

Louis XIV et les arts

La mise en place d'un nouveau paradigme en peinture : le grand format

Olivier Bonfait

Louis XIV ne voulait pas seulement transporter tout ce qu'il y avait de beau en Italie en déplaçant les œuvres et en enrichissant ses collections, comme le fit plus tard Napoléon. La France du Roi-Soleil voulait en outre, comme les États-Unis après la victoire dans le second conflit mondial, voler « l'idée de peinture », s'approprier la création artistique, rédiger un nouveau récit de l'histoire de la peinture, mettre au point un nouveau discours critique, inventer une nouvelle forme d'œuvre d'art qu'elle allait imposer comme le nouvel étalon du champ pictural. La création de l'Académie royale à Paris et à Rome et sa domination sur l'ancienne Académie de Saint-Luc à Rome, la nouvelle histoire de la peinture d'André Félibien, la traduction en français de Vitruve ou les conférences de l'Académie royale sont autant d'éléments de ce processus d'instauration d'un nouveau régime artistique ; ils ont pour parallèle, dans le New York des années 1950, les expositions du MoMA ou le discours de Clement Greenberg¹. Mais quel est l'équivalent de la peinture de Jackson Pollock ? De la *all over painting* de cette nouvelle « école » de New York qui allait prescrire l'art abstrait et une nouvelle conception du tableau, débarrassé de son centre et de son cadre, résidus de la perspective albertienne ? De même qu'à Versailles devait voir le jour un nouvel ordre en architecture, l'ordre français², la France du Grand Roi allait inventer un nouveau genre de peinture, le tableau de grand format³. Celui-ci n'avait jamais été théorisé auparavant, ni vraiment conçu et compris en tant que tel ; or il était apte à la fois à décorer les palais du souverain et à visualiser par des procédés modernes son histoire triomphante.

1 Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes 1988.

2 Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Le sixième ordre d'architecture, ou la pratique des ordres suivant les nations », dans *Journal of the Society of Architectural Historians* 36, 1977, p. 223-240.

3 Cet essai reprend une partie des idées développées dans ma thèse d'habilitation : Olivier Bonfait, *Rome-Paris, 1630-1680 : Poussin et le grand format*, thèse d'habilitation à diriger des recherches, Paris IV-Sorbonne, 2003. J'ai cherché à montrer comment Le Brun avait répondu à cette demande de grand format dans « Le Brun et le grand format, un nouveau paradigme visuel », dans *Charles Le Brun (1619-1690)*, éd. par Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic, cat. exp. Lens, musée du Louvre-Lens, Paris 2016, p. 35-43.

Un nouveau genre

L'un des premiers mots du Bernin à Paris, invité à la cour de Louis XIV pour construire le palais du roi, aurait été : « Qu'on ne me parle de rien qui soit petit »⁴. Cette obsession de la grandeur revient clairement dans le programme que Bernin lit le 9 juin au nonce : « Il Re di Francia d'oggi è un grandissimo Re, grande di cervello, grande di animo e grande di forze ; ha tempo di far gran cose, perché è giovane et al presente il suo regno sta in pace. Vuol fare il suo palazzo a proporzione di quello che s'è detto sopra. [...] In riguardo di quanto è detto sopra, si dovrebbe fare una grandissima e maestosa fabbrica⁵. »

Cependant les conceptions de ce qui est grand et de la grandeur (deux idées en fait étroitement liées) semblent diverger entre l'artiste italien et Colbert. Quand le roi demande au Bernin ce qu'il a pensé des Tuileries, l'artiste répond : « che li pareva una grande picciola causa » et compare le palais à un « grand escadron de petits enfants »⁶. Quand Colbert s'étonne qu'il ait apprécié la Fontaine des Innocents, parce que c'est « une petite chose », Fréart du Chantelou réplique, reprenant l'avis du Bernin, « qu'elle était petite, mais qu'en ce qu'elle contenait, elle avait du grand ». Quant à Claude Perrault, le concepteur de la colonnade du Louvre, il reprochait aux projets du Bernin « de n'avoir de grand que la longueur, la hauteur et la largeur »⁷.

Cet enjeu de grandeur ne se manifeste pas uniquement dans l'architecture. Il constitue le *leitmotiv* de la vie de Charles Le Brun rédigée par son assistant Claude Nivelon, aussi bien dans la carrière du peintre que dans ses réussites artistiques⁸. Le biographe écrit ainsi à propos de la grande version du *Serpent d'airain* (détruite) : « C'est le premier tableau qu'il fit de cette grandeur à Paris et qui se peut considérer comme le fondement de la fortune de M. Le Brun, comme il sera dit ci après »⁹ ; et au milieu de sa biographie, après avoir détaillé les prouesses picturales des *Batailles d'Alexandre*, il affirme que c'est « la représentation de [ces] grands combats qui éterniseront la mémoire » du peintre¹⁰.

4 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. par Milovan Stanić, Paris 2001, p. 45.

5 Ibid., p. 54. « Le roi de France d'aujourd'hui est un très grand roi, grand par l'intelligence, grand par l'esprit et grand par la puissance. Il a le temps de faire de grandes choses parce qu'il est jeune et qu'actuellement son royaume est en paix. Il veut réaliser son palais en proportion de ce qu'on a dit ci-dessus [...] En regard à ce qui vient d'être dit, on devrait faire un grand et majestueux bâtiment » (traduction Milovan Stanić, *ibid.*, p. 302).

