeur des Œuvres Complètes de Molière a parfaitement expliqué pour quelles raisons Molière attendit ainsi cinq ans après l'achèvement de la fresque pour la magnifier¹. Le problème de la datation n'est pas ici un problème de pure érudition : il conduit au cœur de la querelle dans laquelle Molière était amené à prendre parti.

En 1668, Charles Perrault venait de publier un poème, *la Peinture*, tout à la gloire du peintre officiel, Lebrun, considéré comme le seul parfait artiste. Or, pour des raisons qui seront exposées plus loin, Mignard se posait en rival de Lebrun ; et l'apologie de Perrault pouvait être considérée à juste titre comme l'expression de la préférence exclusive manifestée par le tout-puissant Colbert pour Lebrun. La même année, et très probablement en réponse à Perrault, Mignard faisait imprimer le poème latin *De Arte graphica* du peintre du Fresnoy

1. Cf. Edition Despois - Mesnard (collection des Grands Ecrivains de la France), tome IX, p. 515 et sq.

qui avait été son collaborateur pour la fresque et qui était mort trois ans plus tôt. Poème didactique, mais qui devait corriger l'effet produit par le panégyrique trop unilatéral de Perrault. Que Molière, en composant son *Val-de-Grâce*, ait eu sous les yeux le traité de du Fresnoy ne fait pas de doute : à plusieurs reprises, il le suit de près, lui empruntant en particulier certains tours et expressions techniques. On peut penser que Molière, sollicité par Mignard ou spontanément, eut à cœur de prendre à son tour la défense de son ami : le prestige de Molière valait largement celui de Perrault (sur ce point, du Fresnoy ne faisait pas le poids), et surtout son poème, rédigé en français, non en latin, était capable de toucher le public cultivé, et non plus les seuls latinistes.

Faire l'apologie de Mignard, c'était donc, par la fait même, prendre position contre Lebrun et, plus lointainement, contre Colbert. Le geste de solidarité ne manquait pas d'un certain panache.



Il convient donc ici de définir la doctrine esthétique de Lebrun, doctrine officielle de l'Académie où il régnait en maître.

Grâce à la protection totale de Colbert, Lebrun exerçait sur les arts plastiques la même tutelle, le même monopole que Lulli sur les musiciens. C'était par lui que passaient toutes les commandes officielles et il apportait un soin vigilant à régenter, suivant les principes les plus stricts, l'Académie.

La personnalité d'artiste de Lebrun est aujourd'hui très discutée : le génie spontané semble par trop lui faire défaut. Mais le reproche le plus grave qui lui est couramment adressé est d'avoir, par l'influence qu'il exerça, à l'Académie particulièrement, contribué à stériliser l'art pictural de son temps. Mais il convient de rétablir les perspectives et de ne pas juger selon une optique strictement contemporaine.

En effet, à l'origine, l'artiste devait, en France, se soumettre aux règles très strictes de la Maîtrise. En 1391, le prévôt de Paris avait défini les statuts du corps des peintres et des sculpteurs : ces dispositions avaient été complétées par de nombreux édits postérieurs. Pour échapper à cette réglementation, il fallait obtenir un brevet de peintre du Roi, brevets qui, d'ailleurs, furent accordés de plus en plus nombreux à partir de François I^{er}.

A Rome, Lebrun avait découvert le spectacle d'un art complètement indépendant, délié des obligations légales et des entraves corporatives. Aussi, lorsqu'il présenta, en 1648, sa requête en vue de

la création d'une Académie, justifia-t-il en ces termes son projet : afin que

les arts fussent soustraits à la domination de la jurande et réunis en une société libre, sous le nom d'Académie.

En son principe, et dans l'esprit de son initiateur, l'Académie devait donc sauvegarder la liberté de l'artiste. C'est dans la suite, et par la force des choses, que l'Académie devint une institution qui opprimait plus qu'elle ne libérait.

Parmi les peintres qui protestèrent contre la création de cette Académie, on trouve Mignard. L'opposition fut vive et il fallut l'intervention de Colbert pour imposer la création de cette Académie, composée de 40 Académiciens et de 40 Conseillers, — création qui fut célébrée par Corneille dans un poème peu connu.

