

ARTS ET LITTÉRATURE

Sunt lacrymae rerum.

Usage et représentation du pathétique dans la théorie et la pratique
des arts au XVIIIe siècle.



présenté par Marilina Gianico
Université de Bologne
DESE- Doctorat d'études supérieures européennes

Introduction

Les façons de traiter un sujet vaste comme le pathétique dans la représentation artistique du XVIII^e siècle auront été nombreuses; on aurait pu le traiter du point de vue iconologique, en analysant les manières de l'expression de la pathéticité du corps ou du visage humaines, ou les différences entre des artistes de culture et de formation différentes, dans l'usage qu'ils ont fait de la gestualité.

Cela aurait permis d'obtenir une description iconographique détaillée, mais aurait exclu la possibilité d'un regard général et historique sur le siècle.

Puisque l'idée d'un travail sur les représentations du pathétique dans les arts figuratifs s'est originé à partir de la littérature et de l'histoire, de l'étude du roman des Lumières, le but de ce travail est de chercher à pénétrer les rapports entre l'expression littéraire, en tant que langage verbal, et l'expression picturale, en tant que langage –muet– des images.

Le XVIII^e siècle offre, sur ce sujet, beaucoup de sources, puisque celui des rapports entre les arts est un des sujets les plus controversés, soit dans l'air de cette discipline naissante qu'est l'esthétique, soit parmi les spécialistes des arts: peintres, lettrés, dramaturgiens (et beaucoup des philosophes du XVIII^e siècle rentrent en même temps dans la définition de philosophe et dans une ou plus des précédentes).

Si en 1746 Charles Batteux avait proposé une classification des arts qui ne satisfaisait pas Diderot,¹ car il n'avait pas traité des passions –qui acquériront au cours du siècle une importance toujours majeure dans la réflexion sur l'art–, beaucoup des appartenants à la *respublica litterarum*

¹ Charles Batteux, *Le belle arti ricondotte ad un unico principio*, Palermo: Aesthetica, 2002. D. Diderot, *Traité du beau*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1951, p.1075-1112.

avaient déjà cherché à traiter les rapports entre la peinture et la poésie, montrant ainsi la vitalité du mot horacien '*ut pictura poesis*', que Lessing, avec la publication de son *Laocoon* en 1766, renversera totalement, remettant en discussion toute une tradition de la pensée.

L'inquiétude dont ces débats montrent l'existence au niveau théorique était partagée, dans la pratique, par les peintres.

Les règles imposées à la représentation par l'idée de la beauté classique semblent commencer à être perçues comme des limites à l'expression.

La beauté en tant que proportion et harmonie semble être remplacée par une vision de la représentation dont le champ s'est élargi, puisque il inclut maintenant tous les aspects du réel, y compris le laide.

La représentation picturale de la douleur, du *pathos*, est un des thèmes affectés par la nouvelle conception des arts et plus en particulier de la peinture.

Dans l'Angleterre de la première moitié du siècle et dans la France des années '60 et '70, cette représentation est, si j'ose dire, chorale, parce qu'elle concerne des thématiques sociales -la corruption des mœurs, la vie familiale-: Hogarth, représentant britannique de cette nouvelle conception de la peinture, peint les couches du vice qui aboutissent à la chute des individus, dans la perspective la plus générale d'une réforme de la société, partageant de la sorte les idées de l'*Enlightenment* que déjà les lettrés de l'époque avaient cherché à transférer dans le domaine des arts; Greuze représente des scènes pathétiques qui visent à émouvoir le spectateur et à lui inspirer l'amour pour la vertu et qui seront louées par Diderot.

Greuze et Hogarth refusent les genres peinturaux jugés les majeures dans la hiérarchie de leur époque pour représenter la vie quotidienne du peuple, un thème presque inconnu dans la peinture officielle des académies.

En Allemagne, où l'*Aufklärung* est en retard par rapport à l'*Enlightenment* et aux Lumières, l'usage pédagogique de la représentation de la douleur n'existe pas dans la peinture, du moins selon les sources que j'ai consultées. Une réflexion sur le sujet sera entreprise depuis le débat sur le Laocoon, qui est repris par Lessing² d'après Winckelmann et par Schiller d'après tous les deux. Elle aura perdu sa dimension de choralité pour se concentrer sur l'individu, sur ses réactions et son attitude face à la souffrance (Schiller).³

I. Jean Baptiste Greuze, l'«homme de Diderot».

Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt.

Virg., *En.*, I, 462

Ce vers de Virgile -à l'avis de Denis Diderot un des plus beaux du poète latin et un des plus beaux principes de l'art imitatif- aurait dû être écrit sur la porte de l'atelier du peintre, à signifier «Ici les malheureux trouvent les yeux qui les pleurent».⁴

Pour comprendre entièrement le raisonnement du philosophe il serait opportun de s'adresser à l'Énéide.

Le vers est tiré du premier livre. Énée est en train de regarder les peintures qui racontent l'histoire de la guerre de Troie, en attendant Didon:

Constitit et lacrimans 'Quis iam locus', inquit, 'Achate,
quae regio in terris nostri non plena laboris?
En Priamus. Sunt hic etiam sua praemia laudi;
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem'.⁵

² G. E. Lessing, *Laocoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*, Milano: Rizzoli, 1994.

³ F. Schiller, *Sul patetico*, in *Del sublime*, Milano: SE, 1989.

⁴ D. Diderot, *Essai sur la peinture*, in *Oeuvres*, Paris: Gallimard, 1962, p. 1112-1170.

⁵ Publius Virgilius Maro, *Eneide*, Milano: Rizzoli, 1994; I, 459-463.

Énée s'arrête devant les représentations picturales et, en pleurant, réfléchit sur les tristes événements qui ont récemment involvé son peuple. Le pouvoir d'évocation de l'image a obtenu – sur ce spectateur privilégié, car il est aujourd'hui spectateur comme il était jadis protagoniste de l'histoire racontée- son effet. Le poète latin semble vouloir exprimer ici la capacité de la peinture –et de toute expression artistique- de donner une voix aux expériences humaines et de véhiculer les émotions, aussi bien que de favoriser le partage de l'expérience douloureuse entre les hommes.