6 Ibid., p. 85. (Les Tuileries « lui paraissait une petite chose ».)

7 Claude Perrault, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1684, p. 178.

8 Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. par Lorenzo Pericolo, Genève 2004 (1690 c. pour la version manuscrite). Le manuscrit original (dont le texte est assez différent de l'édition proposée par Pericolo) est consultable sur <https://lebrunlab.hypotheses.org/le-manuscrit-original-de-nivelon> [dernier accès : 27.09.2021].

9 Ibid., p. 144.

10 Ibid., p. 310, p. 313.

En effet, aux yeux des contemporains du Grand Roi, ces toiles de grand format (de 470 × 1265 cm env.) sont appelées à marquer l'histoire de la peinture. Selon Perrault, le défenseur des Modernes, « ces cinq tableaux sont peut-être en leur genre les plus beaux qu'il y ait au monde, et l'on peut espérer que [...] on leur rendra la justice qui leur est due, lorsque le temps y aura ajouté la beauté, et si cela se peut dire, le vernis qu'il donne toujours aux excellents tableaux¹¹. »

Dans la littérature artistique, la notion de grandeur apparaît alors sous trois aspects différents. La dimension physique du tableau est abordée par Filippo Baldinucci dans l'entrée « *tela* » (toile) de son Vocabulaire, dans laquelle il souligne le lien entre le grand format et ce type de support, et le retard des Italiens à l'adopter pour leurs tableaux¹². Félibien prétend dans ses *Entretiens* que Poussin n'eut à peindre que des « tableaux de Cabinet, et d'une grandeur médiocre », mais qu'il sut « étaler dans de petits espaces de grandes et savantes dispositions »¹³ ; et dans le chapitre introductif sur la peinture dans ses *Principes*, il définit le style de la « grande manière » lorsque toutes les parties sont « dessinées grandes, bien arrêtées et prononcées avec force et netteté, sans qu'il y paraisse rien de trop commun »¹⁴. Quelques années plus tard, Gérard de Lairesse aborde dans *Le grand livre des peintres* (1714) les problèmes de composition plastique : « Il est inutile de prouver que la composition d'un grand tableau exige une autre disposition des objets pour le remplir que celle qui doit occuper un petit champ ; quoique le sujet principal ne consiste qu'en trois ou quatre figures »¹⁵. Cette question de la grandeur, encore absente en tant que telle des dictionnaires spécialisés de la fin du XVII^e siècle, est reconnue au XVIII^e siècle. L'expression « grand tableau », qui ne figurait pas dans les dictionnaires classiques du XVII^e siècle – ceux de Pierre Richelet (1680), d'Antoine Furetière (1690) et de l'Académie française (1694) – fait sa première apparition dans le *Dictionnaire général d'art et de science* de Thomas Corneille, c'est-à-dire à l'extrême fin du siècle (1695) : « les grands tableaux servent dans les églises, les salons et les galeries »¹⁶. Cette définition, qui insiste sur la fonction sociale de l'objet et omet toute allusion aux problèmes plastiques (comme la notion de grand genre ou de grande manière), est reprise presque telle quelle aux XVIII^e et XIX^e siècles dans les dictionnaires spécialisés. Aubin-Louis Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-arts* de 1806, décrit une catégorisation qui prouve une prise de conscience de l'objet du point de vue de sa fabrication : « Les grands tableaux sont destinés pour les églises, les salons, les galeries et d'autres lieux vastes. Les tableaux

11 Claude Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, t. 1, Paris 1697, p. 91.

12 Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence 1681, p. 162.

13 André Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* [1685], t. 2, Paris 1688, p. 324.

14 André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris 1676, p. 394.

15 Gérard de Lairesse, *Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par quelques bons maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent* [1714], t. 1, Paris 1787, p. 235.

16 « tableau », dans *Dictionnaire des Sciences et des Arts*, Paris, éd. par Thomas Corneille, t. 2, 1694, p. 453.

moyens, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas plus de cinq pieds de hauteur et de largeur [soit 1,70 m environ], s'appellent tableaux de chevalet »¹⁷.

La remarque de Baldinucci sur l'adoption tardive de la toile en Italie laisse entendre que le tableau de grand format ne relevait pas de la pratique courante pour les peintres italiens. En effet, de Leon Battista Alberti à Giambattista Tiepolo, le lieu principal de la peinture d'histoire est d'abord la fresque, et celle-ci est donc pensée en fonction d'un lieu précis, en lien avec un espace architectural, selon un point de vue déterminé, au sein d'un ensemble décoratif. Or, le tableau de chevalet est un « organisme » « essentiellement indépendant, nécessairement complet », pour reprendre l'expression des cubistes Albert Gleizes et Jean Metzinger¹⁸, il peut être déplacé sans que sa fonction, qui est d'être accrochée au mur, soit remise en cause, ni que son organisation visuelle ne devienne inefficace¹⁹. Au contraire, Raphaël conçoit *La Délivrance de saint Pierre* en fonction de son emplacement dans la Chambre de la Signature, du cadre de la lunette et de la fenêtre centrale. Il en était de même pour la plupart des *teleri* vénitiens, peints pour être accrochés de manière fixe et vus selon un angle bien précis, et donc nécessitant une composition et une perspective particulières, comme l'atteste la suite de l'histoire de saint Marc peinte pour les murs la Scuola di San Marco. Et lorsque Raphaël veut faire croire l'illusion qu'il couvre le mur par un objet, au lieu de l'ouvrir sur une scène extérieure creusée par la perspective architecturale ou atmosphérique, il utilise l'expédient de la tapisserie, support de l'image noble et précieuse entre tous au XVI^e siècle, comme il le fait dans la *Bataille de Constantin* du Vatican par exemple.

