

De l'effet de la musique aux effets de l'image; ou pourquoi les modes ne sont pas les *affetti**

David FREEDBERG

Professeur à la Columbia University, New York

Traduit de l'américain par Vladimir Léon

Contrairement aux affirmations de Jan Białostocki dans son célèbre article intitulé «Das Modusproblem in der bildenden Künsten»¹, l'idée de modes en art (et dans la peinture en particulier) n'était guère répandue, du moins jusqu'au milieu du XVII^e siècle – époque à partir de laquelle elle allait connaître une vogue des plus durables. Or, l'introduction de cette notion au nombre des questions majeures de l'histoire de l'art est due à l'influence d'un seul homme: je veux parler de Nicolas Poussin. C'est pourquoi je n'évoquerai pas le Tasse lui-même, mais le peintre qui a su se servir de sa contribution théorique avec une intelligence sans doute inégalée. Je n'aborderai donc pas son utilisation bien connue de sujets empruntés au Tasse, mais plutôt quelques aspects de la doctrine poétique et musicale des «modes» qui occupe une position centrale dans l'œuvre de Poussin et qui pourra contribuer à éclaircir quelques aspects de la question des *affetti*, ou plutôt apporter quelques suggestions sur le problème de la relation entre l'apparence des images et leurs effets – en particulier émotionnels – sur l'esprit.

Le 24 novembre 1647, Poussin écrit de Rome une lettre devenue célèbre à son ami et mécène Paul Fréart de Chantelou, à Paris. Je vous prie de m'excuser de citer une fois encore ce texte, mais il occupe une place centrale dans mon exposé:

«Nos braves Anciens grecs, Inventeurs de toutes les belles choses trouvèrent plusieurs Modes par le moyen des quels ils ont produit de Merveillieus effets.»²

Mais qu'entendait donc Poussin par «Modes» et nous, que devons-nous en comprendre? Dans le premier de ses traités de poésie³, le Tasse parle de la production d'*effetti*; mais aujourd'hui, ainsi que le suggère mon intitulé, j'aimerais souligner les raisons pour lesquelles il est essentiel de ne pas confondre les modes et les *affetti*⁴. C'est là une question qui va bien au-delà d'une simple permutation de voyelles. Rappelons le contexte de cette lettre. Il semble que Chantelou se soit plaint auprès de Poussin de ce que le *Moïse sauvé des eaux* (fig. 1), que possédait son grand rival Pointel, fut meilleur que *l'Ordre* (fig. 2) qui venait juste d'être peint pour lui. Il nous est difficile de comprendre les raisons de cet incident, dans la mesure où *l'Ordre* – quoique fort différent du *Moïse sauvé des eaux* et certainement en meilleur état de conservation – nous semble une œuvre au moins aussi bonne. La réponse exaspérée de Poussin mérite d'être rappelée :

«Touchant ce que vous m'escrivés par vostre dernière, il est aisé de vous oster le soupçon que je vous honnore moins et que j'aye moins d'amour pour vous que pour quelque autre. S'il estoit ainsi, pourquoi vous aurois je préféré. Depuis l'espase de cinq ans à tant de personne de mérite et de qualité qui ont désiré très ardamment que je leur fisse quelque chose et qui m'ont offert leur bourses pour quoy me suisje contenté d'un prix Si modique que je n'ai pas voulu prendre ce que vous mesme m'avés offert. pourquoy esse que de saize ou dishuit figures seulement et que je pouvois faire les autres du mesme nombre ou plustost les diminuer pour venir plustot afin d'une Si longue fatigue je les ei enrichis de plus sans penser à aucun interrest autre que à gagner vostre bienveillanse.

Pourquoy esse que jei employé tant de temps tant couru dessà et delà par chaud et par froid pour vos autres servises particuliers Si se n a esté pour vous témoigner combien je vous honore [...]. Croyés certainement que jei fet pour vous ce que je ne ferei pour personne vivante [...].

Je ne suis point homme légier ni changeant d'affection quand je l'ei mise en un subiec.

[...]

Si le tableau de Moïse trouvé dans les Eaux du Nil que possède M. Pointel vous a donné dans l'amour. esse un témoignage pour cela que je l'aye fet avec plus d'amour que les vostres?»⁵

Il lui vient alors l'idée suivante : essayer d'expliquer, par quelques notions de base, les tableaux à Chantelou. Ne trouvant pas les arguments adéquats dans le champ de la peinture, il tire un exemple de la théorie musicale afin d'expliquer ce qui peut nous sembler évident, à savoir que des sujets différents requièrent des traitements différents. Mais il va plus loin encore, suggérant que les différents traitements peuvent avoir différents effets sur le spectateur. Son exposé rejoint le cœur de mon sujet :

« Voyés vous pas bien que c'est la nature du subiec qui est cause de cet effet, et vostre disposition. et que les subiect que je vous traite doivent estre représentés par une autre manière. C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture. pardonnez à ma liberté Si je dis que vous vous estes monstré précipiteus dans le jugement que vous avés fet de mes ouvrages. Le bien juger est très difficile Si l'on n'a en cet art grande Théorie et pratique jointes ensemble. Nos apētis n'en doivent point juger sellement mais la raison.

C'est pourquoy je vous veux advertir d'une chose d'importanse qui vous fera cognoistre ce qu'il faut observer en la représentation des subject qui se dépeignent [...].

Cette parolle Mode signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose. laquelle nous abstraint à ne passer pas oultre nous fesant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et partant telle manière ou ordre déterminé, et ferme dedens le procéder par lequel la chose se conserve en son estre.

Etans les Modes des ansiens une composition de plusieurs choses mises ensemble de leur variété naiscoit une certaine différense de Mode par laquelle l'on pouvoit comprendre que chascun d'eux retenoit en soy je ne sc ais quoy de varié principalement quand toutes les choses qui entroit au composé étoient mises ensemble proportionnément d'où procédoit une puissance de induire l'ame des regardans à diverses passions de là vint que les sages antiens atribuerent à chascun sa propriété des effets qu'ils voyoient naistre d'eus pour cette cause ils appelèrent le Mode dorique stable grave et sévère et lui appliquint matières graves sévères et plaine de sapiense. et passant de là aux choses plaisantes et joieuses il usoint le mode

frygien pour avoir ses Modulations plus menues que aucun autre mode et son aspec plus Aygu. Ses deus manières et nulle autres furent louées et approuvées de Platon et Aristote estimant les austres inutiles ils estimèrent se Mode véhément furieus trèssévère et qui rend les personnes estonnés.»⁶

Certes, cette discussion sur les modes dorien, phrygien, lydien et hypolydien constitue un brillant exemple de la façon dont Poussin savait aborder un sujet compliqué. Mais on ne saurait s'en tenir là. Depuis qu'Anthony Blunt⁷, au début des années 1930, a montré que le texte sur les modes était puisé dans de nombreux passages du traité de musique de Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, publié à Venise en 1553 (suivi de nombreuses rééditions), la tendance a été de considérer ce texte rien moins que sérieusement⁸. Il fut généralement admis que Poussin, irrité par la plainte de Chantelou, s'était contenté d'aller piocher quelques passages dans Zarlino en vue de fournir une sorte de justification à la façon particulière dont le mécène trouvait que son tableau avait été peint. Cette question a été abordée d'une façon tellement superficielle qu'on n'a guère remarqué que la lettre de Poussin n'est pas en réalité une simple traduction d'un passage de Zarlino, mais bien une sélection et une adaptation de plusieurs d'entre eux. Si l'on en croit les commentateurs, Poussin n'avait pas de théorie propre à offrir et c'est pourquoi il s'est reposé sur une théorie courante de l'époque, grossièrement calquée sur les travaux de Zarlino. «La lettre sur les modes, en particulier, ne m'a jamais paru ni claire ni pertinente [...]. N'attribuons pas à cette théorie des modes plus d'importance qu'elle n'en a», écrit Paul Alfassa lorsqu'il publie les conclusions des recherches de Blunt en 1933⁹.