L'idée du partage de la douleur et des larmes –sous-entendue à la citation et à la devise proposé par le philosophe pour l'atelier du peintre- s'insère dans le complexe réseau de signification du pleure et de l'expression des émotions élaboré par le XVIII^e siècle.⁶

Diderot, qui cite le vers par cœur (en effet, dans la citation de *l'Essai de la peinture* on peut remarquer une faute),⁷ semble viser à exprimer par cette citation -et encore plus par l'image à laquelle elle fait allusion- celui qui est, à son avis, le but de l'art pictural.

Celui qui peut susciter des larmes est, chez Diderot, quelqu'un qui peut faire du bien aux hommes, car il les guide vers la vertu, source de bonheur, et vers la pitié, un sentiment de fraternité à l'égard des malheureux.

Il l'explicite dans son *Éloge de Richardson*. Après avoir élogé le penchant moral des romans de l'écrivain anglais, Diderot s'exprime ainsi:

Si Richardson s'est proposé d'intéresser, c'est pour les malheureux. Dans son ouvrage, comme dans ce monde, les hommes sont partagés en deux classes: ceux qui jouissent et

⁶Voir A. Vincent-buffault, *Histoire des larmes*, Paris: Rivages, 1986, p. 12-45 et P. Mauclair Poncelin, *Le plaisir des larmes, un plaisir vertueux*, in *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècle)*, études coordonnées par S. Salaün et F. Etievre, CREC, Université de la Sorbonne Nouvelle, p. 36-56.

⁷ D. Diderot, *Essai sur la Peinture*, in *Oeuvres*, Paris: Gallimars, 1999, p. 1153.

ceux qui souffrent. C'est toujours à ceux-ci qu'il m'associe; et sans que je m'en aperçoive, le sentiment de la commisération s'exerce et se fortifie.⁸

L'amour de Diderot – et, plus en général- de son époque- pour le pathétique dans l'art est connu. Pour le philosophe, ce qui constitue la beauté et la majesté d'un roman ou d'un tableau est la capacité qu'ils ont d'émouvoir et de véhiculer des valeurs morales par l'émotion; la peinture et la littérature doivent devenir psychagogiques.

Cette capacité a, pour lui, plus de valeur que n'importe quelle habileté technique; il l'explique dans le paragraphe de son *Essai sur la peinture* dédié à la composition:⁹

Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? Je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-mois tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux après si tu peux.¹⁰

La conception de l'émotion du spectateur en tant que témoignage de la réussite d'une peinture parcourt tout l'essai, témoignant l'attention conférée à l'effet de l'art par l'auteur. À la limite entre création et réception –dans le sens de «effet de l'oeuvre créée»-, l'expression est l'opération qui permet au peintre de communiquer avec le spectateur, d'exercer son pouvoir de persuasion.

⁸ D. Diderot, *Éloge de Richardson*, in *Oeuvres*, Paris: Gallimard, 1999, p. 1062.

⁹ Il faut préciser que l'écriture de Diderot est bien difficile à suivre. Son traité est plus un atelier de pensées sans un parcours déterminé que la tractation systématique d'un sujet. D'ailleurs, c'est lui même à le faire constater au lecteur, à travers des pointes ironiques. Par exemple, le chapitre sur la composition porte le titre de «Paragraphe sur la composition où j'espère que j'en parlerai».

¹⁰ D. Diderot, *Essai sur la peinture*, cit., p. 1150.

L'expression, définie comme «l'image d'un sentiment»,¹¹ qui est «faible ou fausse si elle laisse incertain sur le sentiment»¹² est, parmi les idées esthétiques de Diderot sur la peinture, un des motifs dominants.

Trois aspects sont particulièrement appréciés par le philosophe français dans les produits artistiques: le but morale de l'oeuvre, l'attention qu'elle confère à la douleur et aux malheureux, sa capacité de reproduire des événements de la vie quotidienne, qui coïncide ici avec la réalité.

Dans les descriptions des peintures que Diderot donne dans ses Salons, on peut relever deux méthodes, la «méthode scientifique» qu'on pourrait rapprocher de l'analyse iconographique de Panofsky,¹³ et la «méthode poétique»,¹⁴ qu'on pourrait rapprocher de l'analyse iconologique¹⁵ de l'historien de l'art allemand.

Ces méthodes sont conçues de façon à permettre de caractériser la forme et le contenu d'une oeuvre d'art et – indirectement – de signaler les ouvrages de la vie culturelle ayant influencé l'oeuvre jugée. C'est ainsi que le style des traductions poétiques que Diderot fait des tableaux de genre de Greuze est comparable à celui des romans et drames dont s'est inspiré l'artiste: *Pamela* de Richardson et *Le père de famille*.¹⁶

La présence de *pathos* et la capacité de susciter des émotions fortes dans celui qui regarde le tableau sera la raison qui aura plus d'importance dans l'appréciation que Diderot témoignera à Jean Baptiste Greuze dans les Salons de 1763 et 1765.

¹¹ *Ibid.*, p. 1135.

¹² *Ibid.*, p. 1137.

¹³ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino: Einaudi, 1999, p. 29-57.

¹⁴ E. M. Bukdahl, *Introduction au Salons de 1765*, cit., p. 5.

¹⁵ E. Panofsky, *op. cit.*

¹⁶ E. M. Bukdahl, *op. cit.*, p. 5.

Chez Diderot, Greuze occupe dans la peinture la place que Richardson occupe dans la littérature: «C'est vraiment là mon homme que ce Greuze».¹⁷ L'*incipit* de la section dédiée au peintre par le philosophe dans le Salon de 1763 témoigne une admiration sans équivoques,¹⁸ qui restera –pour l'artiste bien que non plus pour l'homme- inchangée dans le Salon de 1765. L'*incipit* de celui-ci est presque le même que celui du premier:

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

C'est véritablement un roman ce que Diderot fait dans la description de la peinture de Greuze *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, essai merveilleux et étonnant de ce style dont parle Else Marie Bukdahl.

