

Temps, peinture et champ historique chez Roger de Piles

par
Philippe-Joseph Salazar

On se souvient de la péripétie cruciale de la *Princesse de Clèves*:

Elle s'en alla à Colomiers; et, en y allant, elle eut soin d'y faire porter de grands tableaux qu'elle avoit fait copier sur des originaux qu'avoit fait faire M^{me} de Valentinois pour sa belle maison d'Annet. Toutes les actions remarquables, qui s'estoient passées du règne du Roy, estoient dans ces tableaux. Il y avoit entr' autres le siège de Metz, et tous ceux qui s'y estoient distinguez estoient peints fort ressemblans. M. de Nemours estoit de ce nombre et c'estoit peut-estre ce qui avoit donné envie à M^{me} de Clèves d'avoir ces tableaux. (163)

Et, plus loin, la résolution érotique de ce stratagème intérieur, de ces délices du retard et du regard:

Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandoient sur son visage les sentimens qu'elle avoit dans le coeur, elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où estoit le portrait de M. de Nemours; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner. On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. (167)

Tout est dit ici d'une certaine «fin de la peinture», pour reprendre une expression de René Démoris, ce *delectare* qui parcourt, guidé par l'impératif du regard amoureux, toute la gamme de l'imitation. Le portrait de Nemours est le résultat de tours de passe-passe mimétiques, un tournage aux mains de la Princesse qui modèle ainsi la forme idéale de son amant, afin d'en prendre possession.

Ces tours et ce tournage de l'effigie érotique offrent en fait une leçon sur l'imitation picturale et sur le plaisir de la contemplation (Siguret), et permettent de poursuivre, par d'autres voies, la fabrication d'un «invisible portrait» (Marin). A la source, un décalage originel lorsqu'une peinture d'histoire se trouve être déjà un acte de

dilection amoureuse: les tableaux illustrant la vie publique de Henri II, déroulée sur les murs de Diane de Poitiers, servent, pour qui les a commandés et qui les regarde, d'interprétant (Salazar, 1993) à la passion privée, en une sorte d'effet de décalage. L'Histoire voile, et dévoile, le portrait de l'amant royal. Cette raison du désir s'avère alors dans un second décalage, lorsque la Princesse de Clèves fait peindre des copies, reproductions *ikastiques* (Panofsky) d'une narration qui n'est elle-même qu'un montage représentatif, issu de la *fantasia* (Nativel) de Diane de Poitiers, montage et découpage qui permet de recueillir, en insert, le portrait du Duc. Dans ce mouvement de rétrécissement du regard et de projection sensorielle, la peinture d'histoire livre une image secrète, l'art de fabriquer un portrait intime (celui du duc mais, auparavant celui du roi, puisque Diane, elle aussi, modelait dans la série officielle l'effigie privée du roi). D'espace semi-public, Anet, à un espace privé, la chambre de Colomiers, la copie rapportée de la série historique et officielle et déportée vers un portrait intime devient donc aux mains et aux yeux de la Princesse un original. La *mimésis* tout en restant dans le vrai (le siège de Metz) acquiert ainsi un degré de plus grande vérité (le portrait découpé par le regard dans le tableau d'histoire), celui du vraisemblable poétique, l'image d'amour.

Ou pour citer une belle sentence de Giordano Bruno, qui s'aligne sur la doctrine du sens commun aristotélicien¹, sens qui lie les autres sens: «Regards sont les raisons par lesquelles l'objet (comme s'il nous regardait) se fait présent à nous». Et l'on sait qu'effectivement Nemours regarde la Princesse contemplant son effigie, et qu'elle, le rendant présent à elle-même par son regard, le rend bien plus présent qu'elle ne le sait: il est, écrit Madame de Lafayette, «hors de luy-mesme» (167), c'est-à-dire, effectivement dans le portrait fabriqué, de toutes pièces, par ce peintre inconnu qui a nom la Princesse de Clèves. L'écharpe qui le fait trébucher, et tomber hors du cadre de la fenêtre, le fait entrer, de plain pied, dans le cadre du tableau. La Princesse, «l'esprit remply de ce prince», comme le veut la logique du regard —l'image est en elle—, voit coïncider fantasme, effigie et réalité. Le portrait est définitivement tourné hors de l'Histoire. Le temps de la narration poétique aura détourné de sa fin le temps de l'Histoire.