Le but de l'Académie était beaucoup moins la direction des artistes que la formation d'élèves. C'est par là que devait se manifester son caractère stérilisateur : elle allait « enseigner », au sens le plus étroit du mot, et selon des règles trop rigides. De 1667 à la mort de Colbert chaque premier samedi du mois, avait lieu un « exercice de conférence » qui comprenait deux parties : une critique théorique des principes de l'art, une critique appliquée aux tableaux du cabinet du Roi. Et c'est ainsi que Lebrun fut amené à définir strictement les principes du Beau en peinture, comme Boileau le fit pour les œuvres de l'esprit.

Sans doute convient-il de ne pas outrer les perspectives et de ne pas faire de Mignard, en face de Lebrun, le champion et le représentant d'une peinture libérée de tout académisme. Dans l'opposition de Mignard à Lebrun, il entre des éléments qui n'ont rien à voir avec les considérations d'esthétique : Mignard appartenait à la coterie de Louvois, hostile à celle de Colbert (on risque de ne rien comprendre au XVII^e littéraire et artistique, si l'on ne tient pas compte de ces jeux subtils d'influences, de ces rivalités de groupes). D'ailleurs, après la mort de Colbert, c'est Mignard qui prit peu à peu la place de Lebrun. Mais l'intervention de Molière à propos du Val-de-Grâce est très antérieure à cette faveur croissante de Mignard.

Tel est le contexte historique dans lequel il convient de replacer cette intervention de Molière. Ainsi vont se dégager les problèmes abordés dans le poème et se préciser les positions prises.

*
* *

*Il (le Dôme) nous dit fortement les trois nobles parties
Qui rendent d'un tableau les beautés assorties,*

*Et dont, en s'unissant, les talents relevés
Donnent à l'univers les peintres achevés (v. 47 - 50).*

Les éditions de 1674, 1682, 1734, précisent que les « trois nobles parties » sont l'Invention, le Dessin et le Coloris. Et cette énumération est en réalité une hiérarchie. L'élément essentiel du tableau, c'est l'Invention, c'est à dire le sujet traité. La Couleur le cède en importance au Dessin, autrement dit à la ligne.

Le poème de Molière est ici l'écho d'une vaste contestation qui occupa la plus grande partie du XVII^e siècle, sur les mérites respectifs du Dessin et de la Couleur, et qui remonte à Poussin. Selon Poussin, en effet, le dessin, surtout s'il s'inspire de l'antique, exprime ce qu'il y a de fondamentalement beau dans les êtres ; la couleur n'est rien de plus qu'un agrément. Selon Philippe de Champaigne, Poussin déclarait :

Qui s'attache au principal et au solide de la peinture acquiert toujours en pratiquant une assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter de cette partie seule.

C'est là un des principes les plus fermes de Lebrun et de l'Académie. Au cours d'une « conférence » pendant laquelle Blanchard avait défendu la manière des deux Champaigne, Lebrun intervint :

Le dessin (doit être) le pôle et la boussole qui nous règle, afin de ne pas nous laisser submerger dans l'océan de la couleur où beaucoup de gens se noient.

Le seul mérite de la couleur est de répandre plus d'agrément dans le tableau. Elle n'en est pas l'élément constitutif. On comprend ainsi l'opposition classique établie entre le style pictural de Poussin d'une part, et celui de Rubens et des Vénitiens. Il est certain que Mignard professait une prédilection marquée pour les Vénitiens ; mais cette préférence ne le conduisait pas à renverser l'ordre établi des valeurs. Et, dans les vers cités, Molière ne fait que reproduire le préjugé courant de l'époque.

Mais, très au-dessus de la Couleur et du Dessin, l'Invention, considérée comme le principe même de la peinture. On retrouve là cette confusion, déjà mentionnée, qui était établie entre l'œuvre littéraire et l'œuvre picturale : « Ut pictura poesis ». « La Poésie et sa soeur la Peinture », écrit exactement Molière (v. 63). Aussi pour lui ne fait-il pas de doute que l'objet d'un tableau est intellectuel : il s'adresse à la pensée, à la raison. Il procure un plaisir de l'esprit, non un plaisir sensuel. On doit sacrifier la satisfaction de l'œil à celle de l'esprit, s'il n'est pas possible de concilier l'une et l'autre. C'est la théorie de la

« délectation » de Poussin : le peintre doit tenter de charmer l'esprit et les yeux, sinon l'esprit d'abord, voire même l'esprit seul. La Beauté dépend avant tout du jugement.

