



Pratic Painting
Peinture
Maleren
Schilderboeck
Theorie
Artis pictoriae
Peintre
Schilderkonst
Pittura
Academia
Kunste
Zeichen
notion
Beaux-arts
die Haupt-Farben

LexArt

Les mots de la peinture

(France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750)

Sous la direction de

Michèle-Caroline HECK



Presses universitaires de la Méditerranée

LexArt

Les mots de la peinture

(France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750)

Collection « Arts »

La collection « Arts » accueille des ouvrages, études et essais sur les différentes formes d'art de l'époque moderne et contemporaine. Toutes les formes artistiques sont concernées par cette collection : art et architecture, performance, installation et *in-situ*, cinéma, art numérique et audiovisuel, arts du spectacle, danse...

La collection « Arts » publie des études, des monographies ou des essais sur l'œuvre d'art, la création ou la pratique artistique, et se propose d'interroger les « Arts » sous de multiples perspectives (historique, épistémologique, culturelle, esthétique...), et parfois dans une recherche interdisciplinaire.

Cette collection accueille aussi une série thématique intitulée *Théories des Arts* consacrée à l'étude et la présentation des théories artistiques de la Renaissance à nos jours. Cette série regroupe des travaux collectifs et interdisciplinaires sur la théorie de l'art, ainsi que des études monographiques sur certaines grandes figures de la théorie artistique.

Cette collection comprend aussi une autre série thématique, *Techné*, dont la ligne éditoriale consiste en la réédition critique de textes anciens sur l'art et l'architecture de l'époque moderne et contemporaine. Cette série est co-éditée avec les Éditions de l'Espérou (structure éditoriale de l'École nationale supérieure d'architecture de Montpellier).

Directeur de collection : Thierry VERDIER.

Collection « Arts »

Série *Théorie des Arts*

LexArt

Les mots de la peinture

(France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750)

Sous la direction de

Michèle-Caroline HECK

2018

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

PULM

Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier du Centre européen de la recherche (ERC) au titre du septième programme-cadre de la communauté européenne (7^e PC/2007-2013) en vertu de la convention de subvention CER n° 323761.

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013), grant agreement No 323761.



Mots-clés : lexicographie artistique, littérature artistique, peinture, pratique artistique, terminologie artistique, théorie de l'art.

Illustration de couverture : Composition M.-P. Boyer, PULM, 2018.

ISBN 978-2-36781-269-4
Tous droits réservés, PULM, 2018.

Sommaire

Remerciements	11
Liste des auteurs	13
Introduction	15
1 Pourquoi un dictionnaire de termes et de notions?	16
2 L'œil du peintre et l'œil du spectateur	23
A	27
ACADÉMIE	27
ACCORD	31
AGRÉMENT	34
AIR/AIR DE TÊTE	37
AMATEUR, CONNAISSEUR, CURIEUX	40
ANTIQUITÉ	49
ART	59
ARTIFICE	64
ARTISTE	68
ATELIER	77
ATTITUDE	82
B	87
BEAU/BEAUTÉ	87
BEAU-FAIRE \Rightarrow FAIRE	94
BEAUX-ARTS	94
BEAUTÉ \Rightarrow BEAU	98
BIEN-PEINDRE \Rightarrow FAIRE	98
BIZARRERIE \Rightarrow CAPRICE	98

C	99
CABINET/GALERIE	99
CAPRICE/BIZARRERIE	102
CARICATURE	108
CARNATION	112
CHAMP (D'UNE FIGURE)	116
CHEF-D'ŒUVRE	121
CHOIX	125
CLAIR-OBSCUR	128
COLORIS \Rightarrow COULEUR	133
COMPOSITION	133
CONNAISSEUR \Rightarrow AMATEUR	138
CONVENANCE	138
COPIE/ORIGINAL	144
COULEUR, COLORIS	152
CRITIQUE	159
CURIEUX \Rightarrow AMATEUR, CRITIQUE	166
D	167
DESSIN	167
DRAPERIE	173
E	181
ÉCOLE	181
EFFET	189
ESPRIT	195
ESQUISSE	201
EXPRESSION DES PASSIONS/EXPRESSION	205
F	215
FAIRE/BEAU FAIRE — PEINDRE/BIEN PEINDRE	215
G	223
GALERIE \Rightarrow CABINET	223
GÉNIE	223
GENRE	227
GOÛT	230
GRÂCE	235
GRAVURE/ESTAMPE	240
GROUPE	246

H	253
HARMONIE	253
HARMONIE (DES COULEURS)	259
HISTOIRE	263
<i>HOUDING</i>	270
I	277
IDÉE	277
IMAGINATION	283
IMITATION	289
INVENTION	299
J	305
JUGEMENT	305
L	315
LIBERTÉ	315
LUMIÈRE	319
M	325
MANIÈRE	325
MANIÉRÉ	332
N	337
NATURE MORTE	337
NATUREL	341
NUIT	344
O	349
ŒIL	349
ORIGINAL \Rightarrow COPIE	358
ORNEMENT	358
P	365
PAYSAGE	365
PEINDRE \Rightarrow FAIRE	374
PEINTRE	374
PEINTURE	381
PLAISIR	391
PORTRAIT	396
PRATIQUE	403
PROPORTION	409

PUBLIC \Rightarrow SPECTATEUR	414
R	415
<i>REDDERING</i>	415
REFLET	417
RÈGLE	420
RÉVEILLON	427
S	431
SPECTATEUR/PUBLIC	431
STYLE	436
SUBLIME	439
T	447
THÉORIE	447
TOUT-ENSEMBLE	452
U	457
UNION	457
V	461
VRAI	461
VRAISEMBLABLE	464
Sources	469
Index français	493

Remerciements

Le volume *LexArt. Les mots de la peinture* est publié dans le cadre d'une *Advanced Grant* financée par l'European Research Council (ERC — AdG n° 323761) *LexArt : Words for art. The rise of a terminology (1600-1750)* qui a débuté en avril 2013.

Que soient ici remerciés tous les chercheurs, post-doctorants et doctorants qui ont soutenu et participé à ce projet :

- Le Conseil scientifique composé de Jan Blanc (université de Genève), Olivier Bonfait (université de Bourgogne), Ralph Dekoninck (université catholique de Louvain), Emmanuelle Hénin (université Paris-Sorbonne), Cecilia Hurley (École du Louvre & université de Neuchâtel), Thomas Kirchner (Deutsches Forum für Kunstgeschichte—Max Weber Stiftung), Christian Michel (université de Lausanne), Alessandro Nova (Florence Kunsthistorisches Institut—Max-Planck Institut) et Caroline Van Eck (université de Cambridge).
- Les chercheurs : Mathilde Bert, Anaïs Carvalho, Élodie Cayuela, Flore César, Alexander Dencher, Antonella Fenech, Marianne Freyssinet, Pierrick Grimaud, Flora Herbert, Julia Kleinbeck, Matthieu Lett, Marije Osnabrugge, Léonard Pouy, Aude Prigot et Stéphanie Trouvé.

Nous tenons également à exprimer notre gratitude à Pascal Griener pour son aide pour les traductions, ainsi qu'à Flore César, Marianne Freyssinet et Stéphanie Trouvé pour le suivi éditorial de ce volume.

Liste des auteurs

Jan BLANC	université de Genève
Olivier BONFAIT	université de Bourgogne
Lizzie BOUBLI	ITEM, Institut des textes et manuscrits modernes, C.N.R.S.
Stijn BUSSELS	Leiden University/ERC
Élodie CAYUELA	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Flore CÉSAR	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Ralph DEKONINCK	université catholique de Louvain
Hans-Joachim DETHLEFS	Chuo University — Tokyo
Marianne FREYSSINET	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Pierrick GRIMAUD	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Michèle-Caroline HECK	université Montpellier 3, LexArt
Caroline HEERING	université catholique de Louvain, F.N.R.S.
Marieke HENDRICKSEN	Utrecht University, Artechne project
Emmanuelle HÉNIN	université Paris-Sorbonne
Flora HERBERT	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Cecilia HURLEY	École du Louvre et université de Neuchâtel
Ulrike KERN	Kunsgeschichtliches Institut — Frankfurt am Main
Bram VAN OOSTVELDT	Amsterdam University/ERC
Marije OSNABRUGGE	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Émilie PASSIGNAT	università Ca' Foscari Venezia
Léonard POUY	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Aude PRIGOT	université Montpellier 3, LexArt/ERC
Stéphanie TROUVÉ	université Montpellier 3, LexArt/ERC

Introduction

LexArt. Les mots de la peinture, se présente sous forme d'un dictionnaire, résultat des recherches sur les écrits sur l'art publiés entre 1600 et 1750 en France, Allemagne, Angleterre et aux Pays-Bas, entreprises dans le cadre du projet *LexArt. Words for art : the rise of a terminology in Europe (1600-1750)*, financé par le Conseil européen de la recherche (European Research Council — ERC — Advanced Grant n° 323761, 2013-2018).

Les limites chronologiques et géographiques de cette exploration des termes et des notions se justifient par l'importance grandissante, en nombre et en diversité, des publications sur l'art en Europe septentrionale à partir de 1600 (et plus précisément en 1604, année de la parution du *Het Schilder-Boeck* de Carel Van Mander) et jusqu'en 1750, date plus mouvante selon les pays étudiés, qui marque cependant une transformation significative de ce que l'on peut appeler la théorie de l'art, ainsi que sa mutation en esthétique (*Ästhetik*), terme alors utilisé par Alexander Gottlieb Baumgarten ¹. Nous avons privilégié les écrits publiés au nord des Alpes. D'une part les textes allemands, néerlandais et anglais et, dans une moindre mesure, français ont fait l'objet d'études moins abondantes. D'autre part les recherches menées sur les textes italiens ont été importantes et souvent fondatrices de notre vision actuelle de la théorie de l'art. Mais celle-ci a été trop souvent examinée à travers ses filtres qu'il était important de revisiter, et qui s'avèrent finalement souvent inadéquats. Parce qu'aucun ouvrage de théorie de l'art, ni aucune traduction n'ont été publiés dans les limites chronologiques que nous sommes fixées, les pays baltes et l'Europe de l'Est n'entrent pas dans notre étude.

1. Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Francfort-sur-l'Oder, 1750.

Élargir l'étude à plusieurs pays et prendre en compte l'aire géographique plus globale de l'Europe septentrionale permet également un angle d'attaque nouveau. Certes on peut parler de morcellement d'identités, mais derrière cette affirmation plurielle, apparaissent des approches et des préoccupations communes. Ainsi se dessine une histoire croisée, sans identité figée ni appartenance contrainte à une pensée. Les circuits par lesquels les concepts circulent en Europe ne sont pas fixes, et ces derniers n'apparaissent pas de manière univoque. Ils sont le fruit de phénomènes d'appropriation, ancrés dans des environnements sémantiques différenciés, et dans des milieux spécifiques. Plus qu'une entité, cet espace géographique se caractérise en effet par une diversité dans laquelle s'épanouissent de multiples créations artistiques, et dans laquelle l'unité est créée par la circulation des hommes, et par celle du savoir et des pratiques artistiques. À travers les voyages d'artistes et à travers la production et la diffusion des écrits sur l'art, s'éveille l'amorce d'une conscience européenne dans une *République des arts* qui se construit à l'image de la *République des lettres*¹.

Nous avons mené nos recherches selon un double point de vue à la fois diachronique en interrogeant la réception des notions et des concepts, et synchronique en nous intéressant à leur contextualisation. Nous avons donc examiné les diverses acceptions d'un mot dans la perspective d'une confrontation entre l'élaboration d'un concept artistique d'une part et la pratique d'autre part, parce qu'au XVII^e siècle la théorie de l'art est l'explication de la pratique. Nous avons ensuite approché le sens d'un terme non d'après sa signification générale et contemporaine, mais selon celle qui s'ébauche et s'affirme dans le contexte du texte étudié, parce que pour trouver le sens d'un terme dans une langue, il convient de l'insérer dans les réseaux textuels et visuels, et de chercher à comprendre comment ces réseaux fonctionnent les uns par rapport aux autres dans les différentes langues.

1 Pourquoi un dictionnaire de termes et de notions ?

LexArt. Les mots de la peinture, est conçu comme un dictionnaire, et se compose de soixante-dix-sept notices qui présentent des synthèses

1. Françoise WAQUET, *La République des Lettres*, Paris, Bruxelles, 1997 ; Marc FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, 2014 ; Marc FUMAROLI, *La République des Lettres*, Paris, 2015 ; Antoine ARJAKOVSKY, *Histoire de la conscience européenne*, Paris, 2016 ; Thomas SERRIER, Étienne FRANÇOIS, *Europa. Notre histoire. L'héritage européen depuis Homère*, Paris, 2017.

abondant près de deux cent cinquante notions. Plutôt que des articles courts sur chacune d'elles, nous avons privilégié la forme d'essais plus longs construits autour de problématiques croisées qui procèdent de regroupements de concepts. Ces derniers sont apparus comme significatifs de la théorie telle qu'elle est écrite dans les textes de littérature artistique de la période concernée par le projet *LexArt*. Les articles ont été rédigés à partir des citations rassemblées dans la base de données (www.lexart.fr). Quelquefois transcrites, celles-ci sont toujours citées avec les références précises de l'ouvrage. L'apparat critique est complété par les traductions qui étaient alors en usage, les termes connexes ou reliés à cette notion, une liste des sources citées et une bibliographie indicative sur la notion.

Fondé sur les citations extraites lors d'une lecture attentive des sources, le dictionnaire *LexArt* obéit à un but inverse d'un dictionnaire pris dans un sens plus général. Pourtant la forme du dictionnaire est celle qui nous a semblé la plus appropriée pour faire la synthèse de nos recherches, notions par notions, parce qu'elle permet de rassembler dans un même ouvrage des concepts très divers qu'il était important d'étudier comme des entités séparées. Prises ensemble, elles forment cependant un tout cohérent, et donnent une vision très claire de la conception de la peinture formulée par les peintres et les théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

La fonction et l'apport culturel de ces dictionnaires anciens, contemporains de nos textes a déjà été bien étudiée ¹. Et la constitution et le lectorat de ceux consacrés de manière plus spécifique à l'art ont été explorés par Cecilia Hurley, Pascal Griener ² et Gaëtane Maes ³. Ces travaux ont permis de mieux cerner la matière de notre recherche. Sans entrer dans le détail, qu'il nous soit permis ici de poser quelques réflexions

1. Bernard QUEMADA, *Le dictionnaire de l'Académie française et la lexicographie institutionnelle européenne*, Paris, 1998; Manfred HÖFLER, *La lexicographie française du XVI^e au XVIII^e siècle*, Wolfenbüttel, 1982; Alain REY, *Le lexique : images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie*, Paris, 1977.

2. Cecilia HURLEY, Pascal GRIENER, « Une norme en transformation. La systématique du vocabulaire artistique au XVIII^e siècle », dans T.W. GAEHTGENS, C. MICHEL, D. RABREAU, M. SCHIEDER (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, 2001, p. 3-14.

3. Gaëtane MAES, « Les dictionnaires des Beaux-Arts au XVIII^e siècle : pour qui et pourquoi ? », dans J.L. FRIPP, A. GORSE, N. MANCEAU, N. STRUCKMEYER (éd.), *Artistes, savants et amateurs : art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715-1815)*, Paris, 2016, p. 171-184.

sur la nature même de ce type d'ouvrage, et sur leur utilisation au cours des siècles. Celles-ci ont en effet guidé la conception de ce livre.

Entre dictionnaire et lexique, notre projet s'est construit à partir de l'étude des mots, et ceux-ci ont été notre porte d'entrée dans les écrits sur l'art. Cependant ce n'est pas un catalogue de mots que nous avons voulu faire, ni un lexique, ni même un vocabulaire. Mais à partir de l'analyse de ce qu'il y a derrière les mots, de ce qu'ils révèlent dans les textes et dans les œuvres, nous avons voulu mettre en évidence ce qu'ils contiennent comme significations, et faire ressortir ce qui les relie les uns aux autres, dans une même langue ou dans des langues différentes. De manière évidente, l'apparition des différents termes, leur usage dans des champs linguistiques multiples, correspond véritablement à la naissance d'une lexicographie artistique moderne qui cherche à définir de manière la plus précise possible le contenu de chacune des notions, resitué dans leur contexte d'usage particulier. Il apparaît ainsi que les nombreux dictionnaires bilingues, trilingues ou multilingues publiés dès le début du XVII^e siècle, ne prennent pas en compte toute cette plasticité des termes sur l'art ¹. L'étude des traductions parues à la même période est beaucoup plus signifiante pour notre étude. Celles-ci font apparaître les adaptations, les distorsions de sens. Il est par exemple significatif que *peintre* soit traduit en Angleterre par *artiste*, alors que ce dernier terme n'est pas utilisé en France, ou que *goût* soit traduit en néerlandais par deux termes différents, *aart* et *smak*. Les exemples sont nombreux et souvent surprenants.

D'une manière générale, les grands dictionnaires publiés au XVII^e siècle se sont révélés assez décevants pour notre propos, soit qu'ils soient trop généralistes, soit qu'ils continuent à véhiculer des savoirs et des conceptions qui sont en décalage avec le contenu de la littérature artistique, montrant ainsi de manière évidente le temps long nécessaire à l'assimilation de notions et concepts nouveaux dans ce type d'ouvrage. Il en est ainsi des grands dictionnaires des arts et des sciences publiés en France, en Allemagne ou en Angleterre. Les

1. Par exemple *Colloquia et dictionariorum octo linguarum* publié à Amsterdam et à Delft en 1613 puis en 1623 (Amsterdam, Leyde), 1624 (Amsterdam), 1627 (Venise), 1630 (Anvers) puis nombreuses autres éditions. Pour une bibliographie exhaustive des dictionnaires multilingues publiés entre 1600 et 1700, voir William Jervis JONES, *German Lexicography in the European Context. A descriptive bibliography of printed dictionaries and world lists containing German languages (1600-1700)*, Berlin-New-York, 2000 ; Yves CHEVREL, Annie COINTRE, Yen-Mai TRAN-GERVAT, *Histoire des traductions en langue française (1610-1815)*, Paris, 2014.

approches issues de la théorie de l'art sont peu fréquentes et peu développées¹. Le terme *art* y est par exemple la plupart du temps pris dans le sens de science.

Dans tous les pays d'Europe, les grands dictionnaires français, allemands, anglais montrent bien combien le vocabulaire spécifique à l'art, et plus particulièrement à la peinture a des difficultés à pénétrer le langage commun². En revanche le langage littéraire ou musical est largement transposé dans la littérature artistique, et les termes comme *accord*, *entente*, *harmonie* sont largement utilisés pour décrire des manières de peindre. Ils ne font pas cependant l'objet de vraies définitions, mais bien plus d'explication souvent fondées sur des exemples précis, établissant ainsi des équivalences entre les termes et l'objet ou le faire du peintre, qu'ils cherchent à mettre en mots.

Les premiers dictionnaires dédiés à l'art, le *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* de Baldinucci³ pour l'Italie, et surtout *les Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture* de Félibien⁴ sont plus orientés vers la technique. Il n'en reste pas moins évident qu'en particulier les *Principes* de Félibien concourent à rassembler, puis à diffuser des notions qui sont largement débattues dans la théorie de l'art, contribuant ainsi à donner aux amateurs un accès plus facile aux œuvres. C'est également ainsi que se présentent les glossaires, en particulier celui de Roger De Piles, qui accompagne sa traduction du *De Arte graphica* de Dufresnoy (1668), et qui fait au fil des rééditions l'objet d'ajouts importants. Mais les notices restent encore très succinctes.

1. Thomas CORNEILLE, *Dictionnaire des arts et des sciences*, Paris, 1694-1695; John HARRIS, *Lexicon Technicum, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, 1704; Ephraim CHAMBERS, *Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, 1728; Johann Heinrich ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig, 1732-1754.

2. Antoine FURETIÈRE, *Le Dictionnaire universel*, La Haye, 1690; *Le Grand dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1694-1695; Pierre BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, 3^e édition, Rotterdam, 1720; Louis MORÉRI, *Le Grand Dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, 1^{re} éd. 1674; Johann Heinrich ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig, 1732-1754.

3. Filippo BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, [et] architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno...*, Florence, 1681.

4. André FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, 1676.

Les premiers véritables dictionnaires consacrés à l'art sont publiés au milieu du XVIII^e siècle. S'appuyant essentiellement sur les écrits de Dufresnoy dont il a également traduit le poème *l'Arte graphica* (1668), et sur ceux de De Piles, François-Marie Marsy publie en 1746, en deux volumes, son *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts avec leur explication*¹. Pernety prendra modèle sur ce type nouveau de dictionnaire², de même que Lacombe³. Et leurs ouvrages sont les premiers à être consacrés aux termes d'art dans ce qu'ils ont de plus spécifiques, tout en mêlant biographies d'artistes, notions historiques aux notices plus spécifiquement dévolues à la peinture.

Certes ces textes s'inscrivent dans des cercles de sociabilité bien définis, et s'adressent à des publics différents⁴, mais on peut néanmoins se demander dans quelle mesure tous ces outils, y compris les premiers lexiques, au même titre que l'ensemble de la littérature artistique avec des inflexions plus ou moins grandes selon les pays, n'ont pas eu comme but, souvent même clairement avoué, d'expliquer la peinture et de former l'œil et le jugement du spectateur. Dans la préface de son *Dictionnaire portatif* (1757), Antoine-Joseph Pernety présente son projet, et donne les avantages qu'il voit à cette publication tout en se défendant de « la mauvaise humeur de certaines gens, qui les fait crier contre le goût du siècle pour les Dictionnaires⁵ ». Après cette précaution oratoire, il cite les différents avantages de ce type de publication. Il veut diffuser auprès d'un large public, y compris des ignorants, un vocabulaire artistique qu'il estime lui aussi indispensable : « Comment en effet converser avec les Artistes, & raisonner avec eux sur leur Art, si l'on ignore les termes qui leur sont propres, ou si l'on n'est pas au fait du vrai sens dans lequel on les emploie⁶ ? ». Cette préoccupation était déjà celle de Poussin qui adressait des lettres à ses commanditaires

1. François-Marie MARSY, abbé de, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres & des architectes célèbres, & une description succincte des plus beaux ouvrages de peinture, d'architecture & de sculpture, soit antiques, soit modernes*, Paris, 1746, 2 tomes.

2. Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757; reprint Genève, 1972; trad. all. Berlin, 1764.

3. Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, 1752.

4. Gaëtane MAES, 2016, p. 171-184; Cecilia HURLEY, Pascal GRIENER, 2001, p. 3-14.

5. Antoine-Joseph PERNETY, 1757, p. iii.

6. Antoine-Joseph PERNETY, 1757, p. iii.

pour expliquer sa manière de concevoir la peinture ¹, ou de théoriciens qui dédient leurs ouvrages aux amateurs. La différence qu'il faut cependant souligner est que le but de Pernety est de diffuser plus largement ce langage.

Sur les grandes questions liées à la pensée sur l'art, des dictionnaires ont été publiés ces dernières décennies par les historiens d'art. Mettant l'accent sur la Renaissance italienne et la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la plupart accordent une place réduite à la période et à l'espace géographique qui nous occupe. Certains sont consacrés essentiellement à la technique ², d'autres plus particulièrement orientés vers l'esthétique ³ et la critique d'art ⁴; d'autres enfin incluent comme champ d'étude les grandes catégories et méthodes de l'histoire de l'art ⁵. Les ambitions du dictionnaire LexArt sont moins grandes et différentes, d'abord parce que nous avons voulu couvrir une période moins large et un espace géographique spécifique et plus restreint et avons exclu l'Italie, (sauf pour les traductions de Vinci et de Lomazzo publiées durant notre période). Bien sûr, quand cela s'est avéré nécessaire, nous avons retracé les fondements d'une notion, de même que la théorie de l'art après 1750 n'a pas été prise en compte, sauf pour en montrer, dans quelques cas précis, les prolongements.

Nous nous sommes attachés à une approche synchrone du discours et de la pratique artistique que celui-ci recouvre. Le mot est ainsi inséré dans des réseaux qui permettront de faire ressortir l'équivalence des termes qui n'ont pas le même sens, ou au contraire les passages et les fractures. Les différentes entrées et occurrences dans les diverses langues ne sont pas données dans leur traduction actuelle ni avec leur

1. Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par A. BLUNT, Paris, 1964; rééd. avec préface de J. THUILLIER, 1994; Georg GERMANN, « Les dictionnaires de Félibien et Baldinucci », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31/32, p. 253-258.

2. Jean-Philippe BREUILLE, *L'Atelier du peintre et l'art de peinture. Dictionnaire des termes techniques*, Paris, Larousse, 1990; Ségolène BERGEON, Pierre CURIE, *Peinture & dessin : vocabulaire typologique et technique*, Paris, 2009; Dawson W CARR, Mark LEONARD, *Looking at Paintings. A Guide to Technical Terms*, Malibu, 1992.

3. Étienne SOURIAU (éd.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, 1990; Jacques MORIZOT, Roger POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, 2007; Michael KELLY, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, 2008 (1^{re} éd. 1998), 4 t.

