



Voiles et toiles. L'art du drapé dans la peinture classique

Aurélia Gaillard

► **To cite this version:**

Aurélia Gaillard. Voiles et toiles. L'art du drapé dans la peinture classique. Expressions, Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) Réunion, 1995, pp.89-99. hal-02403817

HAL Id: hal-02403817

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02403817>

Submitted on 11 Dec 2019

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.

VOILES ET TOILES

L'art du drapé dans la peinture classique

Aurélia GAILLARD

Université et IUFM de la Réunion

Charles Alphonse Dufresnoy, dans son traité *De Arte Graphica*, traduit par Roger de Piles en *L'Art de Peinture* en 1673, consacrait, très traditionnellement, un paragraphe aux « Draperies » et donnait au peintre les conseils suivants : « Que les Draperies soient jetées noblement, que les plis en soient amples, et qu'ils suivent l'ordre des Parties, les faisant voir dessous par le moyen des Lumières et des Ombres [...]. »¹

À quoi De Piles ajoutait encore la remarque :

« Les Plis non seulement suivent l'ordre des Parties, mais [...] ils marquent encore les Muscles les plus considérables : parce que les Figures, dont on voit les Draperies et le Nud tout ensemble, ont bien plus de grace que les autres ! »²

Ces remarques, reprises et étoffées par le même De Piles dans son œuvre-testament, le *Cours de peinture par principes*, sorte de synthèse des conférences qu'il a prononcées à l'Académie entre 1700 et 1708, témoignent d'un art du drapé spécifique : non seulement le pli embellit la figure pour peu qu'il soit ample, mais encore il la révèle. La formulation de De Piles en 1708 est à ce titre sans ambiguïté : « Le premier effet des draperies, » écrit-il, « est de faire connaître ce qu'elles couvrent, et principalement le nu des figures »³ C'est pourquoi, d'ailleurs, il recommande au peintre de commencer par dessiner le nu : « Le Peintre doit, avant que de disposer ses draperies, dessiner le nu de ses figures. »⁴ Le drapé s'annule donc lui-même : à quoi bon couvrir lorsque couvrir revient à découvrir ? Pourtant, dans la peinture classique et à l'aube du rococo, l'étoffe est loin de disparaître : elle s'accumule plutôt et se diversifie. Le mot « draperie » lui-même répond à cette prolifération des tissus, vêtements mais aussi rideaux qui encadrent la toile ou ouvrent une

1. Dufresnoy (Charles Alphonse), *L'Art de peinture*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 (1673), p. 32.

2. *Id.*, p. 163.

3. De Piles (Roger), *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, « Tel », 1989 (1708), p. 55.

4. *Id.*

seconde scène dans le tableau, drap qui « fait fond », comme l'on dit alors⁵, étoffes savamment disposées des coussins, alcôves, etc. : « Comme on a étendu l'usage des étoffes à beaucoup d'autres choses qu'aux vêtements, les Peintres les ont toutes comprises sous le mot de "draperie". »⁶

Drap paradoxal, l'étoffé, à l'époque classique, a la double charge de voiler et de dévoiler : elle ajoute de l'ornement mais cet ajout, ce « plus », n'est finalement qu'un « moins », qu'une soustraction, presque une annulation. La draperie, alors même qu'elle n'est pas transparente, est néanmoins conçue comme un voile translucide qui joue de ses effets de fausse dissimulation. Car le jeu du dévoilement est, on le sait, complexe : il ne s'agit pas tant de montrer le nu que de le suggérer, l'appeler, l'invoquer par l'« espluchage » successif de peaux.

« Dévoiler ne consiste point à ôter un obstacle, enlever un décor, écarter une couverture, sous lesquels gît la chose nue, mais à suivre patiemment, avec un respectueux doigté, la disposition délicate des voiles, les zones, les espaces voisins, la profondeur de leur entassament [...]. »⁷

L'enjeu de cet art qu'est le drapé est alors clairement tout autre chose qu'un simple enjeu décoratif : il est étroitement lié à la contexture même du tableau, à la toile, au coloris et à une esthétique picturale traditionnellement définie comme un art de l'illusion, l'art de l'imitation illusoire par excellence.