Dans sa critique du tableau, Diderot ne donne pas une description des détails du tableau –qu'il juge le plus agréable et peut être le plus intéressant du Salon-,¹⁹ il raconte l'histoire que le critique attentif devrait voir représentée sur la toile.

Dans la composition de cette description poétique de l'histoire de la jeune fille peinte, on peut remarquer la présence de l'influence de la lecture des romans de Richardson.

Le récit que Diderot invente sur la jeune fille est l'histoire de la naissance de l'amour et de la "perte de la vertu".

¹⁷ D. Diderot, *Salon de 1763*, in *Essai sur la peinture, salons de 1759, 1761, 1763*, Paris: Hermann, 1984, p. 233.

¹⁸ Une admiration pareille est témoigné à Richardson dans l'écrit cité; elle peut être résumé dans la phrase: «C'est le panégyriste de Richardson qui va parler.», *op. cit.*, p. 1059.

¹⁹ D. Diderot, *Salon de 1765, cit.*, p. 179.



Jean Baptiste Greuze, *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, Huile sur toile, 1765, Edimbourg, Galeries Nationales d'Écosse.

Le caractère de la jeune fille est pris des romans de Richardson.²⁰

Elle rougit, elle montre un regard timide, elle est sur le point de pleurer pour avoir perdu cet attribut qui, à l'époque, était retenu d'une importance vitale pour une jeune fille. La féminité qu'elle incarne est celle du roman sentimental du XVIIIe siècle, faible, sans défenses, "vertueuse".

²⁰ Les héroïnes de Richardson sont toujours des jeunes filles pauvres et modestes qui cherchent à défendre leur vertu envers une société qui, au contraire, cherche à les corrompre.

Dans sa critique *sui generis*, Diderot s'adresse directement au personnage, comme s'elle pouvait l'entendre.

Ma petite. Votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? [...] ça, petite, ouvrez-moi votre coeur, parlez-moi vrai [...] ²¹

L'empathie, la circulation de l'émotion, acquiert, dans les critiques de Diderot, une place fondamentale.

Ainsi, soit dans sa description de *La piété filiale/ Le paralytique* de 1763, soit dans celle des esquisses des deux tableaux de *La malédiction paternelle* (*Le fils ingrat* et *Le fils puni*, inspirés par la parabole évangélique du fils prodigue), le critique est emporté par le sentiment suscité de la représentation –comme il l'avait été par la lecture des romans de Richardson-.

Parfois, on a l'impression que Diderot utilise les images comme des canevas pour construire des histoires.

Dans son commentaire de *La piété filiale*, qu'il aurait intitulé *De la recompense de la bonne éducation donnée*, ²² il définit le genre pratiqué par Greuze comme «peinture morale» et il confère une dignité nouvelle à la peinture:

C'est de la peinture morale. Quoi donc, le pinceau n'as-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu? ²³

²¹ D. Diderot, *Salon de 1765, cit.*, p. 180.

²² D. Diderot, *Salon de 1763, cit.*, p. 234.

²³ *Ibid.*



Jean Baptiste Greuze, *La piété filiale/Le paralytique*, Peinture sur toile, 1763, Saint Péterbourg, Hermitage.

Mais de quelle façon ces tableaux inspirent-t-ils la vertu chez ceux qui les regardent?

D'abord, ils créent dans le spectateur une émotion profonde: il le font pleurer (tout bien comme les romans de Richardson):²⁴

Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui regardant la tête de ton paralytique, s'écria avec une vivacité charmante: Ah, mon Dieu, comme il me touche; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer; [...] Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis, comme elle, mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux.²⁵

²⁴ D. Diderot, *Éloge de Richardson*, cit.

²⁵ D. Diderot, *Salon de 1763*, cit., p. 234.

Le succès de la peinture de Greuze et son excellence sont décrits avec des tons montants, dans un *crescendo* d'enthousiasme.

Diderot loue, d'un point de vue iconographique, la consonance entre les figures et les caractères qu'elles représentent:

Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère. Le nombre des personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand; cependant il y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner la scène.²⁶

Ce qu'il apprécie d'avantage dans la peinture de Greuze est l'usage qu'il fait de la couleur et le fait que ses figures en gagnent en vraisemblance («La couleur des chairs est vraie»).

On peut remarquer ici un concept nouveau de réalité en peinture: aux formes stéréotypées imposées par le classicisme académique, dessinées sur le modèle -que Diderot critique dans l'*incipit* de l'*Essai de la peinture*,²⁷ Greuze oppose le portrait du monde réel de la quotidianité. Celui, uni à des qualités morales comme l'esprit et la sensibilité, fait, dans la critique de Diderot, la clef du succès du peintre.²⁸ De plus, il est «spirituel dans le choix et la convenance des accessoires»,²⁹ comme démontre son *Paysan qui lit l'Écriture sainte à sa famille*.³⁰

Un étrange mélange des qualités décrites ici par le philosophe est donné par le peintre deux ans après, avec le couple de tableaux représentant *La malédiction paternelle* (*Le fils ingrat* et *Le fils puni*).

²⁶ *Ibid.*, p. 236.

²⁷ D. Diderot, *Essai de la peinture*, cit., p. 1114-1119.

²⁸ D. Diderot, *Salon de 1763*, cit., p. 238.

²⁹ *Ibid.*, p. 239.

³⁰ *Ibid.*



Le fils ingrat, Huile sur toile, 1778, Paris, Louvre.

L'observation de la réalité et la reprise du sujet biblique (ou mieux évangélique) sont ici mélangés: le fils ingrat est un jeune homme qui parte pour s'enrôler, en laissant ainsi sa famille dans l'indigence.

Le premier tableau représente la scène du départ du fils et le geste avec lequel le père le maudit. La scène se déroule dans un intérieur pauvre, aux couleurs sombres; les personnages sont habillés d'une façon pauvre, ce qui souligne leur condition sociale et rapproche le sujet à la vie quotidienne.