Si le problème de la composition du tableau d'autel, dans un cadre formel contraint, avait été réglé par Raphaël et Titien en s'appuyant chacun sur des principes différents (s'adresser au *logos* pour Raphaël, au *thumos* pour Titien)²⁰, au XVII^e siècle peindre de grands tableaux posait en effet de nouvelles difficultés plastiques dont les artistes étaient bien conscients. Dans les années 1630, alors que se multiplient les commandes de grandes toiles, du Buen Retiro à la galerie de l'hôtel de La Vrillière, la dispute entre Andrea Sacchi et Pietro da Cortona à l'Académie de Saint-Luc en est la preuve²¹. Elle concerne non seulement le nombre de protagonistes (qu'il fallait *a priori* multiplier dans le cas des grands formats mais sans créer de confusion ni perdre le parallèle avec la tragédie), mais aussi la disposition des figures. Pietro da Cortona critique ainsi la composition du *Bacchus et Ariane* de Guido Reni (275 cm sur plus de 600 cm de long),

17 « tableau », dans *Dictionnaire des Beaux-Arts*, éd. par Aubin-Louis Millin, t. 3, Paris 1806, p. 617.

18 Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris 1912.

19 Sur ces points, voir Clement Greenberg, *Art et culture, essais critiques* [1961], Paris 1988, p. 171.

20 Voir Daniel Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », dans *Mélanges de l'Ecole Française de Rome* 84, 1972, p. 403-492, et André Chastel, *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris 1993.

21 Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, Rome 1823, p. 111-113 ; Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003, p. 411-413.

la jugeant plate et surnommant l'œuvre « le tableau de la procession » à cause des figures disposées par paires dans une attitude presque semblable²².

Pourtant, Pietro da Cortona lui-même avait été mis en difficulté face aux tableaux de grand format. Les deux œuvres qu'il a peintes pour les Sachetti au début de sa carrière (1624-1630), *Le Sacrifice de Polyxène* (273 × 419 cm) et *L'Enlèvement des Sabines* (275 × 423 cm), recourent à des registres et des modes de composition très différents car c'est le sujet, plutôt que l'objet peint, qui définit le ton et le mode compositionnel de l'œuvre. Peut-être le peintre s'était-il rendu compte de cette difficulté, car après avoir réalisé quelques grandes toiles à ses débuts, il allait laisser de côté ce type de productions, à l'exception des tableaux peints pour décorer la galerie La Vrillière à Paris.

Même pour Rubens, concevoir des grands formats posait problème. Dans le cycle de Marie de Médicis, si les toiles verticales ne laissent pas apparaître de difficulté (et s'appuient souvent, pour la disposition, sur les compositions de tableaux d'autel comme dans *La Félicité de la régence*), les trois grands formats oblongs présentent des défauts dans leur agencement. *Le Couronnement de la reine* se limite à une représentation plus ou moins fidèle de l'événement et son ton platement anecdotique contraste avec celui des deux autres tableaux ; *L'Apothéose d'Henri IV* et la *proclamation de la régence* est divisé en deux sujets, comme l'indique clairement le titre ; dans *Le Conseil des Dieux*, la figure d'Apollon, reprise de l'Apollon du Belvédère, ne réussit pas à créer un lien efficace entre les deux moitiés de la composition, trop différentes.

De son côté, Poussin avait compris les difficultés du grand format et l'évita soigneusement. Le peintre préféra représenter l'histoire dans des toiles de dimensions moyennes (150 × 200 cm env.) correspondant à une taille légèrement supérieure à la *tela d'imperatore*²³. Ce choix ne l'empêcha pas, dans les années 1630, de figurer des personnages de plus en plus nombreux, contrairement aux recommandations d'Andrea Sacchi. Mais en accentuant l'illusion de la boîte cubique par la perspective, avec une scène peuplée de personnages de petites dimensions soigneusement agencés pour ne pas créer de confusion, il transforme l'espace de la narration picturale en un espace théâtral, organisé selon le point de vue de l'œil du regardant. Dans sa *Vie de Poussin*, Félibien souligne le génie de l'artiste qui a su maîtriser le paradoxe du « grand sujet » dans des « bornes un peu étroites »²⁴.

Colbert (et probablement les Perrault) était parfaitement conscient de cette limite de l'art de Poussin qui, par exemple pour la grande version de *Camille*

22 Sur ce tableau, voir Mattia Biffis, « “Barberino gli volse donare un quadro” : Francesco Barberini, Walter Leslie e una nuova traccia documentaria per il *Bacco e Arianna* di Guido Reni », dans *Studi Seicenteschi* LIX, 2018, p. 145-162.

23 La « *tela d'imperatore* » est un format standard de toile romaine d'environ 100 x 130 cm. Les toiles de cette mesure sont désignées ainsi dans les inventaires.

24 Félibien, 1688 (note 13), p. 324.

livre *le maître d'école de Faléries à ses écoliers* destinée à la galerie La Vrillière (252 × 265 cm, fig. 1), n'a fait que multiplier par deux la composition peinte originellement en petit (101 × 137 cm, fig. 2) pour un de ses collectionneurs, Passart. Profitant de l'enthousiasme montré par Bernin pour les tableaux de Poussin en 1665 et connaissant la volonté monarchique d'entreprendre aux Gobelins une tenture rivalisant avec les Actes des Apôtres, Chantelou propose par deux fois au surintendant de faire tisser l'histoire de Moïse d'après les tableaux de Poussin. Celui-ci refusera, mettant en avant « la difficulté de réduire ces sujets en grands qui n'ont été exécuté qu'en petites figures »²⁵. Quand, sous Louvois, il fut finalement décidé de traduire différents tableaux de Poussin en tapisserie, il fallut adapter fortement les toiles du peintre, en y ajoutant un aspect décoratif en rupture avec l'austérité monumentale de ses compositions originales²⁶.

