

# L'art du geste comme modèle de la peinture? Le cas de Jacques-Nicolas Paillot de Montabert

## 1. LE GESTE DANS LA PEINTURE

«Le geste, considéré comme un des moyens de l'expression, doit être reconnu en même temps comme étant le plus puissant de tous». Cette phrase n'apparaît pas très originale lorsqu'on tient compte du fait qu'elle est contenue dans un livre daté de 1813: la *Théorie du geste dans l'art de la peinture*<sup>1</sup> de Jacques-Nicolas Paillot de Montabert. En effet, au XVIII<sup>e</sup> siècle, on compte un bon nombre de textes concernant spécifiquement l'art du geste: de Bonnet à Boulanger de Rivery, de Burette à de Cahusac, de Noverre à Engel, de De l'Aunay à Gallini<sup>2</sup>, juste pour citer quelques noms, sans mentionner les réflexions sur le geste chez Du Bos, Batteux, Diderot etc. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que mûrit une réflexion sur le pouvoir expressif du geste, ce qui implique une redécouverte de la pantomime chez les Anciens, cet art qui, sans l'aide de la parole, visualisait toutes les actions et les passions. La pantomime apparaissait comme le modèle d'un langage gestuel capable de tout exprimer (actions, idées, passions, sentiments) avec précision et clarté: un langage s'appuyant uniquement sur des moyens visuels comme précise De l'Aunay l'appelant une «langue oculaire, un assemblage de gestes qui exprimoient un discours suivi»<sup>3</sup>. D'autres auteurs comme Boulanger de Rivery ou Bonnet, puisant dans les sources anciennes, en parlent comme d'un «langage muet»<sup>4</sup> ou, citant Plutarque, de «poésie

muette»<sup>5</sup>; de Cahusac en traite comme d'un langage universel»<sup>6</sup>; Engel, de son côté, fonde son traité *Mimique ou Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1787)<sup>7</sup> sur l'existence d'un véritable langage gestuel, qui entretient avec le langage verbal des rapports de similitude et de différence.

Le geste était ainsi reconduit à sa fonction primaire, exprimer et communiquer, et connecté à la danse chez les peuples anciens de même que chez les sauvages modernes, comme le précise De l'Aunay<sup>8</sup> avec une approche comparatiste typique de la naissante anthropologie qu'il tire de Lafiteau<sup>9</sup>. Une fonction déjà soulignée par Rousseau et Condillac<sup>10</sup>, qui permettait de croire dans la possibilité d'une langue universelle.

Le mot 'geste' se réfère surtout au geste performé, accompli par le danseur ou le comédien. En revanche, Paillot – élève de David, proche de Seroux d'Agincourt et des Barbus<sup>11</sup>, penché plutôt vers la théorie que la pratique artistique<sup>12</sup> – le vise dans le domaine particulier de la peinture; cependant le sous-titre *renfermant plusieurs principes sur l'art du théâtre* révèle que son champ n'est pas circonscrit au domaine pictural.

## 2. LE MODÈLE DE TOUS LES GESTES: L'ANTIQUITÉ

À ma connaissance Paillot est le premier à établir une théorie systématique du geste spécif-



1. Scène de sacrifice, dans P.F.H. d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton*, Naples, 1767, II, pl. 121.

iquement dans la peinture, concernant bien évidemment les gestes des personnages représentés dans un tableau et non pas ceux du peintre pendant la réalisation de son œuvre. Selon lui le geste 'pittoresque', c'est-à-dire propre à la peinture, a ses propres caractères, ses lois et ne doit pas s'inspirer du théâtre<sup>13</sup>. Il reprend l'idée de séparation et de limites entre les arts contenue dans le *Laocoon* (1767) de Lessing qu'il mentionne avec un ton élogieux. Une lecture de l'ouvrage de Paillot et de sa bibliographie révèle qu'il connaissait très bien le débat sur la fonction expressive du geste performé qui fleurit au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il en utilise les arguments de façon originale. Quel est alors le rapport entre le geste performé, théâtral ou non, et celui peint à partir du moment où l'auteur fixe une nette séparation entre les deux ? D'abord, le rapport entre ces deux domaines est démontré par le fait que, pour indiquer les gestes dans la peinture, Paillot, comme d'autres auteurs de l'époque néoclassique<sup>14</sup>, utilise le mot 'pantomime', qui caractérise un genre précis de performance pratiqué par les Anciens, notamment les Romains: pour lui la peinture doit être comme une pantomime, c'est-à-dire elle doit être capable, à travers les gestes des personnages représentés, d'exprimer toutes les sortes d'actions, passions, sentiments, comme justement dans les pantomimes anciennes.

