

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Jean **Le Gac**
 Éric **Rondepierre**
 Stephen **Dean**
 Chantal **Petit**
Artistes en Bretagne

Kandinsky et l'absolu
La Femme à la cafetière
Goethe : sur **Laocoon**
 Face à la **guerre d'Algérie**
Rubens contre **Poussin**

M 06192 - 9 - F: 10,00 € - RD



été 2004 • numéro **9**

10 €

Esthétique

Rubens contre Poussin

Entretien avec Emmanuelle Delapierre, commissaire de l'exposition

Quelles sont les qualités respectives de Poussin et Rubens ? Le mérite de la peinture tient-il au dessin ou à la couleur ? Au principe intellectuel ou à la dimension sensorielle ? Au concept ou à la main ? Tel fut l'enjeu de la "querelle du coloris" dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle.

Art Absolument : Dans l'exposition présentée au printemps au Musée des Beaux-Arts d'Arras et actuellement au Musée départemental d'art ancien et contemporain à Épinal, vous-même et Mathieu Gilles opposez Rubens à Poussin, le premier étant le représentant de la couleur, du dynamisme, de la touche, de l'émotion, et le second, l'héritier de l'art idéaliste de la Renaissance italienne où le dessin est synonyme d'un principe de "maîtrise" de l'art. Quel est l'enjeu de cette opposition ?

Emmanuelle Delapierre : L'exposition oppose Rubens à Poussin dans la mesure où la confrontation des deux "maîtres" est devenue, après leur mort au XVII^e siècle, l'objet d'une querelle artistique, la *querelle du coloris*.

À travers l'exemple de Poussin, il faut entendre une peinture dans laquelle le dessin prédomine : la précision des contours permet de structurer clairement la composition, en isolant chacune des figures et en soulignant les lignes de la perspective. La couleur est elle-même mimétique : elle contribue, au même titre que le dessin, à donner une représentation "maîtrisée" et rationnelle du monde.

À cet art du dessin qu'illustrent bien Poussin et ses suiveurs, les acteurs de la querelle opposent le coloris si cher à Titien et Rubens. Là, le dessin ne prédomine plus, il est plus indistinct, noyé sous la couleur et sous la touche. La peinture de Rubens n'est pas en soi plus colorée que celle de Poussin, mais elle est plus "coloriste" dans la mesure où c'est le rapport des couleurs et le clair-obscur, plus que les lignes du dessin, qui permettent de composer le tableau. Le coloris est en outre ce qui crée l'unité picturale, puisqu'un système unique de valeurs – le clair-obscur – permet de faire

du tableau un tout. Les figures peintes paraissent moins distinctes et isolées, les couleurs se mélangent sur toute la surface de la toile sur un mode moins mimétique que proprement pictural. Le rapport à la peinture est plus immédiat, plus sensible.

Art Absolument : Plus tactile ?

Emmanuelle Delapierre : Absolument, parce que la touche même du pinceau devient visible, s'expose pour éveiller en nous des sensations. Il existe alors une réelle correspondance entre ce que l'œil perçoit et ce que cela suggère en terme de sensations tactiles.

Art Absolument : On a longtemps considéré la peinture "cérébrale" comme de l'ordre du majeur, et, à l'inverse, le tactile, la matière – l'*haptique* – comme plutôt de l'ordre du mineur... La querelle entre Rubens et Poussin repose-t-elle sur cette opposition? →

.../...

| infos pratiques |

Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle.

Commissaires de l'exposition :
Emmanuelle Delapierre et Matthieu Gilles.

Musée des Beaux-Arts d'Arras, du 6 mars au 14 juin.

Musée départemental d'art ancien et contemporain à Épinal, du 3 juillet au 27 septembre.

Ouvert tous les jours sauf le mardi, de 10h à 18h.
1, place Lagarde – 88000 Épinal – 03 29 82 20 33.



Rubens.
Descente de Croix.
1620. Huile sur toile,
320 x 195 cm.
Valenciennes,
musée des Beaux-Arts.

Emmanuelle Delapierre : Oui. L'enjeu de la querelle n'est pas tant de savoir si Poussin est un plus grand peintre que Rubens ou inversement, mais plutôt de savoir ce qui fait le mérite de la peinture.