4. Luigi GRASSI, Mario PEPE, *Dizionario della Critica d'arte*, Turin, 1998, 2 t.

5. Karlheinz BARCK (éd.), *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, 2000-2010, 7 vol.; Ulrich PFISTERER, *Metzler Lexikon. Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar, 2003.

signification contemporaine, mais reprises des différentes traductions anciennes dans le but de présenter un état le plus objectif et critique du savoir en fonction des sources retenues. Le propos n'est pas de donner des définitions, ni de proposer des traductions, mais de mettre en évidence les enjeux des usages, resitués dans des contextes différents dans le temps et l'espace, dans une confrontation des manières de penser, de peindre et de regarder. Si l'on prend par exemple la notion de convenance et ses synonymes, *bienséance*, *decorum*, *Wohlstand*, *welstand*, *decency*, *harmony* ou *propriety*, il nous importait de montrer d'abord comment s'articulent les quatre champs sémantiques : une conformité à l'histoire, une adaptation au lieu, une harmonie interne et une fidélité à la coutume, et de mettre en évidence ensuite pourquoi la convenance, d'abord associée à la pondération des corps, s'étend ensuite, par un effet de perméabilité avec la conception des Pays-Bas, au sens d'harmonie visuelle, et enfin évolue jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

Le choix de rédiger des notices longues s'est ainsi imposé, parce qu'il permettait le mieux de répondre à cet objectif. Nous avons donc réparti les quelques deux cents cinquante notions en soixante-dix-sept notices, de manière à articuler au mieux les problématiques qui apparaissent au fil de nos recherches. Nous avons par exemple regroupé *amateur*, *connaisseur* et *curieux* dans une seule notice, de même que *copie* et *original*. Inversement certaines notions sont éclatées dans plusieurs notices différentes, ainsi on parle d'*amitié* ou d'*entente* dans les essais sur la *couleur* et le *coloris*, sur l'*accord*, sur l'*harmonie des couleurs* et sur l'*union* ou d'*assemblage* à propos d'*union* et de *groupe*. Les associations différentes de termes permettent autant d'éclairages différents sur une notion, et se révèlent finalement beaucoup plus proches de l'usage encore mouvant des termes dont les sens n'étaient pas encore fixés avec précision à l'époque que nous étudions. Un index permet de circuler aisément dans l'ensemble des notices. Des traductions (anglaise, allemande, néerlandaise, italienne et latine) et les différentes acceptions données à un même terme (*académie/école* et *académie/dessin*), et les références précises aux citations issues pour la plupart de la base données complètent l'apparat critique.

Les articles se répondent les uns aux autres et forment un tout qui n'est pas un ensemble de définitions mais qui met en évidence une approche nouvelle de la peinture. Derrière l'ordre alphabétique qui appartient à ce genre d'exercice, une trame se dessine qui trace les contours d'une lecture nouvelle du tableau.

2 L'œil du peintre et l'œil du spectateur

En effet si les paroles sont autant de coups de pinceau, qui forment dans l'esprit les images des choses sans quoy il est impossible de les faire connoistre, il n'y a rien dans les arts de si important pour en bien parler, & de si nécessaire pour juger de toutes sortes d'ouvrages, comme de sçavoir ce que chaque mot signifie ¹.

Cette phrase de Félibien donne une pleine justification à notre projet. De même que l'on reconnaît aux mots la capacité de créer une image dans un poème, de même ils ont celle d'évoquer l'acte de peindre et le tableau, et de dépasser les descriptions pour parler de leur essence, de leur nature et de leur réception en termes de sensations, bref de dire l'expérience du peintre et celle du spectateur. À travers la littérature artistique, c'est le travail du peintre et le regard du spectateur qui nous sont décrits en filigrane ². Les textes de théorie de l'art nous donnent le contexte dans lequel l'œil qui a créé l'œuvre et celui qui la regarde ont été instruits. Ils expliquent les savoir-faire, les modèles, les usages qui précisent les conventions de représentations. Définir ces modèles permet une interprétation la plus proche possible du contexte intellectuel, social et visuel dans lequel la peinture a été produite. Les mots qui décrivent la proportion, la perspective, la composition sont en parfaite adéquation avec l'objet qu'ils décrivent.

Le dictionnaire *LexArt* met en évidence deux caractères qui nous semblent essentiels pour comprendre l'art de la période envisagée. Le premier a déjà été révélé par les recherches sur la théorie de l'art des dernières décennies (en particulier à partir des analyses sur Hoogstraten et sur Sandrart et sur la théorie française autour de De Piles), et a été conforté par nos travaux. Il touche au rapport entre théorie et pratique. La théorie de l'art au nord des Alpes n'est pas une conception abstraite centrée autour de l'Idée, mais une explication de la pratique. Le second caractère, apparu de manière évidente au cours des études menées dans le cadre du projet *LexArt*, est l'importance donnée à l'effet. Dans de nombreux textes écrits par les théoriciens de l'art qui sont souvent des artistes, cette notion est centrale et comprise dans un double

1. André FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, 1676, préface n.p.

2. Élisabeth LAVEZZI, « Le peintre dans les dictionnaires des beaux-arts de Félibien, Marsy, Lacombe et Pernetty », *Diffusion du savoir et affreontement des idées, 1600-1770*, Montbrison, 1993, p. 383-392.

mouvement : le travail de création du peintre, qui est en même temps le support du regard que le spectateur portera sur son œuvre.

L'œil — le regard — devient ainsi un élément-clé du discours sur l'art. Il ne s'agit pas pour ces théoriciens d'élaborer une réflexion sur le rapport entre la perception visuelle à travers les théories de vision qui s'inventent alors, ni pour nous d'aborder cette question dans le sens d'une psychologie de la perception telle qu'elle a été présentée par Gombrich ¹. En revanche notre intérêt se porte sur les processus intérieurs subtils qui permettent à une représentation figurée de jaillir du pinceau, nous révélant comment le peintre voit, et comment il invente en décrivant le passage des images mentales à la représentation, comment il les transpose sur la toile, et leur donne vie, grâce à la disposition, aux couleurs, aux lumières, et au mouvement. Ainsi, derrière les aspects formels, visuels, et derrière l'expression de ce qui permet de les mettre au jour, l'œil du peintre apparaît. La notion d'effet telle qu'elle est décrite par les théoriciens de l'art joue un rôle fondamental, elle se situe à la rencontre du regard du peintre et de celui du spectateur : le premier qui conçoit et peint son tableau en fonction de l'effet, le second qui le perçoit et le reçoit.

Parce que la théorie de l'art de cette époque décrit les différentes manières plus que les conceptions, elle révèle fortement cette approche qui permet de renouveler le regard que l'on porte alors sur le tableau. Les termes utilisés par les peintres ne contribuent pas seulement à faire passer leur jargon dans le champ du lexique courant pour expliquer leur art. Plus que les définitions, les descriptions de notions qui forment le corps de la théorie de l'art façonnent le regard du spectateur. Que voit-il ? Quel regard du spectateur le peintre induit-il en décrivant le traitement de la couleur, de la lumière ? Le regard est-il capté par l'idée ou l'histoire ? Est-il appelé par les formes ? Approcher une peinture par la perception et la reconnaissance, ou par le plaisir esthétique est une question que soulevait Jean-Pierre Changeux ². Elle est très présente dans les textes de théorie, et témoigne d'une mutation essentielle de la conception de l'art. Deux approches du tableau apparaissent en effet clairement. La première est très sensible dans les écrits de nombreux théoriciens. Elle correspond à la perception de formes et de figures organisées selon un rythme qui engendre une compréhension

1. Ernst GOMBRICH, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, 2002 (1^{re} éd. angl.1960).

2. Jean-Pierre CHANGEUX, *Raison et plaisir*, Paris, 1994, p. 38-39.

du tableau à travers son ordre, et qui, sans exclure une multiplicité de sens (ou d'épisodes), se crée à partir des différentes parties de l'histoire représentée. Mais une seconde forme de perception voit également le jour : celle du tableau à travers les effets de couleur et de lumière. À l'exploration du tableau par parties, selon l'ordre de l'histoire, qui tient compte de la composition, du sens, s'oppose alors une approche de l'ensemble qui saisit le spectateur tout d'un coup.

Peindre ou regarder le tableau par partie ou dans son ensemble est toujours un enjeu essentiel pour le peintre. À ce que Jean-Pierre Changeux appelle l'harmonie des sens et de la raison ¹, ou à ce qu'on peut appeler l'œil de la raison, s'oppose l'œil sensible qui s'impose peu à peu dans les écrits. Cette mutation est perceptible dans la description de notions telles que la composition, ou le rapport entre le dessin et la couleur. Une véritable inversion s'opère. À un œil qui regarde le tout à partir des parties, s'oppose une vision d'ensemble, le *tout-ensemble* des théoriciens français qui trouve des équivalents dans d'autres pays, et qui, dans l'acte de voir, est antérieur à l'analyse de chaque partie prise isolément. Si la définition du sentiment esthétique n'est pas encore clairement formulée, elle est en gestation dans l'importance donnée par les théoriciens, à l'agrément, au plaisir, et à une certaine conception de la grâce.

Le « parler peinture » n'introduit pas seulement le spectateur dans l'atelier du peintre en lui montrant le « comment faire », il l'introduit dans le tableau même, lui montre ce qu'il faut voir et comment le voir. Parce qu'ils tiennent compte de la pratique de la peinture ou s'appuient sur l'analyse d'œuvres, et sont aussi conçus comme une éducation de l'œil du spectateur, les textes de littérature artistique, loin de définir une théorie, peuvent être considérés comme une source pour éveiller un regard nouveau qui tienne compte de l'intention (*intento*) du peintre. Comme le propose Sandrart, expliquant son but en écrivant la *Teutsche Academie* : « C'est pour cette raison [pour atteindre l'*intento*, l'intention et le dessein du peintre] que l'on doit laisser descendre les tableaux doucement dans l'âme et dans la raison. Le présent livre attend la même politesse du noble lecteur ². » Ces écrits façonnent l'œil pour mieux voir et contribuent à former le « *period eye* » tel qu'il a été défini par

1. *Ibidem*, p. 46.

2. [Darum soll man die Gemälde in das Gemüte und den Verstand langsam hinablassen. Dergleichen Höflichkeit erwartet auch gegenwärtiges Buch von dem edlen Leser], Joachim VON SANDRART, *Teutsche Academie*, 1675, p. 103.

Baxandall ¹. En témoignant de l'univers mental, intellectuel et visuel qui permet de mieux appréhender l'œuvre d'art, ils sont essentiels pour pénétrer avec un appareil critique synchrone les productions artistiques de cette période.

Michèle-Caroline HECK

1. Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985 (1^{re} éd. angl. 1972) ; Michael BAXANDALL, *Words for picture : seven papers on Renaissance art and art criticism*, Yale, 2003 ; Peter MACK, Williams ROBERT, *Michael Baxandall, vision and the work of words*, Farnham Burlington, 2015.

A

ACADÉMIE

angl. : *academy*

all. : *Akademie — Akademie-Bild*

néerl. : *academy-beeld — academyteykenen — academie*

it. : *accademia*

lat. : *academia*

École, règle, dessin, nu, modèle vivant

Mot désignant d'une part une pratique artistique et son résultat : dessiner une figure nue et la feuille sur laquelle est représenté ce modèle; d'autre part une réunion de personnes qui partagent un centre d'intérêt commun : l'élévation de l'art et son enseignement. Les deux sens sont intimement liés puisque la pratique d'une académie se faisait dans un lieu appelé école de dessin ou académie.

L'académie comme pratique artistique : représenter l'homme en action

Une Académie, c'est une figure dessinée conformément au Modèle qui est un homme que les peintres payent pour les servir en le dépouillant tout nu, & qu'ils mettent [en] Acte, c'est-à-dire en posture, où ledit modèle ne doit bouger sans en avertir les écoliers qui dessinent dans l'Académie, d'où leurs figures tirent leur nom.

Lorsqu'Hilaire Pader donne la définition du mot *académie* (*Peinture parlante*, 1657, n.p.), il décrit l'exercice du dessin d'après un modèle vivant qu'il fallait rémunérer et explique que cela s'appelle ainsi car cette pratique était faite dans une *académie*, comprise comme une école. Cette définition correspond à ce que l'on sait de l'expérience du peintre qui, avec deux autres artistes, avait créé une « académie de l'art de peinture et sculpture » en 1641 à Toulouse, dans laquelle on enseignait le dessin d'après le modèle vivant à des « écoliers ». Pader souhaitait reproduire ce qu'il avait vécu en Italie, où cette activité s'était développée au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Nikolaus Pevsner situe l'association du mot académie à la pratique du dessin d'après nature au début du *Seicento* dans l'académie des Carrache à Bologne. Plusieurs dessins attestent cette pratique qui se faisait avec un modèle masculin car il était interdit aux femmes de poser sauf exception. L'enjeu d'introduire l'étude du nu d'après le modèle vivant était lié à la nécessité de représenter la vie et les expressions qui permettaient de montrer la virtuosité du peintre. Jusqu'alors l'observation de l'anatomie se faisait d'après l'antique et consistait essentiellement à bien maîtriser les proportions. Chez Hoogstraten (1678) l'intérêt principal du modèle vivant était de pouvoir montrer le mouvement et l'action (*doening*) des figures (Blanc, 2006, p. 88-91). Sandrart dans la *Teutsche Academie* parle de la pratique académique (*Academische Ubung*) et de l'utilité d'étudier le plus grand nombre de positions (1679, t. 2, p. 12). La variété des postures rompait ainsi avec les études plus figées et répétitives des modèles antiques qui se pratiquaient dans les ateliers d'après des statues ou des estampes. Elle permettait aussi au peintre de ne pas tomber dans la routine et de dessiner machinalement de mémoire même en présence d'un modèle (Watelet, Lévêque, 1788, p. 2). Il fallait cependant que le modèle soit de bonne constitution, pas trop mince et bien proportionné (Lairesse, 1701, p. 76-77). L'étude d'après le modèle vivant a été intégrée dans les programmes pédagogiques comme étant la dernière étape de la formation du peintre, venant après la copie et le dessin de mémoire (Félibien, 4^e *Entretien*, en particulier les *Conseils pour apprendre à dessiner pour une personne qui ne peut suivre les cours de l'Académie royale ni les conférences*; propos repris par Dupuy du Grez, 1699). Antoine Le Blond de Latour (1669, p. 26-27) insiste sur la différence qui existait entre dessiner d'après une estampe ou un dessin et d'après un homme nu, dans le traitement des contours et le rendu de la chair. En outre, ce dernier exercice demandait au disciple

de faire preuve de promptitude pour saisir les traits du modèle qui pouvait ne pas tenir la pose très longtemps.

Par métonymie, la pratique de dessiner un modèle nu a donné le nom à un type de dessin, appelé *académie*, dont de nombreuses feuilles sont encore conservées. Dezallier d'Argenville (1745, I, p. XVII-XVIII) les rangeait parmi les cinq genres de dessins, avec les pensées, les dessins arrêtés, les études et les cartons. Marsy (1746, p. 3-5) rapproche le dessin d'après le nu de l'« étude ».

L'académie comme pratique sociale : l'élévation du statut de la peinture

Cette pratique se faisait dans des lieux spécifiques comme un atelier, un palais privé ou une institution aussi désignée académie. Si le terme *académie* ne fait pas l'objet d'une entrée dans le dictionnaire que Félibien publie dans ses *Principes de l'Architecture, de la Sculpture et la Peinture* (1676), la distinction entre la pratique artistique et le lieu est nettement marquée au milieu du XVIII^e siècle dans les dictionnaires de Marsy (qui reprend en partie celui de Félibien) et de Pernety qui fait une entrée *Académies* au pluriel désignant « des figures ordinairement nues faites d'après nature » et une entrée *Académie* au singulier, principalement consacrée à la plus célèbre de ces académies, l'Académie royale de peinture et d'architecture de Paris.

L'origine du mot vient du grec *Akadèmeia* ou *Ekadèmeia* qui désigne un vaste jardin d'Athènes où Platon enseignait. Il est remis à l'honneur en Italie (*accademia*) par les humanistes de la Renaissance. Très vite, ces académies, qui étaient au début informelles, se sont institutionnalisées progressivement et développées dans toute l'Europe comme l'*Accademia del Disegno* fondée par Côme de Medicis à l'initiative de Vasari à Florence (1563), l'*Accademia di San Luca* (1577) à Rome présidée par Federico Zuccaro (en 1593), l'Académie Royale de peinture et de sculpture à Paris (1648), qui a été suivie par les académies provinciales (fin XVII^e et XVIII^e siècle), l'*Akademie der Bildenden Künste* à Berlin (1692) ou encore la *Royal Academy of Art* à Londres (1768). Souvent abordées de manière historique, l'évolution des académies est liée à celle du statut du peintre. Lorsqu'il parle de l'Académie royale de peinture et de sculpture dont il était membre, Henri Testelin (s.d., [1693 ou 1694], *Préface*) insiste sur l'importance de cette fondation en 1648 pour les peintres. Ces derniers étaient en effet jusqu'alors attachés

à la maîtrise qui étaient considérée comme une « mécanique société ». Testelin souligne de fait l'enjeu pour les peintres de s'en détacher et se distinguer ainsi des artisans. L'Académie permettait aux artistes de pouvoir exercer « librement & noblement » leur art et de rattacher les « beaux Arts » (la peinture et la sculpture) aux arts libéraux. Cette idée, déjà défendue par Léonard, est une constante dans les écrits sur l'art. Mais ce n'était pas le seul but. Dans son *Accademia del Disegno*, Vasari souhaitait à la fois rassembler les meilleurs artistes et former les débutants. De Piles (1708, p. 399-400) concevait l'institution royale comme un lieu ouvert aux écoliers qui avaient déjà une bonne pratique du dessin afin de maintenir un haut niveau d'excellence qui était notamment entretenu par les échanges et les débats sur l'art qui s'y déroulaient et dont la fin était d'élaborer une doctrine, d'établir des règles pour distinguer une bonne d'une mauvaise peinture. La « véritable peinture » était celle pratiquée par les peintres de l'Académie (Fréart de Chambray 1662 repris par Restout 1681, p. 14). La pratique du dessin au sein d'une académie procurait de l'émulation aux artistes qui y travaillaient en groupe (Sandrart, 1675, p. 61). Au-delà de la fonction pédagogique, une académie jouait un rôle social et politique. Par le recrutement de ses membres, elle assurait un vivier d'artistes talentueux au service du prince qui la protégeait. Par les enseignements qu'elle prodiguait elle contribuait à éclairer les amateurs (Félibien, 1666-88; Richardson, 1719, p. 56-57). Toutefois, la formation académique a été contestée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle en raison de ses règles, considérées comme strictes, pouvant entraver l'expression du génie de l'artiste. La rupture s'est opérée au XIX^e siècle avec l'affirmation d'une connotation négative de la notion d'académisme.

Stéphanie TROUVÉ

Sources citées

De Piles, 1708; Dezallier D'Argenville, 1745-1752; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Marsy, 1746; Pader, 1653 [1657]; Pernety, 1757; Restout, 1681; Richardson, 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

DICKEL Hans, *Deutsche Zeichenlehrbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim/Zürich/New York, 1987.

GOLDSTEIN Carl, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Alberts*, Cambridge, 1996.

HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture*, Sandrart et la Teutsche Académie, Paris, 2006, p. 139-156.

MICHEL Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. La naissance de l'école française*, Paris-Genève, 2012.

PEVSNER Nikolaus, *Academies of Art, past and present*, 1940 [trad. fr., 1999].

ROCHE Daniel, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, Paris-La Haye-Mouton, 1978.

Accessoire ⇒ Ornement, Paysage

Accident ⇒ Réveillon, Lumière

ACCORD

angl. : *agreement, consent*

all. : *Einstimmung*

néerl. : *harmonie, ghevoeghelickeid, medevoeghelickeid, overeenstemming*

it. : *accordo*

lat. : *concordia*

Amitié, économie, entente, harmonie, participation, sympathie, union

D'abord théorisée au sein d'une réflexion sur le dessin, la notion d'accord s'est progressivement affirmée comme l'une des pièces maîtresses de la terminologie coloriste, en affirmant la primauté du tout sur les parties et en soulignant le rôle important, si ce n'est primordial, des effets de l'œuvre sur le spectateur.

La notion d'*accord* englobe deux sens différents. Le premier concerne le dessin. Il s'agit de penser le rapport que le tout d'une composition ou d'une figure entretient avec ses parties (Dolce, 1735, p. 193-195 ; Junius, 1641, p. 247-248 ; De Piles, 1668, p. 12). Cette qualité est

assimilée à celles de « convenance », de « congruité », d'« égalité » et de « proportion » (Junius, 1641, p. 248; Browne, 1675, p. 4-5; Smith, 1692, p. 26-27), jusqu'à être rapportée aux règles du Canon perdu de Polyclète (Junius, 1641, p. 248). Le second sens regarde le coloris. Forts du principe que le coloris n'est pas la somme de ses couleurs, les théoriciens — surtout coloristes — constatent qu'il est possible, sur le modèle de l'accord du dessin, de lier les couleurs d'une même œuvre par des rapports de proportion (Dolce, 1735, p. 223-225). L'accord des couleurs suit toutefois des règles propres. Prenant appui sur les modèles de Paul Véronèse (1528-1588) et de Peter Paul Rubens (1577-1640), Franciscus Junius et Roger de Piles sont les premiers à souligner que l'accord des couleurs n'est possible qu'en sacrifiant la précision des parties à la beauté du tout (Junius, 1641, p. 248; De Piles, 1677, p. 297). Il n'existe pourtant aucune recette pour aboutir à cet accord chromatique. Seule la pratique assidue (Boutet, 1696, p. 44; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, Avertissement, p. III), mêlée à une parfaite connaissance des maîtres — ce que Gerard de Lairesse appelle la « poésie » (1712, t. I, p. 115-116) — et de la nature (De Piles, 1677, p. 293-294; Richardson, 1725, p. 156-157), peut enseigner cet art, que les théoriciens comparent volontiers au fonctionnement organique des machines. Le terme utilisé par Junius pour décrire l'accord des teintes d'un tableau, *maeksel* (1641, p. 248), dérivé du verbe *maken* (« faire »), renvoie au terme de « fabrique », mais aussi, plus largement, à celui de « machine » qui, à partir du commentaire du *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy par Roger de Piles, désigne les relations d'interdépendance entre parties et le tout d'une composition (1668, p. 77; 1677, p. 297-298).

Si les théoriciens de l'art insistent tant sur l'importance de l'accord des couleurs, c'est qu'il occupe selon eux une place essentielle dans l'effet qu'une œuvre peut produire — ou ne pas produire — sur le spectateur. Roger de Piles est le premier à user d'une métaphore politique pour qualifier les rapports de « sympathie » entre les couleurs d'une œuvre. Lorsqu'ils sont réussis, ces rapports permettent d'emporter les suffrages des spectateurs en retenant leur attention (1668, p. 127-131; 1677, p. 291-293). Reprise par d'autres auteurs français (Boutet, 1696, p. 52; La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 47), cette théorie traduit de manière originale l'idée selon laquelle l'accord chromatique est le moyen par lequel une œuvre se fait désirer. En organisant la variété des teintes, il permet au regard de se divertir des « agréables fantaisies de l'abondance » (Van Mander, 1604, *Grondt*, V,

25-26, fol. 17 r^o), mais aussi de comprendre le sujet d'une œuvre en un seul coup d'œil (Sanderson, 1658, p. 50-51). L'accord des couleurs, souvent comparé à la grâce (Félibien, 1666, 1^{er} *Entretien*, p. 36-37), participe ainsi d'une véritable érotisation de la perception artistique. C'est par les « mélanges » (*vermenghingen*) des teintes que les « yeux » des spectateurs peuvent être « charmés » (*bekoren*) et, ainsi, que leur « fantaisie » (*fantasijen*) — leur imagination sensible — peut être « excitée » (Junius, 1641, p. 297). Un « charme » que Gerard de Lairesse décrit comme un véritable « enchantement » (De Lairesse, 1712, t. I, p. 207), tandis qu'en français, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville emploie le mot de « magie » (1745-1752, t. I, p. XXXVI).

Il est vrai que l'effet que l'accord des couleurs d'une œuvre produit sur le spectateur ne se limite pas à un ensemble de *stimuli* visuels. Il participe au contraire d'une conception synesthésique de la perception artistique. La métaphore musicale parcourt ainsi l'ensemble de la littérature artistique consacrée à la notion. Pour qualifier la deuxième des cinq parties de l'art, Junius parle, indistinctement, de « proportion, symétrie, analogie et harmonie » (1641, p. 203-204, 244). Il regroupe ces termes sous la notion de *ghelijck-maetigheyd*, qui désigne littéralement un ensemble d'objets et de motifs liés par la « même » (*gelijck-*) « mesure » (*-maetigheyd*). Il convoque également les concepts de « convenance » et d'« harmonie » (*de ghevoeghlicheydt deser Harmonie*), ce qui lui permet de renvoyer à un vocabulaire respectivement propre aux enjeux de l'invention et de la musique (1641, p. 248; voir aussi Van Hoogstraten, 1678, p. 300). Ces analogies permettent de poser la question de l'agrément ou du désagrément des couleurs (De Piles, 1715, p. 51-52; Coypel, 1732, p. 33), mais aussi de la tension entre unité et variété. Sans abondance, une composition est semblable à un chant monodique, pur mais ennuyeux; mais sans harmonie, elle devient cacophonique : il faut que « ce désaccord (comme en musique) produise un aimable accord », c'est-à-dire une harmonieuse polyphonie (Sanderson, 1658, p. 50-51). Cette métaphore qui lie les sens les uns aux autres peut prendre par ailleurs d'autres formes, en étant reliée à d'autres goûts. C'est le cas chez Samuel van Hoogstraten, qui compare l'œuvre d'art à un mets et le regard du spectateur à sa consommation : la « variété redonne de l'appétit, tout comme l'œil s'amuse de nombreuses choses différentes »; mais pour éviter l'indigestion, il faut aussi que cette « variété n'entraîne pas de contradictions » et qu'il y demeure « une aimable harmonie » (1678, p. 182).