Fréart de Chantelou, contemporain de Descartes, écrit dans son *Idée de la perfection de la peinture* (1662) :

L'entendement est le premier et le principal juge des ouvrages de la peinture.

Et Poussin lui même :

La peinture n'est autre qu'une *idée* des choses incorporelles.

Et, à propos de son tableau *la Manne*, l'artiste met en valeur certaines « choses qui ne déplairont pas à ceux qui savent lire ».

Molière reproduit donc exactement le point de vue de son époque lorsqu'il considère « des trois, comme reine » l'Invention (v. 51) :

*Elle dont l'essor monte au dessus du tonnerre,
Et sans qui l'on demeure à ramper contre terre,
Qui veut tout, règle tout, en ordonne à son choix,
Et des deux autres mène et régit les emplois* (v. 55-59).

Cette conception de la peinture et cette hiérarchie des valeurs entraînent des conséquences qu'il convient de bien préciser. Et d'abord, de même que le seul objet digne de l'étude de l'écrivain est l'homme, de même le peintre ne doit jamais négliger de faire de la créature humaine le centre de sa composition, Molière loue Mignard d'avoir respecté ce principe fondamental, d'avoir veillé à ce que

*...par aucun rôle au spectacle placé
Le héros du tableau ne se voie effacé.*

Formule qui est d'ailleurs traduite de du Fresnoy.

Un peu plus tard, du Bos affirmera sans embages que « les peintres intelligents ont rarement fait des paysages déserts et sans figures ». Et, de fait, les grands paysages de Poussin sont toujours animés par de petites scènes à personnages humains : *les Funérailles de Phocion*, *Diogène qui jette son écuelle* sont des compositions où l'anecdote paraît comme surajoutée pour que le paysage ne soit pas vide. Quand Claude Gellée veut peindre un soleil couchant, il compose un *Débarquement de Cléopâtre à Tarse*.

D'autre part, cette peinture qui s'adresse d'abord à l'entendement et prend pour sujet l'homme ne doit reproduire de la réalité que les

traits les plus nobles. Molière loue Mignard de donner l'exemple d'un artiste qui sait choisir une « digne » matière

(Qui) puisse recevoir tous les grands ornements

Qu'enfante un beau génie en ses accouchements (v. 61 - 62).

Ce parti-pris de noblesse et de dignité correspond, dans le domaine littéraire, à celui des « bienséances », si impérativement imposé par Boileau. Pour Poussin la peinture devait déjà être la représentation des objets nobles ; et la meilleure composition était celle qui donnait la plus complète impression de dignité.

Le sujet du tableau doit donc être, de préférence, élevé. Les peintres qui chercheraient à amuser manqueraient leur but. Ceux qui prennent leurs sujets dans la réalité quotidienne sont des peintres médiocres. C'est ainsi que, au XVII^e siècle, et même au XVIII^e siècle, on parle très peu des frères Le Nain, tant est grand le mépris pour les scènes vulgaires de paysans aux champs ou d'un forgeron.

Au cours d'une de séances de l'Académie, la discussion s'établit autour d'une *Nativité* du Carrache, où figuraient l'âne et le boeuf. Coypel plaida la cause du réalisme ; mais Lebrun déplora la représentation de ces « vils objets », « choses indécentes et profanes, ces animaux portant un caractère de brutalité » : cette représentation ne convenait pas dans « un sujet aussi divin ». De même, l'écrivain classique ne prête aucun intérêt au monde des animaux ; et il faut être la Fontaine pour lui faire une place.

En tout, le peintre doit faire preuve de « grand goût » : telle est la formule-clef. Selon cette perspective, Dürer et Rembrandt sont allègrement sacrifiés à Raphaël et à Poussin. Même un Robert de Piles, amateur éclairé pourtant, partageait le préjugé : devant un tableau de Rembrandt peignant sa servante, il appréciait le « beau pinceau », la « grande force » ; mais il ne pouvait s'empêcher de déplorer que l'artiste ne se fût pas tourné « à faire un *grand choix* du naturel ».

Boileau l'exprime clairement à propos de l'œuvre littéraire :

Du plus affreux objet fait un objet aimable.