Alfassa se trompe. Pourtant son opinion est demeurée largement majoritaire, à savoir que Poussin aurait simplement volé quelques idées à des auteurs anciens et plus récents, afin de se justifier auprès de son correspondant à l'esprit un peu lent¹⁰. Denis Mahon a abordé ce problème dans un article qui a exercé une forte influence. Reconnaissant que l'importance qu'accordait Poussin au principe du juste traitement du sujet-contenu ne saurait être remise en cause, Mahon insiste sur le fait qu'une «bonne compréhension de cette caractéristique s'est trouvée quasi définitivement troublée en raison de la supposée théorie des modes qui lui a été associée par Félibien et Le Brun [...] et que l'on considère complaisamment jusqu'à ce jour, avec un sérieux et un respect totalement disproportionnés»¹¹. La lettre de Poussin sur les modes «était un texte de circonstance», les

idées adaptées de Zarlino étaient banales et certainement pas destinées à passer à la postérité¹². Néanmoins, plusieurs spécialistes ont continué de défendre l'opinion contraire¹³, dont Blunt qui, en 1967, remarquait que :

«[...] l'idée d'appliquer à la peinture les principes des Modes est extrêmement originale, car, selon les premiers théoriciens de l'art, les moyens de transmettre une humeur ou une émotion se limitaient au geste, tandis que Poussin soutient que cela est possible par le style même de la peinture, c'est-à-dire par des moyens presque abstraits »¹⁴.

Tout le monde reconnaît que les formulations de Blunt comme « le style même » et « par des moyens presque abstraits » demeurent plutôt vagues ; et Poussin (ainsi que Zarlino) offre à peine plus qu'une esquisse d'un problème plus général qui, me semble-t-il, est encore loin d'avoir été suffisamment sérieusement abordé. Mais même si l'on reconnaît – Elisabeth Cropper et Jennifer Montagu ont insisté sur ce point¹⁵ – que Poussin a eu recours à la théorie littéraire ou musicale pour soutenir une argumentation sur la peinture, il ne faut pas s'empêcher de voir ce qui me semble le plus important et le plus significatif dans cette lettre : à savoir que Poussin a adapté et appliqué une idée courante dans le domaine musical, non seulement à la peinture, mais au problème de la relation entre l'apparence des images et leurs effets – en particulier émotionnels – sur l'esprit, exactement comme l'observait Blunt. C'est précisément cet aspect qui a été négligé ou mal interprété, non seulement dans la littérature sur Poussin, mais dans l'ensemble de la réflexion moderne sur l'art et sur l'imagerie visuelle en général.

Quelle qu'ait été la motivation de la lettre de Poussin, personne n'avait jusqu'alors si clairement affirmé que l'idée des modes musicaux avait un rapport direct à la peinture, ni que la peinture pouvait posséder ses propres modes spécifiques. L'idée fondamentale de cette lettre est qu'une composition peut être conçue de façon à susciter dans l'âme du spectateur des émotions particulières. Avec la musique cela semble évident, universel, intuitif et en accord avec notre expérience. Mais qu'en est-il de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture ? Et de tels modes peuvent-ils être spécifiques aux images ? Peut-on établir les émotions qui correspondent à la façon dont un tableau est composé ? Et de telles corrélations peuvent-elles être universelles (c'est ce que la lettre implique) et universellement applicables ?

Je dois dire que je porte un intérêt supplémentaire à toutes ces questions en raison de mes travaux en neurophilosophie¹⁶. Je crois, comme le suggère Poussin, qu'il peut en effet y avoir des règles dans les corrélations. Plus encore, je prétends qu'il existe une syntaxe de ces corrélations et que cette syntaxe est, en principe du moins, accessible à l'aide du concept de modes.

Dans cette lettre, Poussin ne se contente pas de reformuler la doctrine aristotélicienne alors extrêmement répandue, à savoir que le principal but de la peinture était de montrer les êtres humains en action et qu'il en découlait que «les mouvements et les passions de l'âme sont l'esprit et la vie de l'art et le but auquel doit tendre toute la science de la peinture». Il s'agissait là d'une opinion commune, au moins jusqu'au XVII^e siècle. Elle servait de base à la « doctrine », si on peut la qualifier ainsi, des *affetti*: la juste expression des émotions par les figures représentées dans l'œuvre. Après tout, Poussin avait déjà patiemment expliqué à Chantelou, à propos de sa peinture *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* de 1638 (fig. 3), que :

«[...] touchans les mouvement des figures que je vous prometois di faire, et que tout ensemble vous considériés le tableau, je crois que facilement vous recognoistrés quelles sont celles qui languissent, qui admire, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repestre de consolation, et autres»¹⁷.

Et environ un an auparavant il avait expliqué à son ami Jacques Stella que dans cette même œuvre pour Chantelou il était parvenu à trouver :

«[...] une certaine distribution [...] et certaines attitudes naturelles, qui font voir dans le peuple Juif la misère et la faim où il étoit réduit, et aussi la joye et l'allégresse où ils se trouve; l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son Législateur, avec un mélange de femmes, d'enfans et d'hommes d'âge et de tempéramens différens; choses, comme je croi, qui ne déplairont à ceux qui les sçauront bien lire»¹⁸.

Mais Poussin va beaucoup plus loin dans sa lettre à Chantelou de 1647. Il est significatif que, dans les deux lettres sur la *Manne*, il insiste sur le fait que les différentes émotions du tableau pourront être découvertes par ceux qui

pourront le lire correctement – « ceux qui les sçauront bien lire », écrit-il dans sa lettre à Stella, ou comme il le précise dans la lettre à Chantelou de 1639, enjoignant à celui-ci : « [...] lisés l'histoire et le tableau, afin de cognoistre si chasque chose est appropriée au subiect »¹⁹.

Tout cela en vient à une combinaison évidente entre l'idée, dérivée de la doctrine de l'*ut pictura poesis*, que les tableaux pourraient être lus comme des textes, et entre l'ancienne notion de « décorum », selon laquelle l'expression des figures doit être conforme à la matière, au sujet et au contexte.

