



HAL
open science

Ce que dit la peinture : formes et enjeux du discours rapporté dans les Conférences de Félibien (1668)

Lucile Gaudin-Bordes

► **To cite this version:**

Lucile Gaudin-Bordes. Ce que dit la peinture : formes et enjeux du discours rapporté dans les Conférences de Félibien (1668). Ci-Dit | Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques, Jun 2009, Nice, France. hal-03658114

HAL Id: hal-03658114

<https://hal.science/hal-03658114>

Submitted on 4 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ce que dit la peinture : formes et enjeux du discours rapporté dans les *Conférences* de Félibien (1668)

Lucile Gaudin-Bordes

BCL, Université Nice Sophia-Antipolis, CNRS, MSH de Nice

Cet article étudie les formes du discours rapporté dans les *Conférences sur la peinture et la sculpture* de Félibien, et spécialement une forme particulière de discours indirect, le discours indirect d'enregistrement, qui scénographie le rapport entre écrit et oral dans ce texte. L'auteur montre qu'en faisant passer les conférences – genre inédit au sein de l'Académie Royale – de l'oral à l'écrit, Félibien substitue au geste de *citer* les académiciens celui de *signer* une œuvre, ce qui ordonne un partage des voix en contradiction avec l'éthos de greffier qu'il tente de se construire grâce au DI d'enregistrement. Il apparaît clairement, à l'étude des exemples, que ce DI se prête à des stratégies citationnelles *a priori* aussi distinctes que l'inscription et le plagiat, ce dernier apparaissant au final comme un des possibles contextuels de la citation.

In this paper, we consider the forms of reported speech in Felibien's *Conférences sur la peinture et la sculpture*. We focus on what we call « discours indirect d'enregistrement » (recording indirect speech), which scenarizes the relations between written and oral in this text. We show that the act of signing an opera substitutes for the act of quoting the academicians and that Felibien can no longer stand the clerk ethos he was looking for in using the indirect speech. This indirect speech leads indeed to a new share of voices and offers strategies of quotation as different as inscription and plagiarism.

Conférences, Félibien, peinture, discours indirect, citation

Conférences, Félibien, painting, indirect speech, quotation

Dans le contexte politique et idéologique qui accompagne la création de l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1648, les modes de donation de la parole et d'attribution des énoncés revêtent une importance particulière. Les écrits sur la peinture mobilisent en effet des scénographies spécifiques pour élaborer un discours sur la peinture qui est aussi un discours *de* la peinture. Nous pouvons avancer rapidement deux raisons de légitimer l'équivalence malgré tout problématique entre discours *sur* la peinture et discours *de* la peinture¹ :

- D'abord, la littérature artistique de la seconde moitié du 17^e siècle est un discours constituant, un de « ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même » et « sont en charge de ce que l'on pourrait appeler l'*archéion* d'une collectivité » en ce que ce dernier « associe intimement le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un *corps de locuteurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire* » (Maingueneau 2004 : 47) : de fait les praticiens et théoriciens réunis en académie parlent de peinture pour donner à la peinture un discours et faire entendre sa voix dans le chœur des arts libéraux.

- Ensuite, la volonté de se doter d'un discours qui lui permette d'être reconnue explique que le discours sur / de la peinture soit très largement un discours « lettré »², revendiquant la part lisible de la peinture et mettant en avant l'*ut pictura poesis*³ : Louis Marin a bien montré

¹ Le titre du N°157 (1975/I) de la *Revue des Sciences Humaines*, *La peinture et son discours*, joue de ce point de vue habilement du possessif.

² Heinich l'oppose au discours « esthète » représenté par Roger de Piles (1993 : 144-145).

³ Voir Lee [1967] 1991.

qu'un tableau de Poussin se lit, qu'il n'est vu que s'il est lu⁴ et Marc Fumaroli note le souci qu'a Poussin d'apparaître comme un « *Pictor-Orator-Poeta* »⁵.

Nous envisagerons donc les écrits sur l'art comme des textes « entre image et langage »⁶ qui, tout en formant un corpus des plus hétéroclites⁷, *représentent* le discours de la peinture, c'est-à-dire se donnent pour objectif de la faire parler.

En suivant Bertrand Rougé pour qui « l'acte de citer » consiste à prendre le « pouvoir de faire parler l'autre dans son propre discours »⁸, nous nous attarderons, dans le cadre restreint de cette intervention, sur le « Discours Indirect d'enregistrement »⁹ à l'œuvre dans les *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* d'André Félibien¹⁰.

Ce texte, publié en 1668, rassemble les comptes rendus des séances tenues par l'Académie, à la demande de Colbert, au cours de l'année 1667. Félibien y rapporte les propos des académiciens commentant une série de tableaux choisis. À la pratique inédite de la conférence orale et publique sur un tableau spécifique¹¹ répond ainsi la forme écrite inédite de ces *Conférences*, qui scénographie massivement le Discours Indirect.

1. Une scénographie de l'enregistrement

Christian Michel, préparant l'édition des *Conférences* parue il y a peu, notait que « les débats importants [...] semblent avoir été essentiellement oraux », ce que confirme par exemple le *Journal de l'année 1668* de Magalotti, qui juge que l'exercice des conférences serait encore plus beau et utile « s'il se faisait avec un peu d'ordre, car présentement il y a huit ou dix personnes qui parlent en même temps et l'on ne peut rien saisir de ce qu'ils disent »¹². Par conséquent, il importe de garder en tête que les discussions de 1667 sont « résumées » par Félibien¹³.