Une nouvelle peinture

Le premier peintre du roi et directeur des Gobelins, Charles Le Brun, ne fit rien pour favoriser le tissage des tableaux de Poussin. Tout en respectant la place honorifique du peintre vivant à Rome, il chercha à s'en démarquer en démontrant son propre savoir-faire dans le grand format. Après ses premiers grands tableaux, il propose dès 1660, avec le cycle sur Constantin, des solutions nouvelles pour le problème du grand format²⁷. Dans *Le Triomphe de Constantin* (connu par une gravure de 1666), au lieu d'adopter une disposition en frise, un schéma iconographique traditionnel pour un triomphe, Le Brun s'efforce de dynamiser sa composition. Son élève et biographe Nivelon en célèbre le « beau tout ensemble » (c'est la première fois qu'il utilise cette expression) et rapporte que Mazarin, « satisfait en voyant ce grand ouvrage », y souligna « la conduite et la sagesse qui s'y découvrent »²⁸.

C'est dans la série des *Batailles d'Alexandre* (fig. 3) que Le Brun réussit parfaitement à peindre en grand, que ce soit dans le thème du passage d'un fleuve, de la bataille militaire, de la mort d'un héros ou du triomphe. Pour chacun de ces tableaux, Nivelon analyse longuement la composition, insistant régulièrement sur l'idée de grandeur. La fin de son commentaire du *Passage du Granique* explicite le nouveau type de construction employé par le peintre :

²⁵ Chantelou/Stanic, 2001 (note 4), p. 18.

²⁶ Sur ce point, voir Olivier Bonfait, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand siècle*, Paris 2015, p. 142-147.

²⁷ Bonfait, 2016 (note 3), p. 35-43.

²⁸ Nivelon/Pericolo, 2004 (note 8), p. 267.



- 1 Nicolas Poussin, *Camille et le maître d'école de Faléries*, 1637, huile sur toile, 252 × 265 cm, Paris, Musée du Louvre

le tout ensemble de cette disposition [est] formé par une manière de chaîne, laquelle embrassant tout le devant du tableau, se joint par les deux côtés au grand groupe principal, lequel par l'adresse des lumières et des couleurs, attire les yeux des spectateurs sur ce grand héros²⁹.

Or, cette disposition en chaîne était nouvelle et dans les dernières lignes du chapitre consacré au tableau, Nivelon insiste sur le travail de composition

²⁹ Ibid., p. 313.



2 Nicolas Poussin, *Camille et le maître d'école de Faléries*, c. 1635, huile sur toile, 101 × 137 cm, Pasadena, Norton Simon Museum



3 Charles Le Brun, *La bataille d'Arbelles*, 1669, huile sur toile, 470 × 1265 cm, Paris, Musée du Louvre

nécessaire pour réussir un grand format : « Je marque toutes ces circonstances, pour faire entendre que ces grands travaux ne sont pas par une simple pratique, ce qui a été assez en usage chez les peintres communs³⁰. » Et la maîtrise de cet art du grand format où *copia* et *varietas* enrichissent l'histoire en respectant le principe de clarté lui permet de souligner, à la fin de son analyse de *La Bataille d'Arbelles*, la supériorité du représenté sur le dit : « Ce grand ouvrage renferme, dans le tout ensemble, des choses si belles et si diverses que ceux qui verront ce qui est gravé me blâmeront de ne pas l'avoir mieux représenté ; mais il est très difficile d'exposer des sujets si étendus en peu de mots sans le rendre confus³¹. » Et c'est devant les *Batailles d'Alexandre* peintes par Le Brun que se fait jour à l'Académie, lors des conférences, la conscience d'un nouveau type de disposition, nécessaire pour le grand format et différent des schémas classiques de Poussin. La conférence d'Antoine Paillet « Sur les préceptes de la peinture », lue le 2 juin 1674, montre qu'à l'Académie, après avoir plusieurs fois disserté des compositions de Poussin, on avait saisi l'émergence d'un nouveau type de peinture, le grand tableau, et des règles de composition qui lui étaient adaptées³². Au début de son discours, le peintre d'histoire crée pour la composition une distinction nouvelle entre les tableaux réalisés pour un grand lieu et les traditionnels tableaux de cabinet. Les premiers doivent être faits « de groupes puissants et de figures assez proches, sans toutefois y avoir de confusion » ; dans les seconds, les groupes « seront plus éloignés entre eux » et la composition « aura plus de vaste ». Cette esthétique de l'assemblage domine pour les grands formats : Paillet prend soin de toujours lier dessin et clair-obscur au lieu de les séparer dans l'analyse comme c'était le cas habituellement, ainsi que le montre le titre du chapitre « De l'assemblage des groupes et du clair-obscur ». Il recommande d'éviter des compositions comportant des trouées ou en frise (poser les groupes sur une même ligne, créer une égalité par une ressemblance des têtes) pour au contraire jouer des contrastes qui associeront les figures en faisant « un effet triangulaire » ; le peintre, « en assemblant des masses brunes proche des masses brunes [...] rendra ses compositions de plus grosse [i.e. grande] manière ».

De même, dans sa Table des préceptes de la peinture du 5 novembre 1678, portant sur l'ordonnance des figures, Henri Testelin, dans le chapitre consacré à leur disposition, traite en premier des groupes et énumère différents procédés pour les constituer et les lier ensemble : « la jonction des figures que l'on peut appeler le nœud » ; « la proximité des figures que l'on peut appeler la chaîne » ; l'arc-boutant ou le soutien, « qui sert à faire l'union de tous les groupes [...] pour

³⁰ Ibid., p. 312-313.