La clé de compréhension de la théorie de Pail-

lot se trouve dans l'art ancien. Reprenant les arguments de Rousseau, Condillac et d'autres, il déclare que «l'art du geste est un langage naturel aussi ancien même que la parole [...] moins les significations de la parole étaient généralisées parmi les peuples, et plus le langage du geste a dû acquérir de clarté, de force et d'utilité»<sup>15</sup>. À son avis, ce langage a été développé chez les anciens dans un contexte religieux: les gestes auraient été utilisés dans les rites comme des signes sacrés; ils auraient été les moyens d'expression des mystères religieux. L'idée que l'origine de la danse et de la pantomime remonte aux cérémonies religieuses des Anciens était assez répandue: on la retrouve chez Menestrier<sup>16</sup>, chez Bonnet, chez Cahusac, de même que chez Gallini qui consacre plusieurs pages aux danses qui se faisaient derrière l'autel dans les temples, ou dans les processions<sup>17</sup>. La différence entre ces écrits et Paillot est son insistance sur l'idée que c'était de ces gestes «sacrés» que les artistes de l'Antiquité s'inspiraient pour créer des chefs-d'œuvre: la cause de la supériorité de l'art ancien sur l'art moderne reposerait donc sur le fait qu'il tirait son modèle des actions sacrées, donc d'images performées, réputées par Paillot parfaites et exemplaires. Si de Cahusac fait une petite référence à la représentation de danses dans les monuments anciens<sup>18</sup>, il ne pousse pas plus loin le lien entre danse et art dans l'Antiquité, ni en-

tre cérémonies religieuses, actions sacrées et monuments anciens. Par contre l'idée de Paillot que l'art ancien visualisait des scènes liées aux fêtes sacrées, aux mystères religieux, aux processions solennelles, est développée dans les *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton* de Pierre-François Hugues d'Hancarville (Naples, 1766-1767). D'après celui-ci, les vases peints de l'Antiquité destinés aux tombeaux représentaient soit des scènes figurant des mythes soit alors les actions sacrées, les fêtes et les rites<sup>19</sup>. De nombreuses peintures de cette sorte sont reproduites dans les volumes de d'Hancarville (figg. 1, 2), qui très probablement a inspiré Paillot et lui a donné l'épreuve même iconographique de la dérivation de l'art ancien des cérémonies religieuses. Mais les volumes de d'Hancarville, qui ont constitué l'une des sources d'inspiration pour les 'attitudes' de Emma Hamilton<sup>20</sup>, ne parlent pas spécifiquement de gestes qui, conçus à l'origine dans les actions religieuses, auraient ensuite migré dans le domaine de la représentation artistique<sup>21</sup>.

Les monuments anciens, qui transcrivaient ce langage gestuel sacré, deviennent le seul, précieux dépotoir d'un art du geste à jamais perdu: «La religion empruntait ses danses et ses pantomimes aux mœurs des citoyens vertueux, et les artistes cherchoient leurs modèles dans les danses et dans les actions sacrées. Enfin il répugne de penser que dans ces fêtes solennelles de l'antiquité et dans ces temples fameux d'Isis, de Bacchus, de Cérès, dont le service ne se faisoit que par les plus belles et les plus illustres personnes choisies dans les deux

sexes, et qui dans leurs augustes fonctions portoient les vases sacrés et les différens instrumens de sacrifices, on ne rencontrât pas fréquemment des modèles admirables d'attitudes. Ces modèles étoient beaux et gracieux, non seulement dans le maintien, mais aussi dans l'art de porter les accessoires, d'ajuster et de soutenir les vêtements, de composer l'ensemble du geste, et surtout d'accompagner cet ordre et ces combinaisons du charme puissant de la naïveté. Il faut donc convenir que les signes de la sculpture et de la peinture, étant presque toujours des signes sacrés, puisqu'ils retraçaient les faits héroïques et divins célébrés par les plus anciennes poésies, n'ont pu se perpétuer, c'est-à-dire être regardés comme orthodoxes, sans le soin scrupuleux que prenoient les artistes d'exprimer avec propriété les idées conçues d'avance dans l'esprit religieux des peuples, et que par conséquent tout ce qui contribuoit à signifier clairement, fortement et noblement les faits et les symboles devoit être soigneusement recherché»<sup>22</sup>.

Par conséquent, les acteurs, les danseurs et les maîtres de ballet modernes s'ils visent la noblesse, la simplicité et la force expressive du geste ne doivent pas consulter les tableaux modernes, mais «étudier» et «rechercher les monumens anciens»<sup>23</sup>.

Chez Paillot, la séparation lessinghienne entre les arts ne fonctionne que pour l'époque moderne et non pas pour l'époque ancienne dans laquelle les gestes et les actions sacrées constituaient un modèle pour les peintres, et entre les artistes et les comédiens, les danseurs et les pantomimes il

2. Scène de danse, dans P.F.H. d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton*, Naples, 1767, II, pl. 58.



y avait des échanges réciproques. A l'époque moderne le geste, dans la peinture et au théâtre, s'est corrompu, devenant faux, perdant sa force d'expression, sa clarté et sa simplicité. C'est pourquoi à son avis les peintres modernes qui s'inspirent des comédiens commettent une grosse erreur, et même l'inverse ne produit que des faussetés.