Les gestes des personnages ont une pathéticité forte, théâtrale, agitée, qui rappelle celle de la pantomyme.

Le deuxième représente le moment où, le fils revenant à la maison, blessé dans les batailles (il est boiteux, ce qui est signalé au spectateur par la présence d'une béquille en bas à droite), trouve son père sur le point de mourir.



Le fils puni, Huile sur toile, 1777, Paris, Louvre.

Ces tableaux sont une ré-écriture de la parabole de l'Évangile de Luc et un exemple de l'usage moralisateur de la peinture d'après Greuze.

Diderot, avec cette méthode poétique dont on a parlé ci-dessus, décrit le tableau en racontant l'histoire. Il transpose dans les mots les sensations suscitées par la peinture. Il traduit le langage, muet, des images, dans celui des mots. Le pathétisme exprimé en peinture par Greuze avec des gestes excités, dans des mouvances exaspérées, est rendu par les exclamations et les suspensions des phrases que Diderot adopte.

Ici, comme il avait déjà fait dans le commentaire de *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, Diderot s'adresse directement aux personnages du tableau. La syntaxe a le style d'un discours direct; elle vibre; en la lisant, on a l'impression d'entendre une voix vive qui parle au lecteur.

On a la sensation d'être dans le tableau. Diderot s'adresse au fils dans le commentaire du premier tableau:

Malheureux! Que fais-tu? Tu repousse ta mère! Tu menaces ton père! Mets-toi à genoux et demande pardon...³¹

Puis, il fait parler ce même personnage dans le deuxième:

Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus?³²

Et la mère de celui ci, qui lui reproche d'avoir causé la mort du père:

Tiens, vois, regarde: voilà l'état où tu l'a mis!... Le fils ingrat paraît consterné, la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing. Quelle leçon pour les pères et pour les enfants!³³

L'essai se conclut avec une série de questions sur la poésie et sur les façons de représenter la réalité que l'auteur laisse volontairement sans réponse. On y reviendra.

³¹ D. Diderot, *Salon de 1765, cit.*, p. 197.

³² *Ibid.*, p. 199.

³³ *Ibid.*

II. Le récit d'une histoire par le biais des images: William Hogarth.

À la peinture morale de Greuze en France correspond, en Angleterre, la peinture de William Hogarth.

Ce peintre, qui a été défini un caricaturiste et qui propose à son siècle la «peinture historique comique», atteint lui aussi un but morale, mais d'une façon différente de celle de Greuze. On peut dire qu'il *castigat ridendo mores*. L'usage du pathétique est, chez lui, atténué au moyen d'un regard ironique et détaché. Toutefois, pour que les peintures atteignent leur but, qui est celui d'instruire, de conduire à la vertu et d'éloigner du vice, le pathétique doit intervenir; il est retraceable dans la tragédie des histoires, dans des particuliers.

Par exemple par une «histoire dans l'histoire» dans la série de tableaux présentée ensuite: tout au long du récit traduit en images, la présence d'une jeune fille est visible; il s'agit d'une fille séduite par le libertin avant le début de sa carrière; elle le suivra dans toutes ses mésaventures, jusqu'à l'asile d'aliénés.³⁴

Un trait commun entre Greuze et Hogarth est la manière particulière de représenter la gesticulation. Les gestes sont toujours exhibés, énergiques, pathétiques; ils rappellent la récitation de la pantomyme.

Dans le premier tableau de la série *La carrière d'un libertin*, voici la présentation du personnage: il s'agit d'un jeune homme qui hérite, à la mort de son père, des richesses.

³⁴ L'histoire est racontée dans les lettres qui accompagnaient les gravures exécutées sur les tableaux. Rouquet J. A., *Lettres de Monsieur *** à un de ses amis à Paris, pour lui expliquer les Estampes de Monsieur Hogarth*, London, 1746.



The Young Heir Takes Possession Of The Miser's Effects, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

L'état du ménage et les pièces d'or qui tombent du plafond à droite signalent l'avarice et le métier d'usurier du mort. Les deux figures féminines à gauche sont la jeune fille abandonnée par le héritier et sa mère, qui le menace du bras parce qu'il lui a offert de l'argent pour réparer son tort.³⁵

Les intérieurs de Hogarth, comme ceux de Greuze, sont plutôt sombres, les personnages sont habillés convenablement à leur position sociale, le gris et le violâtre dominant la scène. Objet de la représentation est, une fois encore, la vie quotidienne.

³⁵ J. A. Rouquet, *Lettres de Monsieur *** à un de ses amis à Paris, pour lui expliquer les Estampes de Monsieur Hogarth*, London, 1746, dans I Bignamini, Mercanti, signori e pezzenti nelle stampe di William Hogarth, Milano: gabriele Mazzotta Editore, s.d.

William Hogarth, comme Diderot et Greuze, s'oppose lui aussi à la conception et à la pratique de la peinture imposées par les peintres officiels, dont le principal représentant est Joshua Reynolds, qui sera le directeur de la Royal Academy, l'académie royale anglaise de peinture fondée en 1768 sur le modèle de l'Académie Française.



Surrounded By Artists And Professors, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

Un exemple du genre pictural pratiqué par Hogarth est donné par les séries *The Rake's Progress* (La carrière d'un libertin) de 1732-1735, *The Harlot Progress* (La carrière d'une prostituée) de 1731-1732, *Marriage à la mode*, de 1743, dont je présente ici la première.

Dans le deuxième tableau de la série une foule de maîtres des disciplines à la mode pour un jeune homme riche offrent au libertin leurs services. L'auteur

a supposé, écrit Rouquet, le commentateur des peintures, qu'entre la première scène et la deuxième le jeune homme ait commencé une vie nouvelle, "à la mode".³⁶

Toutes les caractéristiques que Diderot semblait rechercher dans les oeuvres artistiques, le but moralisateur, l'attention aux malheureux, le fait de prendre comme objet la vie quotidienne, sont reentraçables dans la peinture de Hogarth.