Les défenseurs du dessin insistent sur la noblesse de l'art, considérant que le dessin – qui s'orthographiait alors "dessein" – relève de l'esprit et naît de l'imagination du peintre. Alors que la couleur, qui n'est qu'une matière, est en quelque sorte frappée d'une forme d'interdit moral, ce qui est lié à la matière se rattachant finalement à la chair. C'est un peu l'élévation de l'esprit contre le poids de la chair... L'opposition du *Ravissement de saint Paul* de Poussin à la *Descente de Croix* de Rubens est à ce titre éloquent. Ces deux tableaux correspondent en quelque sorte à deux conceptions opposées de la peinture et du monde. Il faut se rappeler qu'un bon peintre, avant la querelle du coloris, est celui qui sait imiter la nature, tout en corrigeant les imperfections grâce à l'Idée. Le coloriste, lui, ne prétend pas la corriger mais l'exagérer, afin de la rendre non pas plus idéale mais plus expressive.

Art Absolument : N'était-il pas alors inévitable qu'en France ait lieu une "querelle", sachant que la France du XVII^e siècle, comme l'exprime la philosophie de Descartes, se voulait avant tout rationnelle et mesurée ?

Emmanuelle Delapierre : Je pense effectivement que cela était inévitable. D'autant que la querelle naît dans un contexte historique très particulier, celui de l'Académie royale de peinture et de sculpture, créée en 1648 précisément pour consacrer la "libéralité" de l'art. Avant cette date, l'artiste ne se distinguait pas véritablement de l'artisan ou de l'ouvrier. On ne reconnaissait pas la noblesse intellectuelle de la peinture, considérant encore la création artistique du point de vue du métier, du savoir-faire.

La querelle du coloris éclate en 1671, alors que les premières conférences ont enfin lieu (depuis 1667). C'est la noblesse même de l'art qui semble alors menacée par l'"offensive coloriste" laquelle, en remettant en cause la prédominance du dessin, menace le statut intellectuel de l'artiste, si chèrement gagné.

Art Absolument : Quels sont les artistes qui vont participer à cette querelle ?

Emmanuelle Delapierre : La querelle démarre avec la conférence de Philippe de Champaigne sur *La Vierge à l'enfant* de Titien. Son commentaire est ambigu : il admire le talent coloriste du peintre vénitien, la trans-

parence du paysage à l'arrière-plan, l'éclat des carnations, mais termine néanmoins en affirmant que Titien ne doit pas faire l'objet d'une étude unique de la part des jeunes peintres français qui doivent revenir, comme Poussin lui-même l'a fait, aux règles du dessin. Dès la conférence suivante, Gabriel Blanchard répond par un discours intitulé *Sur le mérite de la couleur*, démontrant qu'en "diminuant le mérite de la couleur, on diminue le mérite du peintre".

La réaction est immédiate : Jean-Baptiste de Champaigne et Charles Le Brun répondent le mois suivant. Le premier abaisse les coloristes au simple rang de "barbouilleurs", tandis que le second rappelle que le "dessein" est à la fois le dessin "intérieur" tel qu'il existe dans l'esprit du créateur, et le dessin "extérieur", qui est le contour permettant à l'idée de prendre forme sur le papier. La défense du dessin et de Poussin lui permet donc d'insister sur l'intellectualité de la peinture.

Art Absolument : Mais, *a contrario*, des artistes comme Antoine Coypel, Nicolas de Largillierre ou Charles de la Fosse ont intégré dans leurs œuvres des éléments de l'esthétique de Rubens.