⁴ Voir Marin 1972 et 1995. Selon Marin, lorsque Poussin utilise la célèbre formule « Lisez l'histoire et le tableau », il donne à la fois « une description de la vision-lecture du tableau » qu'est *La Manne*, mais aussi « une sorte de schème théorique de lecture de l'image dont la modalité discursive dans la lettre à Chantelou relève à la fois de l'instruction, de l'injonction et de la persuasion », et qui tend à « instaurer un certain type nouveau de rapport à l'œuvre d'art » (1995 : 21-22).

⁵ Marc Fumaroli, après avoir noté à quel point la peinture se revendique comme un art du silence, rappelle que « la correspondance de Poussin, qui fait 'profession des choses muettes', 'des choses plus apparentes que les paroles', pourrait donner lieu à une anthologie établissant à quel point il est pénétré des catégories de la rhétorique, et combien il se préoccupe d'apparaître comme un *Pictor-Orator-Poeta*. » (1994 : 197).

⁶ « [...] quel langage trouver ou construire, suffisamment docile ou plastique, qui, en mettant en mots l'image dans sa représentation peinte ou sculptée, en capte les pouvoirs *propres* ? Lesquels, à vrai dire ? Il se pourrait que ce travail de transfert ou de transposition, en un mot de glose, entre image et langage nous en apprenne davantage à nous qui, à notre tour, en tentons la glose, sur l'une et sur l'autre, leurs forces, leurs puissances, leurs pouvoirs, et sur le sujet qui les met en œuvre. » (Marin 1993 : 73)

⁷ Dans l'introduction au numéro spécial de la *Revue d'esthétique* consacré à « la naissance de la théorie de l'art en France », Stefan Germer et Christian Michel énumèrent tant des genres inspirés de l'Antiquité (poèmes didactiques, traités, dialogues et recueils de « vies ») que des formes nouvelles, dont les descriptions de tableaux et les conférences de l'Académie. Heinich (1993 : 132-133) note également la diversité générique des textes qu'elle rassemble sous l'étiquette « littérature artistique ».

⁸ Rougé 2005 : 71.

⁹ L'expression « DI d'enregistrement » est inspirée de la formule « procédure d'enregistrement », que l'on doit au sculpteur Falconnet, dans sa correspondance avec Diderot. Cité par Démoris 1993 : 36.

¹⁰ Texte disponible sur le site *Gallica* de la BNF dans l'édition de Trévoux (1725).

¹¹ Rosenberg (1997 : 156-158) pense que cette pratique est rendue possible par la « lente genèse » d'un autre genre, la description, dont « l'inventeur » est Félibien, et grâce à laquelle « le discours générique devient spécifique ».

¹² L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, éd. M. L. Doglio, Palerme, 1991. Cité par J. Lichtenstein et C. Michel 2006 : 43.

¹³ Lichtenstein et Michel 2006 : 43. Jacqueline Lichtenstein (1997 : 22) notait déjà qu'« On n'insistera jamais assez sur le fait que ces conférences n'étaient pas destinées à la publication, qu'elles ne s'adressaient pas à un lecteur mais à une assemblée, à un auditoire qui les écoutait puis les discutait. Nous considérons aujourd'hui ces

L'ouvrage est dédié à Colbert, son commanditaire, et sa raison d'être est clairement exposée dans la préface : il s'agit d'un projet d'ordre pédagogique¹⁴ qui exalte l'importance de l'exemple dans l'enseignement de la peinture, d'un projet théorique qui vise à asseoir la peinture à la table des arts libéraux, d'un projet politique enfin, les peintres participant par leurs productions au rayonnement national. Dans la préface, Félibien « reconstruit »¹⁵ au DI le discours programmatique tenu par Colbert lors de sa visite en 1663 :

(1) [...] **il dit que** dans les sciences et dans les arts il y a deux manières d'enseigner ; savoir, par les préceptes et par les exemples [...]. **Qu'**ainsi il lui semblait que si dans l'Académie on proposait pour modèle les ouvrages des meilleurs maîtres et qu'on montrait en quoi consiste la perfection de l'art, cette manière d'enseigner jointe aux autres exercices qui se pratiquent dans l'Académie serait d'une très grande utilité. [...]

Que pour bien instruire la jeunesse dans l'Art de peindre, il serait donc nécessaire de leur exposer les ouvrages des plus savants Peintres, et dans des Conférences publiques, faire connaître ce qui contribue le plus à la beauté et à la perfection des Tableaux. (1725, disponible sur Gallica, *Entretiens*, T. 5, p. 298 ou 2006 : 106)

Les académiciens sont ainsi promus orateurs, comme personnes les plus légitimes qui soient pour parler (de) peinture, même si par ailleurs, comme le note René Démoris, ils sont avant tout peintres, et plus ou moins préparés à l'exercice (1993 : 25). Félibien, qui quant à lui n'est pas peintre mais historien, et historien de la peinture, puisque les premiers *Entretiens sur la vie des plus grands peintres...* sont parus en 1666, est désigné pour « l'emploi de rédiger par écrit ces conférences », emploi « très vaste et très pénible » selon Perrault (2006 : 108)¹⁶. Son statut institutionnel est donc clair : il n'est pas censé prendre part au débat, mais l'enregistrer, par écrit, « sur le vif ».

Cela se traduit, sur le plan énonciatif, par le choix massif du DI. Prenons pour exemple la conférence tenue en juin 1667 par Philippe de Champaigne sur *La mise au tombeau* de Titien, qui débute ainsi :

(2) Dans le Tableau qu'on a pris pour sujet de cette Conférence, Le Titien a peint sur une toile de quatre pieds et demi de haut, et de six pieds et demi de large, le corps de notre Seigneur que Saint Jean, Nicodeme et Joseph d'Arimatee portent au tombeau, accompagnés de la Vierge et de la Madeleine.