Mais dans la lettre plus tardive à Chantelou²⁰, il va considérablement plus loin. Il n'y est plus question de simplement lire le tableau. Le lecteur ne se contente plus d'analyser le contenu émotionnel des figures du tableau, il devient le lieu même de cette émotion. La lettre aborde la question des effets produits sur le spectateur par la façon dont un tableau est composé. La composition étant comprise comme impliquant tout, depuis l'organisation formelle jusqu'aux gestes et aux couleurs, comme le constate Polly Maguire dans son excellent texte sur le mécénat de Chantelou²¹. La question que soulève Poussin dans cette lettre ne concerne pas simplement la difficulté de trouver les modes justes par lesquels exprimer les émotions supposées des protagonistes du tableau. Il ne se contente pas non plus de l'expression de ce qui est parfois désigné comme l'*ethos* (ou *ethè*), le caractère émotionnel d'un tableau ou de ses protagonistes. Ce dont il s'agit est, comme nous l'avons vu, qu'une peinture provoque certaines « passions » ou émotions particulières chez le spectateur. C'est là une position beaucoup plus rare et qui n'avait jamais été auparavant aussi clairement articulée. Certes, Poussin ne propose là rien qui puisse s'approcher d'une théorie aboutie, mais l'idée selon laquelle des modes particuliers peuvent avoir des effets particuliers et qu'il peut exister un lien spécifique entre la composition du tableau et son influence sur la réaction émotionnelle du spectateur soulève une hypothèse pour le moins anachronique : à savoir que la réaction aux tableaux serait fondée sur des structures mentales innées, se trouvant à la base du processus de la vision.

Il semble au premier abord que tout dans la lettre à Chantelou soit le fait de son contexte particulier – même, semble-t-il, pour ce qui est des sujets liés à la peinture. Vous avez préféré le tableau de Pointel, dit en substance Poussin, parce que vous avez préféré (ou étiez disposé à préférer, comme il le dit plus justement) le sujet de son tableau. Cela semble évident – du moins pour ce qui est de la peinture et beaucoup moins pour la musique. Après tout, même si l'on n'a pas vu les tableaux concernés, on serait tenté de penser qu'un

Moïse sauvé des eaux est un sujet plus attirant qu'un *Ordre* faisant partie d'une série de *Sacrements*. Mais c'est bien entendu autre chose et bien plus que dit Poussin à Chantelou. À première vue, il explique qu'un sujet particulier requiert un traitement particulier. « C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture », affirme-t-il. Ces traitements particuliers correspondent à ce qu'il appelait les modes ; or, étant donné que les opinions de Poussin, soit par ses lettres, soit par des contacts personnels à Rome ou à Paris, s'étaient rapidement propagées, l'idée de modes a très vite été acceptée comme une sorte de doctrine artistique et devint l'objet d'importants débats à Paris. Voyons ce qu'il en advint.

En 1648, moins d'un an après la lettre de Poussin à Chantelou, fut fondée l'Académie royale de peinture. Chantelou et son frère Roland Fréart de Chambray ont contribué à sa création. Dès l'origine, Charles Le Brun y a joué un rôle prépondérant. En tant que chancelier de l'Académie, c'est Le Brun qui en a le plus souvent déterminé la politique officielle au cours des célèbres *Conférences*.

Dès le début, les débats au sein de l'Académie portèrent sur deux interprétations radicalement divergentes des positions de Poussin – bien plus divergentes que ce qu'a bien voulu en retenir la littérature, aujourd'hui considérable, traitant des fortunes diverses qu'a connues l'idée de modes en arts. De prime abord, les *Conférences* semblent suivre l'idée poussinienne d'une lecture du tableau en vue d'en retirer l'expression émotionnelle, toujours appropriée au sujet, des figures individuelles représentées. Ainsi, dans la sixième conférence, du 5 novembre 1667 – très souvent citée – évoquant la *Manne* de Poussin, Le Brun fit un exposé extraordinairement détaillé des divers moyens par lesquels Poussin exprimait les émotions des figures dans le tableau et comment « il n'y en a pas une dont l'action n'ait rapport à l'état où étoit alors le peuple Juif »²². Mais rapidement le débat devint plus subtil et compliqué. D'une part, il y a l'idée simple selon laquelle différents types de sujets exigent des traitements différents et que les relations entre sujets et traitements peuvent être codifiées en termes de modes. D'autre part, il y a une idée beaucoup plus problématique, presque jamais défendue de façon autonome d'un point de vue théorique ou psychologique, et qui consiste à dire que des traitements particuliers, identifiables en termes de modes, pourraient avoir des effets particuliers. C'est cette dernière idée qui, bien entendu, nous intéresse ici le plus.

Il semble que ce soit Le Brun lui-même qui, le premier, évoqua les modes d'une façon proche du sens poussinien. Ses remarques furent faites au cours de ses réponses,

aujourd'hui célèbres, à la conférence du 7 janvier 1668 donnée par Philippe de Champaigne au sujet d'une ravissante peinture de Poussin de 1648, représentant *Éliezer et Rébecca* au bord du puits (fig. 4). Champaigne avait reproché à Poussin de n'avoir pas fait figurer de chameaux dans cette scène tirée de la Genèse (XXIV), non seulement en raison du manque de respect aux Écritures, mais parce qu'il considérait, bizarrement, que la laideur des animaux aurait, en un saisissant contraste, mis en valeur la beauté des jeunes femmes représentées²³. Le Brun n'en voulut rien entendre, et remarqua que :

« M. Poussin faisoit souvent réflexion sur ce mélange incompatible et disoit pour maxime, que la peinture aussi bien que la musique a ses modes particuliers, et que, dans la proportion harmonique des anciens, le mode phrygien destiné pour les airs militaires n'entroit jamais dans le dorien qui étoit affecté au culte divin, et jamais le mode ionien, entrecoupé de fredons, ne se mêloit avec l'éolien qui étoit simple et naturel, chaque mode ayant ses règles propres qui ne se confondoient point l'une avec l'autre. »²⁴

En dépit du recours à l'idée assez courante selon laquelle des sujets particuliers requièrent des traitements particuliers, il n'y a pas trace ici d'une possibilité de mise en corrélation entre modes particuliers et réaction particulière. Et bien que Le Brun reconnaisse explicitement que chaque mode a *ses propres règles*, il n'a pas pu pousser l'idée plus loin, aveuglé qu'il était par l'ancienne doctrine selon laquelle, en poésie, il fallait éviter que « dans un même sujet l'expression aisée et familière du poème comique se mêlât avec la pompe et la gravité de l'héroïque »²⁵. Le cliché consistant à dire que la peinture était identique à la poésie et que les deux répondaient aux mêmes règles de bienséance s'est imposé, balayant tout devant lui, comme cela est si souvent le cas pour les clichés.

Deux ans plus tard, Le Brun semble avoir un peu mieux compris Poussin. Le 1^{er} mars 1670, interrompant une conférence du neveu de Champaigne, Jean-Baptiste, il a rappelé à l'auditoire ce qu'il avait déjà dit à propos d'*Éliezer et Rébecca*, ainsi qu'à propos d'une autre peinture, *La Peste d'Asdod* (fig. 5) :

« [...] étudiant toujours avec soin la nature du sujet qu'il traitait en faisait régner le caractère dans toutes les parties de son ouvrage, et, se conformant

à la proportion harmonique que les musiciens observent dans leurs compositions, il voulait que, dans ses tableaux, toutes choses gardassent des accords réciproques et conspirassent à une même fin. Ainsi, dans le tableau que nous examinons, ayant traité la maladie contagieuse et la désolation des Philistins, il en avait établi le caractère lugubre par une lumière faible, par des teintes sombres et par une langueur qui paraissait dans le mouvement de chaque figure. Par cette pratique judicieuse, il inspirait la tristesse dans l'âme des spectateurs, comme il leur avait inspiré la joie à l'aspect du tableau de Rébecca, où le sujet, égayé de soi-même, lui avait demandé une lumière plus forte, des couleurs plus vives et des attitudes plus animées »²⁶.