J'ai choisi ce passage dans la mesure où il illustre les détours de l'imitation picturale et de la délectation du regard, qui oeuvre telle une logique d'invention, au sens rhétorique de ce terme. De fait nous avons ici la mise en jeu d'une double topique, celle des lieux d'amour (le champ de bataille, le château d'amour —Anet—, leur

double: pavillon de Colomiers et lieu d'une bataille de regards érotiques) et celle des lieux de l'action (l'épisode se situe juste après la mort de Henri II, le deuil et l'exil de Diane de Poitiers préfigurant ainsi ceux de la Princesse —ajoutons que le thème iconologique de la chasse de Diane trouve sa justesse dans la chasse que mène Nemours aux aguets dans la forêt). Cet épisode illustre la présence de la peinture comme mode de la perception dans l'art narratif du XVII^e siècle. Par cet exemple enfin la relation entre la représentation de l'Histoire —le temps réel— et la représentation qui anime le regard —le temps de la perception— se révèle d'ordre poétique, au sens où le poétique vise, chez Aristote, à une imitation plus générale que l'historique (1451^b).

Pour mieux comprendre comment la littérature peut prendre en charge une doctrine, ou une pratique, de la peinture, et, dans le cas crucial du roman, lequel se définit par rapport à la narration historique selon des modes et des ambiguïtés que Huet a savamment mises en valeur dans son *Origine des romans*, on peut en effet se reporter au *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles (1708). La question de la représentation du temps forme charnière dans l'argumentation que celui-ci mène à propos de la question du vrai composé, formulant une position qui éclaire et supprime le conflit entre la *mimesis* et l'*idea*, entre l'imitation simple et l'expression d'un beau dessein (xxv). Le temps, sous les espèces de la vérité historique, y occupe évidemment un rang particulier puisque la représentation historique détermine le genre supérieur de la peinture au XVII^e siècle, comme en témoigne par exemple le *De arte graphica* de Du Fresnoy (1667) (98-121). Or, la question du temps dans la peinture, et celle du temps de la peinture —bref la double question littéraire du temps de l'énoncé et du temps de l'énonciation, s'il faut en venir à cette terminologie— peut s'élucider à partir de considérations sur la nature de l'invention.

Roger de Piles distingue en effet entre trois types d'invention, se plaçant dans une terminologie rhétorique, dont on sait les attendus depuis Alberti²: l'invention historique, allégorique et mystique (31, 35). Il est bon de relire ses définitions, à rebours:

L'invention mystique [...] a pour but de nous instruire de quelque mystère fondé dans l'écriture, lequel nous est représenté par plusieurs objets qui concourent à nous enseigner une vérité. (33)

L'invention allégorique est un choix d'objets qui servent à représenter dans un tableau, ou en tout, ou en partie, autre chose que ce qu'ils sont. (32)

Ces deux modes de l'invention picturale ont pour domaine commun de jouer sur un sens caché, mondain ou mystique, que les signes picturaux, choisis pour leur convergence de signification, aident le spectateur à comprendre ou, du moins, à imaginer. Le tableau met sous les yeux un croisement de signes dont la ligature, la concurrence, reste la production d'une image mentale qui porte instruction, en rendant évident et comme vivant un représenté. De Piles décrit là le processus de l'*energeia* aristotélicienne, dans la *Rhétorique* (11) qui met, par la vivacité de la métaphore, un objet de discours en présence du lecteur ou de l'auditeur. La différence entre l'*energeia* mystique et l'*energeia* allégorique tient à ce que la seconde représente un objet que le peintre choisit de donner sous une apparence autre, alors que la première représente ce qui ne peut apparaître que sous une forme forcément autre (Dieu, ou le Saint-Esprit). La représentation allégorique implique un choix délibéré des signes (qui ouvre sur des abus, le champ étant ouvert), la représentation mystique est tributaire de signes fixés par la Tradition de l'Eglise (des «attributs», écrit Roger de Piles, que les peintres réordonnent dans une gamme de choix prédéterminés, un stock de *topoi* où ils inventent —au sens rhétorique— leur sujet).