M. de Champaigne l'aîné qui avait été nommé pour en faire voir les beautés, **dit qu'**il ne faisait pas de doute que ce tableau ne fût de la propre main du Titien, et un des plus beaux et des mieux conservés qui se voient de cet excellent homme : **Qu'**il est peint avec tant d'art et de feu, qu'on peut aisément juger que ce grand peintre l'a fait dans la vigueur de son âge, et lorsqu'il avait la main fort libre et l'esprit rempli des plus belles lumières dont il a été éclairé.

Qu'il y a dans cet ouvrage plusieurs parties qui mériteraient bien d'être examinées, mais que laissant à part celles de l'ordonnance, et du dess(e)in, il s'arrêterait seulement à l'expression des figures, et à remarquer de quelle sorte le Titien s'est conduit dans la distribution des couleurs et des lumières, en quoi on peut dire qu'il a excellé, et même surpassé les autres peintres. Comme la figure du Christ est la principale du tableau, et à laquelle toutes les autres

conférences comme des écrits d'artistes, comme les premiers écrits d'artistes français. Mais c'est là le pur effet d'une illusion rétrospective. D'abord parce que ces conférences ont toutes été prononcées oralement. Ensuite parce que la plupart des textes des conférences n'ont pas été écrits par les peintres eux-mêmes mais par d'autres, tels que Félibien ou Guillet de Saint-Georges, pour ne parler que des premiers, qui avaient la charge de rédiger le compte-rendu des séances, c'est-à-dire de transcrire à la fois la conférence et les débats auxquels celle-ci avait donné lieu. Ce qui signifie que l'auteur du texte que nous lisons n'est presque jamais l'auteur de la conférence. »

¹⁴ On revient aujourd'hui sur l'idée que le but des conférences, comme écrits académiques, ait été de donner à la peinture des « règles infaillibles ». Thomas W. Gaehtgens, dans la préface à l'édition intégrale des *Conférences*, affirme que « L'histoire de l'art serait plus près de la réalité historique si elle considérait la conception académique de l'art comme un processus plutôt que comme une doctrine immuable. » (2006 : 17).

¹⁵ Le terme est utilisé par Lichtenstein et Michel 2006 : 105.

¹⁶ Le secrétaire habituel est Henri Testelin, et le choix de Félibien indique la volonté d'inscrire ces séances dans l'Histoire, voir Démoris 1993.

ont relation, **M. de Champagne fit voir que** tout ce qui devait paraître dans un corps mort se rencontre parfaitement dans celui-ci [...] ; **qu'**on y voit [...].

Il fit remarquer ensuite de quelle manière le corps du Christ est disposé dans ce tableau. **Que** les jambes et les pieds [...]

Il fit observer que si ce corps ressemble si bien [...] (p. 17)

On reconnaît dans cette « reconstruction » du discours de Champagne un usage du DI caractéristique de la langue du 17^e siècle que Bordas (2007 : 24) nomme « discours indirect avec anaphore conjonctionnelle » et que Salvan (2006 : 104) décrit comme un « DI de liste », procédant « par accumulation de propositions complétives qui dépendent d'un même verbe et sont juxtaposées dans une énumération qui reconstruit le discours cité ».

Félibien utilise également ce DI pour rendre compte des débats qui suivent la conférence proprement dite :

(3) Mais l'Académie déclara que comme le Titien n'avait pas également possédé toutes les parties de la peinture¹⁷, il fallait s'arrêter à celles où il avait excellé, et dont M. de Champagne avait fort bien su faire le discernement ; et ajoutant ses avis à tout ce qu'il avait remarqué, **elle dit que** l'on devait donc principalement admirer dans cet ouvrage l'artifice des couleurs, et en considérer la belle harmonie. **Que** cette harmonie ne procédait que de leur arrangement ; **qu'ainsi il fallait remarquer que** [...].

Qu'il fallait encore observer la différence qu'il y a entre la carnation de ce corps et celle des disciples qui le soutiennent, que le Titien a exprès tenus d'une couleur plus forte et plus rouge ; **et que** ce linceul [...]. **Mais surtout qu'on** devait prendre garde comme ce peintre passe d'une couleur à une autre [...] . (23-24)

Pour le greffier qu'est ici Félibien, le « rendu » d'objectivité fait partie du contrat discursif : par le DI, la parole est clairement attribuée, et chaque étape de la démonstration articulée à la précédente. Les verbes déclaratifs du DI se maintiennent d'ailleurs plus volontiers dans les *Conférences* que dans le genre narratif étudié par Bordas et Salvan : l'énonciateur-scripteur tend moins à se faire oublier qu'à rappeler son statut, somme toute ancillaire, de traducteur. Le DI de liste sert ici une scénographie de l'enregistrement. D'une part le texte écrit, privilégiant la « prosodie oralisante » (Bordas 2007 : 26) sur la « phrase » moderne¹⁸, se présente comme une copie du débat oral. D'autre part la frontière clairement posée entre énonciateur citant et énonciateur cité garantit, sinon la littéralité propre à la citation au sens strictement linguistique, du moins une fidélité de transcription qui atténue les risques de « déformation » inhérents au DI et en fait, dans ce genre de discours particulier qu'est la conférence écrite, une pratique « pseudo-citationnelle »¹⁹.