En réalité, c'est là une approche beaucoup plus fine des intentions de Poussin. Le Brun fait sienne l'idée d'une corrélation entre l'apparence d'un tableau et le type de réaction qu'il peut susciter. Il souligne à son tour l'importance des proportions harmoniques et l'unité interne – éléments également présents dans la lettre de Poussin – et articule ainsi quelques-unes des caractéristiques propres d'un tableau comme pouvant être mises en corrélation avec des réactions particulières. Dès lors, il n'est plus simplement question de lumière faible et de teintes sombres engendrant un tableau lugubre, ou de lumière plus intense, de couleurs plus vives, d'attitudes plus animées, permettant de traiter un sujet plus léger, mais bien que ces caractéristiques inspirent tristesse ou joie chez le spectateur. Certes, il n'est fait aucune allusion à une quelconque possibilité de règle ou de codification. Mais continuons, dans un premier temps, d'examiner d'un peu plus près la fortune qu'a connue la conception des modes selon Poussin.

Dans son article essentiel sur ce sujet²⁷, Jennifer Montagu elle-même se méprend, de la même façon que la plupart des commentateurs modernes et plus anciens, lors de son interprétation des remarques d'André Félibien dans son édition des *Conférences*, publiée dès 1669. Montagu soutient que, dans sa préface décousue, Félibien « décrivit les modes comme un moyen de donner un caractère d'expressivité générale à une peinture », et que Poussin a « toujours exprimé l'émotion juste dans ses peintures – tristesse, colère, joie – en fonction de la nature du sujet »²⁸. Mais, comme le soulignent également Cropper et Dempsey²⁹ dans leurs récents travaux, ce n'est là qu'une partie de l'histoire. S'il est vrai que Félibien commence par écrire que, « croyant avec raison que la beauté d'un Tableau consiste à faire que toutes les choses qui entrent

dans sa composition aient un caractère particulier de ce que l'ouvrage doit représenter en général »³⁰, il poursuit de façon bien plus précise :

«[...] comme dans la Musique [...] la différence des sons cause à l'âme des mouvemens différens, selon qu'elle est touchée par des tones graves ou aigus, il ne doutoit pas que la manière d'exposer les objets dans une dispositions de mouvemens, & une apparence d'expressions plus ou moins violentes, & sous des couleurs mises les unes auprès des autres & mélangées diversement, ne *donnât à la vûe diverses sensations qui pouvoient rendre l'ame susceptible d'autant de passions differents* »³¹.

On ne saurait être plus clair. Pourtant Montagu, et tous les commentateurs ultérieurs, ont continué d'ignorer ou de minimiser cet aspect fondamental de la lettre de Poussin sur les modes. Presque toujours, ils ont soutenu que ce dont il était réellement question dans cette lettre était la façon dont le peintre, comme le musicien, devait s'assurer que l'émotion des figures du tableau corresponde au sujet traité, qu'il devait exister une correspondance similaire entre la composition et le sujet et que de telles corrélations étaient identifiables. En fait, tout cela revient simplement à combiner les deux doctrines de décorum et de juste expression des émotions (la doctrine des *affetti*), qui étaient parmi les lieux communs les plus répandus au XVII^e siècle.

Et pourtant Félibien n'aurait pu être plus explicite qu'il ne l'a été sur le fait que la théorie des modes concernait, avant tout, la relation entre la composition du tableau et les émotions que celle-ci suscitait *dans l'esprit du spectateur*. Évoquant les modes, il écrit :

«[...] les uns servoient à chanter gravement les louanges des grands Hommes; les autres donnoient de la valeur & animoient au combat, d'autres portoient à l'amour; les uns excitoient à la tristesse & les autres à la joye »³².

Des modes particuliers peuvent causer des émotions particulières. Mais il est clair que la plupart des commentateurs ne semblent pas avoir retenu ces passages essentiels (et ce ne sont pas les seuls qu'ils aient ignorés) dans l'œuvre de Félibien. Ils se sont simplement contentés de lire sa préface, souvent trop générale et confuse, dans laquelle, en effet, il pose le problème en termes *d'affetti*. Par exemple :

«Lorsqu'il a représenté un sujet triste & lugubre, comme son Tableau qu'on appelle la Peste [fig. 6] toutes les couleurs sont éteintes & à demi effacées, la lumière foible, & les mouvemens de ses Figures lents & abatus. Mais dans celui de Rebecca qui doit être gracieux, il n'a employé que des couleurs vives, qu'il a doucement rompuës les unes par les autres, & dont il a fait un mélange qui charme les yeux: les actions sont modestes & tranquilles, il y a par tout du repos, de la joye & de la grace, en quoi l'on peut dire qu'il a imité le Mode Ionique qui étoit élégant & agréable.»³³

Rien d'expressément formulé dans cette partie de la préface à propos des effets émotionnels sur le spectateur, quelque implicites que ceux-ci puissent être. En s'appuyant sur de tels passages, et en oubliant ceux que j'ai cités au commencement, la plupart des auteurs ont simplement fait de Félibien un représentant précoce de la tendance qui consiste à considérer que la lettre de Poussin n'est rien de plus qu'un exposé sur la meilleure façon d'accorder le traitement des actions, de la composition, de la lumière et de l'expression des figures en fonction du sujet du tableau, «selon les sujets qu'il traitoit»³⁴. Pour ne citer qu'un exemple, en 1721, le peintre Antoine Coyvel insistait sur le fait qu'«il faut prendre, comme les musiciens, un mode qui convienne au sujet»³⁵.

Dans sa préface, Félibien fut cependant influencé par une autre doctrine, qui trop souvent a contaminé le débat sur les modes. Cette doctrine, dans l'émergence de laquelle Le Brun a, paradoxalement, joué un rôle plus important que quiconque, fut celle de «l'expression générale et particulière». Comme le remarque Montagu à propos de la première des *Conférences*, «c'était principalement [cette] conception de la théorie des modes, en terme de rythme, mouvement, lumière et couleur, employés pour leur effets émotionnels, qu'il entendait par "expression générale"». Dès lors, l'on a pensé pouvoir identifier l'«expression générale» en termes de modes particuliers. Ce faisant, Félibien (qui avait, après tout, évoqué le but de Poussin de donner «un caractère particulier de ce que l'ouvrage doit représenter en général»³⁶), oscillait fort entre général et particulier, comme le montre le passage suivant :

«C'est ainsi que dans son tableau de Pyrrhus [fig. 6], il semble avoir gardé un Mode qui ne fait voir que de la fureur & de la colère; dans celui de Rebecca [fig. 4] tout y est agréable & gracieux; dans celui de

la Mâne [fig. 3] l'on y découvre de la langueur & de la misère; dans la guérison des Aveugles [fig. 7] de la joye et de l'admiration [...]. Et c'est ce qu'il appelloit tantôt mode Dorien quand il traitoit des sujets serieux, tantôt Lydien quand il peignoit des bacanales, tantôt Ionique pour les sujets gracieux et plaisans »³⁷.