Et Molière, dans son poème sur la fresque de Mignard : il importe au peintre de former une « beauté parfaite » à partir de plusieurs éléments et de corriger « par l'art la nature qu'on traite » (v. 111 - 112). Cette formule, on la retrouve textuellement chez Lebrun : corriger la nature par l'art.

On décèle sans peine quel danger fait courir à l'œuvre artistique une telle conception : celui de l'idéalisation systématique de la nature

de la fadeur académique. Et le tableau devient aussi artificiel que les trop parfaits héros de Mlle de Scudéry.

L'homme, donc, est au centre de la composition picturale, et dans ce qu'il a de plus beau et de plus noble. Pour faire valoir cette beauté et cette noblesse, l'artiste devra recourir aux ressources de « l'expression ». Au XVII^e siècle, en France, un tableau qui n'aurait de sens qu'en lui même est inconcevable. Dans la fresque de Mignard, Molière loue particulièrement

Les nobles airs de tête amplement variés

Et tous au caractère avec choix mariés (v. 129-130).

En d'autres termes, ce que Molière apprécie chez son peintre, c'est l'art d'accorder les lignes, les traits du visage au caractère du personnage. Tartuffe est gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille, et ces précisions ne sont pas gratuites : elles concordent avec les traits psychologiques qui caractérisent le faux-dévôt. Ainsi doit procéder le peintre. Chez Poussin déjà, on peut observer ce souci de faire connaître les sentiments de la personne représentée par les gestes, les attitudes, les jeux de physionomie. Chez Lebrun, le procédé est érigé en système. Son traité de *l'Expression des Passions* aboutit à une véritable physionognomie. Ainsi, de même que Lulli jugeait que le recours à la quinte ascendante permettait de traduire une impression de majesté, de même Lebrun codifie les sentiments et leur mode de reproduction : les sourcils levés, dans un portrait, expriment eux aussi la noblesse et la majesté. Le souci essentiel est d'être intelligible, il suffit de posséder le code. Alors chaque détail prend sa valeur propre.

C'est que, aux yeux de Lebrun et de ses contemporains, l'œuvre picturale a un but *didactique*, comme l'œuvre littéraire (« Instruire et plaire »). L'une des thèses favorites de l'Académie de peinture était cette vertu éducative de l'œuvre d'art. Et, bien entendu, l'œuvre d'art doit tendre à enseigner les vérités les plus élevées, c'est à dire celles de la religion. Selon Lebrun, la partie « spirituelle » de la peinture « donne un grand éclat à l'ouvrage et le rend parfait ». Sur cette voie, les commentateurs de l'Académie ont été très loin, et même au delà des bornes fixées par la crainte du ridicule.

L'analyse, par exemple, du *Ravissement de Saint Paul* de Poussin donne lieu à une ahurissante exégèse. A en croire le commentateur, le tableau contient un résumé de la doctrine de la Grâce. En effet, Poussin a représenté trois anges. C'est donc que le premier symbolise la Grâce efficace, le second la Grâce aidante, le troisième la

Grâce triomphante. Et chaque geste des personnages prête à une interprétation mystique. Si la jambe de Saint Paul descend vers le bas, c'est pour exprimer « le penchant que ce saint avait au péché » ; et la main de l'ange « qui soutient la jambe » figure le secours que le saint recevait de la Grâce. Aussi, et à plus forte raison, la couleur prend-elle une valeur précise (on est aux antipodes de Rubens jouant de sa palette pour le plaisir de l'œil) : si le deuxième ange, celui qui représente la Grâce aidante, est peint d'un bleu brun, c'est que cette couleur reproduit « celle de l'air lorsqu'il est agité et brouillé » : c'est lorsque son âme est ainsi agitée et brouillée que l'homme a besoin de cette Grâce aidante.

Telles étaient les gloses auxquelles conduisait l'application systématique des principes esthétiques de Lebrun. Et ce sont ces principes que l'on retrouve dans ces vers de Molière louant Mignard de connaître l'art de montrer

...dans quelles actions

*Se distinguent à l'œil toutes les passions ;
Les mouvements du cœur peints d'une adresse extrême
Par des gestes puisés dans la passion même,
Bien marqués pour parler, appuyés, forts, et nets,
Imitant en vigueur les gestes des muets,
Qui veulent réparer la voix que la nature
Leur a voulu nier ainsi qu'à la peinture.*

On comprend ainsi pourquoi, dans de telles conditions, la première qualité exigée d'un peintre est la Science. Puisque le but assigné à l'œuvre d'art est l'enseignement, il est indispensable que l'artiste soit lui même un savant. Félibien, amateur éclairé lui aussi, relève la faute qui est commise lorsque l'on représente Apollon et l'Aurore avec des cheveux blonds : la mythologie apprend qu'Apollon et l'Aurore avaient les cheveux noirs. Du peintre, on n'attend donc pas seulement qu'il connaisse l'anatomie, le complexe jeu des muscles dans le corps humain, mais l'histoire des Anciens, celle des Dieux et des Déeses.