Pour comprendre la portée de ces draperies dans la peinture classique, il faut refaire le parcours qu'entreprit Félibien, nommé par Colbert à l'Académie de peinture pour participer à l'entreprise culturelle de la célébration royale : il faut considérer ce que la fin du XVII^e siècle retint comme critère d'excellence, notamment grâce aux anecdotes autour des origines de la peinture et des peintres antiques. Toute la fin du premier des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666) de Félibien est consacrée aux « Premiers peintres ». Au moins trois anecdotes, empruntées à Pline l'Ancien, concernent les draperies : les deux premières touchent l'invention même du drapé. L'« inventeur » en est un certain Cimon de Cléones ou Cimon Cléonien : Félibien, à la suite de Pline, écrit qu'il « trouva les raccourcissements dans les corps », qu'il « commença à les poser en diverses attitudes et postures, car auparavant lui, les figures n'avaient nulle action » et qu'il fut le premier qui « représenta les jointures des membres, les

5. On dit, par exemple, qu'une « draperie fait fond à un bras » pour signifier qu'elle est derrière lui, qu'elle lui sert de champ, de fond (De Piles, « Explication des termes de peinture », dans *L'Art de peinture* de Dufresnoy, *op. cit.*)

6. De Piles, *Cours de peinture, op. cit.*, p. 54-55.

7. Serres (Michel), *Les Cinq Sens*, I, Paris, Grasset, 1985, p. 84.

veines du corps, et qui contrefait les différents plis des draperies »⁸ Félibien suit Pline de près : ce qu'il traduit par « raccourcissements dans les corps » sont les *catagrapha*, sortes de figures vues dans un raccourci perspectif⁹, et ce qu'il synthétise par « les plis des draperies » sont deux mots désignant l'un plutôt le plissé fin (*ruga* signifie au sens propre la ride du visage, au sens figuré les plis des vêtements), l'autre plutôt le drapé ample (*sinus* réfère plus spécifiquement au large pli formé par la toge en travers de la poitrine) ; "*praeterque in veste rugas et sinus invenit*" – il introduisit, en outre, dans les vêtements, le plissé et le drapé –, écrit Pline¹⁰.

Seconde anecdote : Polygnote de Thasos (Polygnotus Thasien) fut le premier qui « mit l'expression dans les visages », quittant tout à fait « l'ancienne façon de peindre, dont la manière était barbare et pesante » et s'appliqua notamment à représenter les femmes : « Il les vêtit d'habits éclatants et agréables, fit leurs coiffures différentes et les enrichit de nouvelles parures. »¹¹ Là, Pline était plus précis ; Polygnote fut le premier à peindre des femmes en vêtements transparents ("*qui primus mulieres translucida veste pinxit*")¹².

Quoi qu'il en soit, les deux anecdotes vont dans le même sens : l'invention du drapé accompagne l'invention de l'expressivité, notamment de l'expression des sentiments, des attitudes – le peintre Le Brun parle, après Descartes, de passions. Dès lors, l'étoffe (sa couleur, sa disposition, ses reflets, sa convenance) devient l'un des éléments d'un langage purement visuel pour signifier une intériorité. L'autre élément est la gestuelle : en rhétorique aussi bien qu'en peinture, on ne distingue pas l'attitude du corps de celle du vêtement, les deux, ensemble, traduisent un *ethos*. Ainsi Quintilien passe insensiblement d'une typologie des gestes de l'orateur à une description du port de la toge ; Le Brun fait suivre son analyse de l'expression des passions dans le tableau de Poussin, *La Manne*, de remarques sur les vêtements des personnages¹³.

8. Félibien (André), *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (I et II), René Démoris, Paris, Belles Lettres, 1987 (1666), p. 139-140.

9. Les historiens ne s'accordent pas sur le sens exact à donner à ces *catagrapha* : figures de profil, en perspective, la tête de profil et le thorax de face, etc. ? Voir la note 56 de l'édition de Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* (livre 35, XXXIV), Jean-Michel Croisille, Paris, Belles Lettres, 1985.