Ce dernier permet ainsi à Félibien :

- de garder la trace du caractère oral du genre de la conférence, caractérisé par un énonciateur-orateur s'adressant à un public (récepteurs multiples) dans un but pédagogique (ici au sens strict, on l'a vu) ou dans d'autres endroits du texte « scientifique » (l'orateur présente une hypothèse nouvelle, propose une théorie) selon que le public est constitué d'« apprenants » et/ou de pairs ;
- de se construire, en affinité avec la fonction (au sens institutionnel) de secrétaire qui découle du dispositif énonciatif oral de la conférence, un éthos de greffier, simple « inscripteur » du discours d'autrui²⁰ ;
- d'obtenir par là un rendu objectif, d'une part en délimitant nettement discours citant et discours cité, d'autre part en cantonnant le discours citant à la portion congrue, soit : un paragraphe donnant le format et le sujet du tableau choisi au début de chaque conférence (comme en 2), augmenté parfois (lorsqu'il s'agit d'un tableau de Poussin et/ou d'une conférence de Le Brun) d'une description, dont nous reparlerons, permettant de suppléer

¹⁷ Sur Le Titien et la « supériorité » de Raphaël voir la 4^e conférence.

¹⁸ Voir Seguin 1993.

¹⁹ J'emprunte le terme à Rosier 2002 : 29, qui ne l'utilise pas en ce sens.

²⁰ « Greffier, quasi graphiarus, a grapho, graphê, id est, scriptura. Scriba, Actuarius, Grammateus. Aucuns escrivent Grephyer de graphéus, id est, Scriba. » Nicot (1606).

l'absence de tableau dans l'esprit des lecteurs, qui contrairement aux académiciens et à leurs élèves n'ont pas sous les yeux l'objet commenté.

La scénographie de l'enregistrement, ou pour le dire autrement, en termes plus mimétiques, la scénographie du miroir reposant sur l'idée que l'écrit ne serait que le reflet de l'oral masque mal cependant que l'énonciateur est parfois à l'étroit dans son rôle de scribe.

2. « Qui parle ? »²¹ : la tentation du plagiat

L'examen des textes amène en effet à nuancer la posture de réserve énonciative adoptée par Félibien, avec laquelle il prend quelques libertés, soit en ajoutant des descriptions explicatives (2.1.), soit en jouant sur les limites du DI (2.2.), soit encore en redistribuant la parole (2.3.)

2. 1. L'ajout de descriptions « explicatives »²²

Pour la publication, Félibien adjoint en effet aux propos représentés des conférenciers des descriptions – genre dont il est l'inventeur – que nous pouvons considérer comme autant d'autocitations « littéraires » (Lopez Munoz, Marnette et Rosier 2006b : 11), puisqu'elles consistent à s'autociter en prenant une description de tableau antérieure comme intertexte.

Dans la sixième conférence, prononcée par Le Brun sur la célèbre *Manne* de Poussin (mort en 64), et devenu, depuis Rome, « l'archétype de l'académicien » (Puttfarken 1997 : 133), Félibien quitte son rôle de porte-parole et suspend le DI dans la section (4') :

(4) M. Le Brun dit à la Compagnie que [...].
Que [...].
Qu'aujourd'hui [...].
Que [...].
Que [...].
Mais comme [...].
Que [...].
Que [...].
Que [...].
Mais qu'il fera remarquer dans l'ouvrage du fameux M. Poussin toutes ces parties rassemblées [...].
Que pour cela il partagera son discours en quatre parties.
Dans la première [...].
Dans la seconde [...].
Dans la troisième [...].
Et dans la quatrième [...].
Que [...].
Que [...].

(4') Mais avant que de passer outre et de dire ce qui fut observé par M. Le Brun dans le tableau de M. Poussin, il est nécessaire de faire une image de cet excellent ouvrage, et d'en exposer comme une copie qui, bien que très imparfaite, ne laissera pas de servir à l'intelligence des choses que je rapporterai par après. Ce tableau représente les enfants d'Israël dans le désert lorsque Dieu leur envoya la Manne.

Il a six pieds de long sur quatre pieds de haut. Son paysage, qui est composé de montagnes, de bois et de rochers, représente parfaitement un lieu désert. Sur le devant du tableau on voit [...]. Tout proche il y a [...]. Cette femme qui donne à téter est vêtue d'une robe bleue et d'un manteau de pourpre rehaussé de jaune ; et celle qui tète est habillée de jaune. [...]

²¹ La question est posée par Lichtenstein 1997 : 21. Elle ajoute en note, p. 22 : « La lecture de ces conférences requiert donc un certain nombre de précautions, car il n'est pas toujours aisé de démêler la part qui revient à l'auteur de la conférence de celle qu'il faut attribuer à celui qui a rédigé le texte. »

²² Le terme est de Rosenberg 1997 : 157.

(4'') M. Le Brun dit qu'on devait considérer dans ce tableau [...] Que [...]. (2006 : 157-160)

Félibien interrompant l'orateur en (4') ne cite plus les académiciens qui eux-mêmes, selon le régime de la glose cher à Louis Marin, citent les tableaux, mais réintègre son statut d'historiographe rénovateur du genre descriptif²³ pour donner à voir le tableau que les lecteurs, contrairement aux académiciens, n'ont pas sous les yeux. On pourrait dire qu'il se cite citant les tableaux, non qu'il reprenne littéralement un dit antérieur²⁴, mais parce qu'il mobilise le régime descriptif et convoque ce faisant, par intratextualité, les descriptions qui ont fait sa réputation. Il enchâsse ainsi dans l'image au DI du discours oral de Le Brun l'image du tableau de Poussin, dont il « expose comme une copie », mais verbale, sous la forme d'une description « objective » et fortement spatialisée²⁵.