Emmanuelle Delapierre : Tout à fait. Ce qui est intéressant dans cette querelle, c'est qu'elle se développe en deux temps. Elle est d'abord, dans les années 1670, purement théorique. Puis c'est la peinture elle-même, celle de Coypel, la Fosse ou Largillierre, qui porte les traces visibles de ces discussions, entre 1685 et 1715. Il n'y a pas tant une victoire des coloristes et de l'esthétique de Rubens qu'une évolution du goût et de la notion même de création artistique. Si vous préférez, la victoire des coloristes ne se définit pas comme celle d'une école artistique, mais se manifeste par une plus grande *liberté du pinceau*, perceptible par exemple dans *Le repos de Diane* d'Antoine Coypel. Cette œuvre constitue une mise en scène de notre propre regard : elle ne se justifie plus par une référence extérieure, littéraire (l'histoire d'Actéon), mais par rapport à la sensation qu'elle provoque en nous, spectateurs. C'est une œuvre peinte de manière très libre et changeante, avec une touche tantôt précieuse (la corbeille de fruits), tantôt tactile (le morceau de fourrure sur l'épaule de Diane), et étonnamment légère (permettant de représenter tout ce qui est de l'ordre de l'insaisissable, comme la transparence de l'eau ou la légèreté des chevelures). Nous sommes devant un véritable spectacle pictural, la peinture devenant l'objet d'une expérience sensible. →



Nicolas Poussin

Ravissement de saint Paul.

1643. Huile sur toile, 128 x 96 cm. Paris, musée du Louvre.

Nicolas de Largillierre, 1656-1746.

Entrée du Christ à Jérusalem.

Huile sur toile, 131 x 163 cm. Arras, musée des Beaux-Arts.



Art Absolument : Dans une certaine mesure, ce qui est perdu chez Poussin par rapport à un ordre "supérieur", est regagné chez les coloristes dans l'élargissement de notre regard vers ce qui échappe habituellement à notre regard, vers ce que l'on peut considérer comme un "voyeurisme"...

Emmanuelle Delapierre : C'est en effet une peinture qui donne à voir l'univers sensible dans lequel on vit. Et qui, en même temps qu'elle donne à voir, donne à

ressentir. La peinture est l'objet d'une expérience esthétique, individuelle et intime, qui nous permet en même temps d'accéder à l'universalité de la sensation.

Art Absolument : Lorsque les artistes de camps différents traitent d'un même sujet – comme par exemple l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* –, est-ce, pour chacun d'entre eux, l'occasion de prouver la suprématie de leur esthétique ?

Emmanuelle Delapierre : Il n'existe pas réellement de rivalité entre les peintres, y compris dans le cadre des grandes commandes royales : pour Marly, Louis de Boullogne, suiveur de Poussin, peint *L'Été*, tandis que les coloristes la Fosse, Coypel et Jouvenet représentent les trois autres saisons.

Dans le cas de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, même si l'exposition propose une confrontation entre les œuvres de Le Brun et de Largillierre, on ne peut pas parler de rivalité entre les deux peintres. Leurs choix artistiques sont simplement différents. Chez Largillierre, le contour est très indistinct et ne permet pas d'isoler une figure plutôt qu'une autre. Il n'y a plus d'ordonnance, dans le sens où il n'y a plus une composition qui puisse être analysée par l'œil de manière rationnelle, intellectuelle, "lue" comme un récit littéraire. Il y a au contraire une unité d'objet nouvelle, selon le modèle d'une composition en *grappe de raisin* : chaque figure est reliée aux autres par les effets du clair-obscur, afin que le tableau constitue un tout synthétique, perceptible immédiatement, d'un seul regard.



Charles Le Brun.

Entrée de Jésus à Jérusalem.

1685. Huile sur toile, 153 x 214 cm. Saint-Étienne, musée d'Art moderne.

Art Absolument : On se rend en effet compte que les personnages se situent dans un contexte "naturel", avec une importance grandissante accordée aux ciels, aux collines, aux champs, à la végétation. Le paysage devient-il alors une partie essentielle du sujet mythologique ?

Emmanuelle Delapierre : Oui, car le paysage n'est plus un décor. Il n'y a plus un lointain dessiné par les lignes de la perspective, permettant à l'œil de s'éloigner dans la profondeur de l'œuvre pour mieux revenir à la scène narrative, au premier plan. C'est le cas du *Christ et la femme adultère* de Colombel, lequel dispose ses personnages en frise, comme sur une scène de théâtre. Chez Largillierre, à l'inverse, le paysage permet de dépeindre un univers sensible, qui englobe les figures humaines, qui de ce fait →



Charles de la Fosse, 1636-1716.

Apollon et Daphné.