10. Pline l'Ancien, *op. cit.*, (35, XXXIV).

11. Félibien, *op. cit.*, p. 140.

12. *Id.* (35, XXXV).

13. Respectivement, dans Quintilien, *Institution oratoire* (livre XI, 3, 131) et Le Brun, *Conférence sur les Israélites recueillant la manne dans le désert par Poussin*, Paris,

Troisième et dernière anecdote : c'est la plus célèbre, il s'agit du fameux « concours » auquel se livrèrent les deux peintres de l'Antiquité les plus renommés, Zeuxis et Parrhasius, pour savoir qui représenterait le mieux « la vérité de quelque chose ». Félibien résume l'histoire ainsi :

« Cette histoire est si célèbre que chacun sait que Zeuxis ayant exposé en public un tableau où il avait si bien peint des raisins que les oiseaux venaient pour les becqueter, Parrhasius en fit apporter un autre où était un rideau si artistement fait que Zeuxis fut trompé le premier ; car le voulant tirer pour voir l'ouvrage qu'il croyait être caché au-dessous, il reçut la honte de s'être mépris, et avoua que Parrhasius l'avait vaincu. »¹⁴

La draperie apposée sur la toile est ainsi le meilleur trompe-l'œil possible : le drap dissimule la toile et pourtant, il est la toile. Lors même que l'étoffe ne souligne pas le corps, lors même qu'elle ne révèle pas l'expression d'une passion, d'un *ethos*, elle ne cache jamais, mais toujours exprime, révèle : faux-semblant, elle ressemble à l'ellipse en rhétorique. Elle paraît un manque à signifier, un vide, mais elle signifie d'autant plus qu'elle se refuse à le faire. La « trouvaille » du peintre Timanthe peut l'illustrer : Félibien la passe sous silence mais Pline la détaille et la destinée iconographique du motif témoigne de son ingéniosité. Timanthe, peignant un *Sacrifice d'Iphigénie*, après avoir représenté toute l'assistance affligée, chercha un moyen pour exprimer la douleur encore plus grande d'Agamemnon : pour cela, il lui voila le visage¹⁵. Le voile suggère alors, mieux qu'aucune expression, qu'aucune gestuelle, l'indicible douleur du père : la draperie est une transposition visuelle du non-dit, c'est l'image même de l'irreprésentable. Et de fait, Charles-Antoine Coypel, donnant au milieu du XVIII^e siècle, un *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*, reprend le motif de l'Agamemnon voilé pour montrer « qu'en peinture aussi », la feinte et le silence existent¹⁶.

Par ailleurs, le *Sacrifice d'Iphigénie* est tenu par Du Bos comme l'un de ces sujets particulièrement propres à la peinture :

« L'affliction de ceux qui regardent *Le Sacrifice d'Iphigénie* vient du même sentiment de compassion, et cependant cette affliction doit se manifester différemment en chaque spectateur, suivant l'observation que nous venons de faire. Or le poète ne saurait rendre cette diversité sensible dans ses vers. S'il le fait sur la scène, c'est à l'aide de la déclamation, c'est par le secours du jeu muet

Dédale et Maisonneuve-Larose, 1994 (1667), p. 179-180.

14. *Id.*, p. 143. L'anecdote est, là encore, reprise à Pline, *Histoire naturelle* (35, XXXVI).

15. *Id.* (35, XXXVI).