Les 11 paragraphes qui constituent cette description « tiennent la place » du tableau et si Félibien « cite » le tableau, c'est aussi au sens où il le fait comparâître, le convoque par son discours, pour que le lecteur puisse juger sur pièce « des choses qu'[il] rapporter[a] par après », en rouvrant une séquence au DI en (4''). L'interruption du DI coïncide donc avec une manipulation discursive qui consiste à différer le « rapport » des paroles de Le Brun pour y intercaler le « rapport » du tableau, le verbe « rapporter » utilisé par Félibien signifiant « faire le récit de ce que l'on a vu ou entendu » (A94).

La manipulation discursive s'accompagne d'une digression énonciative, signalée par l'adversatif qui ouvre le commentaire métadiscursif, qui abandonne le DI. S'il n'a pas, au moment de la conférence, interrompu l'orateur, Félibien interrompt bel et bien ici son compte-rendu pour y insérer, entre deux séquences au DI, une description qu'il prend en charge explicitement.

2. 2. Un DI « poreux »

Le jeu sur les limites du DI est un autre indice des libertés que prend parfois Félibien par rapport à l'éthos de greffier. Ainsi, à la faveur de la disparition « des *que* repères » (Bordas 2007 : 25), le DI n'est parfois plus attribué, et l'identification de la source énonciative laissée en suspens. C'est le cas des cinq paragraphes sur les figures de *La mise au tombeau* de Raphaël, dont on ne sait pas, jusqu'à la fin de la conférence, si l'énonciateur est Philippe de Champagne ou Félibien :

[5.1.] Il [Champagne] fit observer que si ce corps ressemble bien à un corps dépourvu de sang et de vie, les figures qui le portent font voir par leurs actions et par la couleur de leur chair combien elles sont animées, et la peine qu'elles ont à soutenir la pesanteur de ce corps.

[5.2.] St Jean est derrière qui le lève par dessous les épaules, et les deux autres disciples sont aux deux côtés qui soutiennent le reste ; il y a un de ces disciples dont le vêtement est d'une laque fort claire et fort vive ; mais comme cet habit est retroussé, on en voit la doublure qui est de couleurs changeantes de vert et de rouge [...].

Pour l'autre figure qui tient les pieds du Christ, et qui porte ombre sur son corps, elle

²³ Perrault dans le Projet de l'ordre qui se pourrait tenir dans l'Académie royale de peinture et de sculpture touchant les conférences qui s'y font tous les premiers et derniers samedis de chaque mois, note que le travail de rédaction écrite « conviendrait d'autant plus » à Félibien, dont il vient de louer le style et les connaissances en matière picturale, « qu'étant Historiographe des Bâtiments du Roi, il a, ce semble, une obligation particulière d'écrire de ce qui se passe dans l'Académie, dont le but principal est de s'occuper à embellir ces mêmes bâtiments et de fournir de matière aux belles descriptions qu'il est obligé d'en donner au public. » (cité par Lichtenstein et Michel 2006 : 109).

²⁴ En l'occurrence, l'autocitation est aussi linguistique, avec la reprise du motif de la « copie imparfaite » présent dès la description du tableau de Le Brun *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* : « Il est vrai aussi que V.M. a honoré cet ouvrage de son estime. Et c'est ce qui me donne la hardiesse de lui présenter *une copie imparfaite de ce tableau*, ou plutôt une autre peinture, qui n'a ni traits ni couleurs [...]. » (1973 : 29)

²⁵ Voir les études faites sur la « lisibilité » de ce tableau, notamment par Louis Marin.

est vêtue de vert. La Vierge est couverte d'un manteau bleu ; et bien qu'elle ne soit vue que de profil, on ne laisse pas de remarquer sur son visage les effets d'une douleur excessive.

La Madeleine est agitée de deux passions violentes qui la font souffrir avec beaucoup d'effort. Car il paraît qu'elle ressent dans le fond de son âme une vive douleur de la mort du Sauveur qu'elle regarde avec des yeux, où tout ce qu'elle a de vie semble être ramassé, comme si son âme voulait sortir par là pour suivre dans le sépulcre ce divin objet de son amour. Mais la tendresse et la compassion qu'elle a pour la mère de cet Époux bien aimé la retient auprès d'elle, afin de l'assister : de sorte que si elle suit et accompagne des yeux et de l'esprit le corps que l'on porte au tombeau, l'on voit que d'ailleurs elle est attachée auprès de cette mère affligée qu'elle embrasse et qu'elle soutient, craignant qu'elle ne tombe de faiblesse.

Les sentiments de Saint Jean étant semblables à ceux de la Madeleine, **on connaît bien** à la tristesse qui est peinte sur son visage qu'il a le cœur percé d'une pareille douleur [...]

Il ne paraît pas sur les visages de Nicomède et de Joseph d'Arimathie une douleur si violente [...] : Toutefois on ne laisse pas de voir en eux beaucoup de tristesse, et l'on remarque que c'est avec un zèle et une affection pleine de respect qu'ils tâchent de rendre à ce corps les derniers devoirs de la sépulture.

