

Marie-Claire Planche

## De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions

### Prologue

L'effort d'un déplaisir, pour estre extreme, doit estonner toute l'ame, et lui empescher la liberté de ses actions : comme il nous advient à la chaude alarme d'une bien mauvaise nouvelle, de nous sentir saisis, transis, et comme perclus de tous mouvemens, de façon que l'ame se relaschant apres aux larmes et aux plaintes, semble se despendre, se demesler et se mettre plus au large, et à son aise<sup>1</sup>.

La Bruyère qui, dans les *Caractères*, a commenté les principes des tragédies de Corneille et de Racine, a relevé leurs caractéristiques respectives. Après avoir souligné la manière dont Racine a respecté des sources anciennes, il insiste sur le sentiment et conclut ainsi :

L'un élève, étonne, maîtrise, instruit [Corneille]; l'autre plaît, remue, touche, pénètre [Racine]. Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison, est manié par le premier ; et par l'autre ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion<sup>2</sup>.

Il ne célèbre pas ici les passions raciniennes, mais bien la passion qui se définit simplement comme une émotion. Il ne s'agit pas dans ces propos de s'intéresser aux multiples passions qui ordonnent les tragédies, mais de souligner l'importance du sentiment. Ce terme de passion auquel nous recourons dans notre titre, si présent dans la civilisation du XVII<sup>e</sup> siècle, recouvrait différentes acceptions que le *Dictionnaire universel* de Furetière a circonscrites :

Se dit des différentes agitations de l'âme selon les divers objets qui se présentent à ces gens. Les philosophes ne s'accordent pas sur le nombre des passions. Les passions de l'appétit concupiscible, sont la volupté et la douleur, la cupidité et la fuite, l'amour et la haine. Celles de l'appétit irascible sont la colère, l'audace, la crainte, l'espérance, et le désespoir. C'est ainsi qu'on les divise communément. [...] [il renvoie aux différents traités contemporains] Les

---

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, 1580. Éd. Paris, Gallimard, 1946, établie par Albert Thibaudet, lib. I, ch. II, pp. 32-33.

<sup>2</sup> Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688. Éd. Paris, Gallimard, 1951, établie par Julien Benda, p. 84.

stoïciens en faisaient quatre genres, et se prétendaient être exempts de toutes passions. [...] [il cite Descartes] Se dit aussi en rhétorique ou en poésie, en peinture et en musique, de l'art d'exciter, ou de représenter les passions. Un orateur véhément, un poète dramatique, tâchent d'exciter la passion de l'esprit de leurs auditeurs [...] Ce peintre exprime bien les passions. Ce comédien entre bien dans les passions de ceux qu'il représente<sup>3</sup>.

Les sens les plus communs au XVII<sup>e</sup> siècle sont définis, montrant que la réflexion est assez unitaire. Cependant, la définition ne laisse pas paraître l'engouement intellectuel qui vit se réunir, autour de la question des passions, philosophes, scientifiques et artistes. Les recherches entreprises par les savants de ces différentes disciplines témoignent d'un intérêt commun : mieux comprendre l'homme. Les débats que les peintres ont engagés, notamment dans le cadre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, rappellent que le vœu d'élever la peinture au rang d'art libéral se dessine de manière ferme. Le cadre théorique qu'ils ont souhaité proposer dès le Quattrocento a pris forme, et les discussions ont permis de définir des points essentiels, voire de fournir des modèles pour ce qui concerne les passions. Pour autant, en prenant d'autres formes, le débat s'est poursuivi aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Enfin, Furetière souligne que la connaissance des passions n'est utile qu'en raison de leur représentation dans les différents arts. Les tragédies de Racine, si souvent définies comme un théâtre des passions, se sont inscrites dans une tradition littéraire antique. C'est parce que le poète les a placées au cœur de l'action, c'est parce que les personnages les ont dévoilées, parce qu'ils en ont décrit les manifestations physiques, qu'elles ont atteint une telle présence. Ces signes visibles se prêtaient dès lors à une transposition dans les arts visuels. Bien que les artistes se fussent emparés des personnages et des sujets raciniens, réunir cet ensemble iconographique n'est pas immédiat<sup>4</sup>. Il fallait chercher les œuvres, retracer l'histoire des éditions illustrées et ensuite, agir de sorte qu'elles se livrassent à nous. Les rassembler ne suffisait pas, encore devaient-elles dévoiler leur éloquence pour instaurer un dialogue harmonieux avec les vers des tragédies. Ce que les peintures et les estampes révèlent de l'intime des personnages par les instants que les artistes ont choisi de représenter est primordial. Pourtant, nous le verrons, le poète n'a pas toujours été bien servi, et certaines compositions paraissent faibles au regard de la force qui se dégage des tragédies.