16. Coypel (Charles-Antoine), *Parallèle de l'éloquence et de la peinture* (1751), in *Euvres*, Genève, Slatkine, 1971, p. 119.

des acteurs. »¹⁷

Pour Du Bos, en effet, seule la peinture, par l'expression des attitudes (gestes et vêtements), peut véritablement montrer la diversité des passions et surtout, comme c'est le cas pour Iphigénie, les infinies nuances à l'intérieur d'une même passion, ici, la douleur : « L'âge, la patrie, le tempérament, le sexe et la profession mettent de la différence entre les symptômes d'une passion produite par le même sentiment. »¹⁸

Et le peintre est le seul vraiment capable de montrer « l'âge, le tempérament, le sexe, la profession et même la patrie de ses personnages, en se servant des habillements, de la couleur des chairs, de celle de la barbe et des cheveux ». ¹⁹

Le thème connu, il est vrai, un regain de faveur parmi les artistes de la génération de Le Brun. Le Brun, Bourdon, La Fosse, Jouvenet ont tous peint des versions du *Sacrifice*. Or, à l'aide de la *Conférence sur l'expression générale et particulière* de Le Brun²⁰ mais aussi des autres « Conférences » de l'Académie de peinture, transcrites par Félibien, on obtient une méthode pour lire l'expression des passions et comprendre la fonction des draperies dans ces tableaux. Prenons pour exemple celui de Jean Jouvenet (1685)²¹ dont la forme arrondie dans la partie supérieure atteste de sa première destination, un dessus-de-cheminée de l'hôtel de Saint-Pouange à Paris.

Le tableau est clairement une synthèse des diverses sources et des différents épisodes rattachés à la scène du sacrifice d'Iphigénie : les sept personnages des premiers plans représentent, semble-t-il, Iphigénie au pied de l'autel où elle doit être sacrifiée, à sa gauche, Agamemnon implorant le Ciel, Achille prêt à dégainer l'épée, Calchas le grand prêtre, Diane sortant d'une nuée pour désigner du doigt la biche qu'elle va substituer à Iphigénie, enfin deux acolytes, l'un portant la coupe qui devrait recevoir le sang de la victime, l'autre soulevant un brasero.

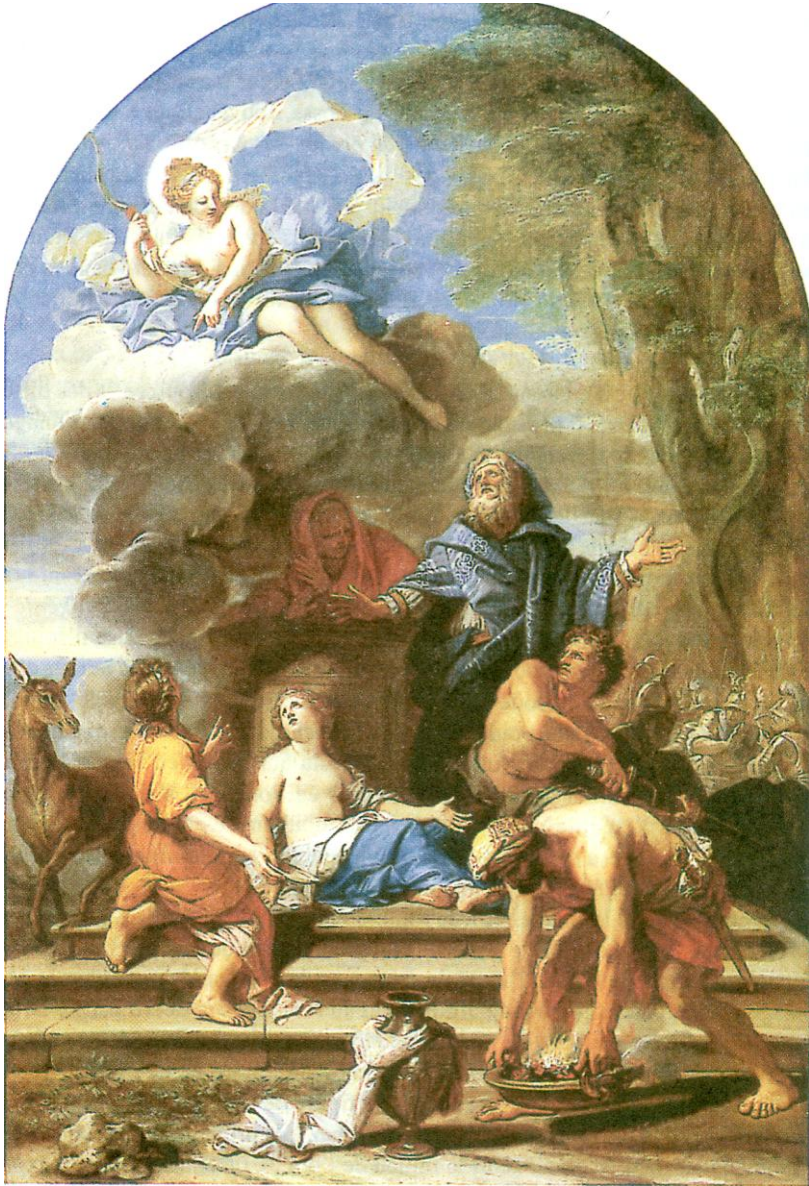
17. Du Bos (Abbé), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, ENSBA, 1993 (1719), première partie, section 13, p. 31.