[5.3.] Monsieur de Champaigne fit encore plusieurs remarques sur les autres parties de ce tableau [...]. (1725 : 348-350)

Les cinq paragraphes de [5.2] développent l'idée énoncée par Champaigne en [5.1.] que « les figures qui le [JC] portent font voir par leurs actions et par la couleur de leur chair combien elles sont animées, et la peine qu'elles ont à soutenir la pesanteur de ce corps » (348), et ils sont encadrés par deux verbes d'attitude propositionnelle dont le sujet syntaxique est Champaigne. Pourtant, le choix du présent dans le discours cité en [5.1], puis l'effacement des marques de subordination en [5.2.], « libèrent » les énoncés, qui peuvent certes s'interpréter comme du DI d'enregistrement continué mimant en quelque sorte la voix de l'énonciateur cité²⁶, mais aussi comme une intervention de Félibien prenant en charge l'énoncé dès [5.1.] et insérant, comme en (4), une description entre deux séquences au DI.

La confusion des voix en [5. 2], alimentée par le choix du présent de l'indicatif et du pronom personnel « on », signale une convergence de points de vue entre énonciateur premier et énonciateur second que l'on retrouve en (6).

(6) Quant à l'expression des visages, l'Académie ajouta encore à tout ce qu'avait dit M. de Champaigne, **qu'il fallait** regarder que pour faire paraître dans la figure de la Vierge cette forte douleur, et cet amour extrême qui ne la rend pas abattue et retirée en elle-même, comme il arrive d'ordinaire dans les autres afflictions, mais qui la fait agir plus qu'elle ne peut pour suivre d'esprit et de corps son cher fils qu'elle voit porter au tombeau ; **il fallait**, dis-je, regarder que tous les traits de son visage suivent en apparence l'objet qui la tient attachée [...]. (26)

L'incise « dis-je » permet bien entendu de structurer le discours de Félibien, qui s'efforce de ne pas se laisser déborder par le flux du discours à transcrire, et s'appuie sur la reprise pour adosser son texte écrit au texte oral qu'il rapporte et « coller » à l'oral. Elle conforte en cela l'éthos de greffier, pris entre les impératifs contradictoires de la fidélité et de la transmission (qui sont en fait les deux facettes de la mémoire collective que le discours de la peinture doit élaborer). Reste une gêne : à qui attribuer le 2^e « il fallait » ? À l'Académie, comme le premier ? L'incise, en embrayant sur l'énonciateur principal, ne renvoie plus seulement au dit-oral des académiciens, mais au dit-écrit de Félibien scripteur qui se met en scène comme tel. Détaché du verbe déclaratif, repris sans la conjonction, l'énoncé introduit par « il fallait regarder », imputé dans un premier temps à l'énonciateur cité, est potentiellement imputable à

²⁶ On pourrait parler de DD avec que, mais l'absence d'embrayeurs personnels autres que le « on » ne tranche pas énonciativement sur le DI.

l'énonciateur citant, l'incise exhibant à la fois le travail du scripteur et la convergence des points de vue.

Point de suture entre l'oral et l'écrit, l'incise est ainsi le lieu d'appropriation par l'énonciateur premier qu'est Félibien d'un discours tenu par d'autres. Et nous allons voir, en nous intéressant à la distribution de la parole, qu'il n'y a pas loin de la convergence de discours ou de points de vue au soupçon de plagiat.

2. 3. La distribution de la parole

La mise en scène énonciative des *Conférences* repose, nous l'avons dit, sur la transposition du discours oral des académiciens en discours écrit. Cependant, si l'orateur principal est toujours nommé, ce n'est pas le cas des intervenants du débat qui suit la présentation. Ceci rend parfois difficile l'attribution des énoncés (comme on parle d'attribution d'un tableau à un peintre) et les historiens de l'art en sont réduits à des supputations. Cette anonymisation peut surprendre : pourquoi ne pas nommer les locuteurs ? L'idée est sans doute que l'Académie doit parler d'une seule voix, pour que son discours ait une vraie portée constituante. Il n'empêche que c'est une voix sans maître, disponible pour l'attribution, que Félibien va « capter » en la faisant passer de l'oral à l'écrit. Cette captation se fait en trois étapes (pour ce que nous pouvons en dire aujourd'hui) :

1^{re} étape : le « sous-marin actantiel »
Nous en donnerons un seul exemple, en nous appuyant sur le travail d'édition de Lichtenstein et Michel 2006, selon lesquels il est fort possible que le « quelqu'un » de la citation 7 soit Félibien lui-même, qui reprendra ailleurs la même théorie des péripéties :

(7) **Quelqu'un** ajouta à ce que M. Le Brun venait de dire que, si par les règles du théâtre, il est permis aux poètes de joindre ensemble plusieurs événements arrivés en divers temps pour en faire une seule action, pourvu qu'il n'y ait rien qui se contrarie et que la vraisemblance y soit exactement observée, il est encore bien plus juste que les peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs ouvrages demeureraient privés de ce qui en rend la composition plus admirable [...]. Que dans cette rencontre [...]. (2006 : 174)

Félibien-scripteur enregistrerait donc à l'occasion les propos de Félibien-intervenant, sans néanmoins voler la vedette à l'orateur, en l'occurrence Le Brun, grâce à l'anonymat du pronom indéfini. C'est la première étape de la captation des voix : anonyme et localisé dans le discours cité au même titre que les autres intervenants, l'énonciateur premier, en occupant clandestinement la place d'un énonciateur second, ne met pas encore à mal la scénographie de l'enregistrement.