Sources citées

Boutet, 1672; Browne, 1669 [1675]; Coypel, 1732; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1677, 1715; Dezallier D'Argenville, 1745-1752; Dolce, 1557; Du Fresnoy/De Piles, 1668; Félibien, 1666-1688; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Font De Saint-Yenne, 1747; Richardson, 1715 [1725]; Sanderson, 1658; Smith, 1692; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- BOSKAMP Ulrike, *Primärfarben und Farbharmonie : zur Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Berlin, thèse, 2006.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989.
- MICHEL Christian, « Le Peintre magicien », dans M. HILAIRE, S. WUHRMANN, O. ZEDER (éd.), *Le Goût de Diderot*, Paris, 2013, p. 235-259.
- PUTTFARKEN Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition : Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, New Haven, 2000.

Action \implies Attitude, Histoire
 Agencement \implies Composition

AGRÉMENT

angl. : *agreeableness, grace, charm, pleasure*
 all. : *Annehmlichkeit, Zierlichkeit*
 néerl. : *aangenaamheid, bevalligheid*
 it. : *venustà*
 lat. : *venustas*

Grâce, élégance, charme, plaisir, ornement

Le terme agrément est souvent considéré comme synonyme de celui de grâce (Pernety, 1757). Agréable est plus largement utilisé à propos du sujet d'une part, et du coloris d'autre part. Un coloris agréable est celui qui a du brillant : l'éclat apparaît alors comme l'élément essentiel de l'agrément. Même si dans les traductions des écrits théoriques français en néerlandais, allemand ou anglais, les termes aangenaamheid, bevalligheid, Annhehmlichkeit, grace, charm ou agreableness, sont les plus utilisés, confirmant le rapprochement sémantique des deux notions, leur assimilation est cependant plus subtile dans la langue française, au point que Watelet ne propose pas d'entrée au terme agrément. Dans son article agréable, il reconnaît l'imprécision du sens dans le langage commun, et constate que cette idée vague n'est pas profitable à la peinture. Le mérite essentiel des ouvrages agréables est d'offrir des agréments vrais. Il s'élève alors contre l'assimilation de l'agréable à des objets de fantaisie, de caprice, à des peintures affectées qui caractérisent des altérations du goût, et exhorte l'artiste à rejeter l'artifice, et à trouver la perfection dans la nature.

Agrément et grâce

Junius propose comme synonyme à *aanghenaamheyd*, le terme convenue (*welstandigheyd*) qu'il définit comme *gratie* et *bevalligheydt*; les deux termes sont traduits par *grace* dans l'édition anglaise (1641, p. 315-316). Il définit par ce mot l'harmonie des perfections qui constituent les parties principales de l'œuvre à savoir l'esprit de l'invention, la précision des proportions, le bon usage des couleurs, la vie du mouvement, l'ordre dans la composition. En France le concept d'*agrément* prend une autre voie. Dans *l'Idée de la perfection de la peinture* (1662), Fréart de Chambray adapte les parties de la peinture de Junius, mais ne retient que la convenance comme qualificatif. D'autres auteurs associent l'agrément à l'élégance et la grâce. Dupuy du Grez la définit ainsi dans une composition comme « un assemblage élégant de plusieurs parties qui font un tout » (1699, p. 284-285).

Mais le terme apparaît surtout de manière plus fréquente dans deux contextes précis : celui de la figure d'une part et celui de la couleur d'autre part. Il est d'abord associé aux attitudes et aux airs de têtes par Félibien (1688, 9^e *Entretien*, p. 6-7), ou évoqué à propos de l'action (De Piles, 1708, p. 100-101). Il s'applique aussi aux proportions, à leur beauté (Sandrart, 1675, p. 67, 1679, p. 14, ou Goeree, 1682, p. 34-35)

et à leur correspondance (Browne, 1675, p. 4-5, repris par Smith, 1692, p. 26-27). Les inflexions nouvelles données à la notion de coloris à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle, donnent ensuite une orientation différente au mot, renforçant le rapprochement avec les notions de grâce et d'élégance. Si Félibien considère que l'agrément d'un tableau résulte de l'action de la couleur soutenue par le dessin, et que l'élégance est due à l'action conjointe du dessin et du coloris (Félibien, 1688, *10^e Entretien*, p. 289-290), la notion d'*agrément* est ensuite exclusivement attribuée à l'harmonie et à la grâce des couleurs (Dupuy du Grez, 1699, p. 284-285, p. 292-293). À travers l'exemple des œuvres de Titien (v. 1488-1576), Dolce déjà avait tracé les contours de la notion d'élégance et de grâce des couleurs, c'est-à-dire la gravité, le moelleux, la tendresse, ou la conduite naturelle des lumières (Dolce/Vleughels, 1735, p. 283), et, faisant référence au terme grec *charis*, il employait le mot *venustà* que Vleughels traduit par « agrément », montrant ainsi toute l'ambiguïté du terme (1735, p. 265). De même Richardson n'applique ce terme qu'à la couleur, et rapproche l'*agreement* de l'harmonie, de la beauté et de la bonté du coloris, sans exclure ni la diversité, ni les contrastes (1725, p. 156-15; 1719, p. 88-90).

Plaire et rendre plaisant

Le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) propose deux significations au terme : la qualité par laquelle on plaît, et le plaisir. Ces deux acceptions se retrouvent également dans les écrits sur l'art qui décrivent les ressorts du plaisir. La première occurrence dans la littérature artistique en France semble être celle de La Mothe Le Vayer (1648, *Lettre IX*, p. 110) qui, s'appuyant sur l'exemple de Raphaël (1483-1520), définit l'*agrément* à partir du naturel. Cette assertion reste valable, et Batteux considère que l'imitation en est la source : « C'est ce qui revêt d'agrément dans les Arts ce qui était désagréable dans la Nature » (1746, p. 93-94). Mais plus largement, entre grâce et élégance, l'agrément est ce qui plaît, ce qui charme « un je ne sais quoi qui remplit les esprits d'un plaisir infini, quoiqu'on ne puisse découvrir de quel côté vient, ce qui nous plaît si fort » (Dolce/Vleughels, 1735, p. 261-263). L'effet sur le spectateur est ainsi également considéré comme un élément constitutif de ce concept : est *aangenaam* ce qui charme l'œil ; pour Lairese (1712, I, p. 418), est agréable ce qui plaît. De Piles propose l'expression un « assaisonnement au goût de tous » (1708, p. 159-160). Peut-être ce terme décrit-il de manière imagée le double sens du terme *agrément*

qui exprime d'une part la qualité par laquelle on plaît (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694), et d'autre part l'ornement (*Dictionnaire de Furetière*, 1690). Cette dernière acception est également fréquente dans la théorie de l'art. De Piles (1708, p. 231-232) reprend ainsi l'idée émise par Sandrart que les arbres sont l'agrément qui fait la beauté d'un paysage (Sandrart, 1675, p. 71). Richardson (1725, p. 110-111) souligne l'effet agréable des ornements dans le cycle de Marie de Médicis de Rubens (1577-1640). Cette même dualité se retrouve également dans la langue allemande dans la conception de l'agrément et de l'ornement, dans les termes *Zier*, *Zierde*, *zierlich*, *Zierlichkeit*. Ils n'expriment pas seulement le décor, mais également ce qui doit être plaisant à l'œil et au goût.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Batteux, 1746; Browne, 1669 [1675]; De Lairese, 1712; De Piles, 1708; Dictionnaire, 1694; Dolce, 1557; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Furetière, 1690; Goeree, 1682; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Mothe Le Vayer, 1648; Pernety, 1757; Richardson, 1715 [1725], 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Smith, 1692; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

LONTRADE Agnès, *Le Plaisir esthétique : naissance d'une notion*, Paris, 2004.
 RIADO Benjamin, *Le Je-ne-sais-quoi Aux sources d'une théorie esthétique au XVII^e siècle*, Paris, 2012.

AIR/AIR DE TÊTE

angl. : *air, countenance, air of head*
 all. : *Luft, Ausdrückung*
 néerl. : *lucht, uitdrückkeligheid*
 it. : *aria, volto*
 lat. : *aer, vultus*

Fond, perspective, expression générale, physionomie, champ, caractère, air de tête

Désignant aussi bien les effets de la perspective atmosphérique que ceux qu'un visage peut produire sur le spectateur, la notion d'air, voisine de la grâce, associe étroitement la beauté d'une œuvre d'art à la relation qu'elle entretient avec le spectateur.

L'épaisseur de l'air

La notion d'air a d'abord été associée aux enjeux de la perspective atmosphérique. Se fondant probablement sur sa connaissance des paysagistes des Pays-Bas du xv^e siècle, Léonard de Vinci (1651, p. 19, 36) est le premier à proposer une théorie articulée des moyens grâce auxquels les peintres peuvent créer l'illusion de la profondeur et de la distance lorsqu'ils représentent des scènes extérieures, en tenant compte de l'épaisseur de l'air s'interposant entre les objets et l'œil du spectateur : « On dit qu'il y a de l'air dans un Tableau, lorsque la couleur de tous les corps est diminuée selon les differens degrez d'éloignement ; cette diminution s'appelle la perspective aérienne » (Félibien, 1676, p. 465). L'expression de « perspective aérienne », qui semble apparaître durant la première moitié du xvii^e siècle (Bosse, 1649, p. 112), et dont Félibien (1679, 5^e *Entretien*, p. 20-26) attribue l'invention à Nicolas Poussin (1594-1665), repose sur l'idée que ce n'est pas la couleur des objets qui change avec la distance, mais la sensation que l'on en tire en voyant cet objet à travers l'épaisseur de l'air (Bosse, 1667, p. 49). Certains, comme Léonard de Vinci (1651, p. 19-20) ou Gerard de Lairese (1712, t. I, p. 16), remarquent que l'air paraîtra plus clair à mesure qu'il se rapproche de la terre. Mais les peintres ne doivent pas systématiser cette solution formelle et faire preuve de prudence. Par l'observation de la nature, ils doivent, comme Rembrandt (Félibien, 1685, 7^e *Entretien*, p. 151-152), modifier les teintes et les contours des objets en fonction de leur emplacement dans l'espace (Vinci, 1651, p. 93 ; La Fontaine, 1679, p. 39 ; Beurs, 1692, p. 55-57). Une même couleur, comme celle de l'écorce des arbres, peut en effet sembler « noirâtre » dans l'« air grossier » des « lieux bas & marécageux » et « plus clair dans un air subtil » (De Piles, 1708, p. 235-236).

Les « airs de têtes »

Au cours du XVII^e siècle, la terminologie artistique française, reprise ensuite par la littérature artistique britannique (Aglionby, 1685, « Explanation ») ajoute un deuxième sens au mot *air* : « L'on dit de beaux airs de teste. Le Guide [Guido Reni] donne de beaux airs de teste à ses Figures. Dans les ouvrages de Raphaël les airs de teste y sont admirables, c'est-à-dire les visages » (Félibien, 1676, p. 464-465). Si Roger de Piles précise que l'air « comprend les traits du visage, la coëffure, & la taille » (1708, p. 264-165), cette notion désigne surtout l'effet que les traits et l'attitude d'un visage produit sur le spectateur. Dans une composition comportant un grand nombre de figures, il importe donc, pour ne pas paraître ennuyeux, que les « airs de tête » soient variés et contrastés (Vinci, 1651, p. 31 ; Aglionby, 1685, p. 106-107), ce qui n'est possible que si l'on possède une parfaite connaissance de l'antique et des grands maîtres (Dolce/Vleughels, 1735, p. 157) — ce qui explique que, pour Abraham Bosse, le maître en était Nicolas Poussin (Bosse, 1667, p. 19). Ces « airs de têtes » doivent être adaptés aux figures et aux scènes représentées (Bosse, 1649, p. 92-93 ; Pader, 1657, p. 16 ; Bosse, 1667, p. 34 ; Du Bos, 1740, p. 258-259), même s'il faut plutôt préférer la simplicité grave des modèles antiques au naturel singulier du modèle naturel (Bosse, 1667, p. 29 ; Testelin, 1693 ou 1694, préface).

La question de la beauté

Qu'elle concerne le paysage ou la figure, la notion d'*air* suppose ainsi des artistes qu'ils prennent en compte l'effet que produisent leurs œuvres sur le spectateur. Dans le premier cas, la beauté du paysage tient à la manière dont la variété de ses différentes teintes est unifiée par la perspective aérienne (Vinci, 1651, p. 42 ; Bosse, 1649, p. 63 ; Lairesse, 1712, t. I, p. 326). Dans le second cas, ce sont les « airs de têtes » qu'un spectateur regardera en premier, non seulement pour identifier le sujet mais aussi pour comprendre comment il faut le ressentir (Bosse, 1649, p. 98-99). L'air, à cet égard, est une catégorie de la grâce, comme le constate William Sanderson (1658, p. 50-51 ; Bell, 1730, p. 63-64), qui parle de « la grâce et air de l'œuvre » (*the Grace and Ayr of the Piece*). L'air qu'un peintre donne à ses figures traduit la manière dont elles doivent être reçues par les spectateurs, sans que ceux-ci ne perçoivent l'intervention de l'artiste : Raphaël « donne généralement à ses figures

un air doux & gracieux, qui ravit, & enflamme, [...] je ne sais quel *air* de sainteté, & de divinité (non seulement dans les visages, mais dans tous leurs mouvements) qui semblent ôter de l'esprit des hommes toute pensée mauvaise » (Dolce/Vleughels, 1735, p. 241-243).

Jan BLANC

Sources citées

Aglionby, 1685; Bell, 1728; Beurs, 1692; Bosse, 1649, 1667; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1708; Dolce, 1557; Du Bos, 1719 [1740]; Félibien, 1666-1688, 1676; La Fontaine, 1679; Pader, 1653 [1657]; Sanderson, 1658; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

DUPRÉ Sven, « Images in the air : optical games, magic and imagination », dans GOTTLER C. (éd.), *Spirits Unseen*, Leyde, 2008, p. 71-92.

KREMER Nathalie, « L'air des figures de Watteau », dans A. MÉROT, C. RAUSEO et V. TOUTAIN-QUITTELIER (éd.), *Watteau au confluent des arts : esthétiques de la grâce*, Rennes, 2014, p. 257-265.

SIMMONET Cyrille, *Brève histoire de l'air*, Paris, 2014.

WRIGLEY Richard, « “Something in the air” : Roman climat and its artistic significance », dans C. MAGNUSSON et C. MICHEL (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 2013, p. 593-605.

AMATEUR, CONNAISSEUR, CURIEUX

angl. : *lover of art, connoisseur*
 all. : *Liebhhaber*
 néerl. : *liefhebber, kunsthebbber, kunstminaar, kunst-lievende man*
 it. : *virtuosi*
 lat. : *amator*

Amateur, clairvoyant, connoisseur, connaissance, connaissant, curieux, curiosité, ignorant, jugement, copie/original, manière, goût, spectateur, œil, regard, pratique, vue, sentiment, plaisir

On est connoisseur par étude, amateur par goût, & curieux par vanité

(WATELET et LEVESQUE, 1792, I, p. 552)

Contrairement à la définition offerte par Watelet et Levesque à la fin du XVIII^e siècle, la distinction entre les figures de l'amateur, du curieux et du connoisseur n'est pas sans équivoque dans les textes de théorie de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. La terminologie utilisée pour désigner celui qui porte un intérêt à l'art, quelles que soient ses motivations, est particulièrement riche et notamment en France. Cette recherche d'un vocabulaire de plus en plus précis de la part des théoriciens montre l'intérêt et le soin qu'ils portent à définir la figure de l'amateur idéal, propre à connaître, apprécier et juger les œuvres.

Curieux, amateur, connoisseur et collectionneur

Un goût commun pour l'art

Alors que Marsy associe la figure de l'*amateur* à la peinture seule (1746, I, p. 11), le terme renvoie dans les traités de théorie du XVII^e comme du XVIII^e siècle plus généralement à toute personne ayant une certaine inclination pour les arts, sculpture, peinture, gravure, dessin ou architecture. Cette propension s'entend comme un attachement, une qualité (Bosse, 1667, dédicace), ou plus largement une affection portée à l'art, un sens que recouvrent également les termes d'*amateur*, *liefhebber*, *konst-lievende man*, *kunstminaar* en néerlandais, *lover of art* en anglais ou encore *liebhaber* en allemand. Dans la littérature artistique française, la terminologie de l'amateur s'avère plus riche et plus difficile à cerner. Si les termes *curieux*, *amateur* et *connoisseur* sont employés sans véritable distinction dès le XVII^e siècle pour désigner celui qui porte un intérêt particulier pour l'art, renvoyant ainsi à la notion de goût (Félibien, 1685, 7^e *Entretien*; Perrault, 1688; Du Bos, 1719; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I; Marsy, I, 1746; La Font de Saint-Yenne, 1747), leurs sens respectifs s'affinent mais ne se fixent qu'au milieu du XVIII^e siècle.

Un attachement matériel

La possession d'objet ne conditionne pas la définition de l'amateur mais davantage celle du curieux. Les théoriciens font ainsi référence aux cabinets des *curieux* pour désigner ceux qui amassent (Le Comte, 1699-1700, I, p. 159-160), « aiment les tableaux pour les voir » (Bosse, 1649, p. 17) ou pour embellir les appartements (Le Comte, 1699, p. 159). La collection est considérée comme un ornement (Junius, 1638, p. 81 ; Bosse, 1649, p. 17 ; Le Comte, 1699-1700, I, p. 159-160) faisant même partie de l'ameublement (Richardson, 1728, p. 116). Ce type de curieux n'attribue à la collection qu'une valeur matérielle, ne considérant les objets que par rapport à leur « prix, la rareté & la généalogie » (Perrault, 1688-1697, I, p. 241-242 ; Coypel, 1732, p. 26). Le critère de rareté qui relève parfois de « l'esprit princier » (Peacham, 1661, p. 104-105), peut définir la notion même de curiosités (Marsy, 1746, I, p. 173). Les œuvres ne sont alors considérées qu'à travers le prisme de la « réputation de leurs auteurs » (Félibien, 1666, *1^{er} Entretien*, p. 223-224 ; Hoogstraten, 1678, Préface, n.p. ; Richardson, 1728, II, p. 8), le curieux, cet « acheteur de noms » (*naemkoopers blijven*, Hoogstraten, 1678, n.p.), cédant volontiers à des modes (Fréart de Chambray, 1662, p. 120 ; Lairesse, 1738, p. 134 ; Perrault, 1688, Préface, n.p. ; Caylus, 1748, cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 1, p. 196-205). Certains auteurs du XVIII^e siècle associent alors cet amour de l'art à une pratique sociale de représentation par rapport à son milieu (Richardson, 1728, p. 116), permettant de se « donner un air de capacité » (Coypel, 1732, p. 24). C'est précisément cette figure qui est décriée tant par les théoriciens d'art que par les philosophes. Leur est reproché leur amour qui relève de l'oisiveté (Junius, 1638, p. 81), de la passion (Perrault, 1688, p. 241-242 ; Bosse, 1667, dédicace, n.p.), voire de la manie (Bosse, 1649, p. 3) : cette affection stérile est alors considérée comme un « passe-temps ridicule » (Hoogstraten, 1678, n.p. ; Coypel, 1732, p. 18), un divertissement (Junius, 1641, p. 67) ou un « amusement » (Caylus, 1748, t. V, vol. 1, p. 197). Si les textes de théorie et dictionnaires artistiques dès le milieu du XVIII^e siècle (Marsy, 1746, I, p. 173 ; Caylus, 1748 ; Pernety, 1757, p. 122 ; Lacombe, 1766, p. 209 ; Watelet, Levesque, 1788-1791, p. 551) généralisent cette acception du terme renvoyant à un attachement purement matériel, le terme de *curieux* n'a pas systématiquement cette connotation péjorative au XVII^e siècle et désigne d'abord la sphère des amateurs.

« Être amateur sans être connaisseur »

La controverse vis-à-vis de la figure du curieux s'applique aussi à celle de l'amateur. À travers les textes de théorie, les auteurs s'attachent à dresser le portrait de l'amateur idéal, faisant ainsi émerger une hiérarchie entre *curieux*, *amateurs* et *connaisseurs* fondée sur différents critères. S'ils peuvent être d'ordre financier, interrogeant ainsi les mécanismes du marché de l'art (Peacham, 1634, p. 2-4; Le Comte, 1699-1700, I, p. 159), la différenciation s'opère surtout au regard de la pratique et des connaissances même de l'amateur. Est ainsi louée la figure du *savant* et du *curieux praticien* (Bosse, 1649, p. 71-73; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 2; Lairesse, 1738, p. 178) par opposition aux *ignorants* (Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 191-192; Perrault, 1688-1697, I, p. 241-242; De Piles, 1708, p. 263; Coypel, 1732, p. 26; Du Bos, 1740, p. 333). Une distinction se dégage aussi des épithètes employées par les auteurs pour les termes de *curieux*, d'*amateur* ou de *connaisseur*. Les *vrais* curieux (Junius, 1641, p. 68; Bosse, 1649, p. 73) comme l'amateur « *sçavan* » (Perrault, 1688, préface, n.p.; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Coypel, 1732, p. 18), « *werlick gheleert* » (Junius, 1641, p. 348), « *oprecht Lief-hebber* [l'honnête amateur] » (Junius, 1641, p. 52), « *vernunftig liefhebber* [ingénieur amateur] » (Hoogstraten, 1678, p. 35) ou encore les « *connoisseurs judicieux, éclairés* » (La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 3) s'opposent ainsi aux « *curieux peu connaisseur* » (Bosse, 1649, p. 84), aux « *demi connoisseurs* » (De Piles, 1708, p. 26-27; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXXI-XXXII), aux « *connoisseurs Médiocres* » (Du Bos, 1740, p. 394), aux « *faux* » et « *prétendus* » *connoisseurs* (Restout, 1681, p. 11; Coypel, 1732, p. 27) ou encore aux amateurs « *non éduqués* » (*ongheleerden Konst-liever*, Junius, 1641, p. 348). Cette diversité montre également que les figures de l'amateur, du curieux et du connaisseur ne sont pas encore clairement arrêtées, dans la mesure où les théoriciens louent tantôt le curieux, tantôt l'amateur, tantôt le connaisseur à la seule condition qu'il soit instruit. Cette position s'affirme dès la première moitié du XVII^e siècle : les auteurs défendent un savoir-faire propre de l'amateur et s'attachent à en décrire les caractéristiques dans leurs ouvrages. Ils font ainsi entrer la figure idéale de l'amateur, et plus largement les arts, dans le champ de la connaissance. Face à la simple possession de l'objet, le savoir légitime en effet la place du *connaisseur* face à celle du *curieux* et même à celle de l'*amateur*, terme qui désigne globalement celui qui aime les arts : « On n'est guères connoisseur, sans être Amateur, mais on peut être Amateur, sans être connoisseur » (Marsy, 1746, I, p. 141).

Vers la définition d'une science du connaisseur

Dès le XVII^e siècle, les théoriciens interrogent la figure de l'amateur par rapport à celle du connaisseur : s'ils ont en commun cet amour pour les arts, l'amateur respectable se distingue par ses connaissances en art. Il acquiert alors le mérite d'être nommé *connaisseur*, *connaissant*, *clair-voyant*, expressions qui trouvent leur équivalent avec les termes néerlandais *kunstkenner*, *kunst-vroede* ou *virtuosi* en italien. En anglais, les textes de théorie du XVII^e siècle emploient plutôt des termes génériques comme *man of understanding* (Junius, 1638, p. 329), *knowing* (Lairesse, 1738, p. 178) avant d'assimiler le terme français de *connaisseur*, qui, pour Richardson, convient le mieux pour désigner cet homme qui aime la peinture et la connaît (1719, p. 62-64), figure qui se rapproche de celle du critique ou du juge (Chambers, 1728, n.p.). L'autorité de ce type d'amateur se fonde sur ses connaissances, forgées d'abord par la lecture même des traités de théorie qui établissent de « véritables règles sur lesquelles la pratique doit estre fondée » (Bosse, 1667, dédicace, n.p.). Cette recherche de l'amateur idéal permet finalement aux théoriciens de l'art de légitimer leurs propres ouvrages. Aussi les textes de théorie s'attardent-ils à définir les connaissances nécessaires pour comprendre les arts et en ce sens, adressent parfois directement leurs textes aux amateurs par le biais de la dédicace (Restout, 1681 ; Bosse, 1649 ; Sandrart, 1675 ; Goeree, 1670 ; Lairesse, 1701 ; Baillet de Saint-Julien, 1750). L'amateur peut aussi être le centre même de leur propos : Caylus leur consacre une conférence présentée devant l'Académie en 1748, tandis que Richardson leur destine un long discours défendant la *science of a connaisseur* (Richardson, 1719). Cet ouvrage s'attache ainsi à défendre les savoirs de l'amateur, lesquels participent à fonder une science raisonnée du connaisseur, ou du moins une approche raisonnée de l'œuvre, qui s'appuie sur une méthode, des critères d'analyse, une certaine technicité de l'œil et la pratique de la comparaison.