Les éloges que Lebrun accorde au tableau de Poussin, *la Manne*, sont, à ce point de vue, caractéristiques. Ce qui, selon lui, est surtout louable, c'est la fidélité avec laquelle le peintre a reproduit l'épisode des Hébreux sauvés par le don providentiel : le peintre, en effet, de par le caractère statique du tableau, ne pouvait reproduire qu'un seul moment de l'événement, la narration lui était interdite. L'habileté de l'artiste a donc été de donner, malgré tout, une vue globale, en pré-

sentant certains Hébreux déjà nourris par la manne, et donc moins physiquement affaiblis, d'autres se précipitant, d'autant encore trop faibles pour accourir.

Seul le souci du « grand goût » peut excuser une entorse apportée à la vérité historique. Devant le tableau *Eliézer et Rebecca* de Poussin Philippe de Champaigne regrettait que l'artiste eût supprimé les chameaux dont parle la Bible dans l'épisode. Lebrun, au contraire, approuvait cette suppression qui portait sur des « objets bizarres », par conséquent indignes de la composition.

Aux yeux de Lebrun et de ses contemporains, l'exercice de la peinture suppose donc des études poussées, tant en matière de théologie qu'en matière historique et d'Antiquité.

L'Antiquité. Il n'est pas besoin de rappeler quel rôle capital elle joue dans la conception de l'œuvre littéraire du classicisme français. Elle est tout aussi présente dans la peinture du temps. Et Molière y revient à plusieurs reprises dans son poème. La fresque de Mignard est un chef d'œuvre parce que tout y étant « tiré d'un vaste fonds d'esprit », y est aussi

Assaisonné du sel de nos grâces antiques (v. 83-84).

Si le dessin de Mignard est exemplaire, c'est qu'il enseigne

*Dans la manière grecque et dans le goût romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture* (v. 106-108).

Il faut bien entendre que ce culte de l'antiquité artistique se définit par opposition au « fade goût des ornements gothiques », « Ces monstres odieux des siècles ignorants »

*Que de la barbarie ont produits les torrents,
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son empire, étouffer les beaux-arts* (v. 83-90).

Molière partage ici le préjugé de tout son siècle, hostile à tout ce qu'a produit le Moyen-Age, préjugé que l'on retrouve chez Fénelon, et qu'entretenaient les artistes qui avaient fait le pèlerinage de Rome : or Mignard était Mignard « le Romain ». Très exactement, pour Molière, le gothique est un produit de la « barbarie », ruine de toute « politesse », c'est à dire de toute civilisation. Car il n'est de civilisation véritable, à ses yeux, que fondée sur l'Antiquité.

Et le principe qui régit la peinture officielle du XVII^e siècle est celui qui inspire la littérature, du moins dans ses manifestations noble : le culte des « belles antiques ». Poussin ne l'avait jamais mis en doute ; mais il avait su élaborer une théorie personnelle, qui annonce tout à fait la théorie de « l'imitation originale » définie par la Fontaine.

Une difficulté particulière se présentait pourtant : pratiquement, aucune peinture de l'antiquité n'a été conservée. C'était donc chez les Italiens que l'on pensait en retrouver l'inspiration et les techniques : le voyage à Rome était le complément indispensable de toute formation pour un peintre. Poussin y fit deux longs séjours, le premier de seize ans (1624-1640), le second de treize ans (1642-1655). Claude Gellée, lui, y séjourna cinquante cinq ans.

De cette formation romaine, Molière ne manque pas de faire gloire à Mignard :

*O Rome, qu'à tes soins nous sommes redevables
De nous avoir rendu, façonné de ta main,
Ce grand homme, chez toi devenu tout Romain*

(v. 232-234).