Les peintures, beaucoup moins nombreuses que les estampes des éditions illustrées,

---

<sup>3</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690. Éd. Paris, Le Robert, 1978, établie par Pierre Bayle et Alain Rey.

L'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie française* propose une définition assez proche qui, cependant, établit davantage de distinctions entre l'usage du singulier et du pluriel.

<sup>4</sup> L'essai que nous proposons prend appui sur notre thèse d'histoire de l'art, *Passions raciniennes et arts visuels. Pictura loquens, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, soutenue en mars 2000 à l'Université de Bourgogne. Le corpus a bien entendu été mis à jour. La seule comédie de Racine, *Les Plaideurs*, se situe hors des limites de cette étude. Signalons malgré tout que son sujet ne semble pas avoir été retenu pour un tableau et qu'elle a, dans les éditions, bénéficié du même type d'illustration que l'ensemble des autres pièces.

témoignent des recherches des artistes. Elles sont d'un grand intérêt, non seulement par leur inscription dans le genre de la peinture d'histoire, mais aussi par rapport à la réception des sujets raciniens. Les éditions illustrées, quant à elles, s'inscrivent dans un contexte éditorial tout à fait favorable puisque la régularité et le nombre des parutions sont un indice de l'intérêt qu'il y avait à illustrer les pièces de Racine. Le corpus réunit des œuvres qui affirment matériellement leur autonomie par rapport au texte (les tableaux) et d'autres qui, parce qu'elles appartiennent au livre illustré, affirment leur proximité physique avec le texte des pièces. Cependant, les différents supports ne sauraient conduire à une analyse parcellaire et fragmentée : il s'agit bien d'étudier un ensemble. Même si nous souhaitons ne pas dissocier l'étude des œuvres en fonction de leur support, il apparaît cependant utile de livrer ici quelques éléments de vocabulaire concernant l'estampe. Nous avons choisi pour guide l'*Avis aux marchands d'estampes* de l'imprimeur-libraire Charles-Antoine Jombert. Dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*, il a rédigé ce texte afin que les confusions pussent être évitées entre les différentes formes d'estampes. Ces définitions, tout à fait précieuses, montrent l'importance que l'on accordait à l'illustration au XVIII<sup>e</sup> siècle et certainement aussi la vitalité du commerce de l'estampe :

Le *frontispice* est une estampe qui se place à la tête d'un livre, vis-à-vis le titre, et qui est au moins de la grandeur d'une des pages du volume. [...] La *vignette* est une petite estampe, entourée d'une légère bordure d'ornement, ou d'un double trait, qui se tire sur le haut de la page, au commencement du discours d'un volume, ou d'une partie, à la tête d'une épître dédicatoire. [...] Le *fleuron* diffère du cul-de-lampe en ce que le premier se met sur le titre d'un livre, dans l'espace qui reste entre le nom de l'auteur, et le nom et l'adresse du libraire : au lieu que le cul-de-lampe est proprement l'ornement qui termine un ouvrage, et qui se met à la fin d'un volume, d'une partie, d'un livre, d'un chapitre. [...] Un *fleuron* n'est assujéti à aucune forme régulière, par conséquent il ne doit être renfermé par aucun cadre ni bordure. [...] L'origine du *cul-de-lampe* dans les livres est aussi ancienne que celle de l'imprimerie. [...] Il ne consistoit alors qu'en une certaine disposition des dernières lignes du livre, ou du chapitre, que l'on faisoit aller toujours en diminuant, depuis la ligne entière où cet arrangement commençoit, jusqu'à la dernière et la plus courte ligne [...] On a abandonné ensuite cette disposition de lignes qui alloient en diminuant, pour leur substituer des ornemens en fonte, arrangés de la même manière. [...] Enfin le goût s'étant épuré de plus en plus, on a eu recours à la gravure en cuivre pour exécuter les mêmes choses. [...] Toutes les estampes que l'on voit dans les livres et qui ne peuvent se ranger dans les classes précédentes, se nomment simplement *estampes*<sup>5</sup>.