Le savoir livresque, tiré des traités de théorie comme des vies d'artistes, permet au connaisseur de se saisir des principes de l'art, d'en mieux saisir les termes, tout en découvrant les noms des artistes, leur histoire, leurs œuvres. Mais ce savoir théorique ne suffit pas pour être fin connaisseur (Coypel, 1732, p. 18-19). L'expérience visuelle et manuelle s'avère aussi primordiale, faisant de la science du connaisseur une pratique empirique, reposant sur le paradigme de l'expérimentation. Dès le XVII^e siècle, les théoriciens s'accordent à dire qu'une bonne formation passe en premier lieu par l'éducation du regard, par

l'observation scrupuleuse et régulière des œuvres (Junius, 1645, p. 344 ; De Piles, 1708, p. 399 ; De Piles, 1715, p. 72-73). Fort de son savoir, le connaisseur porte ainsi sur les œuvres un regard différent, un « *Konstgheleerd oog* [un œil éduqué] » (Junius, 1641, p. 65), ou un « *keurig og* [œil judicieux] » (De Lairese, 1701, p. 47), avec une manière de regarder qui se doit d'être de plus en plus réfléchie. Si les conditions dans lesquelles s'exerce le regard sur un tableau sont théorisées par Roger de Piles (1677, p. 299-301), l'œil, au XVIII^e siècle, cultive un véritable système d'analyse. Face à l'œuvre, le connaisseur se doit pour Richardson (1728, p. 30) de la regarder avec méthode, d'abord à distance, puis de plus près, en prenant des notes afin d'y appliquer le système de balance des peintres, sur le modèle érigé par Roger de Piles en 1708. Mémoire et imagination sont autant de qualités requises au connaisseur pour Junius, Angel ou Richardson. Il sera alors en mesure de comparer les œuvres, une compétence soulignée par Bosse (1649, p. 27) et défendue également par les théoriciens du XVIII^e siècle (Du Bos, 1719 ; Caylus, 1748) : confronter les œuvres permettra de se faire « une habitude, une idée nette & distincte du caractère & de la pratique de chaque peintre » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXIII). L'étude et l'expérience sont alors les premiers attributs du *vrai connaisseur* (Bosse, 1649, p. 26-27 ; De Piles, 1677, p. 18 ; Restout, 1681, p. 70 ; Perrault, 1688, p. 238-240 ; De Piles, 1715, p. 97). Dès lors le connaisseur s'entend comme un praticien (Bosse, 1649), bien que ce terme acquiert un sens plus précis à la fin du XVII^e siècle. En effet, la pratique du dessin est d'abord simplement recommandée pour l'amatteur avisé dans la théorie anglaise ou néerlandaise (Peacham, 1634, p. 2 ; Junius, 1641, p. 29 ; Hoogstraten, 1678, p. 35), puis devient une compétence nécessaire à la définition même du connaisseur dans les textes français de théorie de l'art (Boutet, 1696, p. 131-132 ; De Piles, 1715, p. 93 ; Du Bos, 1740, p. 340 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I ; Caylus, 1748). Pratique et étude contribuent ainsi à « former le goût » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXXIII), mais surtout, justifient le titre même de *connaisseur*.

Le connaisseur, figure tutélaire de l'art

Vers une expertise technique

Mais si les savoirs définissent le connaisseur, ceux-ci lui permettent de se distinguer sur trois plans. Premièrement, les textes de théorie attribuent une première qualité au savant connaisseur : la capacité

d'attribution. Alors que Junius défend le pouvoir de distinguer les œuvres anciennes des œuvres modernes (Junius, 1641, p. 345), les théoriciens s'attachent surtout à décrire cette capacité du connaisseur à reconnaître la manière propre à chacun des peintres tant au XVII^e siècle (Bosse, 1649; Hoogstraten, 1678, p. 196; Félibien, 1679, 6^e *Entretien*, p. 646; Félibien, 1688, 10^e *Entretien*, p. 293; Le Comte, 1699-1700, I, p. 159) qu'au XVIII^e (De Piles, 1715, p. 97; Perrot, 1725, p. XXVI; Du Bos, 1740; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXVI). Par ailleurs, dès le XVII^e siècle, est soulignée la capacité du connaisseur à identifier une copie d'un original (Junius, 1641, p. 344; Bosse, 1649; De Piles, 1699, p. 97-104; Richardson, 1719; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXXIII-XXXIV), interrogeant la valeur de l'autographie comme celle du statut ou de la qualité de l'œuvre. Les compétences liées à l'attribution et à l'authentification des œuvres s'inscrivent dans le contexte du marché de l'art : le connaisseur s'évitera ainsi d'être « trompé » (La Mothe Le Vayer, 1648, p. 103-104; Bosse, 1649, p. 17-18; Hoogstraten, 1678, Introduction, n.p.; Richardson, 1715).

Le connaisseur comme conseiller et juge

Au-delà des considérations matérielles des œuvres rapprochant le connaisseur de l'expert, les théoriciens accordent à l'amateur éclairé le pouvoir de juger une œuvre et ce, dès le XVII^e siècle. Vinci, Van Mander, Junius, Dufresnoy ou Sandrart invoquent ainsi le jugement du connaisseur une fois l'œuvre achevée, le peintre n'étant pas à même de juger de son propre travail. En ce sens, l'amateur éclairé, en tant que conseiller, est l'interlocuteur privilégié de l'artiste, une position défendue par Coypel en 1730 ou encore Caylus en 1748. Néanmoins, le digne amateur se doit de ne pas être malveillant selon Junius (1641, p. 68) en offrant un jugement « sain » selon De Piles (1677, p. 18) et un « sentiment éclairé » (Caylus, 1748). Contrairement à l'ignorant qui s'intéresse d'abord aux noms ou à l'histoire d'une œuvre, l'expérience sensible, secondée par les savoirs, prime chez le connaisseur qui peut alors juger de la « valeur intrinsèque de l'ouvrage » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXXI). Ce sont ses propres connaissances qui lui permettent de considérer les « mérites » d'une œuvre (Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 181; Perrault, 1688, p. 241-242; Du Bos, 1740, p. 333-335). Lui seul peut sentir et reconnaître le beau selon Junius (1641, p. 260), La Mothe le Vayer (1648, p. 104) ou Bosse (1649, p. 65), une qualité que reconnaît également Dezallier d'Argenville au connais-

seur méritant : « Par d'heureuses comparaisons, par une pénétration d'esprit, par une forte inclination, on se forme un grand goût, & une juste idée du vrai beau » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXII). Sachant en quoi consiste la perfection de l'art et ne s'arrêtant pas à la « superficie des choses » (Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 191-192), le connaisseur doit pouvoir saisir les intentions du peintre, lire la peinture et s'instruire en regardant (Félibien, 1688, 10^e *Entretien*, p. 293 ; Richardson, 1728, p. 146). Interroger les compétences de l'amateur éclairé questionne tout autant les fins mêmes de l'art, voué à plaire et à instruire (Félibien, 1688, 9^e *Entretien*, p. 6), la peinture parlant « aux yeux, à l'esprit et au cœur » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. II). Au XVIII^e siècle, la notion de plaisir face à l'œuvre est centrale au sein de la littérature artistique, renvoyant à celle du sentiment développée face à l'œuvre (Du Bos, 1719 ; Coypel, 1732 ; Baillet de Saint-Julien, 1748). Le travail de l'artiste est ainsi soumis d'une part au regard aiguisé du connaisseur et d'autre part à celui du spectateur. L'amateur éclairé, armé de ses connaissances, doit alors se distinguer en étant capable « de réfuter méthodiquement les faux raisonnements » (Du Bos, 1740, p. 396).

Les connaissances matérielles et intellectuelles fondent ainsi la validité du jugement du connaisseur comme son autorité. Une position qui sera particulièrement débattue au XVIII^e siècle, d'abord avec l'apparition de la notion de public (Du Bos, 1719 ; Coypel, 1732 ; La Font de Saint-Yenne, 1747) et d'avantage encore avec le développement de la critique. Dans ce contexte, la conférence de Caylus en 1748 participe à asseoir la figure de l'amateur éclairé en lui attribuant droits et devoirs et plus largement, en fondant sa légitimité sur ses connaissances et son utilité (cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 1, p. 196-205). Il dresse alors un véritable modèle académique de l'amateur, garant institutionnel du goût et des normes légitimes du jugement.

L'évolution sémantique des termes de *curieux*, *d'amateur* ou de *connaisseur* dans la littérature artistique témoigne ainsi de la théorisation progressive des publics des arts, intensifiée à partir du milieu du XVIII^e siècle autour des figures du critique d'art et de l'expert. Les savoirs du connaisseur interrogent alors la manière d'appréhender l'œuvre, à la fois sensuelle et intellectuelle et, plus largement, ils permettent de mettre en perspective l'utilité même des arts.

Flore CÉSAR

Sources citées

Angel, 1642; Baillet De Saint-Julien, 1750; Bosse, 1649; Chambers, 1728; Conférences, [2006-2015]; Coypel, 1732; De Lairesse, 1701; De Lairesse, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1677, 1699, 1707 [1715]; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Du Bos, 1719 [1740]; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Goeree, 1668 [1670 b]; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Font De Saint-Yenne, 1747; La Mothe Le Vayer, 1648; Le Comte, 1699-1700; Marsy, 1746; Peacham, 1634, 1661; Pernety, 1757; Perrault, 1688-1697; Perrot, 1686; Restout, 1681; Richardson, 1715 [1725], 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- GIBSON-WOOD Carol, *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*, Garland, 1988.
- GRIENER Pascal, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.
- GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008.
- MICHEL Patrick (éd.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument*, Paris, 2014.
- MICHEL Christian et MAGNUSSON Carl (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome-Paris, 2013.
- MOUNT Henry, « The Monkey with the Magnifying Glass : constructions of the connoisseur in Eighteenth-Century Britain », *Oxford Art Journal*, vol. 29, n° 2, 2006, p. 167-184.
- RABIER Christelle (éd.), *Fields of expertise. A comparative history of expert procedure in Paris and London, 1600 to present*, Newcastel, 2007.

Amitié \implies Couleur/Coloris, Accord, Harmonie des couleurs, Union
Ancien \implies Antiquité
Antique \implies Antiquité, Beau, Choix

ANTIQUITÉ

angl. : *Antiquity*
 all. : *Antiquität, Antik*
 néerl. : *Oudheid*
 it. : *Antichità*
 lat. : *Antiquitas, Vetustas*

Antique, ancien, d'après l'antique, modèle, copie, moderne, nature, perfection

Tout au long de la période moderne, l'art antique demeure une référence incontournable, intervenant comme norme d'autorité aussi bien dans la formation de l'artiste que dans l'élaboration du jugement critique des amateurs et connaisseurs. Si ce statut transparait indéniablement à la lecture des textes, il explique aussi la prédominance des termes tels qu'antique(s) ou ancien(s) : l'Antiquité se définit en effet à travers ses œuvres et auteurs ou artistes qui servent de modèles. À cet égard, la sculpture antique est un exemple à observer et copier, notamment pour les mesures et proportions des figures. Mais au-delà, c'est aussi la manière des Anciens qui doit être imitée tant elle fait office de modèle de perfection complémentaire au modèle de la Nature. Une manière et un statut qui n'empêchent pas néanmoins l'art antique de faire face à des critiques à la fin du XVII^e siècle avec la Querelle des Anciens et des Modernes.

Antiquité, antiques et Anciens : des artistes, des œuvres et un statut de modèle

Les dictionnaires et la définition qu'ils fournissent à l'entrée *Antiquité* permettent d'emblée de rappeler l'absence de délimitations chronologiques strictes pour cette période qui dans l'usage de l'époque moderne, ne se réfère guère à un temps historique défini. L'*Antiquité* correspond ainsi aux « siècles passés » (Richelet, 1680 ; Furetière, 1690) ou à des « siècles fort esloignez » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694), soit à un temps indéterminé que l'on retrouve au XVIII^e siècle, notamment dans les encyclopédies de Diderot et d'Alembert ou de Watelet et Levesque (1751-1780 ; 1788-1791).

Cet emploi générique du terme explique peut-être aussi sa relative rareté dans les textes et dans les passages véritablement signifiants de ce point de vue, et ce au profit du terme *antique* : dans leurs glossaires

respectifs, Félibien et Aglionby retiennent d'ailleurs l'entrée *antique* plutôt que celle d'*Antiquité*, choix qui est également fait par Corneille, Lacombe et Pernety ou encore par Watelet et Levesque (Félibien, 1676, p. 471 ; Aglionby, 1685, *An Explanation...* ; Corneille, 1694 ; Lacombe, 1752 ; Pernety, 1757 ; Watelet et Levesque, 1788-1791). Et c'est en effet avec le terme *antique* qu'un sens plus explicite apparaît. D'une part, il est directement fait référence aux ouvrages « grecs et romains » (Audran, 1683, préface ; Furetière, 1690) et issus d'une période s'étendant « d'Alexandre le Grand à l'Empereur Phocas » (De Piles, 1668, Remarque 39 ; Richelet, 1680 ; Aglionby, 1685, « *Antique* » ; Lacombe, 1752 ; Pernety, 1757) soit à ce que l'on peut apparenter aujourd'hui à l'*Antiquité* classique et qui inclut dans certains cas — mais de manière relativement rare — l'Égypte comme chez Sandrart (1675, p. 83) ou Lacombe. D'autre part, le terme employé en tant que nom commun désigne des vestiges là encore clairement identifiés tels que médailles, inscriptions et statues comme le rappelle par exemple Peacham, auxquels De Piles adjoint vases et bas-reliefs (1661, p. 104-105 ; 1677, p. 42-43), alors que les dictionnaires comprennent plus globalement les restes et autres monuments curieux de l'Antiquité (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694 ou Marsy, 1746, entre autres). Parmi les définitions les plus synthétiques et caractéristiques, l'on peut encore citer celles d'Aglionby et de Lacombe, évoquant « les morceaux de Peinture, d'Architecture & de Sculpture des plus célèbres artistes de l'Antiquité ».

De fait l'appellation *Anciens* désignant les auteurs d'œuvres antiques, l'emporte également sur l'usage du terme *Antiquité*. Opposés aux Modernes et en ce sens rattachés à des temps passés peu définis, les *Anciens* — pris non plus au sens de peuples anciens mais d'artistes — sont nommés sans détour et associés à des figures emblématiques : Apelle, Zeuxis, Timanthe, Polygnotus et Protogène pour la peinture, Phidias, Praxitèle et Calamis pour la sculpture (Junius, 1641, p. 25-26 ; Aglionby, 1685, p. 16-17 ; Perrault, 1688, p. 197-199 notamment ; Dolce/Vleughels, 1735, p. 191). Plus qu'un simple constat, la prédominance de ces deux termes — *ancien* et *antique* — témoigne essentiellement du statut particulier conféré à l'Antiquité qui relève avant tout du modèle, aussi bien dans la formation des artistes que dans celle du goût. Cette valeur d'exemple s'applique dès lors aussi bien aux œuvres antiques qui doivent être observées et copiées, qu'à la manière des Anciens qui doit être imitée.

L'imitation des antiques comme fondement du dessin face à la vérité du naturel

Tous les auteurs s'accordent à l'affirmer avec plus ou moins de nuances : le dessin d'après les antiques est une des étapes indispensables à l'apprentissage du peintre. Certains, à l'image de La Fontaine, se contentent de consignes générales les enjoignant à dessiner « sans relâche » d'après les antiques grecs (1679, p. 52). D'autres se font plus précis. Bosse insiste par exemple sur les proportions et l'air des sculptures, rejoint en ce sens par Lairese et De Piles (1649, p. 99 et 1667, p. 34-35 ; 1701, p. 47-48 ; 1708, p. 404-405) auxquels Sandrart et Audran ajoutent les mesures (Sandrart, 1679, p. 13 ; Audran, 1683, préface). De ce point de vue, les modèles étant plus rares dans le domaine de la peinture, ce sont les sculptures qui prennent le pas sur les modèles picturaux. Ainsi de l'*Hercule Farnèse* à l'*Apollon du Belvédère*, en passant par l'*Hercule Commode*, le *Gladiateur Borghèse*, la *Vénus de Médicis*, ou encore le *Laocoon*, les exemples — conditionnés par les découvertes qui jalonnent l'époque moderne — ne manquent pas. De plus, des ouvrages compilant gravures et représentations d'antiques assurent une diffusion encore plus large à l'ensemble de ces œuvres de référence. En France, le recueil de François Perrier (1638) participe pleinement de cette circulation des modèles dès la première partie du siècle, mais les recueils de ce type se multiplient tout au long du XVII^e siècle et sont, pour certains, directement issus de la main des théoriciens de l'art : Sandrart dresse en 1680 un véritable catalogue des antiques avec textes et illustrations pour chaque sculpture (*Sculptura veteris admiranda...*), Audran accompagne quant à lui sa préface de nombreuses illustrations en 1683, alors que Testelin ajoute une table d'*Exemples touchant les Proportions et les Contours* à son texte, contenant cinq représentations de statues agrémentées, tout comme celles présentées par Audran, d'indications de mesures et d'échelle. Intimement liés aux contours, proportions et mesures des corps — et par la même, à l'anatomie — les antiques sont en ce sens directement rattachés à la pratique du dessin.

Par extension, la valeur de modèle s'étend à la confrontation de ces œuvres avec la Nature, objet d'imitation par excellence. Si Audran fait office d'exception en affirmant avoir « tout pris sur l'Antique », Testelin juge par exemple l'étude des antiques plus avantageuse que celle du naturel lors de la formation du peintre, mais enjoint les étudiants à « s'assujettir » aux deux et à « imiter exactement son objet » (1683,

préface; 1693 ou 1694, p. 11). Comme beaucoup d'auteurs de la Renaissance et à la suite de Dolce (Dolce/Vleughels, 1735, p. 191), Aglionby donne à son tour la préséance aux antiques et les désigne comme la « *Correction of Nature by Art* » (1685, p. 104-106). Cultivant un équilibre entre les deux, nombreux sont à l'inverse les auteurs qui encouragent l'association de la copie des antiques à celle de la Nature, à l'image de Bosse, Smith ou encore Lairese (1649, p. 20 et 99; 1692, p. 64-67; 1701, p. 76-77). Chez De Piles, *Nature et antiques* entretiennent un rapport plus complexe. Dans ses premiers ouvrages, l'auteur estime en effet que l'observation de la Nature « tempère cette immobilité des Figures antiques » avant de placer « la vérité du naturel » de Rubens au-dessus du « goust de l'Antique » (1677, p. 42 et p. 256), pour finalement allier les deux modèles et resituer Rome en tant que meilleure école à l'égard du dessin — car formée sur l'Antique — ou Raphaël en tant que « guide dans l'heureux mélange qu'il a fait de l'Antique et de la Nature » (1708, p. 148, 158-159 et 404-405). Plutôt qu'une évolution trop simpliste, il faut surtout voir là chez le théoricien français une forme de synthèse où malgré tout, la Nature conserve sa primauté demeurant la source de toute représentation : « l'Antique n'est beau que parce qu'il est fondé sur l'imitation de la belle Nature », assène-t-il ainsi en 1708 (p. 148).

À l'image des propos de De Piles, c'est finalement aussi cette confrontation entre nature et sculpture qui s'observe dans les reproductions d'antiques. Que ce soit sur les planches de Perrier, de Sandrart, de Testelin ou d'Audran, aucune copie ne se contente en effet de l'imitation exacte telle que la préconisent les théoriciens dans leurs discours. Au contraire, toutes comportent des effets d'ombre et de lumière, des accentuations de mouvements et d'expressions. Plus qu'un simple relevé, les copies d'antiques qui illustrent ces ouvrages témoignent donc à leur tour du rapport constant au naturel, et se conforment ainsi aux recommandations de Rubens (1577-1640) qui privilégie la chair au marbre.

Beauté, perfection, noblesse et « manière des Anciens »

La dimension de modèle de l'Antiquité ne saurait cependant se limiter à la formation des peintres et au rôle prépondérant que jouent les antiques à l'égard de la représentation de la figure humaine et, au-delà, de l'imitation de la nature en peinture. Intervenant comme un *topos* les expressions désignant le « grand goust de l'antique » (Bosse,

1667, p. 18-19), l'« *antique taste* » (Richardson, 1719, p. 78-79) ou encore « la grande et noble manière des Anciens » (Perrault, 1688, p. 10) témoignent de la révérence que théoriciens, artistes, amateurs et érudits vouent à l'Antiquité et à son art. Il en va de même pour nombre d'affirmations consacrant la beauté des antiques, à travers des formules laconiques. Présenté comme « règle de beauté » par De Piles, La Fontaine et Marsy (1668, Remarque 39; 1679, p. 27; 1746, t. 1), vanté car « beau dans tous les temps » par Lairese (1701, p. 76-77), l'art des Anciens se voit aussi érigé en modèle de perfection par Audran et Dolce/Vleughels (1683, préface; 1735, p. 191). Malgré ces quelques qualificatifs, il n'est cependant pas aisé de déterminer quelles caractéristiques précises et propres à l'art antique lui permettent de parvenir à une telle beauté et perfection. En outre, les œuvres picturales illustrant ces concepts esthétiques ne sont pas non plus nombreuses. Les *Noces aldobrandines* demeurent la référence la plus citée à laquelle on peut ajouter la *Vénus anadyomène* d'Apelle, *Le Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe ou encore *La famille du Centaure* de Zeuxis (œuvre cependant restée sans copie et disparue). Enfin, Perrault cite sous le nom de *Tombeau d'Ovide* (1688, p. 219-220), les fresques retrouvées à Rome en 1674 autour du *Tombeau des Nasonii*, que Bellori et le graveur Bartoli copient et publient dans un ouvrage commun en 1680 (les gravures du même Bartoli serviront d'ailleurs de référence pour l'ouvrage publié plus tard, entre 1757 et 1760, par Caylus et Mariette, *Recueil des peintures antiques*). Ici donc, la peinture antique et ses exemples viennent davantage se mêler aux sculptures pour servir d'illustration aux discours sur l'art.

Il faut toutefois une lecture approfondie des textes pour dépasser ces poncifs et pour cerner ce que signifie réellement aux yeux des Modernes la « manière des Anciens ». Prolongeant l'admiration relative au dessin et aux proportions des figures, Aglionby, Perrault et Richardson estiment tous trois ces mêmes figures antiques d'après des critères plus détaillés. Leur forme et coloris retiennent par exemple l'attention d'Aglionby qui cite à cette occasion Zeuxis (1685, p. 9-12); la « noblesse & dignité des airs de testes » sont signalées par Perrault (1688, p. 219-220) rejoint en ce sens par Richardson qui, outre la grandeur, souligne la grâce de la peinture des Anciens, et particulièrement celle d'Apelle; une grâce et une grandeur qu'il attribue plus loin aux figures et tant aux airs de têtes qu'à leur attitude d'ensemble (1725, p. 203-204 puis 248-250). Chez Sandrart, c'est cette fois l'art des drapés qui est salué et plus spécifiquement la délicatesse et l'ajustement

des vêtements de plusieurs statues dont la *Flore Farnèse*, ou encore leur caractère « virevoltant » (1675, p. 83). Des draperies également mentionnées par Lairese qui rappelle que leurs plis et étoffes doivent par ailleurs correspondre au rang des figures représentées, rejoignant ainsi la notion de convenance, à laquelle il ajoute encore celle de contraste — soit autant d'éléments que le théoricien estime présent dans l'art du dessin des antiques (1701, p. 47-48). À quelques dizaines d'années d'écart, Junius et De Piles rassemblent à eux deux tous ces éléments de manière à la fois concise et claire. Junius fait ainsi l'éloge de la simplicité des couleurs et de la netteté et élégance du dessin (*graceful neatness*), pour finalement qualifier l'art ancien de majestueux par sa simplicité (1641, p. 346-347). Par l'intermédiaire de Pamphile, De Piles justifie pour sa part la beauté de l'Antique par « la correction de la forme, la pureté & l'élégance des contours & la noblesse des expressions, la variété, le beau choix, l'ordre & la négligence des ajustemens ; mais surtout une grande simplicité » (1677, p. 40-41). En 1708, à l'élégance se joint encore la grâce (1708, p. 404-405).

Finalement donc, à travers une terminologie récurrente centrée autour de notions proches comme la noblesse, la majesté, la grandeur, l'élégance d'un côté, puis la grâce, la beauté et la perfection de l'autre, on repère assez bien les éléments qui sous-tendent le goût pour l'esthétique antique. Il y a bien sûr toujours les figures, prisées pour leurs « airs de têtes », leurs attitudes et expressions à la fois dignes et contrastées — ou variées — selon le vocabulaire des différents auteurs, mais aussi pour l'art des drapés qui semble leur donner vie tout en respectant les règles de convenance ; le dessin, réputé pour son élégance et sa netteté qui lui confèrent à la fois pureté et simplicité ; simplicité mentionnée enfin à l'égard des couleurs sans plus de détails. Mis en perspective ces aspects d'élégance, pureté et simplicité apparentent ainsi l'art antique à un art en partie fondé sur des principes d'ordre et de sobriété.