Bien que Paillot ne cite ni des peintres modernes qui s'inspirent des acteurs ni, à l'inverse, des acteurs qui se réfèrent à des peintres, on peut vraisemblablement soupçonner que derrière cette idée se cache une critique des rapports entre théâtre et peinture à son époque. Il est en effet probable que sa cible soit double: d'un côté des peintres comme Pierre-Narcisse Guérin qui manifestement cherchaient des effets théâtraux dans ses tableaux, puisant des gestes et des attitudes du plus grand acteur français, Talma; de l'autre côté le même Talma, qui à son tour avait renouvelé l'art du théâtre, visant des effets naturels et la vraisemblance historique dans les costumes, en s'inspirant de David dont il était ami. Ces échanges entre peintres et acteurs apparaissaient à Paillot dangereux car à son avis ils

privaient ces deux arts de cette clarté et simplicité, de ce manque total d'affectation qui caractérisaient ces arts à l'époque ancienne. La peinture d'expression de Guérin utilisait des expédients pour accentuer le pathos des scènes picturales de façon spasmodique<sup>24</sup>. Par exemple, dans son *Phèdre et Hyppolite* exposé au Salon de 1802 (fig. 3, tav. XVIII), il avait représenté dans la même scène tous les personnages principaux de la tragédie de Racine, Phèdre, Hyppolite, Thésée et Oenone, ce qui n'arrive jamais dans le texte original. Mais ce choix peu soucieux de la fidélité à la source littéraire servait à charger la scène d'une forte tension émotive culminant dans le visage de Phèdre, angoissée de se retrouver à côté de son mari qu'elle a trahi et devant son amant qu'elle adore mais qu'elle a injustement accusé de viol. Guérin poursuivra dans les années suivantes cette ligne 'melodramatique', en regardant au théâtre comme un modèle et en s'inspirant de Talma. A propos de son *Andromaque et Pyrrus* (Salon de 1810, fig. 4, tav. XIX), Guizot, qui soutenait de façon lessinghienne les différences et les limites entre les arts, souligna que le ge-

3. Pierre-Narcisse Guérin, *Phèdre et Hyppolite*, 1802, Paris, Musée du Louvre.





4. Pierre-Narcisse Guérin, *Andromaque et Pyrrhus*, 1810, Paris, Musée du Louvre.

ste d'Oreste lui rappelait Talma et cette remarque a chez lui une connotation négative<sup>25</sup>. D'autres comme Boutard<sup>26</sup> et Delécluze<sup>27</sup> parlèrent de rapports du peintre avec le théâtre, notamment avec le plus fameux acteur de son époque (Pour Boutard c'était le geste de Pyrrhus à imiter Talma). Rubin a d'ailleurs publié des dessins du Musée de Valenciennes dans lesquels il représente Talma en différentes poses<sup>28</sup>.

Non seulement donc Paillot condamnait ce type de peinture, dont Guérin était le chef, de même que les échanges entre cet art et le théâtre, mais, accordant la suprématie absolue à l'art ancien et à sa racine sacrée, défendait une position résolument antimoderne et primitiviste, qui s'accorde bien avec sa fréquentation des Barbus et avec son goût pour l'art du Moyen Âge, qu'il interprétait comme une sorte de renaissance de la simplicité grecque, perdue à jamais chez les modernes<sup>29</sup>.

Pour Paillot retourner à la transparence et à l'universalité du langage gestuel des origines veut dire s'inspirer de gestes autrefois performés et fixés à jamais dans les monuments de l'antiquité.

C'est le geste spatialisé, cristallisé de la peinture et de la sculpture qui prime le geste performé, en mouvement, vivant. Ce qui pour Paillot a des avantages, le premier étant la fixité, qui révèle avec netteté les lois 'optiques' appliqués par les anciens aux gestes, rendant ainsi possible aux artistes et aux comédiens modernes de les étudier. Or, de nombreux auteurs comparant la danse ou la pantomime et la peinture, indiquent le véritable but de ces deux arts performatifs, qu'ils veulent reformer: la représentation d'une action unitaire comme dans la peinture d'histoire. Cependant la plupart de ces auteurs considéraient la fixité de la peinture comme un désavantage, absent dans la danse ou dans la pantomime, qui grâce à la succession temporelle, illustraient la transition d'un sentiment à l'autre, saisissant l'action dans son développement<sup>30</sup>. Engel souligne que le geste pour son identité spatio-temporelle participe de la peinture et de la musique en même temps et reconnaît dans le mouvement et dans le transitoire un élément fondamental du geste.

Paillot envisage le geste, tel qu'il était d'après lui

chez les anciens, comme un ensemble bien calculé de lignes dont la combinaison était signifiante, voire capable d'exprimer des idées et des sentiments précis; c'est la structure du geste 'bloqué' qui l'intéresse, non son identité performative et spatio-temporelle: «Le comédien, il est vrai, offre au peintre sa chaleur, son âme; mais il n'offre point son art qui, par la fixité et la durée de ses images, peut être constamment étudié et approfondi: d'ailleurs le comédien peut-il avoir fait les mêmes recherches et être aussi familier que le peintre avec les secrets qui dépendent du calcul des lignes et des combinaisons optiques dans les gestes et les vêtements»<sup>31</sup>.

### 3. A LA RECHERCHE D'UN LANGAGE PICTURAL: LES LOIS OPTIQUES DU GESTE PITTORESQUE

Paillot définit le geste pittoresque comme «le signe d'un langage gestuel», qui doit être «universel, intelligible à tous les hommes en général, et qu'il ne doit point être exclusivement, celui qu'emploierait certain individu dans telle ou telle contrée, et dans tel ou tel siècle particulier».