Il est évident que Félibien ne pouvait avoir la lettre de Poussin devant les yeux. Simplement a-t-il poussé trop loin, comme le suggère Joseph Allard³⁶, la formalisation des positions de Poussin dans le champ de la théorie académique. C'est ainsi que Félibien a continué de faire ce que d'autres essaieront ultérieurement, en cherchant à déterminer selon quel mode était peint tel tableau de Poussin. Ainsi, dans cette partie de la préface, il n'est pas fait explicitement mention des effets émotionnels sur le spectateur, quelque implicites que ces effets puissent être. Mais des critiques plus récents, oubliant également cet aspect de la lettre de Poussin, n'ont eu aucune des hésitations de Félibien lorsqu'il s'est agi d'associer des modes précis à des tableaux particuliers. Ainsi, en 1960, Charles Sterling³⁹ a suggéré que l'*Autoportrait* de Pointel était peint selon le mode phrygien (fig. 8), tandis que celui de Chantelou l'était selon le mode dorien (fig. 9). Quelques années plus tard, dans un article par ailleurs pertinent, Rudolf Zeitler⁴⁰ a considéré cela comme acquis. Parfois, sans isoler les modes particuliers en tant que tels, des critiques tels que Wolfgang Messerer⁴¹ et Oskar Batschmann⁴² ont affirmé que les tableaux étaient délibérément peints suivant différents modes (une opinion qui, après tout, n'appelle pas particulièrement la controverse). Mais d'autres, comme Sterling, sont allés plus loin, attribuant des modes particuliers aux tableaux, sur la base de critères aussi nombreux que mal définis. Par exemple, selon Jacques Thuillier⁴³, Le Brun, plus que tout autre, aurait sciemment réalisé ses tableaux en fonction de modes particuliers. Ainsi, à propos des deux peintures de Le Brun, *Moïse défend les filles de Jethro* (fig. 10) et *Le Mariage de Moïse et Séphorah* (fig. 11), Thuillier a constaté que dans la première, plus violente, les nombreuses obliques, les courbes courtes, les plis resserrés, signifiaient que l'œuvre avait été peinte selon le mode phrygien, tandis que les larges verticales, les amples draperies et les nombreuses parallèles du *Mariage* étaient caractéristiques de l'hypolydien. Montagu⁴⁴ a un avis similaire. Après une analyse stylistique détaillée des deux tableaux ayant provoqué la lettre de Poussin, elle en conclut que « le *Moïse sauvé des eaux* serait un tableau délicieux à accrocher dans

son salon, tandis qu'il ne serait guère facile de vivre avec un tableau comme *l'Ordre*: même si on le compare aux quatre *Sacrements* précédents, il ne s'agit de toute évidence pas d'une peinture conçue pour offrir à l'œil un plaisir sensuel immédiat». Et il semble que Montagu se contente d'en rester là sur le sujet. Ce n'est certes pas faire preuve d'une audace excessive, même si elle reconnaît qu'«en justifiant la différence entre les deux [tableaux], il ne fait aucun doute que Poussin ait senti qu'il fallait ici quelque chose de plus qu'une simple déclaration sur les différents types de sujets-contenus; comme s'en est contenté Stella»⁴⁵.

À aucun moment n'est évoquée la possibilité de définir un peu plus précisément les effets que peut produire un tableau, sinon que le *Moïse sauvé des eaux* serait un délicieux tableau pour orner un salon, tandis qu'il ne serait pas facile de vivre avec *l'Ordre*, celui-ci n'ayant pas été conçu, ainsi qu'elle le formule, «pour offrir un plaisir sensuel immédiat», et, comme pour étouffer une hypothèse potentiellement dangereuse, elle précise «à l'œil». L'histoire de l'art vaut sans doute mieux que cela.

Il est temps de revenir à ce que Poussin a réellement dit. Bien que cette lettre à Chantelou sur les modes soit l'une des plus régulièrement citées dans la littérature spécialisée, elle n'a jamais été discutée en détail – peut-être parce que, à première vue, elle peut sembler n'être guère plus qu'un bric-à-brac d'idées, un plagiat vaguement rafistolé et jamais reconnu. Tout cela, pouvait-on penser, n'était que trop typique des théories, sans méthode ni système, de Poussin sur la peinture. Systématique ou pas, la lettre possède une structure suffisamment claire, dont les éléments ramènent à une position historiquement et théoriquement importante sur les relations entre peinture et réaction émotionnelle. Rien n'est aussi simple et naïf qu'il peut sembler de prime abord.

Mais cette analyse ne constitue qu'une partie d'un autre travail. Pour l'instant, je n'ai le temps que de soumettre au lecteur quelques points fondamentaux, insuffisamment analysés. Je ne pourrai malheureusement pas m'arrêter sur l'analyse de notions aussi essentielles que «le bien juger», ni sur la distinction entre la raison et les sens, ni sur la façon dont la raison est liée à la mesure et dont les sens sont liés, bien sûr, au corps. La «chose d'importance» que Poussin demande à Chantelou d'observer dans la représentation des sujets en peinture est, bien entendu, la théorie des modes. Et cette théorie ne rejoint pas simplement (ou même pas du tout) la recherche traditionnelle de la juste expression de l'émotion des figures, en accord avec le sujet de la peinture. Pas plus qu'il n'est question du décorum. Ce que cette théorie

implique, c'est bien les effets produits sur l'esprit du spectateur, «une puissance de induire l'âme des regardans à diverses passions»⁴⁶, comme Poussin l'a si clairement dit. Il est vrai que Poussin a simplement substitué «l'âme des regardans» aux «*animi de gli ascoltanti*» («âmes des auditeurs») de Zarlino. Mais pour clair que soit l'emprunt, les changements sont fondamentaux. Deux sont particulièrement significatifs. Les «auditeurs» sont devenus les «regardans» et des «âmes» on est passé à «l'âme». Cette seconde modification témoigne implicitement, quand bien même elle aurait été inconsciente de la part de Poussin, qu'on peut évoquer l'âme en général plutôt que les âmes particulières. L'esprit est singulier et non pluriel; et c'est en cela qu'il est analytique.

Mais dans un tableau, qu'est-ce qui conduit l'âme à éprouver une émotion? Venons-en au corps du texte. La plus grande partie, comme l'avaient remarqué Blunt et tant d'autres, est empruntée à Zarlino. Il semble que trois facteurs entrent en jeu: premièrement, la variété, c'est-à-dire les diverses façons dont les éléments de la composition sont assemblés; deuxièmement, la différence, à savoir cette différence qui produit la variété; troisièmement, la proportion, c'est-à-dire les rapports proportionnels entre les éléments d'une composition, sur lesquels reposent véritablement les effets émotionnels. Si nous ne nous intéressons qu'au problème de la *différence* de l'effet, tout cela semblerait logique; mais si nous pensons à la façon dont les effets eux-mêmes sont produits, tout devient plutôt vague et abstrait. Les aptitudes régulatrices de la proportion semblent bien plus faciles à saisir dans le cas de la musique que dans celui de la peinture, dans la mesure où, en musique, elles se manifestent par leur répétition. Comment peut-on, par exemple, parler du rythme d'une peinture, ou du rythme de l'effet pictural? La rythmique musicale peut être lente, langoureuse, frénétique ou pénétrante et communiquer au corps des sensations correspondantes; mais comment évoquer le *tempo* d'un tableau? La lettre de Poussin laisse cette question entièrement irrésolue.