18. *Id.*, même page.

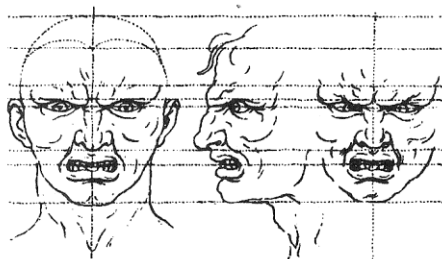
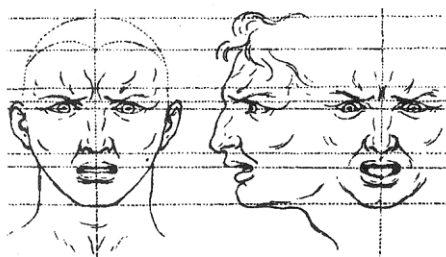
19. *Id.* p. 32.

20. Le Brun, *Conférences*, *op. cit.*

21. Jouvenet (Jean) (1644-1717), *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1685, huile sur toile, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Troyes, reproduit dans le catalogue *Les Amours des dieux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.



Le Sacrifice d'Iphigénie, de Jean Jouvenet.



La scène dans son ensemble s'inspire donc d'Euripide dans *Iphigénie à Aulis* : la présence d'Achille de même que la résignation respectueuse d'Iphigénie en témoignent²². Mais le serpent, à droite à l'arrière-plan, enroulé autour d'un tronc d'arbre, rappelle l'épisode précédant le sacrifice raconté par Ovide²³ ; quant aux motifs de la Diane qui pointe du doigt la biche et de l'acolyte qui tient la coupe, ils sont issus d'une gravure de Pietro Testa qui devint en France la référence à toute illustration du Sacrifice dans les éditions des *Métamorphoses*²⁴. Enfin, la colère d'Achille, qui tranche avec la douleur des autres personnages, paraît une référence à *L'Iphigénie* de Racine (1674), notamment à la scène célèbre où il se querelle avec Agamemnon (IV, 6). Retenons l'idée d'une synthèse. Jouvenet reprend le thème (et il le traitera encore à deux reprises, en 1688 et en 1699, mais ces œuvres ont disparu) et offre ainsi un tableau où l'expression des passions, compte tenu de l'unité du thème, est la plus variée possible : le personnage d'Iphigénie correspond parfaitement au « ravissement » décrit par Le Brun, la tête penchée, les sourcils élevés, la prunelle de même, la bouche entrouverte « ayant les coins un peu élevés »²⁵. Agamemnon redouble ce mouvement avec les bras largement écartés et les yeux au Ciel. La figure de Calchas, elle, illustre bien la Crainte, le sourcil « un peu élevé du côté du nez », la prunelle « étincelante dans un mouvement inquiet, située dans le milieu de l'œil »²⁶. Quant à Achille, il exprime la colère par des « mouvements grands et fort violents » faisant saillir les muscles, les veines et les nerfs²⁷.