³¹ Ibid., p. 316.

³² La conférence est relue au moins le 3 août 1697 : « Comme ce discours contient un grand nombre de préceptes, la Compagnie a jugé à propos de le faire encore lire par articles, pour servir de matière à plusieurs entretiens », Jacqueline Liechtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. 1, Paris 2006, p. 545-556, ici p. 545.

n'en faire qu'un seul de toute l'ordonnance afin que la vue les puisse doucement embrasser » ; « l'application du clair et de l'obscur [...] pour voir en même temps ce que produit la composition du tout ensemble »³³.

Ce vocabulaire nouveau, inconnu de Fréart, de Félibien, de Charles-Alphonse Du Fresnoy et même des premières conférences académiques, correspond bien à un langage pictural nouveau. Il suffit de comparer la composition de Poussin pour *Moïse défendant les filles de Jethro*, telle qu'elle est gravée par Antoine Trouvain, et la composition sur le même sujet peinte par Le Brun en 1685, pour saisir à quel point un nouveau mode de disposition des figures s'est mis en place. À l'ordonnance de Poussin qui vise à séparer les groupes, isoler les figures et créer une égalité entre celles-ci à travers les draperies reflétant les gestes du corps ou leur symétrie, et qui place tous les protagonistes sur le même plan, suscitant une impression de bas-relief, s'oppose la composition mise en œuvre par Le Brun. Ce dernier forme un nœud dans le groupe des figures féminines à droite, tandis qu'à gauche la proximité et l'entremêlement des personnages masculins dessine une chaîne, et grâce à une alternance savante de clair et d'obscur, il relie les deux groupes par l'arc renversé qui fait embrasser du regard Moïse et le groupe des filles de Jethro. Or ce tableau est de dimension « médiocre » (114 x 122 cm), mais le changement de paradigme visuel nécessité par la composition en grand format avait fait changer les modèles de composition même dans les cas de tableaux de chevalet.

Cependant, pour Le Brun (à la différence sans doute de Roger de Piles), il n'était pas question que l'effet prime totalement et que le tableau ne puisse plus se prêter à une lecture, comme chez Poussin. Le changement d'échelle permet de lire les passions des personnages dans le cadran du visage et contribue ainsi à un enrichissement psychologique dans la représentation peinte de l'histoire qui fait écho à l'analyse des caractères et des sentiments dans la littérature contemporaine, de Madame de La Fayette à Racine.

Dans sa conférence sur le *Martyre de saint Étienne* d'Annibal Carrache³⁴, Sébastien Bourdon avait signalé qu'« il est impossible d'exprimer ce caractère des passions sur de petits objets » (le tableau mesure 40 x 53 cm et les figures n'ont pas 15 cm de haut). Même pour les tableaux de médiocre grandeur de Poussin, dans lesquels les figures mesurent environ 50-70 cm de hauteur, Félibien ou Bellori analysent en fait moins les passions des personnages (les visages sont rarement décrits) qu'ils ne proposent une lecture psychologique de l'action du personnage dans la narration de l'histoire.

C'est pour les tableaux de grandes dimensions que cette rhétorique de l'*actio* cède le pas à une analyse psychologique. Henri Sauval par exemple, dans un texte écrit vers 1655, s'attache à décrire les « plis du visage » des figures du *Miracle*

³³ Ibid., p. 679.

³⁴ Ibid., p. 239-247.

de saint François-Xavier, même s'il ne peut encore cataloguer les passions³⁵. Félibien, en revanche, y parvient dans son écrit sur le premier grand format célèbre de Le Brun, *Les Reines de Perse* :

Quant à sa jeune sœur [de Statira, la fille de Darius], il y a cent choses à considérer en elle. La douleur, la crainte, et l'admiration sont de différents effets sur son visage, car la douleur paraît dans ses yeux encore tout mouillés de larmes ; ses sourcils avancés marquent la crainte, et la bouche un peu ouverte et retirée fait voir son admiration³⁶.

Peindre en grand signifie porter son regard vers de nouveaux objets et pouvoir donner à lire l'histoire autant à partir des « plis du visage » que des gestes. Ce qui confère à la peinture une nouvelle potentialité visuelle en plus de la rhétorique de l'*actio* : la *copia* et la *varietas* de l'expression des passions.

Cette nouvelle topique permettait de faire voir une richesse de sentiments tels que définis dans les traités sur les passions de l'âme³⁷ et dont Le Brun reprend les définitions en élaborant leur transposition sur les visages. La subtilité dans le mouvement des sourcils ou des traits qui distingue les sentiments d'horreur, de colère, de désespoir et de rage, pouvait à l'origine être perçue seulement sur des figures de grandeur naturelle et ces cinq passions apparaissent en effet bien distinctes dans *La Bataille d'Arbelles*. Cependant, la codification visuelle opérée par Le Brun à travers dessins et gravures mais aussi schémas pédagogiques donne lieu au développement d'un nouvel outillage de l'œil qui permet peu à peu de miniaturiser cette représentation. Par la suite, les artistes purent peindre sur un visage, même en petit, l'« admiration avec étonnement » (comme chez la jeune fille agenouillée à droite dans le *Moïse* de Le Brun) et les spectateurs qui souhaitaient pouvoir reconnaître ces passions étaient capables de les lire.