Au cœur de la lettre se trouve la définition des modes. «Mode, écrit Poussin, signifie proprement la raison» et la raison est «la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous abstrait à ne passer pas outre»⁴⁷. La raison, c'est la mesure et, comme la forme, elle impose bornes, contrainte et limite. Contrainte et limite («ne passer pas outre») sont constitutives de cette raison qu'est le mode. Arrivée à ce point, la lettre semble prendre un tour décevant, car Poussin poursuit en évoquant la «médiocrité et la modération» que la raison nous fait appli-

quer à toute chose. Mais nous devons prendre garde de ne pas prendre « médiocrité » dans son acception moderne qui est de qualifier quelque chose d'ordinaire. Cette *mediocritas* ne doit pas non plus être simplement comprise comme la *via media*, si appréciée de la philosophie néostoïcienne du XVII^e siècle. Cette dernière signification annonce bien entendu, du moins en partie, l'acception moderne qualifiant quelque chose qui évite l'excitation et les extrêmes, quelque chose de sage, de prudent, d'ordinaire, et *en rien* extrême. Mais lorsque Poussin (comme Zarlino) parle de « médiocrité et modération », il affirme clairement avoir conscience du fait que la mesure entraîne des limites, dont les extrêmes sont clairement marquées. La déclaration qu'il fait dans la dernière partie de ce paragraphe permet de lier l'ensemble et lui confère sa profonde cohérence : « telle médiocrité et modération n'est autre que une certaine manière ou ordre déterminé, et ferme dedens le procéder par lequel la chose se conserve en son estre »⁴⁸. C'est là le noyau fondamental et complexe du paragraphe et qui pose les bases des concepts de variété, de différence et de proportion, développés dans la partie suivante de sa lettre.

Peut-être Poussin lui-même n'était-il pas totalement conscient des fortes implications philosophiques des extraits qu'il avait empruntés à Zarlino, mais celles-ci sont essentielles à qui veut saisir toute la pertinence du concept de modes. L'être implique la conservation ; il doit être conservé afin d'être ; il ne peut être purement ouvert. La pure extériorité est l'ennemi de l'être. Si l'être était extériorité il perdrait la vie, deviendrait non-être. Si la chose était morte, elle n'aurait plus d'effet. L'être de l'être consiste en ses propres intériorité et détermination immanentes, ou plutôt, comme le dit Poussin, son ordre déterminé. Mais comment cet ordre affectif est-il préservé ?

Poussin omet (ou plus vraisemblablement oublie de transcrire) un ajout essentiel de Zarlino à sa définition de la médiocrité en tant qu'elle constitue l'être, à savoir le fait que l'ordre clos et déterminé qui conserve quelque chose en son être le fait⁴⁹ « en vertu de la proportion qui s'y trouve » : « *Imperocche tal mediocrità, o moderazione non è altro, che una certa maniera, over ordine terminato e fermo nel procedere per il quale la cosa si conserva nel suo essere, per virtù della proportion ch' in essa si ritrova* », écrit Zarlino⁵⁰.

L'ordre et l'intériorité en musique, exactement comme en peinture, ne sont possibles qu'en vertu de la proportionnalité. C'est la proportion qui permet la conservation de l'ordre et de la détermination. La proportion détermine la fermeture et constitue ainsi l'ordre lui-même. L'ordre change

avec les changements de proportion et la particularité de chaque forme dépend de la variété des proportions, le «je-ne-sais-quoi de varié» évoqué au paragraphe suivant. Poussin, comme Zarlino, insiste sur le fait que c'est la proportion d'une composition qui lui confère le pouvoir de provoquer dans l'âme des «regardants» (ou des auditeurs le cas échéant) diverses émotions. Chaque proportion possède ses effets particuliers, distincts et descriptibles. Rien de cela ne semble pourtant suffire à expliquer la *production* des effets, tout au plus la différence entre ceux-ci. Mais conclure ainsi serait une erreur. Puisque la proportion implique toujours la règle – chaque proportion doit avoir sa propre règle –, il doit également y avoir une corrélation entre la règle et l'effet. Mais comme il serait décevant, selon ce type de lecture, de ne pouvoir rien énoncer de plus précis sur la relation entre la proportion et l'effet! Or, c'est bien là le travail qui doit être entrepris.

Pourtant, il existe une sérieuse objection à ce type d'approches. Dans son essai de 1986 sur Roger de Piles, Thomas Puttfarken⁵¹ s'est violemment élevé contre l'idée que les modes impliquaient dans l'œuvre des moyens d'expression formels et abstraits. Il a remis en cause la possibilité même de parvenir à une compréhension de l'utilisation des modes par Poussin au moyen de ce qu'on appellerait aujourd'hui une «analyse formelle» ou en «décrivant une composition à l'aide de termes abstraits comme "horizontal" et "vertical"». Puttfarken soutient que ce n'est qu'à partir de la déclaration de Coypel, en 1721, selon laquelle le mode d'un tableau ne devait être mis en corrélation avec l'effet qu'au premier regard, *au coup d'œil*, de façon immédiate et spontanée⁵², que les critiques ont commencé à aborder les modes du point de vue des moyens formels (c'est la position que défendit Jan Białostocki dans son important essai sur les modes en art).

Les conséquences de ce que dit Puttfarken sont suffisamment claires. Selon cette approche, ni Poussin ni Félibien ne s'intéressaient aux moyens formels de la peinture. Selon Puttfarken, leur théorie des modes se concentrait fondamentalement sur le sujet-contenu des tableaux. C'était le texte sous-jacent au tableau qui déterminait les réactions, de même que, selon l'opinion aristotélicienne du XVII^e siècle sur la musique, c'était le texte chanté qui était l'élément déterminant d'une pièce musicale⁵³.

Si seulement l'on avait porté un peu plus d'attention aux conséquences des théories musicales sur lesquelles était fondé l'ensemble des objections que Poussin faisait à Chantelou! En repoussant aveuglément l'idée que la théorie des modes pouvait avoir quoi que ce soit de commun avec ce

qu'il avait décrit comme les moyens formels ou abstraits d'un tableau (quoi qu'il ait pu sous-entendre par « abstrait »), Puttfarken a été amené à écarter tout un pan de la théorie musicale qui aurait été pertinent à propos de la « théorie » poussinienne des modes – ce dont il n'était que trop conscient. Il s'agit de l'idée selon laquelle les effets de la musique provenaient de ses proportions harmoniques. Les modes de la musique dépendaient de la façon dont ses harmonies reflétaient les harmonies du cosmos: l'homme, en tant que microcosme, était influencé par les harmonies du macrocosme, d'une manière qui transcendait la raison et le contrôle rationnel. D'où la célèbre condamnation de la musique par Platon dans *La République*, dans la mesure où certains modes pouvaient avoir des effets nuisibles sur un caractère bon et raisonnable⁵⁴. Pour résumer, les modes étaient identifiés en fonction des relations de proportion qui se trouvaient dans leurs harmonies ou leurs systèmes harmoniques particuliers.