La ressemblance avec Greuze est visible. En outre, Hogarth partage avec son temps l'usage du pathétique comme véhicule des idées moralisantes.



The Tavern Scene, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

Sa peinture est inspirée par les romans et les pièces de théâtre de l'époque.

³⁶ ³⁶ J. A. Rouquet, *op. cit.*

C'est lui-même qui l'avoue dans ses annotations biographiques:

J'ai pris en considération des sujets tirés des écrivains...³⁷

La passion de Hogarth pour la littérature est visible dans ses tableaux. Dans son *Autoportrait* de 1745, on peut voir que sa toile est posée sur les volumes de Shakespeare, de Milton et de Swift, à symboliser sa passion pour ces auteurs et l'importance qu'ils acquièrent dans sa production artistique.³⁸

Dans la troisième peinture on trouve un véritable tableau de mœurs de la Londres du temps: une scène de taverne. Rouquet écrit que les mœurs anglais sont, à cet égard, bien différents de ceux français et que une scène semblable à celle représentée était très fréquente en Angleterre. La vie du libertin devient au jour le jour plus dissolue: à part son évidente ivresse, il vient de battre une garde. Le bâton et la lanterne rompue en bas à droite en sont les traces.

Dans le quatrième tableau il a fini son argent à cause de ses vices. Il est arrêté pour ses dettes. La jeune fille qu'il avait quitté dans le premier tableau s'offre de payer pour lui, démontrant que, peut être, elle l'aime encore.

La présence de cette fille vertueuse crée un pendant contrastif avec la dissolution et le vice du jeune et représente le côté pathétique de la série.

Sa présence éclarcit le mal que le libertin crée aux autres, outre qu'à soi même et suscite la pitié du spectateur –et, peut être, ses larmes.

Cet élément laisse entrevoir la passion de Hogarth pour la littérature: le roman anglais du XVIIIe siècle est riche en figures féminines.

³⁷ Coates N., *Hogarth*, Milano: Fabbri, 1966, la traduction de l'italien est la mienne.

³⁸ *Ibid.*



Arrested For Debt, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

De plus, le choix du nom de la protagoniste de *La carrière d'une prostituée*, Moll, est évidemment inspiré par *Moll Flanders* de Fielding.³⁹

Les séries de peintures, dont *La carrière d'un libertin* est un exemple, expriment le lien étroit qui, dans la pensée de Hogarth, existe entre le langage verbal et celui des images.

Les «sujets de morale moderne»⁴⁰ ou «peinture comique d'histoire»,⁴¹ expriment une conception de la représentation et de la beauté que Hogarth précisera dans son *Analysis of Beauty*, un écrit rédigé pour défendre son oeuvre, peu appréciée par ses contemporaines, de 1753.

³⁹ Coates N., *Hogarth, op. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Bignamini I., *Mercanti, signori e pezzenti nelle stampe di Wiliam Hogarth*, Milano: Gabriele Mazzotta editore, s.d.



Married To An Old Maid, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

Dans le cinquième tableau, le libertin épouse une vieille femme riche. À droite, peut visible, la mère de la jeune fille qui a payé ses dettes cherche à s'opposer au mariage.

Ici on peut remarquer l'opposition entre la gestualité des personnages à gauche du tableau, statique, affectée, et celle des personnages à droite: concitée, véhémente.

Avant d'être transposées sur la toile, ces peintures avaient été gravées, mais Hogarth avait toujours préféré d'être considéré un peintre qu'un graveur; il estimait que la peinture ait plus de possibilités d'expression, car il donnait beaucoup d'importance à la couleur.

En effet, l'usage qu'il en fait contribue à la création de l'atmosphère de la scène et permet de rendre la pathéticité des mouvements mieux que les gravures.



Scene In A Gaming House, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

L'importance de la couleur est encore plus évidente dans l'endroit fumeux de la maison de jeu et à travers la comparaison du tableau suivant avec la gravure qui représente le même sujet.

Dans le premier, le libertin a perdu, ce qui est exprimé par le geste de désespoir: à genoux au centre de la scène, il a jété sa perruque et perdu toute tenue de mouvement. Autour de lui, la maison de jeu est sombre, fumeuse, les figures sont confondues dans l'ombre.

Dans les deux tableaux suivants, l'histoire du libertin se conclut en tragédie. Il est arrêté et conduit en prison, où sa femme lui reproche leurs dettes, le garçon à sa gauche ne veut pas lui laisser la bière avant qu'il la paye alors que, à gauche, la patiente jeune fille s'évanouit.



The Prison Scene, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

Elle le suivra encore dans le tableau qui raconte sa fin, à l'asile des aliénés.

L'usage de la couleur dans la signification des scènes est encore à souligner dans le dernier tableau: le corps du libertin, presque nu, est au centre de la scène avec la pauvre fille qui le pleure. Sur la gauche, deux dames, dont probablement l'une est sa femme, regardent avec indignation les aliénés.

La couleur souligne les gestes et rends la scène plus naturelle.

La préférence de Hogarth pour la peinture par rapport aux gravures est déterminée par la vision qu'il a de la beauté. Jamais l'art n'a, pour Hogarth, supéré ou rejoint la beauté de la nature.



The prison scene, gravure, 1735.

C'est pour cela que ses peintures viennent d'une étude continuelle de la réalité, de la vie quotidienne des rues de Londres et que une importance fondamentale est accordée par ce peintre à la représentation des caractères déroulée dans plusieurs scènes: elle permet de voir les changements des figures, leur mouvement, leur vie.⁴²

Le peintre anglais partage avec Diderot et Greuze, en opposition aux théories et à la pratique classiques de l'art pictural, l'idée du récit par le biais de l'image.

⁴² Coates N., *Hogarth*, cit.



In The Mad House, huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

La peinture est, pour lui, un langage muet, fait de «mots qui doivent parler aux yeux».