Dans la peinture allégorique le choix des interprétants est libre et arbitraire (au point de déboucher sur l'énigme, genre pictural et littéraire en vogue chez les Jésuites), tandis que la peinture mystique opère dans l'ordre fixe des signes qui rendent les mystères de la foi communément sensibles. Or la peinture historique relève d'une invention qui participe de l'un et l'autre processus: «Je dis que l'invention simplement historique est un choix d'objets qui, simplement par eux-mêmes, représentent le sujet» (31). En d'autres termes le choix des interprétants est aussi libre que dans la peinture allégorique (le peintre choisit les objets qu'il veut) mais aussi codifié que dans la peinture mystique (la relation d'interprétance est directe, immédiate, commune).

En raison de cette ambivalence, l'invention historique possède une double dimension qui fait défaut aux deux autres inventions: la liberté dans le choix des objets qui construisent le sujet du tableau (que par amphibologie, et par référence à la tradition renaissante, on peut nommer dans tous les cas *historia*³) doit cependant servir à «fixer l'idée» et à «instruire». Ces deux conditions qui président au

choix des objets dédoublent en fait les deux traits principaux du registre religieux: vers le peintre, l'exigence d'une topique close (l'idée mystique est toujours-déjà fixée par la Tradition, l'idée «historique» est fixée par le peintre, mais elle est fixée), vers le spectateur, celle d'une instruction, d'un *docere* de la peinture (la représentation dans le visible d'un mystère invisible de la foi et celle d'un objet qui, de l'ordre du visible, doit rester visible sont analogues). Le registre allégorique fonctionne donc comme un avertissement: l'allégorie court en effet le risque de ne pas être comprise, de sortir de ce que Roger de Piles nomme un «usage reçu» (32), bref une topique de symboles, et donc, à force d'être fixée trop arbitrairement par le peintre de n'être porteuse d'aucune instruction (lui seul est l'unique spectateur de son tableau). Cette typologie de relations permet de comprendre que la peinture dit historique occupe un point charnière dans la représentation picturale. Elle englobe en fait les trois genres d'invention dont l'imbrication explique, comme l'a montré R. Démoris à propos de la Manne et d'Elezier et Rebecca, les «avatars du lisible historique» (1992), le tableau étant mis à l'équerre d'une source textuelle, d'un document historique qui peut, aussi, être un document sacré, et jugé selon son degré de justesse tant historique, que mystique et allégorique.

Que faut-il donc entendre par *peinture historique*? Roger de Piles fournit une double série de termes: il distingue entre la terminologie pratique (les peintres distinguent dans leur pratique ceux d'entre eux qui «font l'histoire» de ceux qui «font du Paysage» par exemple) (31) et la terminologie théorique (la distinction des trois inventions) pour aussitôt résorber la première dans la seconde. Sont source d'«histoire» d'une part les narrations, d'autre part tous les êtres et objets de la Nature. L'invention dite historique table donc autant sur le fictif (les narrations fabuleuses mais aussi les objets ou les êtres exotiques dont le peintre n'a qu'une connaissance de seconde main) que le réel, l'un et l'autre étant mis sur le même plan, celui, précisément, d'une source pour l'invention. Historique signifie donc que le cadre de références de la peinture, lorsqu'elle entend se cantonner hors du *docere* mystique ou du jeu allégorique, est celui d'une possible narrativité généralisée. En déplaçant un peu une expression d'Edward Said, la peinture dite historique tend à se formuler comme une somme culturelle, une «narration impérialiste» par les voies de l'image. Ce terme si ambigu prend ici toute sa valeur: il s'agit pour le peintre d'affirmer l'historicité de son geste, de sommer les sources, d'appréhender les moyens d'expression, de rendre compte du monde, bref de faire une oeuvre d'histoire totale, bref de prendre place dans le Temps.