Huile sur toile, 40 x 32 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts.

paraissent presque anodines. Dans l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, la figure du Christ elle-même n'est pas particulièrement distinguée. L'utilisation des lumières n'est plus, comme chez les suiveurs de Poussin, destinée à mettre l'accent sur la figure principale : ce qui compte avant tout est l'unité picturale de l'œuvre, bien plus que les modes de représentation narratifs, linéaires et "convenables" d'un récit.

Art Absolument : Une unité qui est créée par contamination des matières les unes par rapport aux autres. Les couleurs, par exemple, ne sont plus séparées et distinctes mais vibrent les unes par rapport aux autres. Charles de la Fosse semble particulièrement brillant dans cette technique. Qu'en pensez-vous ?

Emmanuelle Delapierre : C'est vrai, surtout dans ses œuvres de petites dimensions où il y a une véritable contamination de la couleur sur l'ensemble de la toile. Lorsqu'on regarde les deux petits tableaux de *Pan et Syrinx* ou *Apollon et Daphné*, on a l'impression d'être devant des ébauches. La touche est très vive, nerveuse, presque hâtive, et met en scène, à travers

les *Métamorphoses* d'Ovide, les propres métamorphoses de la peinture. L'illusion picturale est d'autant plus fascinante qu'elle se donne à voir ; plus on parvient à la déjouer, à "voir l'artifice de près et l'effet de loin" disait Roger de Piles, plus on en est l'otage.

Art Absolument : Ce paradigme dessin/couleur traverse-t-il l'histoire de l'art ? Peut-on parler d'un *invariant* par rapport à cette opposition dessin/couleur, idéalisme/matière ?

Emmanuelle Delapierre : Cette opposition constitue une interrogation permanente qui traverse l'histoire de l'art. Si on prend par exemple le "couple" Ingres/Delacroix, on retrouve comme un prolongement de la querelle du XVII^e siècle, Ingres affirmant sa volonté d'idéalisation par la ligne, Delacroix se réclamant de la "fureur" poétique, du geste, de la touche.

L'oscillation entre dessin et coloris constitue un questionnement toujours utile, qui nous permet d'interroger notre rapport à l'œuvre. Si on prend Corrège et Rembrandt par exemple, on ne peut plus parler d'opposition mais de confrontation visuelle qui nous



Louis de Boullogne, 1654-1733.

Le repos de Diane.

Huile sur toile, 105 x 163 cm. Tours, musée des Beaux-Arts.

aide à cerner ce qui caractérise une manière et la réalité de l'expérience esthétique. Chez Corrège, il y a une tendresse, quelque chose de moelleux, de vaporeux dans la touche. Roger de Piles disait de Rembrandt qu'il avait une touche "raboteuse". De nouveau, la manière dont on décrit ces œuvres-là renvoie à une expérience qui est aussi tactile que visuelle.

Art Absolument : On considère qu'une partie majoritaire de l'art du XX^e siècle est avant tout cérébrale, "conceptuelle". Pourtant, il y a toujours ce courant pictural qui privilégie le corps, la matière, la touche, comme l'abstraction lyrique américaine ou l'expressionnisme allemand. Il semblerait qu'aujourd'hui encore, il existe toujours une oscillation entre un art de l'esprit et un art de l'émotion.

Emmanuelle Delapierre : C'est vrai. C'est l'idée que l'artiste est un passeur, mais de quoi ? L'artiste peut être un inventeur, plus attaché à l'idée qu'au geste, comme Duchamp. On rejoint ici l'idée du "dessein", du concept tel qu'il était défini au XVII^e siècle par les défenseurs de Poussin.

D'autres artistes privilégient à l'inverse l'expressivité de la matière, à travers ou non l'immédiateté du geste : c'est le cas de Pollock. Dans ce cas, l'œuvre n'est pas nécessairement maîtrisée, ni explicable. Les *ready-made* de Duchamp appellent l'*ekphrasis*, le commentaire ; mais il y a à l'opposé tout ce que l'artiste ne peut exprimer par un mot ou une idée, tout ce que le geste dit pour lui. En somme, du dessin au coloris, de l'idée à la matière sensible, l'artiste nous révèle les deux pôles de notre perception du monde. ■



Antoine Coypel, 1661-1722.

Le repos de Diane.

Huile sur toile, 89 x 122,4 cm. Épinal, musée départemental d'art ancien et contemporain.