35 « Il a disposé ses figures en sorte qu'elles voient toutes le miracle, et a remué leurs passions avec un jugement et une adresse qui lui est toute particulière : il a conduit et manié leur douleur et leur joie par degré à proportion du sang et de l'intérêt, ce qui paraît visiblement sur leurs visages, et par leurs attitudes toutes différentes [...]. Une femme au chevet du lit [...]. On remarque dans ses yeux, la bouche, le mouvement des bras, les plis du visage, et toutes les actions d'une autre qui est au pied du lit, que la douleur qui s'étoit emparé de son âme, ne cède qu'à grande force à la joie et cette joie encore ne se fait voir que comme le Soleil dans un temps fort chargé, qui simplement par quelque foible rayon, sans pouvoir percer la nue, à peine donne à connaître qu'il a envie de se montrer. Il n'y a que Poussin au monde capable d'exprimer ce combat de passions si opposées dans une même personne, et sur un même visage », Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris 1724, t. 1, p. 462 (le texte fut rédigé vers 1660).

36 André Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du Roy*, Paris 1663, p. 14-15. Sur l'importance de ce tableau dans la formulation de théorie de l'art en France, voir Thomas Kirchner, « *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* » de Charles Le Brun : *tableau-manifeste de l'art français du XVII^e siècle*, Paris 2013.

37 Les principales sources de Le Brun sont le *Traité sur les passions* de Descartes et *Les Caractères des passions* de Cureau de la Chambre. Pour les sources de Le Brun, voir Jennifer Montagu, *The expression of the passions : the origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, New Haven 1994, p. 156-162.

Le grand format impliquait également une réflexion sur l'efficacité du tableau à une autre échelle. Le clair et l'obscur, deux termes encore traités séparément autour de 1600³⁸, se voient réunis dans un tout indissoluble. Aux trois degrés de lumière distingués par Le Brun dans sa conférence de 1667 sur *La Manne*, et propres à séparer les figures ou les groupes – lumière souveraine, glissante et perdue –, vient s'ajouter un quatrième degré, la lumière réfléchie qui permet « l'union et la concordance du tout ensemble »³⁹. Enfin en 1675, Testelin recommande de ne pas trop détailler les parties laissées dans l'ombre afin de ne pas distraire la vue de l'objet principal, ce qui nuirait au tout ensemble⁴⁰.

Cette « union et concordance du tout ensemble » semble être devenue la règle majeure, et les conseils donnés ne sont pas si éloignés du précepte de Roger de Piles dans son commentaire de Du Fresnoy de 1668 :

disposer par grandes masses de clair obscur et d'union de couleurs, sans s'amuser à finir chaque chose en particulier indépendamment l'une de l'autre, comme font ceux qui ont un petit génie, et dont l'esprit n'est pas capable d'embrasser un grand dessein, ni une grande composition⁴¹.

Le propos vise les compositions détaillées de Poussin, avec leurs péripéties, ou en tout cas le mode de lecture qui en a été proposé, comme dans la conférence de Le Brun sur *La Manne*. À une peinture isolant les groupes et disséquant les motifs, insistant sur les péripéties, qui caractérisait encore le schéma de composition chez Poussin et de perception chez Le Brun lorsqu'il analyse *La Manne* en 1667 et qui supposait un mode de lecture analytique, s'oppose désormais une esthétique de l'assemblage (Paillet) et une vision par œillade, comme le dit Testelin.

Cette esthétique de l'union du tout ensemble induit un nouveau regard sur le tableau, avec l'intégration du spectateur. Dans son *Cours de peinture par principes* de 1708, Roger de Piles insiste bien sur ces deux dernières notions et leurs liens. Car « l'union du tout ensemble » permet la vérité de l'imitation, et joue donc un rôle fondamental dans les effets de la peinture : « la véritable Peinture doit appeler son Spectateur par la force & par la grande vérité de son imitation ; & [que] le Spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente »⁴². Pour Le Brun, dans un regard sans doute plus rapproché et conscient de l'histoire, l'expression des passions permet de faire participer le spectateur, censé éprouver les sentiments des protagonistes de l'histoire. Dans les deux cas, le spectateur, ainsi pleinement

38 Voir par exemple Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1586], Turin 1988.

39 Liechtenstein/Michel, 2006 (note 32), p. 738 (Testelin, *Conférence sur l'ordonnance*, 1674).

40 Ibid., p. 735 (Henry Testelin, *Sur le clair et l'obscur*, 1675).

41 Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'art de peinture*, éd. par Roger de Piles, Paris 1668, p. 99.

42 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, p. 6.

impliqué dans la scène, ne peut plus lire objectivement l'histoire et le tableau, car il est pris par l'action. Il n'est plus un simple *viewer*, un regardant, mais un *beholder*, un spectateur, et se sent impliqué dans la scène qu'il regarde.

Un nouveau paradigme

Et pour Le Brun comme pour Roger de Piles, peindre en grand implique de mettre en avant la figure principale, celle qui déclenche les passions de l'histoire ou celle autour de laquelle se regroupe le tout ensemble. En effet, dans « tout ensemble », « la lumière doit jeter son principal éclat en un seul endroit, et aller toujours en diminuant sur les parties qui s'en éloignent »⁴³. Ce modèle, sanctionné par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes*, permettait de « jeter la vue » sur le héros principal. C'est ce qu'énonce également Paillet dans sa conférence de 1674 : « surtout que le héros ou les figures qui feront le principal sujet soient non seulement placé[s] dans le lieu le plus éminent, mais qu'elles soient entières et visibles par dessus toutes choses, en sorte qu'elles attachent principalement la vue, tant par la lumière que les attitudes »⁴⁴.