Cette ambition, qui trouve son analogue dans celle de la littérature romanesque et le développement des arts de la narration à l'Age Classique⁴, s'articule, chez Roger de Piles, sur trois critères qui définissent la fonction historienne (plus qu'historique) de la peinture et circonscrivent sa position par rapport au Temps: «Entre les qualités que peut avoir l'invention simplement historique, j'en remarque trois: la fidélité, la netteté et le bon choix» (38-39). La fidélité se trouve définie comme une «étroite imitation des choses vraies ou fabuleuses» —ce qui est anodin, sauf à noter que De Piles, lorsqu'il ajoute «que le Peintre n'est historien que par accident», entend par historien un historien, c'est-à-dire un maître de la narration véridique. Il importe subrepticement la définition usuelle de la Poétique d'Aristote relative à l'histoire (1451^b), il l'applique à la peinture, et, dans le même allant, il convoque l'autre définition, qui fait, on le sait, paire avec celle-là, de la poésie —comme une modération possible aux effets peut-être asséchants de la narration picturale historique («introduire quelque trait de poésie») (38). De Piles parle donc bien le même langage qu'Aristote, et entend par invention historique un doublet pictural de la narration historique. Etre fidèle aux sources (écrites le plus souvent, ou encore inscrites dans la tradition) ce n'est pas seulement bien suivre celles-ci (suivre l'histoire, suivre le récit, suivre la source) mais aussi participer de la somme historique que la culture classique entend produire. Le peintre témoigne de son temps, il fait acte du travail opéré dans son temps sur le temps, en produisant des images qui ont valeur de documents contemporains (les portraits par exemple) ou de trace mémorielle d'une culture (peindre à l'antique c'est rendre aussi compte d'une perception culturelle).

Or, la seconde qualité qu'il intime au peintre-historien, la netteté, invoque les effets de réception d'une telle ambition: «en sorte que le spectateur suffisamment instruit dans l'histoire développe facilement celle que le peintre a voulu représenter» (38). Hormis le fait que, de nouveau, Roger de Piles use du terme d'histoire au sens de récit, dans une amphibologie qui, on l'a compris, donne son ressort au traité, il est clair que le spectateur ne doit pas être passif. Son regard agit dans le cadre du tableau, l'oeil ne doit pas être surpris, il s'agit là d'une opération culturelle de reconnaissance, d'appréciation, de capitalisation symbolique. Le spectateur et le peintre se comportent, autour du tableau, en acteurs sociaux, partageant un rituel de la valeur qui exhibe à son tour un champ historiquement déterminé (Viala et Saint-Jacques). La netteté se porte garante que la contemplation picturale affirmera l'à-propos du peintre, la justesse de son jugement

sur les conditions de réception, l'*aptum* même du tableau —parfaitement représentatif d'un moment de culture.

La troisième qualité, le choix du sujet, est étrange: De Piles la formule comme une rétractation: «La troisième qualité de l'histoire [au sens de sujet] consiste dans le choix du sujet, supposé que le Peintre en soit le maître» (39). On note comment l'amphibologie devient de plus en plus embarrassante mais cet embarras n'est rien en comparaison de la condition, «supposé que». De Piles fait ainsi remonter le troisième partenaire du champ pictural, le commanditaire du tableau. En convoquant la pratique sociale De Piles amène à la lumière le champ culturel lui-même. Le choix du sujet est un choix d'histoire en effet, car dans cette pratique le peintre participe de l'illusion sociale, il se donne un lieu d'exercice, en donnant au commanditaire une place dans le temps —le seul temps qui importe, et la seule histoire qui compte: ceux du «moment», pour parler comme Taine, de la production picturale. En d'autres termes ce que le *Cours de peinture par principes* effectue, n'est-ce pas un discours sur la place historique de la peinture dite effectivement d'histoire, puisqu'elle énonce et assure la place historique de la culture politique du XVII^e?