2^e étape : le détournement énonciatif

Il revient à attribuer à y ce qui est à x, et passe dans notre corpus par le choix des DR. En effet, s'il recourt massivement au DI, Félibien ne s'interdit pas à l'occasion le sommaire au DN, comme en (8) ou (9) :

(8) **M. de Champagne fit encore plusieurs remarques sur** les autres parties de ce tableau, s'arrêtant à cette beauté de teintes qui paraît dans les carnations, à ces dispositions de couleurs si bien mises les unes auprès des autres dans les draperies, soit pour faire enfoncer les parties les plus reculées, soit pour faire avancer les plus proches, et encore pour produire cette douceur et cette union qui est si admirable dans les œuvres de ce peintre. (21-22, 2006 : 124)

(9) [9. 1] Quelques-uns voulurent examiner dans cet ouvrage les parties du dess(e)in où ils trouvaient à redire particulièrement dans la figure de Saint Jean et dans celle du Christ. [9. 2] Ils montraient que l'une était trop petite et l'autre trop grande à proportion des autres figures et [9. 3] blâmaient le Titien d'avoir représenté dans une obscurité si grande la tête du Christ et la moitié de son corps qui vraisemblablement devait être la figure la plus éclairée et qui parût davantage, puisque c'est le principal objet qu'on doit considérer dans ce tableau. (2006 : 125)

Le choix du DN en (8) doit être envisagé par rapport à la suite du texte (citation 10) :

(10) **Mais l'Académie déclara que** comme le Titien n'avait pas également possédé toutes les parties de la peinture, il fallait s'arrêter à celles où il avait excellé, et dont M. de Champagne avait fort bien su faire le discernement ; et ajoutant ses avis à tout ce qu'il avait remarqué, **elle dit que** l'on devait donc principalement admirer dans cet ouvrage l'artifice des couleurs, et en considérer la belle harmonie. (voir la citation 8)

En effet, les quatre paragraphes sur l'union des couleurs qui suivent la citation (10) sont mis au crédit de Le Brun, que Lichtenstein et Michel 2006 s'accordent pour deviner derrière le collectif métonymique « l'Académie ». Cette imputation explique *a posteriori* le DN en (8) : Félibien choisit de faire parler Le Brun plutôt que Champagne, qui était pourtant ce jour là l'orateur désigné. Les propos tenus par Champagne sur l'union des couleurs sont rapportés au DN, alors que ceux, pourtant redondants, de Le Brun ont droit au DI. Le choix du DR signale ainsi l'importance que Félibien accorde aux dires de l'un et de l'autre, compte tenu de leur statut institutionnel respectif au sein de l'Académie (dont Le Brun est le directeur), compte tenu aussi de la proximité plus ou moins grande du point de vue du rapporteur avec les points de vue des rapportés.

En (9) le procès au passé simple englobe les procès à l'imparfait qui suivent, et rend sensible l'opération de résumé à laquelle se livre le scripteur : le segment de DN [9. 1] est pris en charge par Félibien, qui sort ici de son rôle de greffier pour faire entendre une divergence de points de vue d'autant plus marquée que le DN fonctionne une fois encore par rapport au paragraphe qui suit, cité en (10). On voit qu'après l'hésitation entre DN et DI dans les deux segments coordonnés [9. 2] et [9. 3], Félibien délaisse en (10) le DN au profit du DI d'enregistrement au moment même où il s'agit de transcrire les propos de Le Brun, Au final le texte de Félibien obéit ainsi par anticipation aux injonctions de Le Brun : il « donne à voir », à *admirer* et *considérer* (citation 10) les parties mêmes sur lesquelles Le Brun affirme que doit s'arrêter le regard des académiciens. Pour cela, il minore les objections en (9), en les compactant grâce à un DN qui « chapeaute » les procès à l'imparfait.

La scénographie de l'enregistrement est donc mise à mal par le réglage énonciatif que trahit le choix du DR : alors même que le DI est censé représenter au plus près les échanges conversationnels, il sert l'exposition du point de vue de Le Brun aux dépens de celui de ses objecteurs, auquel Félibien n'adhère pas, et aux dépens des thèses de Champagne, pourtant globalement convergentes²⁷, mais plus marginales institutionnellement parlant.

3^e étape : le plagiat énonciatif

L'énonciateur premier (Félibien) ne se contente plus d'exploiter une convergence de points de vue ou une porosité énonciative, il s'attribue les propos d'un énonciateur second. Cela se traduit par un régime citationnel lacunaire : le critère de fidélité est maintenu, mais le critère d'attribution, déjà mis à mal par le choix de l'anonymat et le jeu des DR, est abandonné.

C'est ce qui explique que les académiciens, Le Brun en premier, ne se reconnaîtront pas dans le miroir du texte, ou plutôt s'y reconnaîtront sous d'autres traits que les leurs, comme en témoigne Guillet en 1683, lors d'une relecture de *La Peste d'Astod* :

(11) M. Le Brun fit aussi ressouvenir l'Académie d'une remarque qu'il avait faite autrefois sur tous les ouvrages de M. Poussin et particulièrement sur les tableaux de l'Arche de l'alliance et de Rébecca [...]. On a jeté, comme par force, cette remarque dans la préface des Conférences imprimées en 1669, sans avoir spécifié de quelle source elle vient, comme si on eût appréhendé de **citer** un nom obscur ou indigne de la préface²⁸.

Le compte-rendu, une fois publié et enrichi d'une préface, va donc jusqu'au plagiat, ou du moins jusqu'à la réminiscence, selon que l'on considèrera que la « citation non attribuée » est ou non intentionnelle (Vouilloux 2005 : 49). L'absence d'attribution, même si elle trouve une explication dans la volonté historique de faire du discours de la peinture un discours universel,

²⁷ Même si le choix du Titien va moins de soi que celui de Poussin ou de Raphaël...