Ce que réussit parfaitement Le Brun peintre dans *Le Passage du Granique*, malgré le grand nombre de personnages et la disposition en chaîne : « le tout ensemble de cette disposition [...] attire les yeux des spectateurs sur ce grand héros »⁴⁵. Toutes les descriptions des *Batailles* commencent par évoquer la figure d'Alexandre, soulignant à chaque fois qu'il est au centre de la composition (*Passage du Granique* : « Ce prince paraît dans le milieu du tableau ») ou bien visible sur une hauteur (*Bataille de Porus* : « dans le fond sur une hauteur est représenté Alexandre »). Cette visualisation du héros est bien différente de celle utilisée dans les précédents tableaux d'histoire, comme le montre la description de deux tableaux qui faisaient référence autour de 1650. Dans *L'Aumône de saint Roch* d'Annibal Carrache, Bellori commence certes par le saint, mais doit préciser sa localisation pour que l'on puisse le trouver : « È situato san Rocco da un lato del quadro »⁴⁶ ; et dans sa description de *La Manne*, Félibien ne mentionne Moïse et Aaron qu'après une page entière de texte qui s'est attachée à détailler longuement les figures du premier plan et leurs actions, et ne décrit que leurs couleurs⁴⁷.

Le modèle du tout ensemble qui met en valeur la figure principale sert remarquablement l'histoire du roi. Celui-ci devient, au propre et au figuré,

43 Liechtenstein/Michel, 2006 (note 32), p. 728 (Henry Testelin, *Sur l'ordonnance*, 1674).

44 Ibid., p. 551 (Antoine Paillet, *Sur les préceptes de la peinture*, 2 juin 1674).

45 Nivelon/Pericolo, 2004 (note 8), p. 313.

46 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], éd. par Evelina Borea, Turin 1976, p. 41.

47 Félibien, 1688 (note 13), p. 408-409.

la figure principale de toute peinture d'histoire, que ce soit dans les tableaux de réception à l'Académie ou sur la voûte de la galerie de Versailles. Le roi, *nec pluribus impar*, est l'*agens* moteur de l'histoire et la figure éminente du groupe. Une histoire racontée comme une légende, sous les voiles de la Fable ou sous les traits d'Hercule, aurait pu s'attarder dans des péripéties, privilégier des actions mineures. Mais à partir du moment où la figure du héros se confond avec celle du roi très chrétien, et non celle des divinités païennes, le monarque doit s'imposer au premier coup d'œil, être le nœud unique de la composition, celui qui déclenche l'action. Toutes les descriptions des tableaux de la galerie des Glaces débutent par la figure principale, celle du souverain au centre d'un tout ensemble, comme dans le *Mercurie Galant* en 1684 :

Le roi paraît tranquillement au milieu d'un grand mouvement qui est exprimé dans le tableau. Le Doubs, saisi de frayeur, étend les bras pour s'opposer au passage. Mars traîne avec violence un grand nombre de femmes de tout âge. Ce sont toutes les villes de la province que le roi dompta comme en passant⁴⁸.

Pour les peintres actifs à partir de 1660-1670, la capacité à peindre un grand format devient un élément fondamental de leur carrière, ainsi que le montrent leurs différentes biographies. Comme pour Le Brun, ce sont les grands formats qui expliquent les succès d'Antoine Coyppel (1661-1722). Sa biographie, rédigée par son fils Charles-Antoine Coyppel, sans doute à partir de souvenirs personnels, et lue en 1745 à l'Académie, les met bien en avant :

Enfin de retour en France, il fit connaître au public par plusieurs grands ouvrages qu'il avait utilement employé son temps en Italie [suit alors la mention de l'exécution du grand May pour la cathédrale Notre-Dame de Paris puis du tableau d'histoire pour son agrément à l'Académie] Il fit ensuite un grand tableau pour le chœur des Chartreux, le sujet de la guérison des aveugles de Jéricho⁴⁹ : cet ouvrage alors fut fort applaudi, et les connaisseurs le voient toujours avec plaisir⁵⁰.

⁴⁸ *Mercurie Galant*, Paris, 1er janvier 1684, p. 69.

⁴⁹ Nicole Garnier, *Antoine Coyppel*, Paris 1989, n° 15 : le tableau, disparu, est connu par une gravure de Trouvain ; il mesurait 300 x 380 cm. La description de l'inventaire de 1790, citée par Garnier (« L'aveugle, figure principale sur le premier plan, est de la plus grande correction de dessin, d'un superbe coloris et de la plus grande vérité. Le tableau a dix pieds de hauteur sur six pieds deux pouces de largeur »), laisse comprendre que ce tableau répondait parfaitement à toutes les caractéristiques du grand format telles qu'elles sont définies dans cet essai.

⁵⁰ Jacqueline Liechtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. 4, Paris 2010, p. 530 (Charles-Antoine Coyppel, *Vie d'Antoine Coyppel*, 6 mars 1745).

La même séquence (May de Notre-Dame, tableau de réception à l'Académie, grand tableau pour les Chartreux) se retrouve dans la biographie de Jouvenet par Dubois de Saint-Gelais en 1717 et celui-ci prend soin de la compléter :

Ses ouvrages d'une plus grande composition, et qu'on vante davantage, sont quatre tableaux qu'on voit dans l'église de Saint-Martin-des-Champs. *Notre-Seigneur chez le Pharisien, La Résurrection de Lazare, Les Marchands chassés hors du Temple et La Pêche de saint Pierre*. La réputation de ces excellents morceaux ayant fait souhaiter au roi d'en avoir des tapisseries, M. Jouvenet reçut ordre de les copier. [...] M. Jouvenet a beaucoup travaillé pour Louis XIV [...]. Une circonstance qui ne doit point être oubliée, c'est que M. Jouvenet n'a jamais été en Italie, en sorte que se confiant à son génie et à son travail, il leur a dû la hardiesse du dessin, la grandeur de la composition, la fierté du pinceau et l'intelligence du clair-obscur, qu'il a possédés dans un degré supérieur⁵¹.