On comprend alors comment cet ouvrage, dont J. Thuillier dit avec à propos qu'il faut y voir un «sommaire» (XXI), sommaire d'une pratique et sommaire d'un champ culturel, sinon à titre d'une fabrication de la place du temps, le temps du réel social, et de l'énonciation de ses points de repère, de ses *topoi* pratiques? L'analyse de la véracité historique avancée par Roger de Piles (comment peindre justement un objet forcément inscrit dans un moment) s'articule sur trois réflexions concernant la disposition d'un tableau, la mise en forme de l'invention, le passage à l'acte en quelque sorte, l'inscription du dessein intérieur tant sur la toile que sur le champ social lui-même. Ces trois ancrages: le nu antique (80-81), les «fabriques» (les éléments architecturaux nobles, «héroïques») (109), les «ajustements» (137). Que sont le corps, l'habitat, la parure, sinon les trois *topoi* de base qui aident à situer, dans le temps, la socialité des personnages et de l'histoire-récit —leur histoire?

Or, cette mise en champ d'une topique du temps se place à la charnière du débat entre le vrai idéal et le vrai naturel en quoi De Piles voit deux impasses (l'idéal poussinien d'une part, la *mimesis* réaliste de l'autre), un faux conflit qu'il résoud au profit du vrai composé (XXV). Vers le sublime, le nu antique affirme l'idéal du corps, les fabriques l'idéal architectural du Classicisme (c'est le nu

antique en architecture), les vêtements la *gravitas* de la draperie noble. Cela forme système analogique: le corps drapé *all'antica* n'est-ce pas au fond le nu vêtu en beauté mais aussi l'analogie de l'architecture au regard du corps, l'architecture étant à la fois structurale (l'ossature et les muscles) et superficielle (les vêtements): les trois termes sont en situation d'analogie? Pour De Piles ces trois *topoi* de l'idéal sont irréalisables, hors du réel, ou, pour emprunter son tour de phrase, «sans instruction».

Autant sont leurs contraires, du côté du vrai naturel, à savoir: le corps moderne (ceux peints par Rembrandt, selon l'expression de Louis XIV, «des magots»), les bâtiments rustiques, les portraits abusant des vêtements à la mode. Dans ces trois cas, les *topoi* risquent de garantir ce qui est le plus petit dénominateur du naturel dans le registre du temps, bref l'éphémère: un corps mal fait, sujet aux afflictions corporelles, non pas le corps parfait de l'anatomie; un bâtiment commun, banal, «champêtre» écrit De Piles, entendons l'habitat le plus répandu, non pas l'architecture d'avant-garde, le palais; la mode vestimentaire, qui dévie l'ajustement de son objet (sublimier le corps par la draperie, laquelle est toujours d'apparat) et indique le marqueur temporel. Le peintre qui s'y adonne risque de livrer un tableau aussi peu instructif que le peintre de l'idéal, une image à ce point centrée sur un moment de l'éphémère qu'elle perd tout intérêt, ôtant au spectateur la possibilité d'imaginer au delà de l'image.

Comment résoudre l'aporie? En modulant les contraires et en établissant un moyen terme. Le savoir anatomique permet ainsi de restituer sous le moderne l'antique (la posture louis-quatorzienne est un excellent exemple de cette opération sur le nu antique, vers la modernité: la jambe nue du prince, le dégagement de la taille, le mouvement des bras sont essentiellement antiques, l'attitude évoque le nu idéal, mais elle affirme une sacralité moderne); l'usage citationnel des fabriques (soit par éloignement au second plan du tableau, les «demi-loins», soit par insert: la colonne de tant de portraits officiels), signale la restauration de l'ordre classique au XVII^e siècle (la peinture classique cite le milieu social par ce moyen: inutile de peindre le Louvre si l'on cite le Panthéon, la citation métonymique vaut mieux que la représentation *ikastique*); enfin un marquage judicieux des pièces de mode vestimentaire permet au tableau de dire le moment sans dire ce qui, dans le moment, signale son excentricité, sa vanité (ainsi le portrait de famille peut comporter des éléments de mode, parce que le lien familial perdure précisément, au delà des vanités vestimentaires). Une telle stratégie d'inscription du