Une première remarque s'impose : Jouvenet ne peint pas la douleur. Que l'on considère la description qu'en donne Le Brun ou les remarques de Philippe de Champaigne sur le *Jésus-Christ porté au tombeau* du Titien, aucun personnage de la toile n'affiche une douleur clairement transcrite. Lorsqu'on éprouve ce sentiment, en effet, pour Le Brun « tous les mouvements du visage » paraissent « aigus », la prunelle se « cache sous le sourcil », la bouche

22. Voir l'étude de François Jouan, « Autour du sacrifice d'Iphigénie », dans *Texte et image*, coll. de Chantilly, Centre de recherches de l'Université de Paris X, Paris, Belles Lettres, 1984, p. 61 et sq.

23. Comme l'armée grecque s'apprête à offrir un sacrifice à Jupiter, elle s'étonne de voir un grand serpent avaler une nichée de huit oisillons et sa mère et l'événement est interprété comme le signe que les Grecs ne remporteront la victoire qu'après neuf années de combat (Ovide, *Métamorphoses*, XII, v. 21-23).

24. On la retrouve, par exemple, dans la traduction qu'en a donnée l'abbé Banier en 1732.

25. Le Brun, *Conférence sur l'expression...*, op. cit., p. 72.

26. 26 1|1. p. 84.

27. *Id.*, p. 108.

est très ouverte²⁸, pour Champaigne, même si les plis du visage restent très marqués, les formes de douleur produisent des expressions assez variées : les descriptions qu'il fait de Saint Jean et de Marie-Madeleine sont marquées par l'abattement, au contraire de celle de la Vierge, sous-tendue par la métaphore de l'aimant, « ses yeux semblent sortir, ses sourcils avancer, et son nez et sa bouche s'allonger, comme s'ils estoient attirés par ce corps mort »²⁹.

Jouvenet ne reprend pas ces expressions de la douleur : seuls les deux « ravissements » attestent d'un possible et délicat mélange de douleur – le froncement des sourcils est difficile à interpréter, surtout, la paume du bras droit d'Agamemnon est face contre terre et non contre ciel, ce qui en fait un personnage tendu entre ses amours filial et patriotique.

Mais passons aux draperies. En quoi s'accordent-elles ou non à cette lecture ? De même qu'une figure, dans une toile, montre une passion qui lui est propre, de même que l'artiste doit donc varier au maximum les expressions de ses personnages, le vêtement exprime, lui aussi, une individualité : certes, c'est par l'habit que le personnage appartient à un groupe social, culturel, ou à une classe d'âge, mais la somme des renseignements fournis par le costume finit par le distinguer des autres. Corps et habit doivent être en parfaite harmonie. À propos de Poussin, Le Brun dit : « Il n'y a point de figure qui n'ait un corps sous ses habits, il n'y a point aussi d'habit qui ne soit propre à ce corps. »³⁰

Dans le tableau de Jouvenet, les draperies se donnent donc d'abord à déchiffrer comme des indices sociaux et culturels ; la différence des âges, des sexes et des conditions y est claire. Le manteau d'Agamemnon est d'une somptueuse étoffe enrichie de broderies, aux plis larges : c'est l'image même de la noblesse vénérable.

« La condition des personnes est particulièrement distinguée par la beauté des vêtements dont quelques-uns sont enrichis de broderies et les autres, plus grands et plus amples, donnent davantage de majesté aux figures qui en sont vêtues. »³¹

Le jeune acolyte est, au contraire, vêtu d'une tunique simple ; Achille, quant à lui, est nu jusqu'à la taille, soulignant ainsi sa musculature grâce à la « nudité héroïque ». La nudité d'Iphigénie est, bien entendu, différente : le drapé enroulé autour de son bras gauche indique qu'elle est « dénudée », elle s'offre donc à l'immolation – ce qui concorde avec l'expression du ravisse-

28. *Id.*, p. 92.

29. Félibien (André), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, « Deuxième conférence ».

30. *Conférence sur la Manne, op. cit.*, p. 180.