La Querelle des Anciens et des Modernes : vers une vision contrastée de l'Antiquité ?

À la fin du XVII^e siècle, la notion de perfection devient un enjeu de plus en plus central dans les débats théoriques, débats qui vont dès lors placer l'Antiquité et son statut de modèle indéfectible au cœur des discussions. L'intervention de Charles Perrault auprès de l'Académie française au début de l'année 1687 constitue en ce sens une étape

marquante : l'auteur y lit *Le Siècle de Louis le Grand*, un poème dédié à la gloire des temps modernes et de la monarchie française incarnée par Louis XIV. Dans le sillage de cette lecture, il publie durant la décennie suivante le *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697) au sein duquel il défend les œuvres et productions de ses contemporains face à celles des *Anciens* en s'intéressant à tous les domaines des arts et des sciences. Dès sa préface, il entend ainsi à l'égard des beaux-arts « voir à quel degré de perfection ils sont parvenus dans les plus beaux jours de l'Antiquité, & de remarquer en même temps ce que le raisonnement & l'expérience y ont depuis ajouté, & particulièrement dans le Siècle où nous sommes », et indique encore « révéler les Anciens, sans les adorer ». Comme le laissent ici entendre les mots de Perrault, il y a dans cette vision de l'Histoire une notion de progrès que l'écrivain et scientifique Bernard de Fontenelle explicite dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688). Face à eux, les partisans des Anciens comme Boileau ou La Fontaine continuent à défendre l'Antiquité donnant lieu à la célèbre *Querelle des Anciens et des Modernes* qui touche tous les arts.

En peinture, l'ouvrage le plus emblématique de ce contexte demeure bien sûr celui de Perrault lui-même qui oppose sous la forme d'un dialogue trois personnages représentant les différents courants de pensées de l'époque. Il dénonce par exemple l'attitude des connaisseurs face aux tableaux des Anciens et tout en reconnaissant certaines qualités à leurs peintures, émet plusieurs critiques (1688, p. 237-238). Ses reproches se concentrent plus particulièrement sur l'absence de perspective, le manque d'ordonnance et le mauvais mélange des couleurs, jugeant le rendu de leurs tableaux « sans union, sans liaison & sans cette mollesse des corps vivans » (1688, p. 219-220). À travers ces remarques, il met face à face Zeuxis, Timanthe et Apelle d'un côté, et Raphaël (1483-1520), Titien (1488-1576) et Véronèse (1528-1588) de l'autre (1688, p. 197-199 et 219-220).

Toutefois, il ne faut pas rattacher la comparaison entre Anciens et Modernes et les réflexions sur les différents âges de la peinture et ses éventuels progrès à quelques acteurs et à une période trop circonscrite. Dans son *De Schilder-konst der Oude*, Junius distingue déjà par exemple différents âges de la peinture antique et affiche sa préférence pour les périodes les plus anciennes (1641, p. 346-347). Il est suivi par Lairesse qui au tournant du siècle rend hommage aux deux périodes, « *ieder in 't zyne volmaakt* » [chacune parfaite en elle-même] avant de donner l'avantage de la perfection aux Anciens en matière de dessin. Le Néerlandais en profite pour contredire la vision progressiste de l'art et

de l'Histoire et présente l'art moderne comme l'enfance du dessin face à sa « *naar haar Zuster Antik, die ouwer en wyzer is* » [sœur l'Antiquité, plus âgée et plus sage] (1701, p. 46-47). Il serait alors aisé de ranger Lairesse parmi les partisans des Anciens à la lecture de ses mots dans son ouvrage plus tardif, *Groot Schilderboek* : « L'antique est beau dans tous les tems, au lieu que le goût des modernes suit constamment, dans toutes les parties de l'art, les révolutions continuelles des modes & les caprices journaliers des prétendus connoisseurs de notre tems » (1712, p. 167 [1787, p. 281]). Mais c'est aussi le même Lairesse qui pour défendre la qualité des lumières de la peinture hollandaise, justifie que Raphaël, Poussin (1594-1665) et les grands maîtres n'aient pas usé de la méthode de double lumière, « car l'art n'étoit pas encore parvenu de leur tems, à ce degré de perfection dans cette partie, auquel on l'a porté depuis » (1712, p. 284-286). De semblables contradictions se retrouvent chez De Piles qui loue la manière des Anciens en même temps que celle de Rubens (1668, p. 101 ; p. 248 et 257-258) pour finalement s'accorder sur le fait que « Le Vrai Ideal est un choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modele ; mais qui se tirent de plusieurs & ordinairement de l'Antique » (1708, p. 32). De leur côté, les Anglais Aglionby et Richardson (1685, p. 16-18 ; 104-106 ; 1719, p. 78-79 ; 1725, p. 203-204) se veulent plus conciliants et mettent au même niveau de perfection Zeuxis, Appelle et les Carrache, Raphaël, Titien ou encore Guilio Romano (v. 1499-1546). Selon les enjeux et contextes spécifiques à chaque pays et auteurs, la *Querelle* trouve donc des échos dans bon nombre d'écrits sur l'art et ce, tout au long du XVIII^e siècle avec comme point d'orgue les écrits de Johann Joachim Winckelmann qui paraissent dans la seconde moitié du siècle.

Néanmoins, le Beau idéal incarné par l'art grec tel que le conçoit le théoricien néoclassique allemand ne doit pas s'apparenter à un aboutissement de l'ensemble des écrits sur l'art de la période moderne et encore moins masquer la variété des discours. En effet, tous les parallèles entre les différents auteurs témoignent des questionnements récurrents que cristallisent les débats autour de l'Antiquité : la copie des antiques et son rôle pour la représentation des figures et plus généralement, pour le dessin ; le rapport entre le modèle antique et la Nature ; la confrontation entre Anciens et Modernes et enfin, la quête de perfection et d'idéal. Et à chaque fois, les tiraillements sont nombreux. Là où beaucoup enjoignent les peintres à une copie exacte, d'autres — dont parfois les mêmes et au sein d'un même texte — réclament d'aller vers moins d'affectation ; là où les auteurs admirent la dignité des

figures antiques, ils leur reprochent en même temps leur sècheresse ou manque de vitalité ; là où l'Antiquité se voit présentée comme l'idéal, elle est en même temps confrontée aux apports des artistes modernes. Autant de tensions qui sont en partie caractéristiques des pratiques de l'art de l'époque où se côtoient à la fois la recherche de la simplicité et de l'élégance, mais aussi le souci d'une peinture vivante et naturelle. Plus qu'une Antiquité véritablement une et idéalisée comme la concevra Winckelmann, c'est donc avant tout une vision faite de contrastes où l'Antiquité est appelée à renaître, et où — sans être nécessairement un idéal — elle demeure une référence constante aussi bien pour les artistes, que les amateurs et théoriciens.

Marianne FREYSSINET

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Audran 1683 ; Bellori et Bartoli, 1680 ; Bosse, 1649, 1667 ; Caylus et Mariette, 1757-1760 ; Corneille, 1694 ; Dictionnaire, 1694 ; Diderot, D'Alembert, 1751-1780 ; De Lairese, 1701, 1707 [1712] ; De Piles, 1668, 1677, 1708 ; Dolce, 1557 ; Félibien, 1676 ; Fontenelle, 1688 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Furetière, 1690 ; Goeree, 1670, 1682 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; La Fontaine, 1679 ; Lacombe, 1752 ; Marsy, 1746 ; Peacham, 1634, 1661 ; Pernety, 1757 ; Perrault, 1688-1697 ; Perrier, 1638 ; Richardson, 1715 [1725], 1719 ; Richelet, 1680 ; Sandrart, 1675 et 1679, 1680 ; Smith, 1692 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694] ; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- BAYARD Marc et FUMAGALLI Elena (éd.), *Poussin et la construction de l'antique*, Paris-Rome, 2011.
- BORINSKI Karl, *Die Antik in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914-1924, 2 vol.
- BOYER Jean-Claude, « Félibien et l'antique : un disciple infidèle de Poussin ? », dans M. BAYARD et E. FUMAGALLI (éd.), *Poussin et la construction de l'antique*, Paris-Rome, 2011, p. 533-543.
- BREDEKAMP Horst, *La nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris-New York-Amsterdam, 1996 [1^{re} édition en allemand 1993].
- BRUER Stephanie-Gerrit et RÖSSLER Detlef (éd.), *Festschrift für Max Kunze. « ...die Augen ein wenig zu öffnen » (J. J. Winckelmann). Ein Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute*, Ruhpolding, 2011.
- BURLLOT Delphine, *Fabriquer l'antique : les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII^e siècle*, Naples-Paris, 2012.

- DACOSTA KAUFMANN Thomas, « Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann », *Journal of the History of Ideas*, vol. 62, n° 3, 2001, p. 523-541.
- DÉCULTOT Élisabeth (éd.), *Musées de papier : l'Antiquité en livres, 1600-1800*, Paris, 2010.
- FUMAROLI Marc, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001.
- FUMAROLI Marc (éd.), *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, 2010.
- GRELL Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France. 1680-1789*, Oxford, 1995.
- HASKELL Francis et PENNY Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, 1999 [1^{re} édition en anglais, 1981].
- HOCHMANN Michel et JACQUART Danielle (éd.), *Lumière et vision dans les sciences et les arts de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Genève, 2010.
- HOFFMANN Philippe et RINUY Paul-Louis (éd.), *Antiquités imaginaires : la référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1996.
- MORANA BURLLOT Delphine et LURIN Emmanuel (éd.), *L'artiste et l'antiquaire. L'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne*, Paris, 2017.
- RUBIN James Henry, « Roger de Piles and Antiquity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, n° 2, 1975, p. 157-163.
- SCHADE Kathrin (éd.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption : zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, Münster, 2007.
- TROUVÉ Stéphanie, « Palladia Tolosa : l'héritage de l'antiquité dans la peinture à Toulouse au XVII^e siècle », *Pallas, revue d'études antiques*, vol. 57, 2001, p. 57-70.
- WESTSTELJN Thijs, « The Germanic Origins of Art : Dutch and English Antiquity according to Verstegan, Junius and Van Hoogstraten », *Dutch Crossing*, vol. 32/1, 2008, p. 43-70.
- WESTSTELJN Thijs, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, Leiden, 2015.

Arrangement \implies Composition

ART

angl. : *art*
 all. : *Kunst*
 néerl. : *konst(kunst)*
 it. : *arte*
 lat. : *ars*

Art libéral, art mécanique, artiste, Beaux-Arts, imitation, peinture, plaisir, pratique, règle, science, théorie

Le terme art révèle un grand paradoxe de la littérature artistique de l'époque moderne. Il n'y a aucune entrée pour ce mot dans le Dictionnaire portatif de peinture et de sculpture publié par Pernety en 1757, et dans les nombreux dictionnaires publiés en France, Angleterre, Allemagne, le terme s'applique autant aux humanités dans un sens plus large, qu'à la chimie, voire l'horlogerie. Le même paradoxe apparaît dans les ouvrages de théorie de l'art, le mot est relativement peu utilisé seul, il apparaît en revanche abondamment associé à la peinture, à la sculpture..., que les auteurs, qui sont généralement peintres, essaient d'éclairer. Pourtant, avant l'utilisation du terme « Beaux-Arts » par Batteux dans Les Beaux-Arts réduits à un même principe en 1746, et malgré la rareté de l'occurrence du terme, le concept d'art se construit et se définit en relation avec d'autres notions signifiantes.

Du parallèle entre art mécanique et art libéral à celui entre art et science

Si la conquête de la noblesse de l'art et des artistes est établie à la Renaissance et l'art de la peinture jusque-là considéré comme un art mécanique est alors élevé au rang des arts libéraux (au même titre que la poésie, la rhétorique, etc.), ce point fait encore l'objet de discussions animées dans les différents cercles artistiques et les dictionnaires. Il faut cependant souligner que, dans ces derniers, le mot lui-même n'implique aucune notion d'esthétique, il se rapporte à la maîtrise d'un savoir-faire dans différents domaines très variés, et la qualité d'industriel s'étend à l'artiste (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694). Cette connotation d'adresse, d'habileté est issue de la racine latine *ars* (ou *techne* en grec). Les expressions de libéral et de mécanique perdurent dans les dictionnaires de la fin du XVIII^e siècle (Watelet, Levesque, 1788-1792).

En Allemagne et aux Pays-Bas, l'origine étymologique des termes *Kunst* et *kunst* (*konst*) induit la référence à d'autres notions. Sandrart définit ainsi *Kunst* comme dérivant de *können* (pouvoir) qui renvoie à la pratique et de *kennen* (savoir) qui s'applique à la théorie, exprimant ainsi un changement de paradigme liant art et science, théorie et pratique (Sandrart, 1675, p. 73). L'émergence dans le discours artistique de la notion de science modifie la conception de l'art. Félibien associe art et science dans sa définition « ART : On dit une chose faite avec art & science, ou artistement faite » (1676, p. 478). Comme d'autres auteurs, Fréart de Chambray considère que la Science de la Peinture (la géométrie, l'optique, la perspective, essentielles dans la disposition des figures dans le tableau) « tire la Peinture d'entre les Arts mécaniques pour luy donner rang de Science » (1662, p. 19). L'opposition entre art mécanique relevant plus de la main, et art libéral exclusivement issu de l'esprit, et celle entre art et science, encore sensible dans le *Dictionnaire* de Furetière (1690), montre bien le chemin parcouru par les théoriciens pour définir la notion. Félibien se sert de cette assimilation de l'art à une science pour distinguer le peintre savant, capable de percer les secrets de l'art, de l'ouvrier (1666, *1^{er} Entretien*, p. 29), et qualifier une bonne pratique et la belle qualité d'une œuvre faite « avec art et science ou artistement faite » (1676, p. 478).

La main et l'esprit ou la théorie et la pratique

La revendication de l'art comme science par les artistes est essentielle. Un point de rupture s'opère parce que les théoriciens, dès le XVII^e siècle, expriment l'art simultanément comme un faire et comme une activité intellectuelle émanant de l'esprit. Cette position était certes celle défendue par les artistes dès le XVI^e siècle en Italie. Elle continue à être exprimée. En effet la diffusion de la conception d'une partie spirituelle (essentiellement l'invention et son expression par la composition et le dessin) qui s'oppose à une partie mécanique (la proportion, la perspective, la couleur) est encore très répandue parmi les théoriciens italiens ou les théoriciens du milieu du XVII^e siècle en France et en Angleterre. Mais le rôle de la partie intellectuelle de l'art devient un des sujets majeurs débattus dans les écrits entraînant des changements majeurs dans la conception de l'art.

La distinction entre la partie intellectuelle ou spirituelle, et mécanique se dissout sous l'impulsion d'artistes théoriciens comme Joachim von Sandrart en Allemagne, Samuel Hoogstraten en Hollande et Roger

De Piles en France à travers leur conception du coloris. L'artiste doit dès le début concevoir dans son esprit la répartition des couleurs. Cette approche de l'art dans sa double dimension d'invention et d'expression de la main permet de redéfinir d'une manière nouvelle la notion de théorie qui devient l'expression de la pratique. La nouveauté dans la deuxième moitié du XVII^e siècle est de considérer que le faire n'est pas seulement l'expression de l'habileté de l'artiste, mais, dépendant de l'esprit, il en est l'expression. Cette conception sera reprise par Diderot dans son article de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des métiers et des arts* (1751-1780).

D'une manière récurrente, le terme est par ailleurs associé à la notion de règles. C'est le deuxième point de convergence entre la notion d'art et celle de théorie. Dans la perspective d'une relation plus étroite entre théorie et pratique, les préceptes, essentiels dans l'apprentissage de l'art de peindre, contribuent à faire de la pratique une science. Furetière (1690) parle d'un « amas de règles », de même Chambers (1728, p. 143) insiste sur leur nécessité pour la bonne production des effets. La question des règles est d'autant plus importante pour les artistes dans le contexte des académies qui se créent en grand nombre dans toute l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Tous les écrits insistent sur l'importance des règles. Cependant, les théoriciens ne cherchent pas à les définir de manière rigide, et engagent les artistes non pas à les suivre scrupuleusement, mais à les connaître, à s'en remplir l'entendement et la mémoire afin de se laisser guider par elles (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 14).

Le principe d'assimilation de l'art à des règles est également confronté à la notion de génie, permettant ainsi une nouvelle mutation des deux concepts. De même que l'on parle de l'art d'un artiste et non plus de celui d'un artisan qui sait bien faire une montre, on n'associe plus alors le génie à la qualité manuelle d'un artisan, mais « à l'acquisition des règles et secrets de l'art par l'exercice » (Dufresnoy/De Piles, 1668, v. 30-36).

Les fins de l'art

Le grand paradoxe du terme tel que nous l'employons est que le fondement de l'art de peinture est l'imitation de la nature. La *mimesis* est le principe primordial qui se retrouve dans tous les traités de peinture dans ses diverses variantes. L'art, objet artificiel a pourtant la capacité de seconder la nature (Bate, 1634, p. 112; Sandrart 1675

et 1679), de la dépasser et la rendre belle et noble (Richardson, 1719, p. 15-16). Les citations qui expriment l'importance de l'imitation sont très nombreuses, et elles se retrouvent dans des contextes différents.

Pour atteindre cette qualité, l'imitation dont il est question ici n'est pas la simple copie, ni une imitation servile, mais un acte de création ou de recréation qui associe l'œil qui observe la nature, l'imagination, l'intelligence et la main de l'artiste, ce que beaucoup d'auteurs, comme Junius, appellent le *free spirit of an artist*. La nature est plus qu'un modèle, et l'artiste ne doit pas se limiter à en reproduire les formes, mais il doit s'attacher à la vie et la diversité, à la recherche du vrai. C'est ainsi que s'approfondit la notion d'*art*.

Comme le souligne De Piles, l'imitation contribue alors à créer un effet sur le spectateur, et celui-ci est considéré comme le but de l'art. Chambers évoque aussi cette particularité de la peinture à créer un effet, au point de parler d'« *Effective Art* ». Pour Junius (1638, p. 321-322), celui-ci n'est pas uniquement tromperie, mais le *placere* (plaire), le plaisir des yeux, est érigé en enjeu essentiel à côté du *docere* (instruire), du *movere* (émouvoir). L'attraction des sens est rendue possible par l'artifice utilisé par le peintre pour rendre vrai l'objet imité. De Piles en fait le « but des Sciences et des Arts qui ont pour objet l'Imitation », et le fondement de ce qu'il appelle les « beaux-Arts » (écrit avec une minuscule, 1708, p. 23 et 30). Le terme figurait déjà en 1666 dans la Préface des *Entretiens* de Félibien, il se retrouve dans les écrits de Du Bos, de Richardson, puis de Batteux qui présentent de manière plus claire encore l'imitation comme source de l'agrément et du plaisir. Cette signification nouvelle qui accole au terme *art* la notion de beau, montre bien la distance qu'il était nécessaire de combler. Cela explique la lente maturation de la pensée sur l'art depuis les débats sur ce sujet durant la Renaissance et après, pendant le Siècle des Lumières, avec l'affirmation des Beaux-Arts (*Schöne Künste, Belli arte...*) dans toute l'Europe. La rareté de l'utilisation du mot, pris dans sa forme la plus simple correspond à un changement de paradigme. Loin de sa définition dans les dictionnaires, le discours sur la peinture se réapproprie le terme en reliant théorie et pratique, à partir des caractères qui lui sont généralement attribués en dehors du champ artistique. Dès la fin du XVII^e siècle, cependant, la notion est étendue à l'amateur, et l'art apparaît alors comme l'expression d'une expérience pour le peintre et pour le spectateur, modifiant ainsi la nature même de l'œuvre d'art, et de la définition de l'artiste.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Bate, 1634; Batteux, 1746; Chambers, 1728; De Piles, 1708; Dictionnaire, 1694; Diderot, D'Alembert, 1751-1780; Du Bos, 1719 [1740]; Du Fresnoy/De Piles, 1668; Félibien, 1666-1688, 1676; Fréart De Chambray, 1662; Furetière, 1690; Junius, 1637 [1638, 1641]; Pernety, 1757; Richardson, 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- BLUHM Roland, *Kunst und Kunstbegriff*, Paderborn, 2013.
- CLOWNEY David, « Definition of art and fine art's historical origins », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, No. 3, 2011, p. 309-320.
- DEAN Jeffrey T., « The nature of concepts and definition of art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61, No. 1, 2003, p. 29-35.
- GROULIER Jean-François, « Art », dans B. CASSIN (éd.), *Vocabulaire européen des intraduisibles*, Paris, 2004, p. 108-115.
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et Académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993.
- JORINK Eric & RAMAKERS Bart, « Undivided territory. "Art" and "science" in the early modern Netherlands », *Netherlands Yearbook for History of Art*, 2011, 61, p. 6-32.
- KRISTELLER Paul Oscar, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1980.
- SHINER Larry, *The Invention of Art : a cultural history*, Chicago, 2001.
- ULLRICH Wolfgang, *Was war Kunst*, Francfort, 2005.
- VAN DE ROEMER Bert, « Regulating the Arts : Willem Goeree versus Samuel van Hoogstraten », *Art and Science in the early modern Netherlands. Netherlands Yearbook for History of Art*, 2011, 61, p. 185-207.

<p>Art libéral \implies Art, Beaux-arts, Liberté, Peinture Art mécanique \implies Art, Beaux-arts, Artiste</p>

ARTIFICE

angl. : *artifice*
 néerl. : *konstgriep*
 it. : *artificio*
 lat. : *ars*

Fard, pinceau, lumière, coloris, effet, illusion, vraisemblable, vrai, grâce, tromper la vue, regard

Artifice a la même racine que les mots art, artiste, et cette proximité se retrouve dans différentes langues (artificer en anglais, artifice en italien ou artifex en latin). Et de fait, le terme entre souvent dans les définitions de la peinture. Quand Félibien l'évoque à propos de l'histoire ou de la composition (1685, 8^e Entretien, p. 295) ou qu'il en décrit le but, à savoir tromper la vue, il établit une correspondance directe entre l'art de peindre et l'artifice. Il ne faut pas cependant en conclure que les deux termes soient synonymes ou interchangeables. En revanche, dépassant la définition de la peinture, et bien que le terme n'apparaisse pas dans les dictionnaires, la notion d'artifice prend en France une place importante dans la théorie de l'art aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Pinceau, coloris, lumière

Le lieu commun véhiculé dans la majeure partie des définitions de la peinture est l'enjeu de faire apparaître sur une surface en deux dimensions, un espace à trois dimensions et tous les objets visibles (De Piles, 1715, p. 28). C'est en cela que réside l'artifice. De Piles énonce ainsi différents moyens de traiter le premier plan d'un tableau pour « faire jouer l'artifice du tableau », attirer le regard, plaire (1708, p. 225-226). Depuis Alberti cette préoccupation est celle de tous les théoriciens. Ils y répondent de manières diverses. Si le relief ou le volume peut être exprimé à travers le dessin, ou la profondeur à travers la perspective, il faut cependant le secours de la couleur et de la lumière pour rendre réel l'espace de la peinture, ou en créer l'illusion.

Les discours sur l'artifice s'articulent autour de ces concepts à partir du XVII^e siècle, en particulier en France. Ils prennent alors une direction nouvelle. La distinction entre couleurs artificielles et naturelles fréquente dans les écrits sur l'art, ne définit pas l'artifice. En revanche la référence à la matière (ce qui relève d'ordinaire de la technique) n'est

pas dissociée de la description de son effet. Les deux approches sont souvent présentes simultanément dans le même traité, voire dans le même passage. Une perméabilité apparaît alors entre les deux registres pourtant apparemment de nature différente (tel vert, bleu ou jaune produit tel effet, peut être mélangé à tel ou tel autre en fonction de la sympathie, de l'amitié qu'ils ont entre eux), induisant une véritable dialectique entre matière et artifice. Dans cette même perspective, Félibien associe à ce beau mélange de couleurs qui procure « de la joie aux yeux » à « l'artifice du pinceau » (1672, 3^e *Entretien*, p. 157-158). Le pinceau évoque justement cette capacité du peintre à maîtriser l'effet. Mais la lumière joue également un rôle essentiel dans cette transformation de la matière-couleur en matière colorée. C'est elle qui est au cœur non seulement de la conception de l'artifice, mais de sa mise en œuvre.

Deux notions, d'une part le coloris, c'est-à-dire l'union, l'harmonie des couleurs, d'autre part le clair-obscur, sont présentées par De Piles comme les véritables instruments de l'artifice. En gestation dans le poème *De Arte graphica* de Dufresnoy (traduit par De Piles, 1668, p. 27), le coloris appelé aussi chromatique, est également qualifié de fard. Cette idée est reprise par De Piles (1699, p. 59-61). Elle conforte le caractère illusionniste de la peinture qui, grâce à la couleur, est capable de recréer l'impression de réel d'un objet à travers la matière picturale. Les lumières et les ombres sont les agents de transformation de cette matière colorée qui par elles acquièrent la capacité à créer un effet. Ainsi, le théoricien français définit l'artifice du clair-obscur comme « l'intelligence des effets que ces ombres & ces lumieres sont capables de causer dans leur assemblage ». Ces dernières jouent bien sûr un rôle important par rapport à la couleur, mais également par rapport à la composition et à la répartition des masses. Bien plus que Caravage (1571-1610) sur l'exemple duquel les théoriciens s'appuient peu, Rubens (1577-1640) et Titien (v. 1488-1576) font figures de modèle (De Piles, 1708, p. 103). C'est aussi en terme d'artifice que Richardson parle de la lumière (1725, p. 119-120).