Ce Credo est partagé par tout le siècle ; c'est celui de *l'Art Poétique* de Boileau ; et c'est à le répandre chez les artistes que travaillent Lebrun et l'Académie.

Peu nombreux sont les peintres qui ont assez de clairvoyance et d'indépendance d'esprit pour dénoncer les dangers que fait courir à l'art ce principe d'une imitation trop fidèle. Quand Philippe de Champaigne ose reprocher à Poussin une certaine « stérilité », il indique aussitôt la cause de cette relative sécheresse : il a « trop emprunté les anciens ». C'était là battre en brèche un des dogmes les plus fermes de l'Académie : on ne s'étonne pas que, au cours des séances, Lebrun se soit si souvent opposé à lui.

A la longue, la contestation autour de l'imitation de l'Antiquité allait prendre un tour aigu. Et l'on trouve, dans le domaine des arts, le répondant exact de cette Querelle des Anciens et des Modernes qui à la fin du siècle, allait tant émouvoir les cercles littéraires. Le protagoniste est d'ailleurs le même dans les deux cas, puisqu'il s'agit de ce Perrault qui provoqua la fureur de Boileau en prétendant que les grands écrivains du XVII^e siècle valaient bien ceux de la Grèce ou de Rome.

La position de Perrault est d'ailleurs très curieuse, tant elle est paradoxale. En effet, Perrault admirait aveuglément Lebrun ; mais,

comme s'il n'avait pas conscience de s'en prendre au principe fondamental de l'esthétique de Lebrun, il proclamait hautement que les artistes contemporains l'emportaient sur ceux de l'Antiquité. Dans son *Siècle de Louis de Grand* (1687), il affirmait tranquillement cette supériorité des Modernes, et c'était de la comparaison avec Lebrun lui-même qu'il écrasait les Anciens. Il osait critiquer le *Laocoon* et précisait :

Nos savants Lebrun firent tête aux Apelles.

Car, selon Perrault, les Modernes possédaient toutes les qualités qui avaient fait défaut à leurs lointains ancêtres et même à leurs prédécesseurs immédiats :

La peinture est aujourd'hui plus accomplie que dans le siècle même de Raphaël, parce que, du côté du clair-obscur, de la dégradation des lumières, on est plus instruit qu'on ne l'a jamais été.

Et le mouvement ainsi déclanché allait aboutir peu à peu, en particulier après la mort de Lebrun (1690), à l'abandon progressif par les peintres de la mythologie et de l'allégorie, qui avaient été jusqu'alors l'aliment essentiel des peintres français.

*
* *

On le voit, placé en face d'une œuvre d'art, Molière, dans les jugements qu'il porte, illustre parfaitement les vues traditionnelles de son siècle, et celles même du plus académique des peintres, Lebrun.

Mais Molière a-t-il perçu la différence de style qui distinguait de Lebrun le peintre dont il entreprenait l'apologie ?

Molière ne dit pas un mot des portraits de Mignard, qui sont sans doute la partie la plus vivante de son œuvre. Sans aucun doute parce que, consacré à la Gloire du Val-de-Grâce, son poème n'avait pas à les mentionner. Mais, au XVII^e siècle, le portrait, qui s'épanouira au siècle suivant, est un genre mineur, qui ne procède pas du « grand goût ». Même si le sujet du poème avait amené Molière à considérer l'ensemble de l'œuvre de Mignard, on a toutes les raisons de penser qu'il n'aurait pas fait de place aux portraits : pas plus que Boileau, dans son *Art Poétique*, ne prend en considération la fable, pourtant illustrée par la Fontaine : la fable, autre genre mineur.

Mignard, d'autre part, avait une prédilection marquée pour les peintres vénitiens que Lebrun, lui, n'appréciait guère. Ce trait-là, Molière ne le relève pas non plus.

Ce que, au contraire, Molière a bien mis en valeur, c'est la qualité du coloris de Mignard. Celui-ci avait introduit le premier, et en particulier dans sa fresque du Val-de-Grâce, les tons clairs. Molière observe

*Les distributions et d'ombre et de lumière
Sur chacun des objets, et sur la masse entière ;
Leur dégradation dans l'espace de l'air
Par les tons différents de l'obscur et du clair*

(v. 163 - 166).

Et encore :

*Les gracieux repos que, par des soins communs,
Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns*

(v. 169 - 170).