En raison de l'évolution de la terminologie, nous souhaitons apporter quelques nuances quant au vocabulaire que nous employons dans les pages à venir. En effet, lorsque nous recourons aux termes de fleuron et de cul-de-lampe, nous désignons les gravures décrites ci-dessus. En revanche, pour les termes de frontispice et de vignette, les usages ont quelque peu modifié leurs sens. Le frontispice désigne toujours l'estampe sur laquelle ouvre le livre, en regard du

---

<sup>5</sup> Charles-Antoine Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*. Paris, Jombert, 1774, pp. XXVII-XXXI.

titre, mais aussi celle sur laquelle ouvre une partie du volume. Ainsi, dans les éditions collectives, la planche illustrant chaque pièce peut-elle être qualifiée de frontispice. Le terme de vignette, quant à lui, désigne le plus souvent une estampe dont la taille correspond à celle de la page ; il s'agit donc de toute planche à l'exception du frontispice de titre. Pour mentionner l'estampe délimitée par une bordure et disposée en haut d'une page, le terme de bandeau est approprié. Ces quelques précisions nous semblent nécessaires, non seulement pour éviter toute confusion, mais aussi pour que le lien entre les sources modernes et les commentaires contemporains puisse être établi.

Les œuvres que le dramaturge a inspirées présentent des singularités et partagent des points communs qui méritaient qu'on les étudiât. Si nous sommes amenée parfois à tisser des liens, à établir des parallèles avec la scène théâtrale, le propos de l'ouvrage n'est pas l'étude des représentations théâtrales et de leur iconographie. Il s'agit bien pour nous d'analyser les dessins, peintures et gravures qui ont pour sujet les pièces de Racine. Il serait vain de vouloir retrouver dans ces œuvres le souvenir de la scène ; elles ne proposent pas de restituer les informations qui font défaut sur ce sujet. Il faut plutôt admettre que, dans une société d'idées, le contexte de création et les particularités stylistiques ont été partagés par les arts visuels et les arts de la scène. Ils se sont mutuellement influencés, profitant de l'évolution de la perspective ou d'une meilleure science du costume, par exemple. Martine de Rougemont a encore rappelé tout récemment combien l'illustration des pièces dans le livre à figures s'était affranchie de la scène théâtrale<sup>6</sup>. Les artistes ont utilisé les procédés narratifs dont ils disposaient pour exposer des faits, et non pas montrer des acteurs jouant. Ces compositions offrent non pas une, mais des lectures de Racine, dans un ensemble qui suggère les possibilités multiples de l'écriture du poète. Que partagent en effet Phèdre, Andromaque ou Britannicus ? Sans doute ce même destin que les passions dominent et que les héros peinent tant à maîtriser. Quand tout leur être fait œuvre d'éloquence, comment peuvent-ils retenir leurs émotions, maîtriser leurs pulsions et éviter que l'intime ne se répande au dehors ? Les plus habiles sont sans doute les personnages les plus sombres, ceux qui recueillent en leur sein les plus funestes desseins. Ils sont passés maîtres dans l'art de la dissimulation et parviennent davantage à contenir ce qui doit l'être. Ils n'ont pas, comme Antiochus et beaucoup d'autres personnages, exposé leur désordre : « Prince, vous vous troublez et changez de visage ?<sup>7</sup> ». Il faut du temps avant que le projet de Néron ne soit révélé ou que les mensonges et

---

<sup>6</sup> Martine de Rougemont, « Images des théâtres au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 2008, n° 1, pp. 67-76. Elle évoque l'intérêt des illustrateurs du XVII<sup>e</sup> siècle pour les récits et la distance que l'illustration du siècle suivant prit avec la scène : « L'illustration raconte une histoire comme elle a pu arriver, et non comme les acteurs de théâtre la transposeraient sur scène », p. 68.

<sup>7</sup> *Bérénice*, I, 4, v. 180.

manipulations d'Œnone ne fassent tout voler en éclat. Leur visage et leur corps ont fait silence jusqu'au moment ultime, et chacun s'est rendu « maître de son visage <sup>8</sup> ».