Il n'est guère difficile d'imaginer les résistances modernes à de telles idées. Mais Puttfarken en a également dénié la pertinence au XVII^e siècle. Dès lors, il a soutenu que des notions telles que l'harmonie, la symétrie et la proportion avaient, en règle générale, perdu tout lien avec les idées d'harmonies cosmiques. Il a prétendu au contraire que la seule tradition classique qui convenait était la conception de la musique comme imitation des actions, émotions et sentiments humains et que c'était pour cette raison, ainsi qu'Aristote l'avait décrit dans la *Poétique*, qu'elle pouvait provoquer le même état d'esprit chez l'auditeur⁵⁵. Or, selon l'interprétation de Puttfarken, cela se produisait sur la base du texte de la musique, du contenu de la chanson, plutôt que simplement à partir de la mélodie et du rythme, qui ne servaient qu'à soutenir et renforcer le message du sujet-contenu. Mais *comment* cela était-il possible? La question reste entière. Nous devons en réalité revenir aux problèmes que posent des notions telles que l'harmonie, la symétrie et la proportion, ou, dans le cas présent, interroger leurs contraires: dysharmonie, asymétrie, disproportion. Invoquer les qualités mimétiques de la musique pour en aborder les effets sur l'auditeur est encore plus hasardeux que d'en appeler à la *mimesis* en peinture, surtout si l'on ne s'arrête pas sur les « moyens » de cette *mimesis* ou « expression ». On pourrait rétorquer, bien qu'il ne s'agisse pas là, à mon sens, d'un argument très recevable, qu'au XVII^e siècle – pour des gens comme Félibien et Poussin – l'idée de modes n'impliquait pas les moyens formels du tableau. Mais le problème de la relation entre l'apparence d'un tableau et l'émotion qu'il suscite n'en demeurerait pas moins entier.

Les théories de la musique que Puttfarken a si vigoureusement rejetées comme n'étant pas pertinentes à propos de Poussin et Félibien (et que je trouve, pour ma part, parfaitement pertinentes) pourraient constituer un début d'approche de cette question. Je crois que l'idée de modes au XVII^e siècle, telle que l'a esquissée Poussin, comporte une clé à notre compréhension des relations entre la vision d'un tableau et la réaction du corps et de l'esprit à celui-ci – avec les émotions qui découlent de l'intégration du corps à la connaissance.

Notes

* Cette communication est une version très abrégée d'un essai sur les aspects neurophilosophiques et les implications des vues de Poussin sur les modes. Dans le présent texte, je me suis restreint à indiquer les distinctions fondamentales. J'ai réservé les nombreuses sources et les parallèles tirés de l'histoire de la musique pour une étude ultérieure. Ceux qui étudient Poussin trouveront peu de nouveau ici, mais une partie de la matière pourra intéresser les spécialistes du Tasse.

1. J. Białostocki, «Das Modusproblem in der bildenden Kunst», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIV, 1961, p. 128-141; reproduit dans *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresde, 1966, p. 5-35.
2. Ch. Jouanny, «Correspondance de Nicolas Poussin», *Archives de l'art français*, V, 1911, p. 372-373. Le lecteur se rapportera plus aisément à Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, A. Blunt (éd.), Paris, 1964, rééd. 1989.
3. *Discorsi del signor Torquato Tasso dell'arte poetica, et in particolare del poema heroico...*, Venise, Giulio Vassalini, 1587. Trad. française par F. Graziani, *Discours de l'art poétique, discours du poème héroïque*, Paris, 1997.
4. Pour des remarques pénétrantes concernant les *affetti* dans la théorie de l'art du XVII^e siècle, et implicitement sur la distinction des modes, voir surtout E. Cropper et Ch. Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton, 1996, p. 13; Ch. Dempsey, «The Greek Style and the Prehistory of Neoclassicism», *Pietro Testa 1612-1650*, E. Cropper (éd.), Philadelphie, 1989, p. LII-LIV.
5. Ch. Jouanny, art. cité (n. 2), p. 371-372; lettre à Chantelou, 24 novembre 1647.
6. *Ibidem*, p. 373-374.
7. P. Alfassa, «L'origine de la lettre de Poussin sur les modes d'après un travail récent» (à savoir la thèse de Blunt à Trinity College, Cambridge, intitulée «Poussin's Contribution to the Theory of Painting»), *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1933, p. 125-143. Blunt publia d'autres résultats de cette œuvre de jeunesse dans «Poussin's Notes on Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, 1937-1938, p. 344-351.
8. Comme, par exemple, dans l'approche globale de P. Alfassa, art. cité (n. 7). Voir aussi les commentaires de Denis Mahon signalés ici. Le texte de Gioseffo Zarlino sur les modes se trouve au chapitre premier de la partie III des *Istitutioni harmoniche*, dans *Opere*, Venise, 1589; les passages adoptés et adaptés par Poussin sont reproduits par Alfassa, p. 138-143.
9. P. Alfassa, art. cité (n. 7), p. 126. Voir ses remarques pareillement rejetables p. 127 et 137.
10. Voir A. Blunt, art. cité (n. 7), p. 344-351.
11. D. Mahon, «Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition», *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e pér., LX, 1962, p. 122.
12. *Ibidem*, p. 125.
13. Voir J. Montagu, *The Expression of Passions*, New Haven-Londres, 1994, p. 13.
14. A. Blunt, *Nicolas Poussin, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1958, Londres-New York, 1967, p. 226.
15. Voir, par exemple, E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton,

- 1984, p. 140-144; J. Montagu, «The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV, 1992, p. 233-248.
16. Dans les travaux ultérieurs mentionnés en tête de ces notes, je développerai les implications de la théorie des modes du XVII^e siècle, tant en peinture qu'en musique.
17. Jouanny, art. cité (n. 2), p. 21, lettre à Chantelou, 28 avril 1639.
18. *Ibidem*, p. 4-5, lettre à Jacques Stella (telle que reproduite par A. Félibien, *Entretiens...*, Trévoux, 1725, IV, p. 26), vers 1637.
19. *Ibidem*, p. 21, lettre à Chantelou du 28 avril 1639.
20. *Ibidem*, p. 370-375, lettre à Chantelou, 24 novembre 1647.
21. P. Thayer Maguire, *Poussin's Israelites Gathering Manna in the Wilderness*, thèse, Columbia University, New York, 1995.
22. A. Félibien, *op. cit.* (n. 19), p. 412-413; voir H. Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1883, p. 48-65.
23. *Ibidem*, p. 94; voir E. Cropper, «On Beautiful Women. Parmigianino, "Petrarchismo" and the Vernacular Style», *Art Bulletin*, LXIII, p. 374-394.
24. H. Jouin, *op. cit.* (n. 23); voir aussi L. Dussieux, E. Soulié, P. de Chennevières, P. Manz et A. de Montaiglon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, I, Paris, 1854, p. 253-254.
25. *Ibidem*.
26. [Guillet de Saint-Georges], dans A. Fontaine, *Conférences inédites*, Paris, 1903, p. 116-117.
27. J. Montagu, art. cité (n. 15).
28. *Ibidem*, p. 238-239.
29. Voir particulièrement E. Cropper et Ch. Dempsey, *op. cit.* (n. 4), p. 13, 144 et 238.
30. A. Félibien, *op. cit.* (n. 19), V, p. 322-323.
31. *Ibidem*, p. 323.
32. *Ibidem*, p. 324-325.
33. *Ibidem*, p. 327-328.
34. *Ibidem*, p. 327; voir, encore plus explicitement, IV, p. 59.
35. A. Coypel, *Sur l'esthétique du peintre*, Paris, 1721, reproduit dans H. Jouin, *op. cit.* (n. 23), p. 301. Pour d'autres manifestations de cette opinion du XVII^e jusqu'à la fin du XIX^e siècle, voir J. Montagu, art. cité (n. 15), qui cite également ce passage et le précédent.
36. A. Félibien, *op. cit.* (n. 19), V, p. 323.
37. *Ibidem*, p. 326-327.
38. J. Allard, «Mechanism, Music and Painting in 17th-century France», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XL, 1982, p. 269-279.
39. Ch. Sterling, *Nicolas Poussin*, cat. exp., Paris, 1960, p. 85.
40. R. Zeitler, «Il Problema dei Modi e la Consapevolezza di Poussin», *Critica d'arte*, 2^e série, XII, 1965, p. 26-36, surtout p. 26-27.
41. W. Messerer, «Die "Modi" im Werk von Poussin», *Festschrift für Luitpold Düssel*, Munich-Berlin, 1972, p. 335-356.
42. O. Bättschmann, *Nicolas Poussin. Dialectics of Painting*; Londres, 1990, p. 30-61. Bättschmann y relie le concept de modes à la question de la combinaison des couleurs dans les peintures de