La formule est bien venue, comme celle-ci :

La fierté de l'obscur sur la douceur du clair

(v. 182).

Il semble donc que Molière ait été sensible au mérite particulier de Mignard, mais qu'il n'ait nourri aucun souci véritable d'approfondir.

* * *

C'est que son poème consacré au Val-de-Grâce est avant tout un acte d'amitié, et non pas une prise de position esthétique. Toute la dernière partie en fait foi : elle est exclusivement consacrée à exalter le caractère et la personnalité de Mignard (v. 327 - 362). C'est un appel direct à Colbert pour qu'il soutienne le peintre :

*Attache à des travaux dont l'éclat te renomme
Le reste précieux des jours de ce grand homme.
Tels hommes rarement se peuvent présenter,
Et quand le Ciel les donne, il en faut profiter.
De ces mains, dont les temps ne sont guère prodigues,
Tu dois à l'univers les savantes fatigues ;
C'est à ton ministère à les aller saisir,
Pour les mettre aux emplois que tu peux leur choisir*

(v. 331 - 338).

Et Molière s'applique à mettre en valeur la modestie et la franchise de Mignard : « Les grands hommes, Colbert, sont mauvais courtisans » (v. 341). Il s'agit bien de conquérir la faveur d'un homme

puissant, et ce trait rappelle la véritable portée du poème de Molière : il est une des pièces dans la lutte d'influences qui se déroule à l'ombre du trône.

Car le poète ne met pas en doute que le but de l'œuvre artistique soit, en fin de compte, de magnifier le Roi, de servir à sa gloire. C'est là l'idée qui inspire la musique de Lulli, et encore les comédies de circonstances composées par Molière lui-même.

La peinture n'apparaît ainsi jamais, au XVII^e siècle, comme un art vraiment indépendant : et le poème de Molière le montre bien. Pour Molière, la peinture est liée à la Poésie, d'où le primat de l'élément intellectuel ; la peinture doit servir à l'exercice de la pensée. Elle est liée encore à l'intention didactique : elle s'alimente donc aux sources de l'histoire, de la mythologie, de la religion. Elle est enfin liée au devoir national de célébration du Monarque : elle doit donc être empreinte de la majesté même du Roi.

De la peinture, Molière se fait donc une conception tout à fait conforme aux idées de son époque. Il n'est en rien un novateur. Et le conformisme de sa position ressort mieux si on la compare à celle que prend, un peu plus tard, un homme comme Fénelon.

Passer de Molière à Fénelon, c'est vraiment faire le saut d'une génération. Non seulement parce que Fénelon est de vingt neuf ans plus jeune, mais parce qu'il a vu ce qui a échappé à Molière : l'éclat du Roi-Soleil s'estompe derrière la réalité des guerres malheureuses ; la Cour devient dévote et la liberté de pensée et de mœurs se réfugie dans des cercles, plus ou moins clandestins, à l'écart de Versailles.

Dans le domaine purement esthétique, le tyrannie de l'académisme s'efface après le mort de Lebrun (1690), et c'est son rival Mignard qui reprend ses fonctions. Sans doute officiellement conserve-t-on le culte de Lebrun, mais ce n'est plus que la révérence due à un mort illustre. En même temps, l'influence des peintres flamands devient de plus en plus sensible : on ne va peut-être pas jusqu'à admirer Rembrandt, mais Rubens a désormais gain de cause et, à la fin du siècle, la querelle entre le dessin et la peinture est en voie de règlement : c'est la couleur qui l'emporte. Vers 1712, au cours d'une conférence de l'Académie, on traite d'une « ancienne contestation du mérite du dessin et de la couleur ». La peinture religieuse elle-même évolue vers les grâces et la galanterie : parmi les sujets qu'offre l'Ancien Testament, on choisit ceux qui permettent de jolis groupements de femmes. Il suffit, pour en prendre conscience, de comparer la manière dont, après Poussin, Charles de la Fosse traite le thème de Moïse sauvé des

eaux. Chez Poussin, tout est rythme et ordonnance, la fille du Pharaon au centre (précepte dont Molière se fait l'écho dans son poème), les servantes de chaque côté, les gestes sont nobles, le paysage sévère. Chez la Fosse, les jeunes femmes sont rieuses, leurs formes alléchantes, les draperies sont élégantes. Poussin travaillait pour une église ; la Fosse travaille pour un boudoir.