L'ensemble des signes visibles que nous venons d'évoquer ou l'écriture de Racine ne sont pas étrangers aux choix des artistes. Mais on peut aussi considérer que les pièces du dramaturge ont été retenues au même titre que d'autres histoires d'auteurs antiques ou modernes. Le dialogue des arts, l'*ut pictura poesis* dont il fut si souvent question, rappelle la proximité de la peinture et de la poésie. Les théoriciens ont en effet souvent exprimé leurs richesses respectives en les mettant en relation. En 1757, lorsque le fameux archéologue et antiquaire Philippe Thubières, comte de Caylus, entend célébrer les tableaux que Homère et Virgile pourraient inspirer, il explique dès les premières lignes que la citation des sources contribue à grandir la peinture :

Ces recherches et ces réflexions ont pour objet l'avantage de la Peinture ; je les ai regardées comme un moyen de la rendre encore plus brillante en l'unissant avec plus d'intimité aux talents des Poètes célèbres de l'antiquité. Le dépouillement des Poèmes qu'on est en possession d'admirer, présenté par rapport à la Peinture, m'a paru la voye la plus certaine pour produire cette union <sup>9</sup>.

Son intention descriptive est affirmée, il souhaite ainsi rendre service aux artistes, trop occupés selon lui, pour lire les textes. Le didactisme de sa démarche n'est pas unique, mais son vœu de considérer ces récits comme des tableaux potentiels est en revanche plus inédit <sup>10</sup>. Finalement, il propose aux peintres les sujets que certaines scènes de ces grands poètes lui inspirent. Néanmoins, les propos de Caylus ne doivent pas faire oublier les connaissances des artistes qui étaient souvent de fins lettrés. Les portraits ou autoportraits conservent le souvenir d'hommes familiers des livres et travaillant dans une grande proximité avec les œuvres de l'Antiquité <sup>11</sup>. Les théories artistiques et les questions débattues en témoignent également. Cependant, que connaissent ces artistes des textes plus récents ; les peintres et dessinateurs de notre corpus ont-ils lu Racine avant d'en donner des représentations visuelles ? À défaut de le lire, peut-être ont-ils entendu quelque acteur déclamer ses vers ? Comment le savoir

---

<sup>8</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves. Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*. Éd. Paris, Gallimard, 1958, établie par Antoine Adam : « M. de Nemours estoit encore plus embarrassé [...] qu'il luy fut impossible d'estre maître de son visage. [...] Cependant M. de Nemours, revenant de son premier trouble, et voyant l'importance de sortir d'un pas si dangereux, se rendit maître tout d'un coup de son esprit et de son visage », p. 1206.

<sup>9</sup> Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile*. Paris, Tilliard, 1757, p. I. Une partie de l'ouvrage est aussi consacrée au costume et à la description d'un certain nombre d'accessoires.

<sup>10</sup> Le regard qu'il porte sur ces textes a pu être partagé par d'autres auteurs qui n'en ont cependant pas fait l'objet d'un ouvrage. Leurs remarques se retrouvent à travers différentes publications.

<sup>11</sup> Les exemples sont nombreux, nous pouvons citer les deux célèbres autoportraits de Nicolas Poussin (Berlin, Staatliche Museen et Paris, musée du Louvre), le portrait de Le Brun par Nicolas de Largillière (Paris, musée du Louvre) ou l'autoportrait d'Antoine Coypel qui s'est représenté avec son fils devant une bibliothèque (Besançon, musée des Beaux-Arts). Ces représentations accueillent aussi certainement une part d'idéal concernant la formation de l'artiste.

puisque les traces tangibles font défaut ? Lorsqu'on côtoie ces œuvres jusqu'à se les approprier, on ne peut imaginer qu'ils eussent été tout à fait étrangers aux pièces. Ce sentiment est renforcé par la disposition et l'expressivité de certaines compositions dont la sensibilité est une forme de transposition de la *catharsis*. Les artistes qui ont illustré les histoires des héros raciniens ne pouvaient négliger le rôle de la réception des œuvres et le nécessaire partage des émotions avec le spectateur.