De la tromperie à la vraisemblance, au vrai

La notion de « tromper la vue » est omniprésente dans toutes les définitions de la peinture. Elle est alors accompagnée et soutenue par les anecdotes sur le trompe-l'œil, la plupart du temps tirées de l'*Histoire naturelle* de Plinie l'Ancien, ou réactualisée selon le même

schéma à propos d'œuvres modernes, comme par exemple la *Servante à sa fenêtre* (1645, Dulwich Picture Gallery, Londres) de Rembrandt (1606-1669). Cette anecdote relatée par De Piles à propos d'un tableau qu'il a acheté pour sa collection, est une des seules références au genre du trompe-l'œil dans la littérature artistique française (1708, p. 10-11). Plus qu'à définir l'artifice, elle en souligne l'effet. Elle révèle aussi l'ambiguïté de la peinture qui n'est pas le vrai, mais qui doit paraître vraie.

Pareillement, même s'il est lui-même créateur de trompe-l'œil en peinture, Hoogstraten ne définit pas le genre, mais approche la question à partir de la définition de la perfection : « Une peinture parfaite est comme un miroir de la nature qui fait que des choses qui n'existent pas paraissent exister, et trompe » (« *Want een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, oet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt* », 1678, p. 24-25). Il développe ensuite les différentes sortes de tromperie, permises, plaisantes à l'œil et efficaces, sans pour autant en donner les caractères.

La nature de l'artifice est de créer un effet et son but est de faire illusion, mais cette tromperie en fait ne trompe pas. Là se situe toute l'ambiguïté de l'artifice. Ainsi à la dialectique entre artifice et matière vient s'ajouter celle entre nature et artifice. Même si la nature reste un modèle à suivre, la copier sans le secours de l'artifice est insuffisant. Ce dernier est nécessaire pour cacher les défauts et pour donner l'impression de grâce non seulement dans les portraits, mais aussi dans les compositions (Richardson, 1719, p. 65-66, 1725, p. 82-83). L'imitation trop fidèle ne peut produire que quelque chose de « petit-goût », ou un paysage « simple, sans fard & et sans artifice » (De Piles, 1708, p. 202-203). Pour De Piles, l'artifice des couleurs et des lumières permet de pallier la pauvreté de la nature (De Piles, 1699, p. 59-61). Bien que résidant dans l'exagération, il doit pourtant s'accompagner de discrétion, en particulier dans le portrait (1708, p. 272-273). C'est ainsi qu'une « admirable industrie » a la capacité de « faire paraître les objets peints plus véritables que les véritables objets eux-mêmes » (De Piles, 1677, p. 299-301).

Montrer et faire paraître vrai mais cacher l'*artifice*

Tromper n'est pas le seul but de l'artifice. Celui-ci vise en effet surtout à rendre l'effet de vrai, tout en restant invisible. Le terme *artifice* est ainsi pris quelquefois dans le sens de facilité (Junius, 1638, III, VI, 3,

p. 325-326). Cette acception est également développée par Dufresnoy. Pour être plaisant à l'œil, le tableau doit donner cette impression de facilité. De même, pour produire l'effet voulu, l'artifice doit être caché « Le plus grand de tous les Artifices est de faire paroistre qu'il n'y en a point ». Pour cela l'intervention de l'esprit de l'artiste est nécessaire : cela ne sera possible « qu'après avoir long-temps roulé [les choses] dans vostre Esprit » (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 44). De Piles développe cette approche à travers l'exemple de Rubens qui a magistralement atteint ce but : ces tableaux sont plus beaux que nature et les objets peints plus véritables que les véritables objets même (1699, p. 59-61).

Caché, l'artifice du coloris, ou du clair-obscur doit être efficace pour surprendre le spectateur, voire même à appeler son regard : « La véritable peinture doit appeler son spectateur par la force et la grande vérité de son imitation, et que le spectateur doit entrer en conversation avec elle » (1708, p. 9). Le tableau doit même « forcer l'œil à le regarder » (1708, p. 10). Le discours autour de la notion d'*artifice* se déplace. Après avoir évoqué les moyens à mettre en œuvre, les enjeux, il interroge le pouvoir de la peinture sur le spectateur. Voir de loin, voir de près sont deux regards que De Piles dissocie (1708, p. 129). Il faut s'éloigner pour en voir l'effet, et s'approcher pour en comprendre l'artifice (De Piles, 1677, p. 299-301). Le véritable connaisseur est celui qui associe les deux regards, admirant l'artifice de près, et l'effet de loin (De Piles, 1708, p. 129).

Abandonnant la distinction entre connaisseur et ignorant, Diderot amplifie le discours sur l'artifice. À propos de *La Raie* (v. 1725-26, musée du Louvre, Paris) de Chardin (1699-1779), il décrit le regard qui se déplace « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit » (*Salon de 1763*, X, p. 194-195), et parle alors de magie : « On entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus [...] » (*Salon de 1763*, X, p. 194-195). Bien que le terme de magie soit déjà employé par Dufresnoy à propos du coloris (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 27), son usage s'intensifie au XVIII^e siècle. Parce que le discours sur l'artifice se dégage également de celui sur l'imitation, la notion de magie tend à se substituer à celle d'artifice. Le mot magie est ainsi utilisé pour traduire *houding* (traduction française de Lairese), ou associé à harmonie ou tout-ensemble, autant d'artifices que les théoriciens du XVII^e siècle se sont essayés à expliquer. La notion d'artifice fonde l'expérience picturale qui inclut le geste du peintre et l'œil du spectateur.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

De Piles, 1668, 1677, 1699, 1708, 1715; Diderot, 1763; Diderot, D'Alembert, 1751-1780; Du Fresnoy/De Piles, 1668; Félibien, 1666-1688; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Richardson, 1715 [1725], 1719.

Bibliographie

BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, 2008, p. 267-284.

COMBRONDE Caroline, *De la lumière en peinture. Le débat latent du Grand Siècle*, Louvain-Paris-Walpole, 2010.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, 1999 [1^{re} éd. 1989].

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La tâche aveugle*, Paris, 2003.

PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' Theory of art*, New Haven-Londres, 1985, p. 57-75.

Artisan \implies Artiste, Peintre

ARTISTE

angl. : *artist*

all. : *Artist*

néerl. : *artiest*

it. : *artista*

Peintre, artisan, ouvrier, praticien, arts mécaniques, Beaux-Arts

L'ubiquité que le terme artiste a acquis dans la très grande majorité des langues européennes est le résultat d'un processus de plusieurs siècles. Telle qu'elle se présente dans la littérature consacrée à l'art en Italie, en France et en Angleterre, l'évolution sémantique commence avec Dante (1265-1321). Dans l'entourage de Michel-Ange (1475-1564), l'artista connaît sa première et passagère renaissance. Dans le Vocabolario de Baldinucci (1681), sous « Esercitatore d'Arte, Lat. Artifex », l'artista occupe un rang égal à celui d'artefice, d'artiere et d'artigiano, mais dans son recueil de vies d'artistes Notizie de' professori del disegno, Baldinucci privilégie (comme la majorité

de ses contemporains) artefice pour désigner la profession. En Italie, la transformation des diverses désignations de ceux qui produisent l'art en *artista* comme type premier déterminant et représentant l'ensemble du domaine de l'art n'intervient que vers la fin du XVIII^e siècle. L'évolution sémantique d'*artista* et de ses équivalents français et anglais se caractérisent par un asynchronisme considérable.

Transmissions culturelles dans l'Angleterre de Shakespeare

Dans *An Apology for Poetry* de Philip Sidney, écrit vers 1580 et édité à titre posthume en 1595, *artist* est un scientifique et, au même titre que l'historien, il est un représentant des *studia liberalia* (1965, p. 103) ; Sidney les distingue des poètes qui ont l'imagination et l'invention de fictions au centre de leur intérêt. Son plaidoyer s'adresse à eux seuls. Sous le titre de *Examinations on men's wit*, la traduction d'*El Examen de l'ingenios* (1575) de Huarte attribuée à Carew paraît en 1594. Pour l'espagnol *artífice* et l'italien *artefice*, le texte — traduit à partir de la version italienne de *Essame de gl'ingegni de gl'huomini* (1586) de Camilli — a systématiquement recours à *artificer* — également pour ce qui est de la peinture (« *Paynting, drawing, writing [...] which artificers make* », 1594, p. 103). Un passage du texte anglais diffère de ses modèles. Il y est question du *genius* et d'autres facultés mentales et physiques extraordinaires : celles-ci seraient « *more necessarie in a king, than any artiste whatsoever* » (1594, p. 252) — un passage que Lessing traduit par « qu'à n'importe quel artiste ou érudit » (*als irgendeinem andern Künstler oder Gelehrten*, 1752, p. 344). Dans *A Worlde of wordes* (1598), le dictionnaire italien-anglais de Florio, *artista*, *artefice* et *artigiano* sont employés en tant que synonymes et traduits par *artificer*. Un autre livre de Florio va permettre au champ sémantique artistique d'*artist* de percer en Angleterre, à savoir sa traduction des *Essais* de Montaigne de 1603, qui compte parmi les classiques de la littérature anglaise. Dans le troisième livre des *Essais* de Montaigne, le substantif est rare, mais l'adjectif *artiste* en revanche est relativement fréquent. Florio substantivise toutes les expressions et met ainsi à disposition une ressource importante, qui fournit l'impulsion au développement d'une tradition sémantique propre.

En Angleterre, l'orientation de cette sémantique en direction des métiers de l'art est d'abord le fait des dramaturges élisabéthains, comme l'attestent amplement les occurrences chez Shakespeare (*The Tragedie of Troylus and Cressida*, 1600-01 ; *All's Well That Ends Well*, 1600-05 ;

Pericles, Prince of Tyre, 1608-11), chez John Webster (*The Duchess of Malfi*, v. 1611), Ben Jonson (*The Alchemist*, 1612), Francis Beaumont, John Fletcher (*The Humorous Lieutenant*, 1618) et William Rowley (*The Birth of Merlin*, v. 1620-21). C'est sans doute à ses multiplicateurs aux effets puissants que le terme anglais doit son évolution remarquablement stable, qui a même su résister aux attaques militantes des ennemis puritains des tableaux, dirigées contre les *lascivious pictures* (Prynne, 1633, n.p.).

L'artist-gentleman (1600-1649)

Le peintre en miniature et portraitiste Hilliard ouvre son *Treatise concerning the Arte of Limning* (vers 1598-1603) sur un thème qui va accompagner la littérature anglaise du XVII^e siècle consacrée à l'art : les arts du dessin sont nobles et ingénieux. Prendre des cours dans cette discipline est digne d'un gentleman. Dans *The art of drawing* de Peacham, le producteur d'art, distinct de l'artisan ordinaire, est qualifié ainsi. Peacham loue les « *most excellent painters* » de l'Antiquité, qualifiés de « *famous Artists* » (1606, p. 10). Dans son *Compleat Gentleman* (1622), la pratique artistique est liée à l'appartenance à la classe supérieure. Pour Peacham, la classe supérieure comporte deux niveaux — la *Nobilitie* et la *gentry*. Pour le peintre professionnel, ni l'un ni l'autre n'offrent de voies d'entrée ou d'ascension :

touching Mechanicall Arts and Artists, whosoever labour for their livelihood and gaine, have no share at all in Nobilitie or Gentry : As Painters, Stageplayers, Tumbler, ordinary Fiddlers[...] and the like.
(1622, p. 12)

Dans la troisième édition de son ouvrage, Peacham emploie tout d'abord les mêmes termes pour décrire les perspectives de carrière défavorables du peintre (1634, p. 13), pour ensuite proposer une toute autre orientation dans un nouveau chapitre (*Of drawing, limning, and painting; with the lives of the famous Italian painters*). En se référant à Aristote, il décrit la peinture et le dessin comme « *generous Practices of the youth in a well governed Common-wealth* », à maints égards « *usefull to a Gentleman* » (1634, p. 124). Il rappelle que les Grecs classaient la peinture parmi les arts libéraux (*Painting was admitted into the first place among the liberal Arts*). La peinture serait ainsi capable de faire découvrir au contemplateur ce que les régions du monde les plus lointaines ont à offrir de rare et de mémorable. Pour les Romains, le *Sirname Pictor*

était un titre honorifique, son statut n'était ni *base* ni *servile* (1634, p. 125). Dans ses *vitae*, il rapporte que Giotto (v. 1266-1337) était loué « *by the Artists of his time* », que Simone Martini (v. 1284-1344) « *was a rare Artist* » ; à côté de Raphaël (1483-1520), des Bellini, des Pollaiuoli, Botticelli (v. 1444-1510), Mantegna (v. 1431-1506) sont célébrés en priorité en tant qu'« *excellent and famous Artists of Italy* » (1634, p. 152).

Dans la version anglaise — *The painting of the Ancients* (1638) — de *De pictura veterum* (1637), Junius argumente contre les formes modernes de passe-temps telles que « *stage-plays, banquets, cards and dice* » (1638, p. 13). Il est critique vis-à-vis de l'art contemporain. La peinture, que les anciens considéraient comme l'une des « *most worthy Sciences* », se serait perdue, parce que l'art contemporain serait contraint de gagner son pain d'une autre façon — « *without ingenuitie, after the manner of other sordide, mechanike, and mercenarie Arts* » (1638, p. 254). Malgré tout, l'ouvrage de Junius est une apologie de la dignité de la peinture, et le nom de peintre est un *high title*, pour lequel il emploie les synonymes *artist* ou *artificer* (1638, p. 15, 39, 72, 210, 213 et 289). Au-delà de l'époque des Stuart, c'est *artist* qui va s'imposer, un terme que Browne admet dans la société des gentlemen et fait figurer dans le titre de son *Ars pictoria* (1669), « *Published for all Ingenious Gentlemen and Artists* ». Pour Browne, la peinture est « *a liberal Art* » (1669, p. 25), un idéal supérieur d'éducation, indépendant de toute appartenance à une classe sociale. À partir de *Painting illustrated in three diallogues* (1685) d'Aglionby, le terme *artist* est communément employé en tant que désignation d'une profession, choisie par ceux qu'elle désigne. Chronologiquement, l'*artist* anglais l'emporte ainsi de loin sur son concurrent français, ce qui est particulièrement flagrant dans les traductions anglaises de la littérature française consacrée à l'art.

Peintre et *artist* : le rôle des traductions

La traduction d'Evelyn du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* (1650) de Fréart est publiée en 1664 sous le titre *Parallel of the Antient Architecture with the Modern*. Elle comporte une contribution originale intitulée *An Historical, an Etymological Explanation of certain TERMS*. L'artiste contemporain (*our artists*) n'est pas un titre honorifique, mais une (bonne ou mauvaise) attestation de compétences et de professionnalisme, qui couvre tout l'éventail, jusqu'au niveau le plus

bas des « *dishonest, or unskillful Artists* », « *vulgar and pittiful Artists* ». Une distinction est faite entre *artist* et « *Artizans and Workmen, as Masons, Stone-cutters, Quarry-men* » etc., qui travaillent artisanalement. La traduction d'Evelyn de l'*Idée de la perfection de la peinture* de Fréart (1650) est publiée en 1668 sous le titre *An Idea of the Perfection of Painting*. Evelyn traduit les expressions de Fréart « artisans de tous mestiers » (1662, Préface, n.p.) par « *Artificers of all Trades* », et « excellens Artisans » par « *excellent Artists* ». La dépersonnalisation du peintre et de l'artiste dont témoignent les formulations de Fréart telles que « sans quoy la Peinture ne peut subsister » (1662, p. 8) est dissipée dans la traduction d'Evelyn : « *without which a Painter can never emerge good Artist* » (1668, p. 9). Les *ouvriers* représentent les *workmen*, qu'Evelyn classe cependant dans l'artisanat. Fréart désigne la profession par le terme *peintre*; Evelyn emploie en règle générale le mot *artist* (1662, p. 13, 55, 82, 123; 1668, p. 14, 56, 84, 125), et le *grand Peintre* devient le *noble Artist* (1662, p. 80; 1668, p. 81). L'expression de Fréart « nostre moderne », qui se rapporte (de façon critique) à Michel-Ange, est chargée de la référence à la profession dans la traduction anglaise (*our new Artist*). Le constat d'un décalage sémantique temporel se renouvelle lorsque l'on compare les traductions de De Piles et de Dryden du *De arte graphica* de Dufresnoy. Le texte français fait fi de toute allusion au métier : noblesse et grâce sont des dons rares que « l'homme reçoit plutôt du Ciel que de ses Estudes », selon la traduction (1668, p. 24). Elles représentent quelque chose, précise Dryden, « *which the Artist receives rather from the hand of Heaven, than from his own Industry and Studies* » (1695, p. 31).

Le concept de *peindre artistement* et ses auteurs

Dans la France du XVII^e siècle, la reconnaissance académique des métiers artistiques, qui trouve son expression institutionnelle dans l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648, n'a pas conduit à une désignation univoque du métier en adéquation avec son développement : le créateur d'une chose « artistement faite » n'est pas appelé l'artiste, mais en règle générale, le praticien, l'artisan ou l'ouvrier. Les premiers emplois français du terme artiste se situent dans la continuité de la sémantique italienne. Le journal de voyage tenu en 1580-1581 par Montaigne lors de son voyage à travers la Suisse et l'Italie est partiellement rédigé en italien. Il qualifie d'*artista uomo ingegnoso* un fabricant d'instruments (*famoso da far belli instrumenti di matematica*,

[1774, III, p. 204]). Dans le troisième livre des *Essais* écrits entre 1586 et 1587, l'artiste est un expert dont le champ d'expertise couvre le domaine artistique, sans s'y limiter. Qui d'autre que les artistes pourraient ordonner le désarroi et l'instabilité du monde, demande-t-il : « Je laisse aux artistes, et ne scay s'ils en viennent à bout en chose si meslée, si menue et fortuite, de renger en bandes cette infinie diversité de visages, et arrester nostre inconstance et la mettre par ordre » (1774, III.xiii, *De l'expérience*). Dans de nombreux passages des *Essais*, l'*artisan* est une personne qui pratique un métier manuel, une caractérisation qui s'applique aussi au peintre (« excusable à un peintre ou autre artisan »). Il faut attendre la deuxième moitié du siècle suivant pour trouver de (rares) occurrences de l'artiste dans la littérature française consacrée à l'art. Dans l'*Avertissemens du Peintre Converty* d'Abraham Bosse (1667), *artiste* fait office de dénomination commune qui désigne tout un éventail de métiers artistiques (*Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Dessinateurs, & semblables Artistes*). La désignation uniforme de la profession employée par Bosse, tout à fait nouvelle pour l'espace francophone, ne s'imposera pas tout de suite. Le *Dictionnaire des Termes propres* (1676) de Félibien propose des entrées distinctes pour artisan et pour artiste :

ARTISAN. Ce mot est relevé souvent par celui d'excellent, & on dit des grands Sculpteurs & des grands Peintres de l'antiquité, que c'estoient d'excellens Artisans. [...]. ARTISTE, un Ouvrier qui travaille avec art & facilité. Ce mot est encore particulier à ceux qui travaillent aux opérations de Chimie.

Le rattachement à la chimie (ou à l'alchimie) avait été documenté auparavant dans une lettre du 12 juillet 1661 de Chapelain à Brioux : « Artiste se dit fort bien de l'Ouvrier au substantif, surtout en Chimie c'est un excellent artiste ». Ce rattachement à un terme de chimie se retrouve dans les dictionnaires de Furetière (1690), de l'Académie française (1694) et dans le *Dictionnaire de Trevoux* (1704). Pour Félibien, l'artisan correspond au type courant, alors que l'artiste, qui se caractérise par la *facilité*, constitue un cas particulier. Manifestement, cette désignation représente pour lui une dérivation de la forme adjectivale *artistement*, qui bénéficie d'une entrée autonome dans son *Dictionnaire* : « Une chose faite artistement, c'est-à-dire avec pratique & facilité » (1676, p. 476). Dans les sources littéraires du XVII^e siècle consacrées à l'art, les rares occurrences du substantif *artiste* contrastent de façon flagrante avec le recours fréquent aux adjectifs *artistement, d'artiste*.

On les rencontre dès le troisième livre des *Essais* de Montaigne : le royaume du Mexique et ses rois se situaient à un degré d'évolution de la culture « plus civilisez et plus artistes » (1774, III.vi, *Des Cochés*) que d'autres peuples. En raison de son caractère affecté, artificiel et compliqué (*moyen scholastique et artiste* : III.viii, *De l'art de conferer ; trop à l'artiste* : III.ix, *De la vanité*), le mot acquiert simultanément une connotation négative. Bosse associe en premier lieu *artiste*, et *croquée* à une facilité d'un coup de pinceau affranchi, brut, esquissé : « appliqué avec grande facilité et prestement, en sorte que la superficie du tableau paraisse rude ou inégale, et l'ouvrage comme non achevé en le regardant de près, principalement la manière croquée » (1667, n.p.). Ce terme signifie en revanche la perfection artistique dans le *Parallèle* de Fréart (« artistement elabourez, & achevez », 1650, p. 68) comme plus tard dans l'*Idée* (« dessaigner et contourner artistement les choses », 1662, p. 77). Félibien emploie le mot en considération de la peinture en trompe-l'œil de l'Antiquité (1666, *1^{er} Entretien*, p. 67). Dans les *Réflexions Critiques* (1719), Du Bos documente une lacune lexicale : « Que les Peintres & les Poètes me pardonnent de les désigner souvent par les nom d'Artisan dans le cours de ce Réflexions ». Selon lui, il n'existe pas de mot plus approprié pour désigner les représentants des beaux-arts.

Le représentant des beaux-arts et ses adversaires

À cette date, la sémantique est déjà en train de connaître une transformation. Dans son *Dictionnaire historique et critique* (1697), Bayle parle tout d'abord d'« Artistes de l'Europe » pour désigner les représentants des disciplines de la médecine et des sciences naturelles ; dans l'article intitulé *Apelles*, c'est des peintres dont il est question, et plus précisément des peintres de cour, qui aux yeux de Bayle ne font preuve d'aucune *honnêteté* (« Il faut être [...] sur le pied de bouffon dans la cour »). Sous l'influence des auteurs anglais, l'emploi du terme artiste devient systématique, par exemple dans le *Traité de la Peinture et de la Sculpture* de Richardson, qui l'attribue à l'esthétique du sublime en citant Milton : « L'Artiste doit aussi poussé d'un feu Divin/Tenter ce que n'a fait encore aucun Humain » (1728, p. 213). Dans *Le Temple du Goût* (1733, p. 62), Voltaire utilise artiste pour les *Beaux-Arts* — un concept que l'on rencontre déjà chez Fréart (1662, p. 6) : « Colbert protégea tous les beaux Arts, sans être jaloux des Artistes, et qu'il ne favorisa que de grands Hommes ». Batteux s'inscrit dans la continuité de ces

auteurs avec *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746, [1747, p. 34]). La libre créativité est la caractéristique des métiers relevant des beaux-arts : « L'Artiste [...] compose dans son esprit un Tout dont il conçoit une idée vive qui le remplit. Bientôt son feu s'allume, à la vue de l'objet : il s'oublie : son âme passe dans les choses qu'il crée. » La pensée utilitariste n'y a aucune place (« l'utilité n'a droit d'y entrer », 1747, p. 46). Autour de 1750, l'artiste est promu au rang éminent de protagoniste de la création artistique dans les sources littéraires consacrées à l'art — chez Font de Saint-Yenne (1747, 1754), Baillet de Saint Julien (1748), Cochin (1751, 1755, 1758), Lépicié (1752), Descamps (1753), Esteve (1753), Laugier (1755). Le *Traité de Perspective à l'usage des Artistes* (1750) de Jeurat marque la première apparition du terme dans le titre d'une œuvre. La lexicographie artistique de l'époque enregistre ces impulsions : Marsy (1746) emploie généralement le terme d'*auteur* pour parler de l'artiste libre ; dans son article Mignard (*Mignart*), il est question du « grand artiste ». Chez Lacombe (1752), le terme *artiste* a sa propre entrée. Il est le représentant des arts libéraux : « On donne ce nom à ceux qui exercent quelqu'un des arts libéraux, et singulièrement, aux Peintres, Sculpteurs et Graveurs ». Pernetty (1757) l'emploie dans son article *Peintre* : « Artiste qui avec le secours de la couleur, placée suivant les règles du Dessein. » L'ouvrier est la première victime de cette revalorisation réussie. Dans le *Dictionnaire de Trevoux* de 1704, on pouvait encore lire ceci : « L'ouvrier [...] travaille avec grand art, et avec facilité. » L'édition de 1771 opère une distinction : « On dit d'un bon Cordonnier que c'est un bon artisan [...]. Les Peintres, les Sculpteurs, les Architectes etc, sont des artistes. » Dans le *Discours préliminaire* de son *Traité de la peinture* (1765, p. XXIX), Dandré Bardon confirme les glissements sémantiques : « La Pratique sans principes & sans génie dégénère en pure routine, & la routine ne constitue que l'Artisan, que nous distinguons toujours de l'Artiste. » Au cours de la seconde moitié du siècle, cette théorie élitiste se heurtera à une résistance en partie acharnée. L'avènement de la technique s'accompagne d'une tendance à la revalorisation des arts et des métiers mécaniques ; celle-ci donne une impulsion supplémentaire aux voix de la protestation. Dans son article de l'*Encyclopédie*, Jaucourt emploie le terme de *Peuple* (1765, p. 476) pour parler du monde du travail qui produit des valeurs d'usage. Sont exclus de la *classe du peuple* « cette espèce d'artisans, disons mieux, d'artistes maniérés » qui exercent une activité dans le domaine des beaux-arts et « qui travaillent le luxe ». L'ascension sociale des artistes apporterait la preuve qu'il existe une inégalité croissante dans la classe

des producteurs : « des mains qui peignent divinement une voiture, qui montent un diamant au parfait, qui ajustent une mode supérieurement, de telles mains ne ressemblent point aux mains du peuple ». La critique de l'artiste en tant que représentant de la profession des beaux-arts, exercée par Jaucourt, constitue le point de départ d'une évolution qui culminera avec l'iconoclasme de la révolution à venir.