Le geste pittoresque pour Paillot doit avoir une «clarté éloquente qui frappe l'âme et l'intelligence du spectateur, et qui, ne lui laissant aucun doute sur l'espèce d'acte représenté, intéresse singulièrement, et captive, malgré lui, l'attention»<sup>32</sup>. Il souligne l'universalité du langage gestuel: «cette clarté de signification dans la pantomime d'un individu [...] est exclusivement le résultat de cette netteté et de cette précision dans le signe exprimant, qui ne laisse accès à aucun équivoque, et qui le rendent parfaitement intelligible à tous ceux qui ne l'aperçoivent même qu'un instant»<sup>33</sup>. Paillot est fasciné par le pouvoir expressif du geste, qui a permis aux anciens de construire un langage 'optique': «Les Anciens ont donc recueilli, comme les mots d'un dictionnaire universel, certains pantomimes, qui par leur signification claire et déterminée, pouvaient donner une idée nette des situations de chaque personnage en action. Il est évident que cette longue expérience acquise sur ce point par la succession des bonnes écoles et des bons modèles, les avait enrichis d'un recueil inépuisable de gestes excellents. Ces gestes étoient probablement divisés et classés par espèces, par 'modes' et par caractères, en sorte qu'ils ne hasardoient jamais des attitudes douteuses, impropres, ou dont l'expression eût été obscure et incertaine, quoiqu'elles vinssent de la nature et qu'elles fussent offertes par des individus»<sup>34</sup>. L'exemple des anciens<sup>35</sup> l'amène à envisager une pantomime picturale capable de faire de la peinture un «langage muet», expression utilisée dans les textes

sur la danse et la pantomime. Paillot transfère au domaine pictural l'idée du langage muet, de sa force expressive non inférieure au langage verbal (soulignée par exemple par De Cahusac ou Gallini<sup>36</sup>), fort répandue dans le débat sur le geste performatif du XVIII<sup>e</sup> siècle, arrivant à soutenir la supériorité du geste fixe des arts spatiaux.

Si le geste doit être clair et signifiant alors les raccourcis, s'ils génèrent des équivoques optiques, doivent être bannis<sup>37</sup>. L'illusionnisme pictural est remis en question en nom de la clarté significative du geste, ce qui est évident dans l'explication de la beauté optique du geste et du beau optique en général qui occupe la dernière partie du texte de Paillot. Mais pour la comprendre, il faut d'abord analyser le concept de convenance, strictement lié par Paillot à la 'force significative'. La convenance pour lui est un synonyme de 'caractère' qui, dans le langage de l'époque, indique la qualité essentielle qui distingue une chose<sup>38</sup>, et qui est ancrée dans la notion de signe indicatif de même qu'au *decorum* dans la théorie architectonique<sup>39</sup>. 'Caractère' est aussi pour lui un synonyme de 'mode', terme appartenant au domaine musical, dont le sens et l'histoire je ne peux qu'ébaucher de façon sommaire<sup>40</sup>. Le mode est un ensemble rangé d'intervalles musicaux qui définit les rapports hiérarchiques entre les différents degrés de l'échelle. La musique grecque connaissait huit modes: il s'agissait de huit échelles descendantes. Les modes variaient selon la position du demi-ton dans l'échelle. D'après les sources anciennes les modes produisant de différents effets sonores<sup>41</sup> suscitaient dans l'auditeur des sentiments déterminés et par conséquent avaient le pouvoir 'magique' d'agir sur la volonté des hommes, en les poussant à faire certaines actions (par exemple le mode phrygien disposait l'auditeur au combat). Nonobstant la perte de modes musicaux anciens, à l'époque moderne le principe du mode, c'est-à-dire la correspondance entre certains intervalles de notes et certains effets sonores, et donc certaines conséquences sur le public, fut utilisé pour souligner la force expressive et communicative de la musique ainsi comparée à la rhétorique. Poussin<sup>42</sup>, suivi par Félibien et par Le Brun, envisageait la possibilité d'appliquer le principe des modes musicaux à la peinture: chaque type de sujet, martial, gai ou mélancolique par exemple, comporterait un mode déterminé, voire un certain choix de couleurs, de disposition des masses, de lignes etc. qui s'adaptait parfaitement à ce sujet. Le mode était pour eux une adaptation du style au sujet, et était englobé dans la théorie du *decorum*. La théorie des caractères en architecture, c'est-à-dire la conformité de la forme d'un édifice à sa destination, est