De cette évolution générale, Fénelon est le reflet. Il n'est qu'un amateur éclairé, comme Molière. Mais les nuances de son goût rendent manifeste la transformation. Il n'est plus obsédé par la nécessité du « grand goût » : il n'est pas choqué par les étables d'Éumée dans *l'Odyssée*, et la présence d'un âne dans un tableau lui paraît naturelle : ainsi est-il capable d'apprécier une composition de Téniers. Sans doute pense-t-il que la peinture est dominée par la nécessité d'être intelligible à l'esprit : un des reproches qu'il adresse à la peinture chinoise est de n'offrir « ni histoires, ni pensées raisonnables et suivies » ; sans doute affirme-t-il que, pour représenter une ville, il faut montrer que l'on connaît « l'histoire, le costume, l'architecture ». Et ce sont là des échos de la doctrine de Lebrun, telle qu'on la trouve exprimée par Molière.

Mais, à chaque instant, l'on sent que Fénelon est près de se détacher de cette esthétique. A lui seul, son éclectisme aurait choqué un contemporain de Molière : il apprécie les scènes champêtres de Téniers et Van Dyck dont la Vénus lui paraît supérieure à celle de Lebrun. En face de la peinture chinoise, il est dérouté : celle-ci est trop éloignée des canons classiques d'ordre et d'intellectualité ; il est séduit pourtant, et il ne sait comment exprimer cette séduction qu'il subit : cette « peinture a une grâce, je ne sais quelle ». L'amateur éclairé découvre avec étonnement la possibilité d'un plaisir qui n'est pas rationnel, qui est indéfinissable, mais dont la réalité est certaine. Et ce qu'il loue chez ces Chinois, c'est qu'ils réussissent à « éblouir » par la couleur.

Assurément, à l'époque où écrit Fénelon, le problème de la rivalité entre le dessin et la couleur est-il en voie de règlement. Mais on reste étonné de la place inattendue qu'il accorde à la couleur. S'il préfère le tableau de Lebrun *Vénus, Vulcain et les armes d'Achille* à celui de Mignard *Andromède*, c'est parce qu'il a « un plus beau coloris ».

De même, Fénelon est sensible à la noblesse d'un tableau, d'un portrait ; devant une tête de St Jean-Baptiste, il loue l'« air de tête » qui est « noble ». Mais aussitôt vient le correctif, qui est important : « Je ne sais si cette tête est assez morte ». Autrement dit, pour Fénelon

l'impératif du « grand goût » doit être en harmonie avec celui de la *nature*. A propos d'un Christ d'Antonio Moro :

Les airs de tête n'ont rien de noble ; mais cela est bien peint ;
c'est une vraie chair.

Il faut aller plus loin même et reconnaître que l'on découvre chez Fénelon un goût du « bizarre » tout à fait surprenant pour son époque. Comparant deux œuvres de Poussin dont une met en images les *Funérailles de Phocion*, et dont l'autre « n'a pas d'histoire », il donne sans hésitation la préférence à la seconde :

C'est un *caprice* (...). Sans hésiter, je le préfère.

*
*
*

L'impression que donne Fénelon dans les pages qu'il consacre aux arts plastiques est celle d'un esthète qui déjà se dégage des lois établies, qui perçoit un « frisson nouveau ». L'impression que donne Molière, elle, est parfaitement conforme aux conceptions de son époque.

Et le poème de Molière offre une nouvelle occasion de constater à quel point l'unité est profonde, vers 1660-1670, entre les doctrines littéraires et artistiques. Ce qui est valable pour les œuvres de l'esprit l'est aussi pour la musique, pour la peinture. Le mérite d'un poème, celui d'un tableau est beaucoup moins dans l'exécution que dans la conception. La République des arts est soumise aux mêmes lois que la République des Lettres, et que l'État lui même. Elle est réglementée par une doctrine humaniste, par le préjugé aristocratique, par la confiance en la toute-puissance de la Raison.

Telle est la conception générale de l'art pictural que l'on découvre dans le poème de Molière sur Mignard. Avec ses défauts — la tendance à l'académisme — et ses qualités — la netteté de la ligne, le sens de la composition et de la grandeur —, cette peinture était sans doute celle qui était la plus capable d'illustrer le *Siècle de Louis XIV*.