La beauté n'est pas, chez lui, associée nécessairement avec l'idée d'ordre, d'harmonie, de perfection. À son avis, jamais l'art n'a, avec ses conventions et son aspiration à la perfection, égalé la nature, ses nuances, et la présence, chez elle, des insaisissables changements que la vie, elle seule, peut mener.

III. Entre littérature et peinture: le langage muet des images.

Celui des rapports entre le langage verbal et le langage pictural était un des sujets les plus battus au XVIIIe siècle.

Le comte de Caylus, en France, avait publié ses *Tableaux tirés de l'Iliade d'Homère et de l'Enéide de Virgile*, un document très singulier donnant aux peintres des suggestions pour la représentation des scènes (tableaux) décrites en vers par les deux poètes anciens.

Joseph Spence, en Angleterre, avait fait imprimer son *Polymetis Inquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the Ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another*, contre lequel Lessing polémiquera dans son *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poësie*.

Avec cet écrit, Lessing renversera le mot oracien '*ut pictura poësis*', cher au classicisme, dans '*ut pictura poësis non erit*'.⁴³

En Angleterre, une théorie de la peinture en tant que langage muet (*dumb language*) avait été présentée par Jonathan Richardson dans son *Essay on The Theory of Painting* de 1719.⁴⁴

Richardson partage avec Diderot l'idée que le langage pictural puisse transmettre son message avec plus d'efficacité que le langage verbal.

La même citation de l'*Ars poetica* de Horace est présente dans l'*Essai de la peinture* de Diderot et dans *An Essay on The Theory of Painting* de Richardson:

Segnius irritant animos demissa per aures,

⁴³ G.E. Lessing, *Laocoonte*, Palermo: Aesthetica Edizioni, 2007, présentation par M. Cometa, p. 7-18.

⁴⁴ J. Richardson, *Essay on The Theory of Painting*, in *id. Works*, Hildesheim: Georg Olm Verlag, 1969, p. i-155.

quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
ipse sibi tradit spectator?
Hor., *Ars Poet.*, vv. 180-182⁴⁵

Les deux auteurs semblent utiliser la même devise sémiotique pour indiquer le même concept: celui de la plus grande efficacité communicative de l'image par rapport au langage verbal.

Dans la préface du traité de Richardson, qui consiste d'un discours sur l'art de peindre, son utilité et les qualités propres au peintre,⁴⁶ il définit la peinture comme un plaisir et un langage:

Painting is that pleasant, innocent amusement. But it is more; it is one of the means whereby we convey our ideas to each other, and which in some respects has the advantage of all the rest. And thus it must be ranked with these, and accordingly esteemed not only as an enjoyment, but as another language, which completes the whole art of communicating our thoughts; [...]

La peinture, à son avis, a des avantages sur le langage verbal; les images sont plus claires des mots; leur message est sans équivoques, alors que chaque homme peut comprendre ce qu'il veut des mots; de plus, il y a beaucoup de couleurs et de figures que l'espèce humaine ne peut pas nommer:

Words paint to the imagination, but every man forms the thing to himself in his own way: language is very imperfect: there are innumerable colours and figures for which we have no name, and an infinity of other ideas which have no certain words universally agreed upon as denoting to them; whereas the painter can convey his ideas of these things clearly, and without ambiguity; and what he says every one understands in the sense he intends it.⁴⁷

⁴⁵ Diderot, *Essai sur la peinture, cit.*, p. 1153 et par Richardson, *op. cit.*, à la page 3.

⁴⁶ J. Richardson, *The works (1773)*, Hildesheim: George Olms Verlag, 1969, p. 1-19.

⁴⁷ *Ibid.* p. 2.

Entre les mérites de la peinture, il y a le caractère universel de son code (*And this is a language that is universal*) et sa capacité de transmettre les idées à l'esprit d'une façon instantanée et immédiate; elle les déverse, alors que le langage verbal les transmet peu à peu, les laisse tomber (dans la métaphore utilisée par Richardson, «il ouvre les rideaux peu à peu»):

Painting has another advantage over words; and that is, it pours ideas into our minds, words only drops them. The one scene opens at one view, whereas the other way lifts up the curtain by little and little.⁴⁸

C'est l'explication des vers horaciens cités ci-dessus.

Depuis avoir placé le théâtre au milieu des deux langages, le peintre anglais confirme son idée de la primauté du langage muet (*dumb art*) sur le langage des mots et réaffirme sa conception de la dignité dont la peinture est digne, en l'assimilant à l'oratoire:

But when we come to consider this art as it informs the mind, its merit is raised; it still gives pleasure, but it is not the merely such; the painter now is not only what a wise orator who is a beautiful person, and has a graceful action is to a deaf man, but what such a one is to an understanding audience. And thus painting not only shews us how the things appear, but tells us what they are; [...]

Cette assimilation peut être retracée aussi chez Diderot, pour lequel –on l'a déjà vu– le peintre doit *movere* et *docere*, outre que *delectare*,⁴⁹ c'est-à-dire qu'il doit émouvoir pour enseigner, dans une conception pédagogique qui est propre à l'âge des Lumières.

La capacité de *movere*, c'est-à-dire d'émouvoir, est fondée sur le *pathos*, sur le degré d'empathie que le tableau saura susciter dans ceux qui le regardent.

⁴⁸ J. Richardson, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁹ *Movere*, *docere* et *delectare* étaient les buts de la rhétorique classique.

IV. La représentation du pathétique entre poésie et peinture: le Laocoon de Lessing.

L'attention donnée au pathétique et à la représentation de la souffrance par le XVIII^e siècle n'appartient pas exclusivement à la théorie et à la pratique des arts, mais aussi à l'esthétique naissante et à la philosophie.

Si les peintures morales de Greuze et de Hogarth se proposent de mettre en scène le pathétique et de utiliser le langage muet des images pour raconter les histoires et les sujets du roman et du théâtre de leur temps, la réflexion sur la représentation figurative du pathétique est présente, au XVIII^e siècle, sous un autre aspect.