très proche de celle des modes, et elle l'est encore plus si l'on se réfère à ce que Quatremère de Quincy définit «caractère relatif du genre idéal»<sup>43</sup>, ce qui signifie expression des idées intellectuelles à travers les formes architecturales (correspondance entre forme architecturale et une idée déterminée). Mode ou caractère dans la peinture coïncident dans la *Théorie du geste* avec un certain type de combinaisons de lignes, qui construisent le geste: c'est cette disposition de lignes, qui est susceptible d'exprimer de façon claire et précise un sentiment ou une action. Paillot rappelle que les modes des gestes fixés par les anciens sont perdus, comme d'ailleurs perdus sont les modes musicaux: «Que ce caractère ait été une loi de la religion ou de l'art, peu importe ici, mais quelle étoit cette loi? quels étoient les moyens de conserver, de spécifier ce caractère? Point de doute que ces moyens n'aient été résultans principalement des combinaisons optiques des lignes, lorsqu'il ne s'agissoit que du geste: tous ces moyens avoient été empruntés à la nature; mais ils étoient devenus moyens de l'art, et l'art avoit même ajouté dans certains cas à ce que pouvoit offrir la nature, c'est-à-dire, que non seulement on avoit retenu les gestes de certains individus qui étoient propres à déterminer tel mode et tel caractère; mais l'art optique avoit ajouté des moyens de signifier encore davantage ces convenances et ces modes. Par exemple, la règle vouloit que dans un caractère grave et sublime, les lignes fussent simples et grandes; qu'il y eut peu de contrastes, peu de petites variétés, et peu de mouvemens opposés [...]. Ainsi donc, la mollesse, la pudeur. La force, la jeunesse, la vieillesse, l'enfance, avoient leurs lignes, et ces lignes, toutes conformes à la nature, étoient sacrées. On conçoit qu'il faudroit remonter aux sources de l'art optique pour expliquer tous ces effets; mais s'entend-on même aujourd'hui, quand on veut parler de ce qui est simple, grand, un, varié, etc. et seroit-on d'accord sur toutes ces questions?»<sup>44</sup>.

D'après Paillot ce qui rendait les gestes des anciens clairs et 'signifiants' était la parfaite correspondance entre la façon par laquelle les lignes les structuraient et une idée morale ou un état d'âme déterminé: à chaque disposition des lignes dans le geste correspondait un concept ou un sentiment.

Le mystère qui enveloppe les modes anciens ne l'encourage pas à établir un système de modes gestuels dans lequel il ferait correspondre à certaines combinaisons de lignes certaines passions, ou émotions: il ne pousse pas jusqu'au bout le concept de mode. Il approfondit par contre certains aspects formels liés au geste, par exemple l'unité et les oppositions des lignes, qui si elles sont bien gérées, ne font qu'accentuer l'unité, unité qui ren-

voie encore une fois aux concepts d'essentialité, simplicité et force significative.

Les valeurs de l'art néoclassique, tel que la sobriété et la simplicité, prônées par Winckelmann, Mengs et Lessing, sont utilisées par Paillot dans une clé expressive et linguistique. Il donne aussi un moyen pour vérifier si une 'pantomime picturale' respecte la loi de l'unité: «Il consiste à supposer une ligne qui passeroit par tous les points extrêmes de la figure. Si cette ligne produit une forme à peu près symétrique, il y a lieu de croire que la figure est disposée suivant le principe de l'unité dans les distances, puisqu'aucun point extrême n'entraîne pas l'œil trop loin».<sup>45</sup>

Exemple suprême de l'unité des lignes est la statue du *Tireur d'épine*: «Pourquoi paroît-elle gracieuse et n'a-t-elle rien de repoussant, malgré ses bras maigres et grêles, ses mains agrestes, un peu grossières, malgré les plis d'une peau sèche et peu nourrie? ce n'est point parce que son mouvement est très vrai, parce que sa chevelure est d'un excellent choix; ce n'est point parce qu'elle semble vivre c'est parce qu'avec cette vie et cette naïveté d'action, elle offre des lignes heureuses qui toutes sont conformes aux lois du beau optique, émanées du principe de l'unité»<sup>46</sup>.

La construction des lignes visant à un effet d'unité est aussi importante que le principe de *mimésis* et les effets illusionnistes. «Ce n'est point parce qu'elle semble vivre»: ce n'est pas le geste vivant ou si vrai qu'il semble vivant qui intéresse Paillot, mais le geste signifiant.

La peinture ne peut être un véritable langage 'optique' universel que si ces combinaisons optiques s'adaptent à la conformation de la nature humaine et de ses organes de perception. Paillot le comprît à Rome: étudiant toutes les sortes de monuments anciens, il s'aperçut que «certaines combinaisons» étaient visibles dans «toutes les représentations en général, même les moins importantes, comme par exemple les vases, les meubles, les médaillons ou certains ustensiles [...] bien que ces combinaisons fussent variées suivant la nature des différens objets auxquels on les appliquoit, la loi n'en devoit pas moins être une et générale, puisqu'elle découloit du besoin de l'organe et du principe des perceptions naturelles ainsi que des affections optiques»<sup>47</sup>.

Ce qui rend les formes 'optiques' susceptibles de signification et de beauté est la facilité de perception: tout ce qui est 'facile à percevoir' provoque dans le spectateur un sentiment agréable, et est la source de la beauté. Par conséquent organiser les lignes du geste de façon que leur combinaison soit facile à saisir par l'organe perceptif rend le geste beau et plein d'unité. La démarche esthétique de

Paillot se pose sur un plan sensualiste lui permettant d'envisager un langage fondé sur des signes optiques qui, à son avis, à la différence des signes du langage verbal, ne demandent pas une médiation intellectuelle, mais se communiquent de façon plus directe et incisive à travers la perception optique.