La sémantique allemande occupe une place à part ; elle est marquée par la longue continuité du *Künstler* (*Künstner* au XVI^e siècle, *kunstenaar* en néerlandais). Comme les autres théoriciens avant lui, dans ses écrits, Winckelmann emploie exclusivement *Künstler* pour le domaine des beaux-arts. Mais dans sa correspondance française, Winckelmann a recours à *artiste* (« des Artistes François et Anglois », « le nom d'un Artiste Athenien », [éd. 1952, p. 210, 247]) ; il utilise le mot d'emprunt allemand *Artist* dans l'une de ses lettres romaines du 20 décembre 1755 (1952, p. 195) : « J'ai conservé mon ancien habitus et je vis ici en tant qu'artiste » (*Ich bin noch in meiner alten Form und lebe hier als ein Artist*).

Hans-Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Tamara Eble]

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Baillet De Saint-Julien, 1748 ; Baldinucci, 1681 ; Batteux, 1746 ; Bayle, 1697 ; Bosse, 1649, 1667 ; Browne, 1669 [1675] ; Dandré-Bardon, 1765 ; Du Bos, 1719 [1740] ; Dufresnoy/De Piles, 1668 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Florio, 1598 ; Fréart De Chambray, 1650 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Hilliard, [1598-1603] ; Huarte, 1575 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; Lacombe, 1752 ; La Font De Saint-Yenne, 1747 ; Marsy, 1746 ; Montaigne, 1580, 1774 ; Peacham, 1634, 1661 ; Pernety, 1757 ; Prynne, 1633 ; Richardson, 1728 ; Sidney, 1595 [1965] ; Voltaire, 1733 ; Winckelmann, 1952-1957.

Bibliographie

- BECQ Annie, « Artiste », dans M. DELON (éd.), *Dictionnaire européen des lumières*, Paris, 1997, p. 109-111.
- DOBAI Johannes, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern, 1974-84.
- HEINICH Nathalie, « Académisation et professionnalisation des carrières de peintres », *Annales E.S.C.*, 6, 1990, p. 1301-1315.

- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993.
- HOWARTH David, *Images of rule. Art and politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Berkeley 1997.
- Les Artistes : essai de morphologie sociale*, Paris, 1985.
- MOULIN Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 4, 1983, p. 388-403.
- REY Alain, « Le nom d'artiste », *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle. L'Artiste, L'Écrivain, Le Poète*, 1987, p. 5-22.
- STANTON Domna C., *The Aristocrat as Art : The Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century Literature*, New York, 1980.
- WIEMERS Michael, « Der Gentleman und die Kunst : Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums », *Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jh.*, Hildesheim, 1986.

Assemblage \Rightarrow Union, Groupe
 Assortiment \Rightarrow Union

ATELIER

angl. : *room*
 all. : *Malzimmer, Malstube*
 néerl. : *kammer*
 it. : *studio*

Effet, distance, lumière, mannequin, modèle, peindre, outil

À travers les nombreuses représentations d'ateliers d'artistes depuis celui d'Apelle, évoqué par Pline l'Ancien, l'atelier se définit dans une triple relation d'espace de création, d'espace d'apprentissage et de lieu de sociabilité entre le peintre et son mécène. On y retrouve en effet l'artiste peignant ou sculptant, les apprentis occupés à broyer les couleurs ou à apprendre à dessiner, et l'amateur scrutant le travail du maître. Afficher l'activité artistique dans le décor intérieur et/ou extérieur de leur maison contribue à l'affirmation de la noblesse de l'art, et à la reconnaissance de leur statut d'artiste. Cela est particulièrement vrai pour les maisons d'artistes du XVI^e siècle en particulier

à Anvers (maison de Cornelis van Dalem, v. 1530-1573, ou de Frans Floris, v. 1519-1570) qui reprennent des modèles italiens. D'abord allégories de la peinture ou du peintre, les décors de ces maisons se diversifient et sont au service de véritables stratégies commerciales qui visent à la reconnaissance sociale du peintre. La maison de Rubens (1577-1640) sur le Wapper à Anvers, conçue comme une galerie avec un atelier que l'amateur peut fréquenter pour voir l'artiste au travail, en est un excellent exemple. La gravure d'Abraham Bosse, *Le noble peintre*, où ce dernier se montre dans son atelier tapissé de peintures, assis devant son chevalet, sa palette à la main, a de même vocation à mettre en évidence le lien étroit que le peintre doit entretenir avec l'amateur. Mais l'atelier doit également être adapté à l'activité du peintre. Il est alors pensé comme un lieu d'expérimentation picturale pour laquelle il est nécessaire de préciser les conditions. C'est ce à quoi s'attache le discours sur l'art.

Lumière et espace : les qualités de l'atelier pour produire un effet

Les gravures illustrant l'atelier dans les livres montrent un espace sans fenêtre dans lequel le peintre est au travail, devant son chevalet en train de peindre (Bate, 1634, page de titre ; Salmon, 1672, page de titre — reprise à l'identique dans *The Excellency of the pen...*, 1688). Sans doute celles-ci ne révèlent-elles pas véritablement la réalité. En revanche, dans les nombreuses représentations d'ateliers de peintres, qu'ils soient riches ou pauvres, la pièce est éclairée par une ouverture, la plupart du temps à gauche, ou par plusieurs fenêtres. Quelquefois relativement grand, l'espace permet à plusieurs artistes et apprentis de travailler simultanément ; mais il est cependant bas de plafond, ce qui pose alors la question de l'exécution des œuvres de grandes dimensions. Un texte manuscrit du peintre français Pierre Le Brun en 1635 (1849, p. 759-770), montre bien l'intérêt des peintres pour l'incidence de la source lumineuse sur les formes représentées. Si les différents impacts du jour, du contre-jour, d'un éclairage venu d'en haut ou d'en bas sont décrits, la préférence va de toute évidence à un éclairage presque naturel qui situe les ombres par rapport aux formes. Les fenêtres latérales apportent ainsi une lumière douce et naturelle, différente de celle projetée par une ouverture placée dans la partie supérieure du mur de l'atelier. Cette disposition apparaît dans de nombreux tableaux, dans lesquels les effets de clair-obscur sont plus accentués. Goeree se préoccupe également de la lumière pour dessiner le volume et montrer les corps dans les moindres détails. Il insiste sur

la coïncidence entre une ombre plate et les jours (1670 b, p. 55-56). Pour cela une lumière naturelle, haute est nécessaire provenant d'une ouverture disposée au nord.

Les artistes du XVII^e siècle ne sont pas les premiers à réfléchir à la disposition de l'atelier, et à la lumière qui y pénètre, pour atteindre l'effet recherché. Léonard de Vinci déjà avait mis par écrit ses remarques à ce sujet. Elles sont reprises dans le *Traitté* publié en 1651, et sont à l'origine de la réflexion que les peintres mènent sur ce sujet. Vinci propose ainsi que la fenêtre soit sans croisées ni traverses, recouverte de papier huilé, « pour ne pas encombrer le jour d'une confusion de lignes ombreuses » qui gêneraient la lumière, et nuiraient à l'ouvrage (1651, chap. CCXCVI, p. 97). Goeree s'inspire largement des préceptes donnés par le peintre italien (1651, chap. XXVII et XXXIV), non pour définir l'atelier, mais pour décrire la lumière et son incidence sur les ombres (1670a, p. 63-65). En revanche Sandrart reprend toutes les suggestions de Vinci et les regroupe dans son chapitre *La lumière et l'atelier* (1675, chap. 11, p. 80). La lumière doit venir de droite, du milieu et de la partie la plus haute de la pièce, et l'ouverture doit avoir cinq ou six pieds de côté ou mieux encore, être de forme ronde. La source lumineuse doit pouvoir être secondée par une autre située juste en dessous si le tableau exige beaucoup de lumière. Il faut la préférer venant du nord. Si l'atelier ne peut satisfaire à cette exigence, et qu'il n'ait qu'une fenêtre au sud, il faut l'équiper de *plafeturi*, faits de papier huilé, afin que le soleil ne modifie pas la forme. Ces recommandations précises sont directement issues du chapitre XXVII du *Traitté* de Vinci (*À quelle hauteur on doit prendre son point de lumière pour dessigner sur naturel*). Elles ne se bornent cependant pas à des recettes ou instructions, elles s'inscrivent dans une véritable réflexion sur la relation entre la qualité du lieu et celle de l'œuvre. Pour Sandrart, une pièce est appropriée quand toutes les parties et le tableau dans son ensemble peuvent y avoir « une lumière parfaite et belle, et qu'elle peut donner à chaque chose, la convenance, l'ombre et le reflet » (« *ein voll-kommen-schönes Licht haben und jedem Ding den Wolstand, Schatten und Widerschein geben kann* », 1675, p. 81). La différence entre la lumière du nord, plus égale et celle du sud que l'on peut ajuster avec des châssis et des papiers pour créer une plus grande animation ou des tons moins froids, sera encore mentionnée dans l'*Encyclopédie* de Watelet et Levesque (1788-1791, p. 45-46), de même que la nécessité de moduler la lumière en fonction de la taille du tableau et de l'effet sur les modèles. En prenant comme exemple une scène d'extérieur nécessitant une grande quantité

de lumière, Watelet se conforme également à l'idée, garante d'un effet naturel, qu'il y a une relation directe entre un éclairage approprié de l'atelier et la lumière du tableau.

Pour Sandrart, l'atelier doit aussi être grand. Ce n'est pas, comme le suggère Watelet, pour accueillir un grand nombre d'élèves, et pour pouvoir peindre des grands formats (tableaux d'église, de châteaux, de galeries), mais pour mieux juger de l'effet du tableau. Vinci déjà avait insisté sur la nécessité de peindre dans un espace élargi, déterminé par la taille du modèle à peindre (Vinci, 1651, chap. VI, p. 6). Sandrart fait le reproche aux peintres anciens (essentiellement allemands) de travailler dans des ateliers trop petits qui interdisent de placer le modèle à une certaine distance pour que le peintre puisse se reculer (Sandrart 1675, p. 80; 1679, p. 20). Bosse aussi donne des conseils aux peintres pour placer le modèle ou le mannequin, et se placer soi-même à la fois pour voir et pour imiter (1667, p. 22). À la suite de Vinci, Sandrart va plus loin et attribue à la qualité de l'atelier, la capacité du peintre à donner vie, force et vérité à leur tableau.

Certes se placer à une juste distance permet à l'œil de trouver la juste proportion, mais le peintre doit aussi pouvoir se déplacer, prendre du recul pour examiner à la fois le modèle et l'œuvre en cours d'exécution. Cela correspond à une conception esthétique que l'on retrouve avec des modalités diverses chez des peintres aussi différents que Poussin (1594-1665), Rubens ou Rembrandt (1606-1669). Peut-être pour suppléer à un atelier de petites dimensions, le premier ordonnait ses figures sur une planche dans une boîte qu'il plaçait à une distance appropriée (Le Blond de la Tour, 1669, p. 38-39). D'après De Piles, Rubens montait à la tribune de son atelier pour voir l'effet de ses tableaux (1677, p. 300). Rembrandt se représente observant son tableau de loin (*Le peintre dans son atelier*, 1629, Museum of Fine Arts, Boston), et cette distance est encore accentuée par la différence d'échelle entre lui-même et le chevalet. Si la démarche — regarder de loin — est la même pour les trois artistes, ils ne regardent sans doute pas leur œuvre d'un même œil. Ils ont cependant en commun une conception nouvelle de la peinture fondée sur la recherche de l'effet naturel, même si celle-ci n'est pas univoque. Cette conception ne touche pas alors au sujet représenté, mais, grâce à l'effet conjoint de la lumière et de l'espace environnant, à la manière de faire qui induit l'effet produit. Et un atelier conforme devient une condition nécessaire.

Outils

L'atelier est également un « laboratoire » selon l'expression utilisée par Marsy (1746). Sauf en ce qui concerne les couleurs, cette dimension d'espace de travail est rarement évoquée dans les écrits théoriques ; ceux-ci font cependant, essentiellement en France et en Angleterre, une large place à la description textuelle ou figurée des outils du peintre, du dessinateur ou du graveur. De nombreux chapitres sont ainsi consacrés aux instruments du peintre. Pour Bate, le plus important est le chevalet dont il présente un croquis (1634, p. 116). William Salmon cite le chevalet, la palette, le cadre, la toile, les pinceaux, les couleurs, le bâton de peintre (1672, p. 163-164). Félibien présente une liste quelque peu différente, sur laquelle figurent une pierre à broyer avec sa mollette, le couteau, la palette, le chevalet, le pinceau et le pincelier, le godet, et la baguette ou appuie-main (1676, planche LXII, p. 414-415). Chevalet, brosses, pinceaux, palette et pincelier font également l'objet de descriptions détaillées et individuelles dans les *Premiers éléments de peinture* de De Piles. L'utilisation du pincelier, bassin en fer blanc contenant de l'huile servant à nettoyer les pinceaux est ainsi présentée en détail (1684, p. 57), de même que l'ordre des couleurs qu'il convient de respecter sur la palette : blanc, ocre-jaune, brun-rouge, laque, stil-de-grain, terre-verte, terre d'ombre, noir (1684, p. 41, 47, 60). Il ne faut sans doute pas considérer ces indications comme des pratiques systématiques. Marshall Smith souligne combien palette et chevalet doivent être adaptés à ce que l'on veut peindre (1692, p. 71-75). Bien évidemment les planches illustrant l'atelier du graveur sont également nombreuses, dans les *Manières de graver* de Bosse (1645) et en Angleterre (Anonyme, 1688, p. 56, p. 81).

L'atelier comme lieu où peintre, sculpteur et autres ouvriers travaillent (Félibien, 1676, p. 481) est une définition à laquelle Watelet souscrit tout à fait. Ce dernier accompagne également sa notice de planches gravées, figurant des outils. Mais, parce que la peinture est un art d'illusion, et qu'elle est également objet de jouissance, il insiste sur la juste place que doit avoir le tableau, et sur la nécessité d'un éclairage conforme pour être bien vu. Les qualités d'un atelier, reconnues jusque-là par le peintre pour bien peindre, sont ainsi étendues à l'amateur.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Anonyme, 1668 [1688]; Bate, 1634; Bosse, 1645, 1667; Da Vinci, 1651; De Piles, 1677, 1684; Félibien, 1676; Goeree, 1670 b; Le Blond De La Tour, 1669; Le Brun P., 1635 [1849 (rééd. 1967)]; Marsy, 1746; Salmon, 1672; Sandrart, 1675 et 1679; Smith, 1692; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- EIKEMA HOMMES Margriet van, WETERING Ernst van, « Light and Colour in Caravaggio and Rembrandt, as Seen through the Eyes of their Contemporaries », dans D. BULL, T. DIBBITS, M. EIKEMA HOMMES (éd.), *Rembrandt-Caravaggio*, Amsterdam, 2006, p. 164-179.
- HECK Michèle-Caroline, « Les transformations de la maison d'artiste au XVII^e siècle. L'atelier comme lieu d'expérimentation d'une nouvelle conception de la peinture », dans J. GRIBENSKY, V. MEYER, S. VERNOS (éd.), *La maison d'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire*, Rennes, 2007, p. 23-33.
- LAVEZZI Élisabeth, « La peinture au supplice. Quelques instruments du peintre et leur imaginaire dans les dictionnaires des beaux-arts de Félibien, Marsy, Lacombe et Pernety », *Cycnos*, 1994, vol. 11, n° 1, n.p. [En ligne : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1368>, consulté le 20/08/2017].

ATTITUDE

angl. : *attitude*
 all. : *Stellung*
 néerl. : *actitude*
 it. : *attitudine*
 lat. : *attitudo*

Action, figure, mouvement, posture

Le mot attitude fut introduit dans la théorie de l'art en Italie vers 1500. Son sens est intimement lié à la figure humaine ; il signifie sa posture, animée par le mouvement physique et psychique ainsi que par l'action. Pendant deux siècles environ, le mot connaît une mutation de sens subtile, imperceptible pour la plupart des personnes, à l'exception de ceux qui connaissaient les usages du vocabulaire artistique spécialisé.

Le mot *attitude* dans la théorie de l'art

Le mot *attitude* est un terme important dans la peinture figurative. Il fait référence à la posture, au port et aux mouvements d'une figure dans une œuvre d'art. Ce terme est apparu dans la théorie de l'art vers 1500, et fut largement utilisé à partir du milieu du *Cinquecento*. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* de Giorgio Vasari et la traduction italienne, par Cosimo Bertoli, de la version latine du *De Pictura*, de Leon Battista Alberti, publiée en 1568, ont été des étapes importantes pour la généralisation du terme (Vasari, 1873-1880 ; Bertoli, 1568). Alberti lui-même n'a jamais utilisé le mot *attitude* ni en latin, ni dans la version vernaculaire de son traité de la première partie du xv^e siècle (Alberti, 1972, p. 71). Bertoli inclut le mot *attitude* dans sa traduction d'Alberti, quand ce dernier faisait référence à la posture et au mouvement des figures humaines.

C'est autour de 1500 que Leonardo da Vinci consacre plusieurs paragraphes à une discussion autour du mot *attitude*. Il explique que l'attitude d'une figure humaine devrait être rendue dans les parties du corps, et que l'intention de l'esprit devrait être visible dans les attitudes. Le concept rassemble aussi bien le mouvement du corps que celui de l'âme. Leonardo relie le mot aux mouvements et aux actions des êtres humains lorsqu'il affirme que les peintres devraient observer les attitudes et les mouvements quand ils se produisent, plutôt que de faire poser quelqu'un pour imiter des actes impulsifs, comme celui de pleurer (Vinci, 1651, chap. CLXXXIII, p. 60, chap. CXCIII, p. 63, chap. CCXVI-CCXVII, p. 71-72). Ces connotations font toujours partie du terme lorsque celui-ci est intégré dans un glossaire de termes d'art élargi dans la seconde moitié du xvii^e siècle. Le *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* de Filippo Baldinucci associe le terme *attitude* aux mots *atto*, *azzione* et *gesto* d'une figure, et le rattache aux mouvements et aux expressions (Baldinucci, 1681, p. 17).

Le terme italien *attitudine* est adapté en *actitude* en néerlandais autour de 1600. Les aspects du mouvement et de l'action des figures sont à nouveau mis en avant, et même explicitement ajoutés à des contextes repris de la version originale italienne des biographies de Vasari dans la traduction de Van Mander (1604, fol. 109 v, 137 r, 140 r).

Distinctions subtiles entre *attitude* et *posture*

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, un sens plus affiné est appliqué au terme *attitude*, dans la théorie de l'art en France. Des nuances et des sens synonymes liés à cette terminologie font débat. La publication de la traduction française du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci en 1651, ou son usage accru par les artistes et les connaisseurs, ont dû être cruciaux. Ce terme a en effet suscité beaucoup d'intérêt dans les discours sur la théorie de l'art. Roland Fréart de Chambray, traducteur du *Traité* de Léonard, développe la connotation italienne traditionnelle du terme et modifie son sens. Il compare le terme *attitude* aux mots « action » et « posture », mais soutient qu'*attitude* est plus expressif, parce qu'aucune de ces deux alternatives ne pourrait être utilisée pour décrire des corps sans vie ni action. Car il n'y a dans un corps mort ni action ni posture ; et car ce serait grossier, et impropre au langage des peintres de dire : « sa figure est dans une belle posture » (Fréart de Chambray, 1662, n.p.). Dans la traduction anglaise du traité de Fréart par John Evelyn, il est proposé d'utiliser le mot « *disposition* » conjointement à *attitude* pour décrire les corps inanimés (Fréart de Chambray, 1668, n.p.). Le terme « *disposition* » a son origine dans la théorie de l'architecture : il signifie l'agencement de plusieurs parties d'un bâtiment. Cela s'ajoute aux traditionnelles associations du mot *attitude* avec action, mouvement et posture, la question de l'agencement des figures dans leur contexte de composition.

Les fines distinctions entre les significations et usages des termes *attitude* et *posture* n'étaient pas connues des personnes non familières du vocabulaire artistique spécialisé. John Dryden, célèbre pour ses travaux de traduction en littérature classique, réalise en 1695 sa première traduction vers l'anglais de l'influent poème latin *De arte graphica* de Charles Alphonse Dufresnoy, mais il n'est pas averti du débat autour du mot *attitude* dans la littérature artistique. Dryden traduit le mot latin *positura* par *posture*, mais il utilise également *posture* pour traduire le terme *attitude* à partir de la traduction française du poème, par De Piles en 1668 (Dufresnoy, 1695 [1668], p. 12, 16, 20, 64, 118, 131, 134, 145, 215). Dryden n'avait pas reconnu que le terme *attitude* évoquait pour les lecteurs de littérature artistique, une notion différente de celle que connaissaient les lecteurs de traductions de textes en littérature classique. Avant l'impression de la seconde édition en 1716 de la version anglaise du *De arte graphica/Art of Painting*, le peintre et traducteur Charles Jervas corrige l'incompréhension de Dryden,

et remplace, dans l'ouvrage entier, les termes *postures* par *attitudes* (Dufresnoy, 1716 [1668]). Le mot *attitude* diffère à peine dans sa définition du terme *posture*, mais il était considéré plus élégant et pertinent pour décrire une figure humaine animée.

Ulrike KERN

[Traduction de l'anglais en français : Corinne O'Connor]

Sources citées

Alberti, 1435 [1540]; Baldinucci, 1681; Bertoli, 1568; Da Vinci, 1651; Du Fresnoy/De Piles, 1668 [1695, 1716]; Fréart De Chambray, 1662; Van Mander, 1604; Vasari, 1550/1568 [1873-1880].

Bibliographie

KERN Ulrike, « The art of translating foreign art terms », dans M.-C. HECK (éd.), *Lexicographie artistique : formes usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 415-427.

B

Barbouilleur \implies Peintre
Baroque \implies Caprice

BEAU/BEAUTÉ

angl. : *beauty*
all. : *Schönheit*
néerl. : *schoonheid*
it. : *bellezza*
lat. : *pulchritudo*

Antique, beau naturel, grâce, laideur, nature, proportion, règle, symétrie, vrai

La commune opinion n'admet aucune définition du Beau

(De Piles, 1708, p. 135)

Difficile à définir, la beauté est également difficile à voir et à représenter, car elle est cachée, et les règles malaisées à établir (Félibien, 1666, 1^{er} Entretien, p. 23-24 et 1685, 7^e Entretien, p. 155-156). La raison en est pour Lairese que la beauté ne réside « que dans l'idée que notre esprit s'en forme » (1712

[1787], I, p. 20, [p. 74]). Pour beaucoup de théoriciens la Beauté est la partie la plus noble de la peinture. Dufresnoy en fait le premier précepte de son poème *De Arte graphica* : « I. Precepte. Du Beau. *La principale & la plus importante partie de la Peinture, est de sçavoir connoistre ce que la Nature a fait de plus beau & de plus convenable à cet Art; *dont le choix s'en doit faire selon le Goust & la Maniere des Anciens [...]. » (Dufresnoy/*De Piles*, 1668, p. 7) S'il ne précise pas ce qu'est le Beau, *Lairesse* définit pourtant « trois espèces de Beautés, savoir, la commune, celle au-dessus de la commune ou la rare, & la parfaite ». La première « dépend en grande partie de la mode & qui satisfait les esprits ordinaires », la seconde est « celle dont l'esprit rassemble les différentes parties de plusieurs individus », la troisième « la Beauté parfaite est purement idéale » (1712 [1787], I, p. 21, [p. 75]). Par ailleurs, si la beauté réside bien dans l'idée du peintre comme le proposent de nombreux théoriciens, c'est bien parce que cette capacité à reconnaître le Beau naturel est le fruit du génie et non des règles (Hoogstraten, 1678, p. 286; Dufresnoy/*De Piles*, 1668, p. 4). À travers ces approches se dessinent les diverses orientations du discours sur le Beau ou sur la Beauté dans les écrits sur l'art. Elles se formulent à travers le rapport entre le beau idéal, le beau naturel et l'antique pour lesquels le choix est essentiel, dans la question des règles, et plus généralement dans celles de savoir comment la beauté peut être atteinte dans le processus de création, dans le tableau, et comment elle est perçue par le spectateur.