31. Le Brun, *op. cit.*, p. 181.

ment plutôt que de la douleur. Enfin, Calchas, accentuant l'attitude d'Agamemnon, a la tête recouverte par son manteau : signe de tristesse, comme en témoigne la gravure d'Audran (1727) illustrant la *Tristesse* de Le Brun³² mais qui gagne ici en inquiétude parce que la nuée vient couvrir de nouveau le personnage tel un second drap. Le visage de Calchas, deux fois dissimulé, est en outre le seul (excepté le personnage secondaire au premier plan) qui ne regarde pas vers Diane. Les vêtements comme la gestuelle invitent donc à lire des jeux de significations à l'intérieur du tableau : clairs, par rapport à des modifications en cours, ou plus obscurs, qui résistent aux codes. Mais, là n'est pas la seule fonction des draperies.

Même si Le Brun insiste sur le critère de conformité et de convenance des habits – Poussin, dit-il, « se sert de vêtements conformes au pays et à la qualité des personnes qu'il représente »³³ –, même s'il condamne ces peintres qui « jettent [ces habits] au hasard ou qui ne cachent le corps qu'avec des lambeaux » ; la raison des draperies est souvent ailleurs. Le Brun, toujours dans la même conférence sur la *Manne*, finit d'ailleurs par s'intéresser surtout aux couleurs des étoffes et les explications qu'il donne du choix fait par Poussin ne suivent plus du tout des impératifs de convenance :

« Le jaune et le bleu étant les couleurs qui participent le plus de la lumière et de l'air, M. Poussin a vêtu ses principales figures d'étoffes jaunes et bleues ; et dans toutes les autres draperies, il a toujours mêlé quelque chose de ces deux couleurs principales, faisant en sorte que le jaune y domine plus qu'aucune autre à cause que la lumière qui est répandue dans son tableau est fort jaunâtre. »³⁴

La draperie relève donc avant tout de deux problèmes purement plastiques : la composition et le coloris, les deux étant liés.

Ainsi, dans le *Sacrifice* de Jouvenet, la composition pyramidale de l'ensemble est soulignée par les deux triangles des étoffes bleues et orangées. Mais le bleu, à lui seul, suggère aussi un mouvement d'élévation (repreant le thème du ravissement) ; le bleu du ciel se fond avec la draperie bleue de Diane. Enfin, deux étoffes qui ne sont pas des vêtements viennent compléter la toile : au premier plan, en bas, une étoffe blanche entourant un vase, en arrière-plan, en haut, une sorte de traîne, blanche également qui auréole Diane. Car les draperies servent, enfin, en termes de composition, à combler les « vides » :

« Il est bon quelquefois de tirer des plis en certains endroits et d'en introduire en d'autres, de forme convenable à l'intention du Peintre, ou pour remplir des

32. *Ibid.*, p. 91.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 183.

vides qui se trouvent en quelques attitudes, ou pour accompagner les figures, ou pour leur servir d'un fond doux, ou pour empêcher que leurs tournants ne finissent et ne tombent dans une trop grande crudité. »³⁵

J'espère avoir montré la complexité de l'art du drapé à l'époque classique et quelques uns de ses enjeux : qu'on ne s'y méprenne pas, remplir des vides n'est pas le moindre de ses enjeux. Pour quelqu'un comme De Piles, chef de file des coloristes ou « rubénistes », la draperie est au centre du problème de la couleur : celui qui maîtrise les draperies maîtrise également le coloris – et par là, la peinture tout entière. De Piles résume ainsi parfaitement la merveilleuse utilité des draperies – et nous finirons là-dessus :

« En Peinture, les Draperies, de quelque nature qu 'elles soient, sont d'une utilité merveilleuse, ou pour lier les Couleurs et les Groupes, ou pour se donner un Fond tel qu'on le souhaite pour unir ou pour détacher, soit encore pour faire naître des Reflets avantageux ou pour remplir les Vuides ; soit enfin pour mille autres utilitez qui aident à tromper la veuë, et qui ne sont aucunement nécessaires aux Sculpteurs, puisque leur Ouvrage est toujours de relief. »³⁶

35. De Piles, *Cours de peinture*, op. cit., p. 57.

36. De Piles, *Remarques sur l'art de peinture* de Dufresnoy, op. cit., p. 166-167.