Dans le *Traité complet de la peinture* publié en 1829, Paillot, tout en s'appuyant sur une approche sensualiste, revendique la force expressive du langage optique de la peinture, en opposition nette au langage verbal, en prenant comme modèle la musique, notamment les modes musicaux qu'il applique au domaine pictural. Comme dans les modes musicaux certains intervalles de sons exprimaient et communiquaient au spectateur certaines idées ou sentiments ainsi dans les modes picturaux qu'il décrit, une certaine combinaison de lignes, un certain effet de clair-obscur, le choix d'une certaine gamme de couleur, un type de touche pictural sont capables de suggérer au spectateur des idées ou des états d'âme déterminés. Ce n'est plus le geste qui est le fondement de l'identité linguistique de la peinture, mais l'ensemble des moyens picturaux: un changement capital<sup>48</sup>. Le geste implique un corps, il comporte la figure humaine: faire du geste le centre de la peinture veut dire accorder une place fondamentale à la représentation de l'homme. En revanche le rôle fondamental que Paillot attribue aux moyens picturaux dans le *Traité* l'amène à bouleverser la hiérarchie des genres: n'importe quelle forme, indépendamment de sa nature ou du sujet représenté, peut être belle et signifiante si elle est peinte suivant un mode et appliquant le principe de l'unité. Pourtant Paillot a inséré la théorie du geste dans ce *Traité*: elle représente une première étape dans la genèse d'une théorie du langage pictural fondé uniquement sur des moyens 'optiques'. D'ailleurs le frontispice de la *Théorie du geste* présente la précision «extrait

d'un ouvrage inédit sur la peinture», ce qui fait penser qu'à cette époque Paillot était déjà en train de bâtir le système esthétique qui prendra sa forme définitive dans le *Traité complet*. L'insertion de la *Théorie du geste* dans ce dernier indique le point de départ de sa réflexion. Les écrits sur le geste du XVIII<sup>e</sup> siècle lui ont donné la première idée d'un langage muet et 'optique', qu'il a fait évoluer au cours des années. Le geste, envisagé dans le texte de 1813 comme geste fixe, cristallisé et spatialisé, est aussi perçu dans le *Traité complet* du point de vue du 'faire' de l'artiste, de son action de peindre: c'est le geste de l'artiste qui se fixe sur la toile comme touche, qui, comme l'accent dans le langage verbal, participe de «l'émotion et du sentiment dominant du peintre»<sup>49</sup>. Il y a un mouvement généré par le sentiment que le peintre veut exprimer et duquel il est lui-même pris, sentiment qu'il transmet à travers le geste à l'outil, lequel le transcrit sur la toile en définissant ainsi le mode de l'œuvre. Paillot compare alors le geste pictural au geste du musicien: «Au reste notre idée est très naturelle, et la comparaison qu'on peut faire entre l'archet du musicien et le pinceau du peintre, l'expliquera assez. Comment dirige son archet, le musicien qui prélude à un motif tendre, suave et mélodieux? Ne le voit-on pas faire glisser cet archet doucement, onctueusement et avec une mélodieuse suavité? Comment le manie-t-il, lorsqu'il est tout plein d'une idée vive, véhémence et toute phrygienne? Il brusque ses mouvements, il parcourt violemment les cordes, et les fait résonner d'une manière plus ou moins fière, plus ou moins rapide et terrible»<sup>50</sup>. Un retour au geste performé, vivant: non celui de l'acteur, mais du peintre vis-à-vis de son œuvre.

Chiara Savettieri

Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere,  
Università di Pisa

#### NOTE

Je remercie pour les conseils et la révision de ce texte Philippe Junod et Cristina Savettieri.

1. J.N. Paillot de Montabert, *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs principes applicables à l'art du théâtre*, Paris, 1813.

2. J. Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane... avec un supplément de l'Histoire de la musique, et le*

*parallèle de la peinture et de la poésie...* par M. Bonnet... (et l'abbé P. Bourdelot), Paris, 1723; C. Boulanger de Riverly, *Recherches historiques et critiques sur les mimes et les pantomimes*, Paris, 1751; L. De Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, La Haye, 1754; J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon-Stuttgart, 1760; P.-J. Burette, *Premier mémoire pour servir à l'histoire de la danse des anciens*, 1761, extrait de l'«Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres», I, 1736; G.-A. Gallini, *A treatise on the*

*art of dancing*, London, 1772; De l'Aunaye, *De la saltation théâtrale. Sur l'origine, les progrès et les effets de la Pantomime chez les Anciens*, Paris, 1790.