C'est celui représenté par le groupe marmoréen du Laocoon et le débat qui en surgisse.

En Allemagne, on n'a pas –du moins selon les sources et les documents que j'ai réunis pour ce travail- de peintures morales, les grands peintres de l'époque restant fidèles au classicisme et à la lection de Winckelmann.

Toutefois, le traité de Lessing sur le Laocoon représente, dans la théorie des arts de l'époque, un tournant d'une grande importance.

Ce groupe, découvert par hasard en 1509,⁵⁰ avait été au centre des débats sur la beauté et sur la représentation de la douleur auprès des anciens pendant tout le XVIII^e siècle.

Au début du siècle, il avait été décrit pour la première fois par Richardson.⁵¹

⁵⁰ U. Kultermann, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza: Neri Pozza, 1997, p. 48.

⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

Diderot, dans l'*Essai sur la peinture*, en parle, encore une fois, à propos des rapports entre poésie et peinture dans le chapitre dédié à l'expression:

Le Laocoon souffre, il ne grimace pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément sans inspirer de l'horreur.



Lessing, qui était un admirateur de Diderot,⁵² traite le sujet d'une sorte comparative.

La description littéraire de l'épisode de Laocoon, dans le deuxième livre de l'*Énéide* de Virgile,⁵³ est bien différente de la représentation sculpturale qui en avaient donné les sculpteurs rhodiens.

Dans l'oeuvre sculptural la douleur est exprimé par la tension musculaire du corps, par des gestes retenus.

Chez le poète, Laocoon exprime sa souffrance avec des cris:

clamores simul horrendos ad sidera tollit,
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit cervice securim.

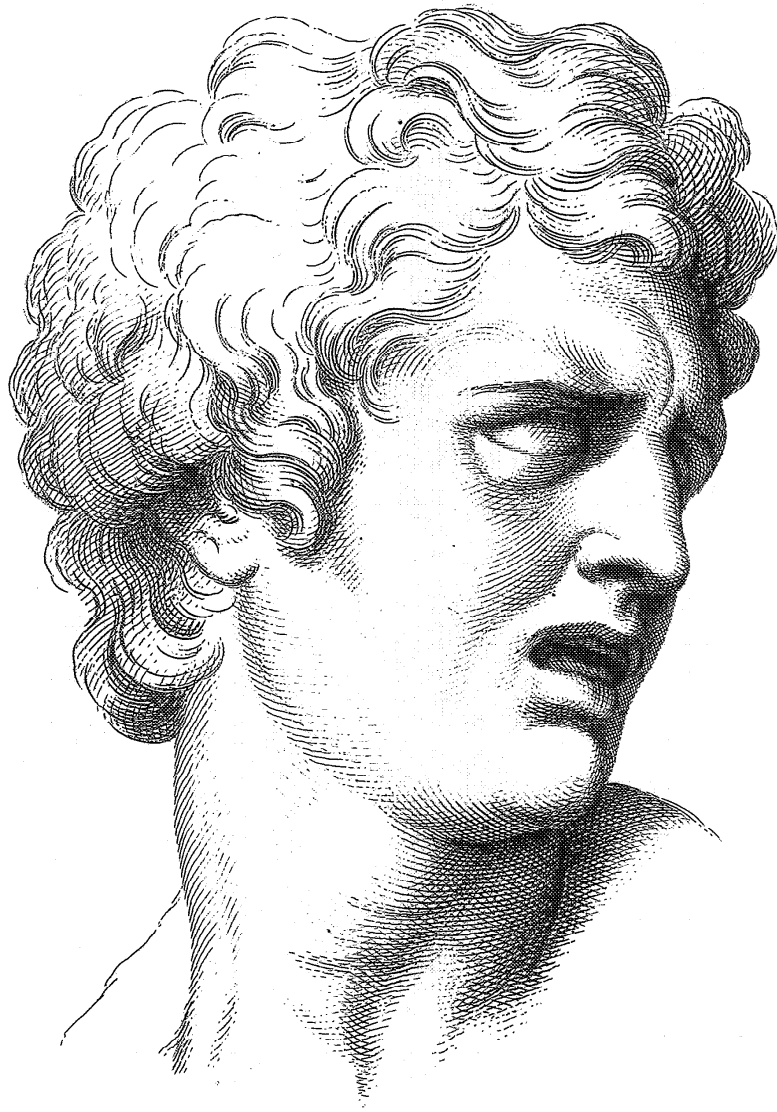
Lessing, qui dans son traité prenait parti en faveur de la poésie, s'interroge sur les causes de cette différence. Il remarque que, chez les anciens, la peinture, et l'art figuratif plus en général, avait des règles que son époque a perdu. La représentation était soumise à une certaine idée de la beauté, qui interdisait toute manque de tenue. C'est pourquoi le Laocoon sculpté ne peut pas crier (car ce geste romprait l'idée d'ordre inhérente à celle de beauté).⁵⁴

Il est intéressant de noter la ressemblance de la tête du Laocoon avec l'exemple de l'expression de la douleur aigue donné par Charles Lebrun dans un recueil publié en 1727 par Jean Audran qui contient les modèles du peintre pour les représentations des passions de l'âme.

⁵² G. E. Lessing, *Laocoonte*, Palermo: Aesthetica, 2007, introduction.

⁵³ Publius Virgilius Maro, *Eneide*, cit., II, 203-217.

⁵⁴ G. E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo: Aesthetica Edizioni, 2007, p. 28.



Tout contrairement à l'art picturale, la littérature représentait la douleur et le *pathos* dans toutes leurs manifestations. Il suffit de penser au personnage de Philoctète dans la tragédie homonyme de Sophocle ou à Hercule mourant dans les Trachiniennes.

Le traité de Lessing est riche en observations les plus diverses, toutefois deux considérations intéressent particulièrement les rapports entre expression littéraire et expression figurative: la première concernant la beauté chez les anciens comparée à la beauté chez les contemporaines de l'auteur; la deuxième concernant le problème de la représentation du moment particulier en peinture.