- Poussin, comme le font d'autres auteurs, parmi lesquels E. Cropper et Ch. Dempsey, *op. cit.* (n. 4), p. 172, et P. Thayer Maguire, *op. cit.* (n. 22), p. 201-208. Mais voir surtout K. Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussins*, 2 vol., Cologne, 1969, I, p. 263-379, qui présente les opinions de Poussin sur les modes dans une grande mesure comme une théorie de la couleur.
43. J. Thuillier, dans J. Thuillier et J. Montagu (éd.), *Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur*, cat. exp., Versailles, 1963, p. 127.
44. J. Montagu, art. cité (n. 15), p. 238.
45. *Ibidem*, p. 235-236.
46. Ch. Jouanny, art. cité (n. 2), p. 373.
47. *Ibidem*.
48. «*Mediocrita o moderation*»: ce sont les termes exacts utilisés par
- Zarlino dans son chapitre sur les modes.
49. Ch. Jouanny, art. cité (n. 2), p. 373, lettre à Chantelou, 24 novembre 1647: «[...] et partout telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme, dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être».
50. G. Zarlino, *op. cit.* (n. 8), I, p. 589.
51. Th. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven-Londres, 1985.
52. *Ibidem*, p. 30 et 34, citant A. Coypel, *op. cit.* (n. 28).
53. *Ibidem*, p. 32-33.
54. Platon, *La République*, III, 399-400.
55. Aristote, *Poétique*, I, 1447a.



Fig. 1
Nicolas Poussin
Moïse sauvé des eaux, 1647
Huile sur toile, 121 × 195 cm
Paris, musée du Louvre

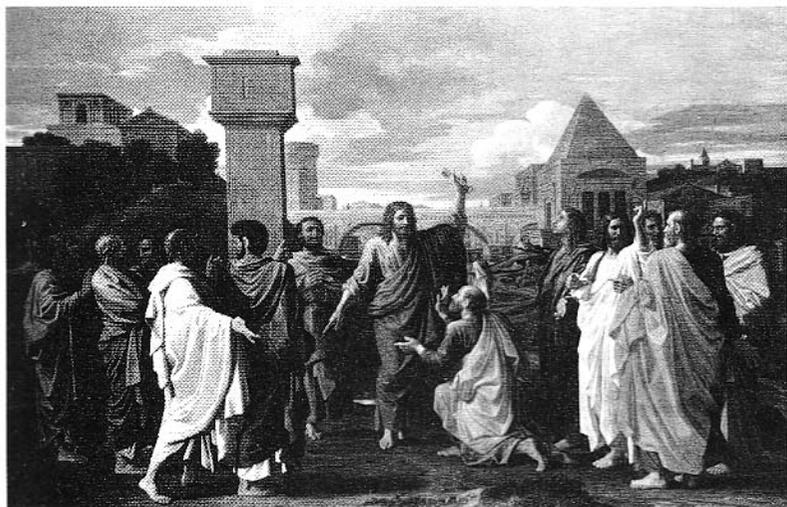


Fig. 2
Nicolas Poussin
L'Ordre, 1647
Huile sur toile, 117 × 178 cm
Édimbourg, National Gallery of Scotland



Fig. 3
Nicolas Poussin
Les Israélites recueillant la manne dans le désert, 1639
Huile sur toile, 149 × 200 cm
Paris, musée du Louvre



Fig. 4
Nicolas Poussin
Éliezer et Rébecca, 1648
Huile sur toile, 118 × 199 cm
Paris, musée du Louvre



Fig. 5
Nicolas Poussin
La Peste d'Asdod, 1631
Huile sur toile, 148 × 198 cm
Paris, musée du Louvre



Fig. 6
Nicolas Poussin
Le Jeune Pyrrhus sauvé, vers 1635
Huile sur toile, 116 × 160 cm
Paris, musée du Louvre



Fig. 7

Nicolas Poussin

Le Christ guérissant les aveugles devant Jéricho, 1650

Huile sur toile, 119 × 176 cm

Paris, musée du Louvre

Fig. 8
Nicolas Poussin
Portrait (celui de Pointel), 1649
Huile sur toile, 78 × 64,5 cm
Berlin, Staatliche Museen
zu Berlin Gemäldegalerie

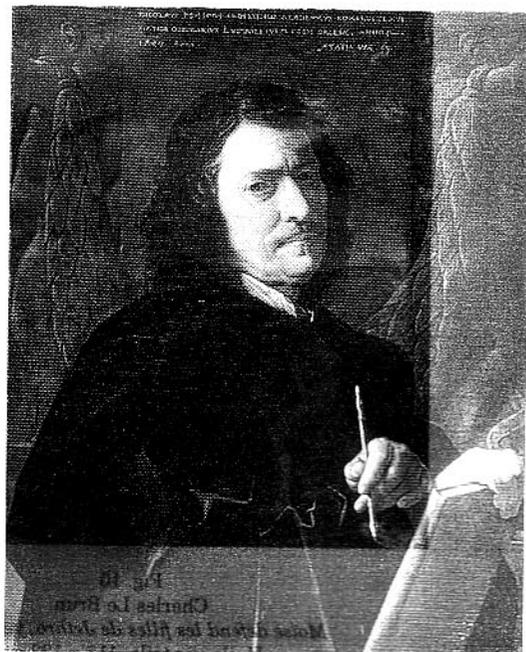


Fig. 9
Nicolas Poussin
Autoportrait (celui de Chantelou), 1650
Huile sur toile, 98 × 74 cm
Paris, musée du Louvre



Fig. 10
Charles Le Brun
Moïse défend les filles de Jethro, vers 1686
Huile sur toile, 113 × 122 cm
Modène, Galleria Estense



Fig. 11
Charles Le Brun
Le mariage de Moïse et Séphorah, 1687
Huile sur toile, 113 × 122 cm
Modène, Galleria Estense