3. De l'Aunaye, *De la saltation théâtrale...*, cit., p. 88.
4. Boulanger de Riverly, *Recherches historiques et critiques...*, cit., p. 17; De l'Aunaye, *De la saltation théâtrale...*, cit., pp. 2, 8.
5. Bonnet, *Histoire générale de la danse...*, cit., p. 58.
6. Cahusac, *La danse ancienne et moderne...*, cit., p. 13.
7. J.J. Engel, *Ideen zu einer mimik*, Berlin, 1785-1786, traduit en français avec le titre *Mimique ou Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, 1787. Cfr. C. Columbeau, *Langue et «langage du geste»: la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel*, dans «Methodos. Savoirs et textes», 6, 2006, <http://methodos.revues.org/562>.
8. De l'Aunaye, *De la saltation théâtrale...*, cit., p. 39.
9. F.J. Lafiteau, *Mœurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, 1724. Sur l'approche comparatiste dans l'histoire de l'art cfr. C. Savetier, «L'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des Dieux»: *Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique*, dans *Histoire de l'Art et Anthropologie*, actes du Colloque International, Paris, 2009, <http://actesbranly.revues.org/363>.
10. E. Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances*, Amsterdam, 1746, partie 2 section 1, chapitre 1, p. 5 et suiv. (Paris, 2002, p. 100 et suiv.) consacre nombreuses pages aux gestes, qu'il considère comme des signes formant un véritable langage, de même qu'à la danse. Condillac s'occupe aussi de la pantomime (pp. 114-117); J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, 1990, pp. 29-40, remarquait l'efficacité communicative des gestes, citant la pantomime comme un développement de cette forme de communication (p. 31), mais il considérerait la parole plus adaptée que l'image à émouvoir le cœur. D'ailleurs il affirmait que la première forme d'écriture fût figurative: écrire c'était peindre non les sons, mais les objets mêmes. A son tour Rousseau se réfère à l'ouvrage de William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des égyptiens*, Paris, 1744, repris aussi par Condillac.
11. E.J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, pp. 96-97; G. Levine, *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, The Pennsylvania State University, 1978, p. 101.
12. Cfr. Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Peintre et théoricien de l'art*, Cat. Expo., Troyes, 5 mai-9 septembre 2007, Musée Saint-Loup, par F. Desbuissons et C. Roquet, de même que les actes du colloque Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849: idées, pratiques, contextes, dir. par F. Desbuissons, Langres, 2009. Voir aussi F. Desbuissons, *Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas*, dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. par Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, Paris, site web de l'INHA, 2009 [en ligne] <http://www.inha.fr/spip.php?article2478>, consulté le 25/11/2011. La seule étude sur la *Théorie du geste* est M.G. Messina, *Teoria del gesto*.

Jacques Nicolas Paillot de Montabert, dans «Neoclassico», 1993, pp. 37-39.

13. Messina, *Teoria del gesto...*, cit., p. 38, souligne la démarche 'anti-théâtrale' de Paillot, opposée à celle de Watelet qui dans son *Dictionnaire des beaux-arts* considérerait la pantomime théâtrale comme le paradigme de la représentation picturale: Paillot serait proche de Diderot, qui louait la sobre éloquence de tableaux exemplaires comme le *Testament d'Eudamias* de Poussin (D. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, 1969-1973, t. III, pp. 493, 497-498; *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes*, t. VII, pp. 398-399; *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, dans *Œuvres complètes*, t. XII, p. 359). Mais pour Paillot le seul modèle gestuel fiable est l'art ancien et dans son *Traité complet de la peinture* (Paris, 1829, IV, p. 665) il critique ce tableau de Poussin parce que il y aurait une faute dans l'unité. Pour Diderot le ton et la voix de l'acteur sont aussi importants que le geste dans la représentation théâtrale (Diderot, *Dorval et moi, ou Entretiens sur le fils naturel*, dans *Œuvres complètes*, t. III, pp. 140-141) et la pantomime pure, sans mot, est souhaitable seulement dans certaines circonstances où le silence est beaucoup plus éloquent que la parole comme les derniers moments de la Mort de Socrate (Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 493, 497-498. Cfr. H. Ida, *La 'pantomime' selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*, dans «Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie», 27, 1999, <http://rde.revues.org/index871.html>).
14. Par exemple Antonie Mongez, dans la *Galerie de Florence*, Paris, 1792, II, vingt-quatrième livraison, à propos d'un tableau de Bilivert déclare «toute cette pantomime est éloquente».
15. Paillot, *Théorie du geste...*, cit., p. 8.
16. C. Menestrier, *Des ballets anciens et modernes*, Paris, 1682, *Préface*, p. 2.
17. Gallini, *A treatise on the art of dancing...*, cit., p. 17 et suiv.
18. Cahusac, *La danse ancienne et moderne...*, cit., p. XII.
19. P.F.H. d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton*, Naples, 1767, IV, note p. 32 et suiv. L'un des thèmes fondamentaux de cet ouvrage est l'idée d'un lien strict entre le culte et les pratiques religieuses d'un côté et les formes artistiques de l'autre côté, cfr. vol. III, pp. 118 et suiv. D'ailleurs, il rappelle l'importance de la danse dans l'antiquité, III, pp. 157, 164-165.
20. Cfr. K.G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux-vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, 1967; G. Chazal, *Les Attitudes de Lady Hamilton*, dans «Gazette des beaux-arts», 94, déc. 1979, pp. 219-226; L.-A. Touchette, *Sir William Hamilton's 'Pantomime Mistress': Emma Hamilton and Her Attitudes*, dans *The impact of Italy. The Grand Tour and beyond*, dir. par C. Hornsbit, The British School at Rome, 2000, pp. 123-146; B. Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, pp. 15 et suiv.
21. Si D'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et*

romaines, cit., IV, pp. 217 et suiv., ne traite pas spécifiquement du 'geste' dans l'art grec, il parle d'action réglée par la « mesure précise du mouvement », qui établissait un parfait accord entre le mouvement du personnage représenté et sa volonté ou la passion qui l'envahissait.