sujet d'un tableau dans le temps intellectuel des formes picturales (le portrait de Louis XIV entre dans la grande suite des «portraits» impériaux antiques) et dans le temps culturel de l'*habitus* social vise en effet à donner au tableau ce que Roger de Piles nomme, l'«unité de temps» (208, 217), laquelle, pour être la logique temporelle d'un tableau (avec celle de lieu et celle d'objet), se porte effectivement garante de la cohérence du tableau comme signe et acte du champ culturel, celui de l'Age Classique.

Roger de Piles peut ainsi affirmer que la peinture «témoigne» (220) dans la mesure où sa pratique se fonde, dans le cas des trois *topoi* du vrai composé, sur l'importation depuis la rhétorique de trois *topoi* cruciaux d'un genre rhétorique particulier, le genre démonstratif: le corps ou la morphologie, les moeurs, les conditions de vie de la personne, du pays, de la cité dont on fait l'éloge —ou plus rarement le blâme— forment en effet la base à la fois discursive (dans la construction du texte) et morale (dans l'effet d'édification propre au genre) de l'*encomium*. Or l'art de l'*encomium* est, pour suivre l'analyse de Barbara Cassin, une méthode de monstration des valeurs partagées par un groupe social ou politique. En somme, la vraie fin de la peinture, telle qu'elle se dessine ici, relève de la monstration des valeurs, ressort du genre démonstratif ou encomiastique, de leur exhibition et de leur réaffirmation. La pratique picturale entre ainsi dans le champ de la valeur culturelle, et, partant, se donne telle une représentation de son présent, de son temps, de son moment (220). Il n'existe pas dans la conscience picturale du XVII^e de tableau qui ne puisse plaider pour son temps. Mais, et c'est sa dimension critique —la peinture comme raison critique—, il s'agit ici de représenter les illusions concernant le rapport que la culture classique entretient avec le temps, tant avec l'idéal antique que l'idéal de soi que cette culture entend léguer aux Modernes. De fait, lorsque la Princesse de Clèves fabrique le portrait du Duc de Nemours à partir du tableau de bataille, elle annonce, en oratrice épideictique, portant louange de la culture de l'auteur dont elle est la *persona*, le porte-voix —*orator ipsa*—, que son amant est déjà ce que nous savons qu'il est: un héros de roman moderne.

University of Cape Town

NOTES

¹ Cité par Siguret: 35. Aussi, Bruno: 216. Sur le sens de la vue et le sens commun, Aristote, *De Anima*, II, 7 (418^a) et III, 2 (426^b 8-427^a 16): il faut se reporter aux travaux en cours de publication de

Barbara Cassin sur ce texte difficile.

² Se reporter aux travaux de Baxandall, de Spencer, de Right et de Fumaroli.

³ Voir au sujet de ce terme chez L. B. Alberti l'analyse de Spencer: 37 et celle de Baxandall: 130-131. Cette terminologie provient de Cicéron et de Quintilien: dans le *De Oratore* (1.187) la *cognitio historiarum* est la connaissance des choses définie comme *historia*, laquelle est un des instruments de la *grammatica* car elle permet d'élucider, comme le note Quintilien (*Institutio Oratoria*, 1, 4-8) les mots ou les sens obscurs qui sont le lot de la poésie. Dans l'*Institutio Oratoria* (1.9.1), la distinction est ainsi faite entre les deux parties de la grammaire, qui est soit *methodice* (ou *recte loquendi scientia*) soit *historice* (bref, *poetarum enarratio*). L'*historia* est connaissance du monde et des signes littéraires. Augustin lègue à cette tradition herméneutique une seconde distinction, opératoire comme la première, entre l'histoire dite naturelle (qui décrit les choses présentes) et l'histoire dite humaine (qui décrit les choses passées) (*De Doctrina Christiana*, 2.28.44-46). Sur cette question on se reportera à Struever.