Pour ce qui concerne la première, Lessing semble résumer et synthétiser les inquiétudes montées à la surface de la pensée avant lui; il constate l'état des sujets de la peinture de son siècle et l'inclusion des tous les aspects de la réalité à l'intérieur du champ du représentable des arts figuratifs, laissant voir un espace nouveau à l'intérieur des possibilités de la représentation.

Cette réflexion coïncide avec les questions que Diderot avait laissé ouvertes dans la conclusion du commentaire à *La malediction paternelle* du *Salon* de 1765, dans laquelle il mettait en discussion le principe classique de l'imitation selon les règles pour favoriser une imitation de la nature fidèle à la réalité. Pour le philosophe –et pour les artistes, comme témoignent les tableaux reportés–, le beau n'avait plus la place privilégiée qu'il avait eu dans les théories de l'art précédentes. Le champ des possibilité de la représentation c'était élargi.

Greuze et Hogarth avaient été un exemple de cet élargissement, car les sujets qu'ils avaient traités étaient pris de la vie quotidienne et représentaient des scènes au dehors des canons de la représentation classique.

Chez eux, on peut remarquer le manque de tenue des corps, les mouvements désordonnés et pathétiques, semblable à ceux de la pantomyme, un genre de récitation qui s'oppose à celle du théâtre classique.

Le Laocoon, au contraire, qui est le symbole du mouvement Néoclassique inauguré par Winckelmann, exprime la douleur à l'intérieur des limites de cette "noble simplicité" et "calme grandeur" dont l'auteur de *Pensée sur l'imitation des oeuvres grèques dans la peinture et la sculpture* avait parlé en 1755.

Pour ce qui concerne la deuxième considération de Lessing, le problème du choix du «moment» en peinture avait été déjà abordé par Diderot et par Hogarth.

Ce dernier en avait remarqué le caractère de limite de l'expression picturale, parce qu'il empêchait de montrer la vie, de représenter la vivacité des corps et des visages. C'est pour échapper aux limites de la représentation picturale qu'il avait conçu ses séries de tableaux.

Lessing, en remarquant encore une fois le problème du "moment" dans la peinture et les limites qu'il imposait au récit par images, aboutit dans l'idée, opposée à celle du peintre anglais, de la primauté de la poésie sur la peinture.

Conclusion

Des façons différentes de représenter la douleur et la souffrance s'alternent au XVIII^e siècle.

D'après les peintures de Greuze et de Hogarth, elle est exprimée par des gestes emphatiques, exhibés, pathétiques; la scène qui la contient est sombre, ce qui contribue à donner à l'ensemble une atmosphère mélancolique qui renforce la signification générale de l'oeuvre et sa caractérisation pathétique. Lessing, qui n'est pas un peintre, réfléchit sur la sémiotique des passions en proposant une comparaison entre le langage poétique et celui figuratif.

Sa réflexion, qui comprend beaucoup des thématiques de la période dans laquelle il écrit, parmi lesquelles le rapport de la production artistique moderne avec les modèles des anciens, se pose dans le mouvement du Néoclassicisme et propose une représentation du pathétique qui ne parle plus au coeur, comme celui de Diderot, mais qui s'adresse à l'esprit.

Si des traits communs peuvent être retracés entre Greuze et Hogarth, Diderot et Richardson, concernant les rapports entre le langage verbal et le langage figuratif, Lessing semble représenter une dissonance.

Marilina Gianico

Références bibliographiques.

Bignamini I., *Mercanti, signori e pezzenti nelle stampe di William Hogarth*, Milano: Gabriele Mazzotta editore, s.d.

Coates N., *Hogarth*, I maestri del colore, Milano: Fabbri, 1966.

Diderot, D., *Salon de 1763*, in *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris: Hermann, 1984; p. 173-255.

Diderot, D., *Essai sur la peinture*, in *Oeuvres*, Paris: Gallimard, 1962, p. 1112-1170.

Diderot, D., *Salon de 1765*, in *Oeuvres complètes*, Vol. XIV, Paris: Hermann, 1984.

Kultermann U., *Storia della storia dell'arte*, Vicenza: Neri Pozza, 1999; p. 15-78.

Lebrun C., *Expressions des passions de l'Ame, Représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy*, a Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Academie; al Hôtel Royal des Gobelins Avec Privilege du Roy 1727.

Lessing, G. E., *Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie/Laocoonte, ovvero sui limiti della poesia e della pittura*, Milano: Rizzoli, 1994.

Lessing G. E., *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo: Aesthetica Edizioni, 2007.

Panofsky, E., *Il significato nelle arti visive*, Torino: Einaudi, 1995.

Richardson, J., *The Works*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969, p. i-xix; 1-157.

Rouquet J. A., *Lettres de Monsieur *** à un de ses amis à Paris, pour lui expliquer les Estampes de Monsieur Hogarth*, London, 1746.

Warburg, A., *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, Torino: N. Aragno, 2002.

Table des images

Greuze J. B., *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, Huile sur toile, 1765, Edimbourg, Galeries Nationales d'Écosse.

- *Id.*, *La piété filiale / Le paralytique*, Peinture sur toile, 1763, Saint Péterbourg, Hermitage.

- *Id.*, *La malediction paternelle; I. Le fils ingrat*, Huile sur toile, 1778, Paris, Louvre.

-*Id.*, *La malediction paternelle, II. Le fils puni*, Huile sur toile, 1778, Paris, Louvre.

Hogarth W., *The Rake's Progress, The Young Heir Takes Possession Of The Miser's Effects*, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, Surrounded By Artists And Professors*, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, The Taverne Scene*, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, Arrested For Debt*, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, Married To An Old Maid*, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, Scene In A Gaming House*, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, The Prison Scene*, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, In The Mad House*, huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

- *Id.*, *The Rake's Progress, The Prison Scene*, gravure.

Lebrun C., *Douleur aigue*, in *Expressions des passions de l'Ame, Représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy*, a Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Academie; al Hôtel Royal des Gobelins Avec Privilege du Roy 1727.