22. Paillot, *Théorie du geste...*, cit., pp. 12-13.

23. Ivi, p. 65.

24. J.H. Rubin, *Guérin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine*, dans « Art Bulletin », 59, 1977, pp. 601-618; S. Ginzburg, *Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin come 'peintre d'expression'*, dans « Ricerche di Storia dell'arte », 40, 1990, pp. 50-22. A. Pinelli, *L'ultima trincea dell'ut pictura poesis. Il genio dell'artista secondo Guérin*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*, a cura di M. Pasculli, Ferrara-Roma, 2004, pp. 296-309.

25. Fr. Guizot, *De l'état des beaux-arts en France et du Salon de 1810*, Paris, 1810, pp. 15-16.

26. U.B. Boutard, *Beaux-arts. Salon de 1810*, dans « Journal de l'Empire », 7 Déc. 1810.

27. E.J. Delécluze, *Journal 1824-1828*, Paris 1948, éd. par R. Baschet, p. 352.

28. Rubin, *Guérin's...*, cit., pp. 607-608. Sur Talma et les peintres l'une de premières études est: G. Wildenstein, *Talma et les peintres*, dans « Gazette des Beaux-arts », LV, 1960, p. 173.

29. J.N. Paillot de Montabert, *Dissertation sur les peintures du Moyen-Âge*, Paris, 1812.

30. De l'Aunay, *De la saltation théâtrale...*, cit., p. 17; Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane...*, cit., p. 61; Gallini, *A treatise on the art of dancing*, cit., p. 236; De Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., p. 135.

31. Paillot, *Théorie du geste...*, cit., p. 65.

32. Ivi, p. 97.

33. Ivi, p. 97. D'Hancarville, vol. III, p. 204, note 176, sur la 'clarté' dans la peinture ancienne.

34. Ivi, p. 101.

35. Dans la *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge*, cit., Paillot parle, à propos de la peinture médiévale, de « pantomimes qui expriment l'action [...] claires, naturelles et significatives » ou de « pantomimes, fortes par leur clarté et si touchantes par leur naïveté » (pp. 8-10). Cependant dans la *Théorie du geste*, la peinture du moyen âge n'est jamais présentée comme un modèle gestuel.

36. De Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., p. 135; Gallini, *A treatise on the art of dancing*, cit., p. 236.

37. Paillot, *Théorie du geste*, cit., p. 106.

38. Pour D'Hancarville la représentation du caractère distinctif des personnages fut une conquête de l'art, IV, p. 119.

39. Millin, *Dictionnaire*, cit., I, p. 193; A.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*,

Paris, 1795, I, p. 477 et suiv. Dans la théorie architectonique, à partir de Vitruve, 'caractère' indique la conformité d'un édifice à sa destination (ce que Quatremère, ivi, pp. 502-503, appelle « caractère relatif au genre imitatif » et qui est donc lié à la notion de *decorum*). En effet Paillot l'utilise aussi dans ce sens-là, pour indiquer la conformité des moyens optiques à l'idée qu'ils doivent exprimer. Cependant chez lui 'caractère', en tant que synonyme de mode, a aussi un sens expressif-linguistique, en se rapprochant de ce que Quatremère définit « caractère relatif du genre idéal » (ivi, pp. 503-505), ce qui signifie expression des idées intellectuelles à travers les formes architecturales. Sur le caractère chez Quatremère voir A. Vidler, *The writings of the walls*, Princeton Architectural Press, 1987, pp. 147-164.

40. Pour un examen exhaustif de la question voir l'article *Mode* dans *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 12, New York, 1980, p. 376-450; et aussi A.P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons: la musique dans les arts plastiques (XVII-XVIII siècles)*, Paris, 1975, I, pp. 52-62. Sur modes et couleurs au XVIII<sup>e</sup> siècle voir P. Bolpagni, *Lo spettro misolidio di Newton. Il rapporto suono-colore nei secoli XVI-XVIII: un incontro tra pittura, scienza e musica*, dans A. Valvo-G. Manzoni (éd.), *Analecta Brixiana*, Milano, 2004, pp. 255-270. Par rapport à Paillot cfr. C. Savettieri, « *Il faut que le peintre adopte, comme le musicien, un mode* »: *peinture et musique dans la pensée esthétique de Paillot de Montabert*, dans Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849: *idées, pratiques, contextes*, dir. par F. Desbuissons, Langres, 2009, pp. 171-187; Eadem, *Les modes musicaux appliqués à la peinture entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle: une remise en question de la mimésis?*, dans *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, dir. par C. Michel et C. Magnusson, Paris, 2013, pp. 103-119.

41. M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, 1963, 1977, pp. 11-17.

42. Très riche est la bibliographie sur les modes chez Poussin et dans la théorie académique française, je renvoie donc aux textes cités dans mon article *Les modes musicaux appliqués à la peinture*, cit., p. 116, note 12.

43. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique...*, cit., pp. 503-505.

44. Paillot, *Théorie du geste*, cit., pp. 135-136.

45. Ivi, p. 197.

46. Ivi, p. 198. Je souligne.

47. Ivi, pp. 158-159.

48. C. Savettieri, « *Il faut que le peintre adopte, comme le musicien, un mode*, cit.

49. J.N. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829, VIII, p. 170.

50. *Ibidem*.