Ce savoir-faire du grand format est donc séparé de l'influence italienne. Il est même une marque de la supériorité française. Un des plus célèbres tableaux de Coppel, *Athalie*, exposé en janvier 1697 dans le grand appartement de Versailles, fut célébré ainsi dans les colonnes du *Mercur de France* du même mois :

Je revenais de voir le tableau d'*Athalie*
Où le fameux Coppel promis à se surpasser
Fait sentir qu'on peut effacer
La réputation des tableaux d'Italie⁵².

Exposé au Salon de 1699 et désigné par Florent Le Comte comme grand format⁵³, le tableau fut d'ailleurs traduit en très grand format pour devenir un carton de tapisserie de plus de 360 × 700 cm. En s'adaptant aux grandes dimensions, en devenant le support médiatique principal de l'idéologie du pouvoir, le tableau de chevalet avait pris la première place dans les arts visuels, et repoussé la tapisserie au statut non plus de « peinture tissée », mais d'art décoratif.

À la fin du XVIII^e siècle, le « grand tableau » avec des figures de grandeur naturelle est devenue la norme de production, l'étalon de référence de la peinture. Les tableaux de réception à l'Académie, qui mesuraient 130 sur 175 cm environ depuis les années 1660, sont supplantés dans la décennie 1780 par des toiles de très grand format, de plus de deux mètres de haut sur deux mètres de large, telle *La Douleur d'Andromaque* de David (275 × 203 cm). Cet artiste bouleversa d'ailleurs par deux fois les formats traditionnels pour s'imposer : son

51 Ibid., p. 249 (Dubois de Saint-Gelais, *Vie de Jean Jouvenet*, 27 janvier 1725).

52 *Mercur de France*, Paris, janvier 1697, p. 200-210.

53 Florent Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture*, Paris 1700, t. 3, p. 213.

morceau d'agrément, le *Bélisaire*, au lieu de la taille moyenne traditionnelle est également une toile monumentale (288 x 312 cm) et le peintre multiplie par deux les dimensions de la commande royale, le *Brutus*, au point de peindre une toile de 330 sur 425 cm⁵⁴.

Quant aux peintres anciens, le grand format devenait également un passage obligé des récits ou reconstitutions qui étaient faits de leur parcours. Roger de Piles n'a utilisé l'expression « grand tableau » qu'une seule fois dans son *Abrégé de la vie des peintres* de 1699, pour un tableau qui va servir de précédent prestigieux, la *Navicella* de Giotto dans la basilique Saint-Pierre. Descamps, dans le premier volume de sa *Vie des peintres flamands*, emploie au moins 22 fois l'expression, et souvent à une place de choix : au début de la vie, quand celle-ci est brève, ou de la liste des ouvrages, quand il a séparé vie et œuvre. Dans sa biographie du peintre fondateur de l'école flamande Jan Van Eyck, après avoir décrit le retable de l'*Agneau mystique*, Descamps qualifie l'œuvre de grand format et lui fait jouer un rôle fondamental dans le succès et la renommée internationale de l'artiste qui, grâce à elle, put obtenir des commandes venant des « seigneurs du pays et étrangers », dont les Médicis⁵⁵.

Pour la peinture contemporaine, un nouveau lieu va être celui de la révélation et de la domination du grand format, le Salon, un lieu moral car public, et qui s'oppose ainsi à la collection privée. Le grand format y domine, visuellement mais également dans les souvenirs des visiteurs. Le compte rendu de l'exposition de 1783 dans le *Mercur de France* commence systématiquement, pour chaque peintre, par une grande composition dont les dimensions sont indiquées avec son origine (très souvent une commande royale), avant de citer les œuvres de plus petit format⁵⁶. Cette série de grandes toiles rythme ainsi la description, dont elle occupe environ un cinquième, comme elle devait capter les regards des visiteurs. Près d'un quart de siècle plus tard, en 1806, le critique Pierre Jean-Baptiste Chaussard juge des nouveaux types d'impétrants au Salon à partir du critère de leur capacité à peindre un grand format : l'étranger pensionnaire du roi d'Espagne et élève de David, José Aparicio, avec *La Peste à Madrid*, a peint davantage « un grand tableau de genre, ou de drame historique, qu'un tableau d'histoire » ; Madame Angélique Mongez n'a que l'honneur d'avoir entrepris un grand format, sans y avoir réussi, avec son *Thésée et Pirithoos purgeant la terre des brigands* (fig. 4), car elle « n'a pas assez fait d'études préliminaires et n'est point préparée au grand art de la composition » et le tableau manque d'« unité d'action », puisqu'il comprend en fait « deux scènes séparées »⁵⁷.

54 Jacques Louis David, 1748-1825, éd. par Antoine Schnapper, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 1989, p. 111-116 et cat. 47.

55 Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, Paris 1753, t. 1, p. 5 : « Après avoir fini son grand tableau à Gand, Jean retourna fixer sa demeure à Bruges ».

56 *Mercur de France*, Paris, septembre 1783, p. 122-134.

57 Pierre Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français. État des arts du dessin en France*, Paris 1806, p. 129 et p. 203.



4 Angélique Mongez, *Thésée et Pirithoos purgeant la terre des brigands*, 1806, huile sur toile, 340 × 449 cm, Château d'Arkhangelskoye

Le grand format était encore un privilège français, celui des peintres d'histoire, mais avec le système des beaux-arts du XIX^e siècle, reposant sur l'Académie et le Salon, il allait devenir la peinture de référence en Europe, et le support visuel de l'histoire et du mythe des États-nations.