²⁸ Cité par Michel 1997 : 75 n. 18.

sert une attribution « globale » à l'auteur du texte écrit, c'est-à-dire Félibien lui-même, qui s'approprie dans la préface le discours théorique et laisse aux seuls académiciens le discours spécifique sur tel ou tel tableau. L'éthos de greffier ne résiste pas à la fiction de l'auteur. Plagiat ou réminiscence, Félibien sera remercié après la publication du recueil.

Conclusion

Avouons pour conclure que notre frustration est grande. Certes, nous pensons avoir montré – après d'autres – que la citation est le lieu où l'énonciateur inscrit non seulement la parole de l'autre, mais son rapport à cette parole. Certes, il est intéressant de noter qu'un même dispositif, le DI d'enregistrement, se prête, à l'intérieur d'un texte, à des stratégies citationnelles *a priori* aussi distinctes que l'inscription et le plagiat, ce dernier apparaissant au final comme un des possibles contextuels de la citation. Certes, on voit que le geste de « signer » les *Conférences* écrites, que Félibien substitue à celui de « citer » les conférences orales, ordonne un partage des voix inédit. Mais nous n'aurons donné qu'un aperçu du montage, ou plutôt du mobile citationnel, qui caractérise les textes sur la peinture au 17^e siècle, à la fois comme mise en scène textuelle de l'oralité²⁹ et comme exemple de discours lettré, imposant de citer, par-delà la rupture sémiotique, le pictural par / dans le verbal.

FÉLIBIEN André, 1725, [1668], *Conférences de l'Académie royale de peinture & et de sculpture, dans Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & et de sculpture, avec La vie des architectes* [de J.-F. Félibien], impr. De S.A.S, Trévoux, volume 5, pp. 289-466.

– 1973, [1689], *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, dans le *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi*, Genève.

BORDAS Éric, 2007, « Le discours indirect en subordinées complétives juxtaposées dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand* (1811) », *L'Information grammaticale*, 112, pp. 23-31.

DÉMORIS René, 1993, « Représentation de l'artiste au siècle des Lumières. Le peintre pris au piège ? », in DÉMORIS René (dir.), *L'artiste en représentation*, Paris, Desjonquères, pp. 21-42.

FUMAROLI Marc, 1998, [1994], *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, « Champs », pp. 189-231.

GERMER Stefan & MICHEL Christian, 1997, « Introduction », *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*, *Revue d'esthétique*, 31/32, pp. 7-15.

HEINICH Nathalie, 1993, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.

LEE Rensselaer W., [1967], 1991, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVII^e siècles*, Paris, Macula.

LICHTENSTEIN Jacqueline, 1997, « De l'idée de peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art », *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*, *Revue d'esthétique*, 31/32, pp. 17-35.

LICHTENSTEIN Jacqueline & MICHEL Christian (dir.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, ENSBA, 2006, tome I volume 1 (1648-1681).

LOPEZ MUNOZ Juan Manuel, MARNETTE Sophie, et ROSIER Laurence (éds.), 2006a, *Dans la jungle des discours : genre de discours et discours rapporté*, Presses de L'Université de Cadix, Cadix.

²⁹ Maingueneau 2004 : 129. A propos du corpus qui nous retient ici, J. Lichtenstein (1997 : 23) développe l'idée que « La théorie de l'art offre de multiples exemples de ce rapport privilégié que l'écriture, au XVII^e siècle, entretient avec la parole. »

- 2006b, L'autocitation, *Travaux de linguistique*, 52.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « Collection U ».
- MARIN Louis, 1972, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, N°24, pp. 251-266.
- 1975, « A propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *La peinture et son discours*, *Revue des Sciences Humaines*, 157/I, pp. 41-61.
- 1995, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique ».
- MICHEL Christian, 1997, « Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratiques », *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*, *Revue d'esthétique*, 31/32, pp. 71-82.
- NICOT Jean, 1606, *Le thresor de la langue francoyse*. Disponible sur le site internet *Dictionnaires d'autrefois* (ATILF-CNRS, Université de Chicago).
- PEPELARD Marie-Dominique & WALL Anthony (dir.), 2005, *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- ROSENBERG Raphael, 1997, « André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours », *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*, *Revue d'esthétique*, 31/32, pp. 149-159.
- ROSIER Laurence, 2002, « La presse et les modalités du discours rapporté : l'effet d'hyperréalisme du discours direct marqué », *L'Information grammaticale*, 94, pp. 27-32.
- ROUGÉ Bertrand, 2005, « Des citations renversantes », in PEPELARD Marie-Dominique et WALL Anthony (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 71-86.
- SALVAN Geneviève, 2006, « La représentation des discours dans Cleveland. Le jeu de l'altérité et de la vraisemblance », in LE FLANCHEC Van Dûng et STOLZ Claire (éds.), *Styles, genres, auteurs*, 6, Paris, PUPS, pp. 93-109.
- à paraître, « Parataxe, asyndète et style coupé au XVIII^e siècle », in BONHOMME Marc, BEGUELIN Marie-José, AVANZI Mathieu et CORMINBOEUF Gilles, *La parataxe*, Bern, Peter Lang.
- SEGUIN Jean-Pierre, 1993, *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle*, Louvain-Paris, Peeters & Bibliothèque de l'Information grammaticale.
- SURGERS Anne, 2007, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- VOUILLOUX Bernard, 1994, *La Peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions.
- 1997, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat.
- 2005, « La citation et ses autres », in PEPELARD Marie-Dominique et WALL Anthony (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 39-54.