L'écriture de Racine, les compositions qu'il a proposées, nous sont apparues comme des tableaux. Cette particularité poétique offrait le moyen le plus naturel pour faire une entrée dans le sujet. Les différents points de vue selon lesquels nous avons étudié les œuvres visuelles en résultent. Présenter le corpus est une étape indispensable : c'est restituer les principes de création des artistes, c'est souligner les choix iconographiques qui manifestent la permanence, les partis pris ou les singularités. Parce que les œuvres réunies présentent toutes ces caractéristiques, elles forment un ensemble cohérent qui ne concède rien à la monotonie. Réunir cet ensemble a fait l'objet de réflexions de diverses natures. S'il fallait tout d'abord identifier les sources littéraires représentées, il nous a paru nécessaire de ne pas faire de choix qui relevassent du style ou de l'esthétique. Même si nous sommes amenée, à plusieurs reprises, à les prendre en considération, ces aspects n'ont pas constitué un critère de sélection. Les problématiques qui ont été débattues autour des sujets picturaux ont concerné non seulement la nature des textes dignes d'être transposés, mais aussi la manière dont ils pouvaient l'être. Les questions relatives à la cohérence de l'action, du temps et du lieu ont été soulignées, mais dans des termes et un contexte différents du théâtre. L'espace circonscrit que propose la toile du tableau ou que définit le trait carré de l'estampe accueille une action qui, le plus souvent, ne représente qu'une partie d'une narration se déployant dans le temps. Les artistes ont réfléchi aux possibilités de figurer cette temporalité, sans nuire à l'expressivité des personnages. La notion de vraisemblance embrasse de ce fait les aspects multiples de la représentation visuelle. Le respect d'une civilisation, d'une période chronologique et de leurs particularités est l'un d'entre eux. Camper le lieu de l'action est aussi une nécessité qui autorise les artistes à proposer des décors d'une grande diversité. Plus ou moins en rapport avec les indications du dramaturge, leurs palais, leurs portiques, leurs paysages, peuvent être des tentatives de reconstitution historique ou des inventions dans lesquelles leur imaginaire fut premier. L'œil du spectateur pénètre ces espaces, des plus confinés aux plus ouverts, pour découvrir dans l'attitude des héros les sentiments qui les animent. La représentation des passions n'a pas d'autre objet que celui de montrer les signes extérieurs des troubles intérieurs. Les procédés rhétoriques que les artistes ont déployés ne sont pas étrangers aux

personnages raciniens puisqu'il s'agit de l'éloquence du corps et du visage <sup>12</sup>. Cette forme de langage s'inscrit dans une tradition héritée de l'Antiquité. L'évolution des arts visuels, depuis le Quattrocento, a contribué à insister sur la primauté de ce langage corporel. Partagé par les peintres et les poètes, il est apparu comme l'une des composantes fondamentales de ces arts. Il emplit les tragédies de Racine, traduisant les passions aussi bien que le verbe. La disposition des figures dans les œuvres, leurs postures, les rapports de force qui se livrent, sont autant de clés de lecture. Le mouvement des visages, la tension des corps, les personnages secondaires établissent les relations entre les personnages. Les artistes qui ont donné corps aux héros raciniens les ont parés de couleurs significatives qui ne sont pas de simples fards. Elles s'inscrivent dans une continuité par rapport au dramaturge qui les avait lui-même utilisées.

Nous souhaiterions que chaque œuvre visuelle convoque la beauté et la rigueur des alexandrins ; nous les citons aussi souvent que possible, non pour créer artificiellement ce lien, mais bien pour rappeler combien ils sont indispensables à notre étude. Racine avait brossé différents tableaux, tous expressifs ; les peintres et dessinateurs ont, avec les outils de leur art, transposé certaines de ces compositions et prolongé le verbe racinien. Ils ont montré que la proximité antique de la peinture et de la poésie n'était pas seulement un principe théorique. Elle s'exprime dans les moyens mis en œuvre par chacun des arts afin que leurs créations fussent expressives et persuasives. Puisse l'étude de ce corpus permettre un cheminement sensible qui laisse tout à la fois voir les œuvres des peintres et dessinateurs, et entendre les vers de Racine : leur musicalité et leur rythme accompagnent les histoires narrées et celle que chaque héros porte en lui.

---

<sup>12</sup> Voir Marc Fumaroli, *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Flammarion, 1994 et *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, 1990. Éd. Genève, Droz, 1995.