⁴ Voir, sur cette question de la narration et d'une tentative englobante de narrativité aux XVII^e et XVIII^e siècles, mes trois études: «La mémoire sacrée de l'écrivain: écritures et fiction»; «Beyond Apologetics: Mythology, Rhetoric and the Other in Early 18th-Century France»; «Poussin, ou peindre la littérature». Et, pour une synthèse, mon ouvrage en préparation: *La Parole fée. Culture et mythologie à l'Age Classique, 1600-1700*.

Ouvrages cités ou consultés

- Baxandall, Michael. *Giotto and the Orators*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Bruno, Giordano. *Les Fureurs héroïques*. Trad. P.-H. Michel. Paris: Les Belles Lettres, coll. «Les Classiques de l'Humanisme», 1954.
- Cassin, Barbara. *L'effet sophistique*. Paris: Gallimard, coll. «Les Essais», 1995.
- Démoris, René. «Du texte au tableau: les avatars du lisible de Le Brun à Greuze». *La Licorne. Lisible/Visible: Problématiques* 23 (1992): 55-69.
- Démoris, René, éd. *Les fins de la peinture*. Paris: Desjonquères, 1990.

- Du Fresnoy, Charles-Alphonse. *De arte graphica* (1667). Trad. et introduction «L'institution de la peinture» par Philippe-Joseph Salazar. Paris: L'Alphée, vol. 1, 1989. 98-121.
- Fumaroli, Marc. «*Muta eloquentia*: la représentation de l'éloquence dans l'oeuvre de Nicolas Poussin». *Bulletin de la Société de l'Art Français* (1984): 29-48.
- Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans* (1670?). Ed. A. Kok. Amsterdam: N.V. Swets & Zeitlinger, 1942.
- Lafayette, Madame de. *La Princesse de Clèves*. Ed. Emile Magne. Genève/Lille: E. Droz/F. Giard, 1950.
- Nativel, Colette. «Rhétorique, poétique et théorie de l'art au XVII^e siècle: Marino et Junius». *Rhetorica* 9/4 (1991): 341-360.
- Panofsky, Erwin. *Idea. A Concept in Art Theory*. New York: Harper & Row, 1968. Chapitres 1-4.
- Piles, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Ed. Jacques Thuillier. Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1989.
- Right, D. R. Edward. «Alberti's *De Pictura*». *JWCI* 47 (1984): 52-71.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage, 1993.
- Salazar, Philippe-Joseph. «La ruse du pli: parole et nudité au XVII^e siècle». *French Studies in Southern Africa* 22 (1993): 20-29.
- _____. «La mémoire sacrée de l'écrivain: écritures et fiction», *Dix-Septième Siècle. Les Voies de la création littéraire au XVII^e siècle* 46.182/1 (1994): 5-19.
- _____. «Beyond Apologetics: Mythology, Rhetoric and the Other in Early 18th-Century France». *Religion and Rhetoric*. Ed. J. Olhlbrich. Sheffield: Academic Press, sous presse.
- _____. «Poussin, ou peindre la littérature». *Actes de Montréal*. Ed. A Soare. (En préparation.)
- _____. *La Parole fée. Culture et mythologie à l'Age Classique, 1600-1700*. Paris: Hermann, coll. «Fabula», 1996.
- Siguret, Françoise. *L'oeil surpris*. Paris: Klincksieck, coll. «Théorie et Critique à l'Age Classique», 1993.
- Spencer, John R. «*Ut Rhetorica Pictura*». *JWCI* 20 (1957): 26-44.
- Struever, Nancy. *The Language of History in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Viala, Alain et Saint-Jacques, Denis. «A propos du champ culturel. Histoire, géographie, histoire littéraire». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2 (mars-avril 1994): 395-406.