Beau idéal et Beau naturel

Certes l'importance de la partie intellectuelle de la peinture, dans l'invention et dans la composition, est affirmée avec force, et l'ordonnance d'un tableau comparé au bel ordre de l'univers. Mais force est de constater que dans les écrits sur l'art du XVII^e siècle, les termes *beau* ou *beauté* sont peu employés dans le sens de l'*Idea* néoplatonicienne ou d'un idéal, soit d'une forme transcendante à laquelle le peintre pourrait se conformer. S'il n'y a pas de forte assimilation de l'Idée au Beau, il est évident cependant que le Beau se forme dans l'idée ou l'imagination du peintre, mais il est surtout associé à l'expérience sensible de la nature. Félibien cite Platon et l'analogie que le philosophe fait entre Beauté et Bonté, mais pour renvoyer à l'importance de la beauté du corps qui « consiste dans une juste proportion des membres, dans la couleur de la chair & dans la grace » (1688, 10^e *Entretien*, p. 202-203).

De fait, le beau se cherche dans la conception d'une forme à travers les proportions, dans celle d'un « bel ordre » ou d'un « bel effet », à travers la convenance et l'harmonie, et surtout à partir de la nature :

Que si c'est un grand avantage à l'homme de comprendre dans son esprit les images des corps animez & inanimez, combien est-ce une chose digne d'admiration d'en pouvoir tracer la ressemblance, & encore plus de se former une idée de toutes les beautez de la Nature pour en faire une plus parfaite. (Félibien, 1688, *10^e Entretien*, p. 295)

L'accent est mis sur le naturel plus que sur un idéal à rechercher. Quand Dufresnoy dit que le *Génie* est capable de reconnaître le « Beau naturel associé au Vray » (1668, p. 4), il se rapproche beaucoup de la pensée de Boileau, « Rien n'est beau que le Vray » (Boileau, 1675, *Épître IX*). Le choix du beau doit être raisonnable : imiter ce qui est dans la nature, et concilier l'ordre et le désordre ou l'irrégularité conformément à celle-ci. Cette question est débattue à l'Académie royale de peinture et de sculpture. La réponse à la question « en quoi consiste le Beau naturel ? », est qu'il faut distinguer entre le naturel simple et le naturel composé « et dans ce dernier faire la distinction du regulier, ou de celui qui peut être rustique ; parce que dans le regulier, la beauté consiste en la symetrie & la belle ordonnance de l'Art, & quant au rustique sa beauté consiste dans l'irrégularité champêtre » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 40, repris par Le Comte, 1699-1700, I, p. 73-74).

Mais la relation entre la nature et le beau est plus ambiguë qu'il n'y paraît. Junius oppose ce qui est issu de l'esprit et ce qui est produit d'après la nature, et affirme clairement que l'art doit perfectionner la nature (1641, p. 15-16, 64). Cette idée est très répandue. Et c'est dans cette perspective que l'on peut comprendre le rôle de l'Antiquité. Le « Beau naturel » est lié à l'Antique pour Dufresnoy (1668, p. 20). De Piles reprend cette idée, « vous jugerez bien mieux de la beauté & du bon air des gens quand vous aurez un peu gousté l'Antique » (1677, p. 65-66). Parce que d'une part l'Antique n'est beau que parce qu'il est fondé sur l'imitation de la « Belle Nature » (De Piles, 1708, p. 148), et que d'autre part la nature est imparfaite, les théoriciens français posent également la nécessité d'un choix. C'est ainsi que la copie d'après les antiques est justifiée par De Piles, (1668, p. 156) et par d'autres théoriciens français (Perrault, 1688, I, p. 10), et néerlandais (Goeree, 1670 a, p. 71, 91-92). Il convient donc de choisir le beau dans le traitement des figures (corps, air, proportions, attitudes, vêtements) pour être conforme au « bon » ou « grand Goust » (Bosse, 1649, p. 92-93), ou, se référant à

l'exemple de Zeuxis et des filles de Crotone, « choisir ce qu'il y a de beau dans chacun, & ne prendre que ce qu'on nomme communément la belle nature » (Audran, préface, n.p.). L'importance du choix est si grande dans la notion de *Beau* que Lacombe, dans son *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* ne lui consacre pas de notice et renvoi à *Choix* (1752). Choisir le plus beau dans l'acte d'imiter la nature a la vertu de perfectionner le jugement, mais plus généralement le but est de rectifier la nature en l'imitant. Ainsi Baillet de Saint-Julien appelle « à peindre toujours en beau » (1750, p. 10-11), et Batteux parlant de la *Belle Nature* dans les Arts, conclut qu'« elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent & perfectionnent nos idées ; c'est le beau » (1746, p. 87-88).

La position des théoriciens anglais est plus proche d'une recherche d'un « Beau idéal » qui peut être conçu plus qu'il n'est visible dans la réalité :

Beauty, may be perfectly conceived True beauty in any Creature, is not to be found; being full of deformed disproportions, far remote from truth; for sinne is the cause of deformity. Beauty in truth, is, where Joynts and severally every part with the whole.

(Sanderson, 1658, p. 45-47)

Fondé également sur l'imitation de la nature, leur discours se porte sur l'importance de choisir les choses les plus belles *as Art being the counterfeiter of Nature, must ever endeavour to imitate the most absolute things* (Browne, 1675, p. 20). Dans son *Discours préliminaire sur le Beau idéal* (1724, publié avec l'édition française de Richardson, 1728, t. III, p. III-LXXII) Ten Kate oppose le « Beau Commun » au « Beau idéal » qui « ne peut s'acquérir par la simple imitation d'un Modèle, ou d'un Portrait, mais seulement par la force des Idées les plus justes, & des Imaginations les plus rectifiées » (p. IX-XIII). À partir de l'exemple de Raphaël (1483-1520), il définit l'imitation idéale qui permet, sans s'écarter de la ressemblance ou du caractère de créer des œuvres à la fois naturelles et idéales.

Le Beau mis en œuvre

Admettre que le Beau ne plaît que par les règles (De Piles, 1715, p. 10-11) et que les antiques sont comme « règles de Beauté » (De Piles, 1668, p. 156) introduit l'idée que l'on peut connaître les moyens pour y parvenir. Définir ces règles devient alors un enjeu majeur pour les

théoriciens. Ils s'accordent sur le fait que celles-ci se déduisent de l'imitation de la nature et des statues antiques (Félibien, 1666, *1^{er} Entretien*, p. 23-24; Dolce/Vleughels, 1735, p. 261-263), et qu'elles sont nécessaires pour l'éducation des jeunes peintres et pour leur perfectionnement. Pourtant tous reconnaissent qu'elles restent cachées, et ils se heurtent à la difficulté de les formuler (Félibien, 1685, *7^e Entretien*, p. 155-156; Goeree, 1682, p. 34-35).

Cependant de même que la beauté était difficile à définir, elle est difficile à représenter. Le beau est essentiellement défini par rapport à la proportion des corps en relation avec la conception du corps comme image de la création divine. Les proportions tiennent ainsi une place très importante dans les discours sur l'art, en relation étroite avec le concept de beauté. On reconnaît bien sûr la diversité des proportions selon les différents canons définis par Dürer. Et cette variété est acceptée au nom de la conformité avec la nature. L'accent est mis sur les principes de symétrie et d'harmonie, c'est-à-dire d'analogie des parties entre elles et avec le tout. De même que la conformité des parties (symétrie) dépasse la beauté d'une partie (Hoogstraten, 1678, p. 50), la beauté d'une figure ne réside pas uniquement dans ses proportions. Pader divise la beauté en naturelle et artificielle : la première est propre à l'homme ; la seconde propre à sa fonction (1649, p. 11). De nombreux théoriciens évoquent ainsi l'attitude, le mouvement, mais aussi les contours, les couleurs (Richardson, 1719, p. 15-16). L'idée essentielle est que la beauté ne peut être montrée qu'à travers un tout. C'est ainsi que Dufresnoy définit l'« Idée d'un beau Tableau » (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 43). Le principe de conformité des parties qui entrent dans une composition devient alors l'expression de la véritable beauté (Le Comte, 1699-1700, p. 76-77). Cette harmonie du tout cependant n'exclut pas la diversité.

Voir le beau

Le « bel effet » des proportions, appelé également eurythmie par Vitruve, est indescriptible pour Browne, mais cette perfection qui associe beauté et grâce peut cependant être perçue par les yeux, et ainsi transmise à l'entendement (1675, p. 1-2). L'intérêt pour la perception de la beauté se manifeste également dans les écrits des théoriciens français autour du rapport établi entre beauté et grâce. Pour Félibien, il existe une beauté sans grâce produite uniquement par la symétrie des parties les unes avec les autres, alors que la grâce peut accompagner le

défaut de proportion (1666, *1^{er} Entretien*, p. 36-38). La distinction entre beauté et grâce aboutit à une réelle disjonction entre les deux notions sous la plume de Roger De Piles quand celui-ci énonce : « Ce qui est Beau n'est pas toujours gracieux, ce qui est gracieux n'est pas toujours beau » (1715, p. 10-11). Ce débat introduit la notion de plaisir « de personnes belles qui nous plaisent beaucoup moins que d'autres qui n'ont pas de si beaux traits » (De Piles, 1668, Remarque 222, p. 112). Dans cette même perspective, les théoriciens des Pays-Bas interrogent la relation entre beauté et laideur. Partant de l'idée qu'il y a des degrés dans la beauté, Goeree considère qu'on peut apprécier la laideur plus que la beauté : ce que l'œil apprécie alors est l'art plus que le beau, c'est-à-dire les choses belles en peinture alors qu'elles sont laides dans la vie (1682, p. 17-19). De même c'est la beauté et l'harmonie des couleurs dans le portrait de la comtesse Dowager d'Exeter de Van Dyck (1599-1641) qui satisfont l'œil de l'amateur, plus que sa beauté (Richardson, 1719, p. 67).

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le beau apparaît surtout comme ce qui plaît, loin de la conception d'une beauté conçue comme une idée (De Piles, 1708, p. 135). Ce n'est plus sa définition que les théoriciens recherchent alors, ils expriment clairement que sa perception est affaire de regard et de sentiment. Le plaisir attaché au beau naît alors également du maniement du pinceau :

The mixture of its Colours, in the Skilful Contrivance of the several parts of the Picture, and infinite Variety of the Tincts, so as to produce Beauty, and Harmony. This alone gives great Pleasure to those who have learn'd to see these things. (Richardson, 1719, p. 10-11)

Ce qui est beau est certes naturellement fait pour plaire, mais n'est pas perceptible naturellement (« *What is Beautiful, and Excellent is naturally adapted to Please; but all Beauties, and Excellencies are not naturally Seen* », 1719, p. 197). Seuls les yeux des connaisseurs peuvent pénétrer les beautés des différentes parties de la peinture d'un grand maître. La perception du tableau permet alors à celui qui le regarde d'en comprendre la conception :

He sees a Force of Mind the great Masters had to Conceive Ideas; what Judgment to see things Beautifully, or to Imagine Beauty from what they saw; and what a power their Hands were endued withal in a few Strokes, and with Ease to shew to Another what themselves Conceiv'd. (Richardson, 1719, p. 201)

Mais alors que Richardson considère que seul un homme instruit peut voir et apprécier, Coypel considère que, parce que la peinture est imitation de la nature, « tout homme de bon sens & d'esprit, est à portée de sentir les grandes beautez d'un tableau » (Coypel, 1732, p. 18-19). La divergence entre les auteurs porte ainsi sur la facilité à percevoir le beau. Pour le théoricien français, cette capacité à sentir autorise tout homme à faire des critiques. Même s'il fait intervenir le jugement, le sentiment est une

lumière naturelle [...] qui fait sentir au premier coup d'œil la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage, & c'est ce sentiment qui est la base du goût, [...] ce goût ferme & invariable du vrai beau qui ne s'acquiert presque jamais, dès qu'il n'est pas le don d'une heureuse naissance.

(La Font de Saint Yenne, 1747, p. 3-4)

Un tableau, conçu selon les règles du Beau et de la « Belle Nature » dans l'imagination du peintre, doit satisfaire ou flatter l'esprit et le cœur de celui qui le regarde (Batteux, 1746, p. 92-93, 248). En mettant l'accent sur la manière dont le beau peut être perçu, le discours sur le beau dans les écrits publiés avant 1750 en France et en Angleterre met l'accent sur une qualité essentielle de ce que Watelet appelle le beau effectif « qui produit les mélanges les plus complets des satisfactions organiques, sentimentales & spirituelles » en le distinguant du beau idéal (1788-1791, t. 1, p. 60).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Baillet De Saint-Julien, 1750; Batteux, 1746; Boileau, 1675; Bosse, 1649; Browne, 1675; Coypel, 1732; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1677, 1708, 1715; Dolce/Vleughels, 1735; Dufresnoy/De Piles, 1668; Félibien, 1666-1688; Goeree, 1670; Goeree, 1682; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Font De Saint-Yenne, 1747; Le Comte, 1699-1700; Pader, 1649; Perrault, 1688-1697; Richardson, 1719; Ten Kate, 1724 [1728]; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, 1994 [1^{re} éd. 1984].

DE VRIES Lyckle, *How to create beauty. De Lairese on the theory and practice of making art*, Leyde, 2011, p. 67-80.

GROULIER Jean-François, BRUGÈRE Fabienne, « Beauté », dans B. CASSIN (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, 2004, p. 160-170.

SAINT-GIRONS Baldine, « Beau », dans M. DELON (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, 1997, p. 173-179.

STANIC Milovan, « Les tribulations du Beau idéal en France aux temps de Bellori », dans O. BONFAIT (éd.), *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Rome-Paris, 2002, p. 16-25.

Beau naturel \implies Beau, Naturel

BEAU-FAIRE \implies FAIRE

BEAUX-ARTS

angl. : *fine arts*
 all. : *Schöne Künste*
 néerl. : *schoone kunste*
 it. : *due arti*

Art mécanique, art libéral, art, peinture, artiste, sculpture, paragon, goût, imitation, jugement, génie

Le terme Beaux-arts apparaît tardivement dans le vocabulaire artistique. Le concept permettant la création d'une catégorie distincte Beaux-arts devient graduellement plus commun pendant la période des Lumières, quand le terme se répand dans la littérature théorique et historique de la période, en plusieurs langues européennes. Le terme ne naît cependant pas de rien — l'idée de beaux-arts a été élaborée tout au long de la période moderne, sur la base de fondations établies à la Renaissance. Ce développement n'a pas toujours été linéaire, et il est intéressant de noter que, onze ans après la publication du texte fondamental de Batteux (1746) et cinq ans après la publication du Dictionnaire des beaux-arts par Lacombe (1752), Pernety n'a toujours pas consacré une entrée à ce terme (1757).

Les arts libéraux, les arts mécaniques et les beaux-arts : une lente émancipation

Depuis la fin de l'Antiquité, les arts (*ars*, *techne*, activités relatives à la connaissance humaine et au savoir) ont été séparés en deux groupes principaux, les arts mécaniques et les arts libéraux. La peinture, la sculpture et l'architecture étaient tout d'abord incluses dans les arts mécaniques, et ainsi tenaient au monde des métiers. Au terme d'une longue lutte — très bien documentée par un bon nombre d'écrivains modernes — artistes et théoriciens montrèrent que ces activités artistiques les apparentaient plutôt aux arts libéraux qu'aux arts mécaniques. Vasari (1550/1568) accomplit le changement de statut lorsqu'il groupe les trois arts sous la dénomination *arti del disegno*. D'autres théoriciens ont souligné l'importance particulière de la peinture et de la sculpture, préférant la dénomination *due arti* (Paleotti, 1582).

Une étape nouvelle doit être franchie pour unifier les arts visuels en un groupe, distinct des arts libéraux, et pour créer ce qui a été appelé « un système moderne des arts », nommé *beaux-arts*, *fine arts*, *schöne Künste* ou *schoone kunsten*. Le terme commence à être utilisé durant la première partie de la période moderne, et durant les Lumières, tout d'abord en France, puis en Angleterre et en Allemagne. Son adoption aux Pays-Bas est postérieure. Cependant, le sens exact de ce terme est difficile à cerner. Au milieu du XVIII^e siècle, la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure et le dessin sont tous considérés comme appartenant aux *beaux-arts*, tandis que d'autres activités comme la poésie, la typographie, la musique, la danse, le théâtre et même le jardinage sont parfois acceptées au sein de ce groupe.

Dès le milieu du XVI^e siècle, le terme *beaux-arts* apparaît dans des textes français : François Sublet de Noyers est loué par Fréart pour avoir cultivé les beaux-arts, c'est-à-dire l'architecture, la peinture, la sculpture et la typographie (1650). Bosse (1667) énumère les trois *Arti del Disegno* de Vasari quand il dédie son livre à ceux qui s'intéressent à la peinture, sculpture et architecture, et qui désirent cultiver l'excellence des beaux-arts. À la fin du siècle, Testelin (s.d. [1693 ou 1694]) privilégie une compréhension des beaux-arts plus proche des *due arti*, car il ne mentionne que la peinture et la sculpture. Le passage se caractérise également par son conservatisme — Testelin semble revenir à des théories plus anciennes quand il affirme que les beaux-arts désignent la même chose que les arts libéraux. La préséance accordée aux deux arts de la peinture et de la sculpture est clairement confirmée

par Sébastien Leclerc qui en 1698, exécute une planche gravée célèbre ; celle-ci propose une vision idéalisée de l'*Académie des Sciences et des Beaux-Arts* ; une institution répondant à ce nom n'existait pas à cette époque, et Leclerc a sans doute regroupé les activités de l'Académie Royale des Sciences et celles de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture, tout en omettant l'Académie Royale d'Architecture.

Le concept de *beaux-arts*, en langue française, a été favorisé par la publication du traité de Batteux (1746), qui a établi sa théorie des beaux-arts (peinture, sculpture, poésie, musique et danse) sur un principe simple. Les beaux-arts ont tous pour but les plaisirs, et tous sont des arts imitatifs, en ce qu'ils imitent la nature dans leurs productions. Ils diffèrent ainsi des arts mécaniques ou utiles, qui emploient simplement la nature et ses produits, ou les autres arts comme l'architecture et l'éloquence (qui joignent le plaisir et l'utilité) qui polissent et améliorent la nature et ses produits. Sept années plus tard, Lacombe (1753) confirme les choix de Batteux, mais intègre l'architecture aux beaux-arts. Son entrée pour le terme *Arts (beaux)* est un modèle de limpidité et de précision. Lacombe établit une distinction simple entre les autres arts (utiles) et les beaux-arts (destinés au plaisir, l'agrément). Ils sont les enfants du génie, prennent la Nature comme modèle (théorie de l'imitation), sont les serviteurs du goût. Ils tendent à procurer du plaisir pour la personne qui contemple. Lacombe, cependant, introduit une note de prudence — en pensant à Rousseau et à son *Discours sur les sciences et les arts* (1751) — quand il avertit son lecteur que trop de luxe ou d'extravagance recèle un danger. Quand les beaux-arts deviennent la proie du luxe, ils peuvent aisément corrompre l'humanité.

Les éditeurs de l'*Encyclopédie* (1751) entreprennent une mise en valeur explicite des arts mécaniques — il est donc à peine surprenant de vérifier que l'ouvrage ne présente aucun article consacré aux beaux-arts, même si le terme est utilisé dans le cours du texte. Watelet et Levesque, dans leur *Encyclopédie* (1781), comme le *Dictionnaire* (1792) reviennent au concept d'arts libéraux pour désigner les beaux-arts, même si le terme beaux-arts est couramment utilisé par les auteurs dans le corps de leurs analyses.

L'Angleterre et les États germaniques — beauté et utilité

En Grande-Bretagne, le terme *beaux-arts* est utilisé très tôt, dès la fin du XVII^e siècle, par exemple chez Aglionby dans la *Vie de Giulio Romano* (1685) ou par Franckenstein (1697), lorsqu'il décrit les activi-

tés des étudiants envoyés à l'Académie de France à Rome. Quelques années plus tard, le terme apparaît à plusieurs reprises dans la version anglaise de textes signés De Piles (1706). De fait, c'est par le biais de traductions que le concept apparaît dans la langue anglaise. Les auteurs vernaculaires sont plus lents à en faire l'emploi. Une anthologie littéraire (*Muses Mercury*, 1707) et Gildon (1718) mentionnent les beaux-arts, y compris la peinture. Humphrey Ditton, dans son *Treatise on perspective*, regroupe ainsi la notion dans une phrase « *painting, sculpture and all the fine arts of imitation* » (1712). Il faut attendre trente ans plus tard pour que George Turnbull se réfère explicitement aux beaux-arts (les arts du dessin, la sculpture et la peinture sont mentionnés) dans un texte consacré à la question (1740). Quelques années plus tard, l'éditeur de l'ouvrage de John Evelyn, *Sculptura*, use de ce terme dans sa biographie d'Evelyn (1755) pour désigner le dessin, l'architecture, la peinture et la sculpture. Chambers (1728), lui, ne semble pas avoir achevé la séparation entre les beaux-arts et les arts libéraux ; il observe en effet que les arts libéraux regroupent la poésie, la musique, la peinture, la grammaire, la rhétorique, l'art militaire, l'architecture et la navigation. Tous ces arts, dit-il, méritent d'être « cultivés sans aucun égard pour le gain qui pourrait en être généré. »

Sulzer (1771) écrit un article capital sur *Arts, beaux-arts (Künste, Schöne Künste)* publié séparément (1772), puis dans le deuxième volume de son *Dictionnaire général des beaux-arts*. Il insiste sur le caractère utile, moral et social, des beaux-arts. Dans la première phrase de l'article, il observe que l'essence des beaux-arts (*Schöne Künste*) est l'embellissement de l'utile. Sulzer donne un développement considérable à cette idée dans son article. On peut y voir une réponse polémique, lancée contre la vision esthétique de l'art partagée par Baumgarten (1750), qui pense que la beauté doit être cultivée pour elle-même, en vue de la constitution du goût, sans considération d'utilité.

Cecilia HURLEY

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Batteux, 1746 ; Baumgarten, 1750 ; Bosse, 1667 ; Chambers, 1728 ; De Piles, 1668, 1699 ; Diderot, D'Alembert, 1751-1780 ; Ditton, 1712 ; Evelyn, 1662 ; Franckenstein, 1697 ; Fréart De Chambray, 1650 ; Gildon, 1718 ; Lacombe, 1752 ; Muses, 1707 ; Paleotti, 1582 ; Pernety, 1757 ; Rousseau, 1751 ; Sulzer, 1771-1774, 1772 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694] ; Turnbull, 1740 ; Vasari, 1550/1568 ; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

BLUHM Roland, *Kunst und Kunstbegriff*, Paderborn, 2013.

CLOWNEY David, « Definition of art and fine art's historical origins », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, n° 3, 2011, p. 309-320.

DEAN Jeffrey T. « The nature of concepts and definition of art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 61, n° 1, 2003, p. 29-35.

FARAGO Claire, « The Classification of the Visual Arts in the Renaissance », dans D.R. KELLEY, R.H. POPKIN (éd.), *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*, Dordrecht-Boston (Archives internationales d'histoire des idées, 124), 1991, p. 23-48.

HURLEY Cecilia, « Putting Art in its Place : the "Modern System of the Arts" », in *Bibliographies and Bibliothecae*, *Perspective*, 2, 2016, p. 87-110.

KRISTELLER Paul Oskar, « The Modern System of the Arts : a Study in the History of Aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, 12/4, 1951, p. 496-527 et 13/1, 1952, p. 17-46.

SHINER Larry, *The Invention of Art : a cultural history*, Chicago, 2001.

ULLRICH Wolfgang, *Was war Kunst*, Frankfurt, 2005.

BEAUTÉ \implies BEAU

BIEN-PEINDRE \implies FAIRE

Bienséance \implies Convenance

BIZARRERIE \implies CAPRICE

C

CABINET / GALERIE

angl. : gallery
all. : Galerie, Kunstammer
néerl. : kunstkamer, galerij
it. : galleria
lat. : pinacotheca

Galerie, pinacothèque, collection, exposition, musée

Le terme cabinet est d'abord employé au XVI^e siècle pour qualifier « Une espece de buffet à plusieurs layetes ou tiroirs. » (Dictionnaire de l'Académie française, 1694); il est ensuite décrit au cours du XVII^e siècle, comme étant un petit appartement dans lequel les amateurs d'art, en particulier, y entreposaient leurs acquisitions. À la fois dépeint comme une pièce parée de tableaux, expression d'un collectionnisme alors en vogue, mais aussi comme un lieu d'instruction, le cabinet est fréquemment confondu par les théoriciens avec la pinacothèque et la galerie, dans lesquelles des œuvres sont présentées à un public averti : peintres, amateurs, connaisseurs ou simples curieux. Il constitue ainsi les prémices de la Grande Galerie du Louvre, haut lieu d'exposition et d'éducation à la fin du XVIII^e siècle, qui devient le Muséum National après la Révolution française.

S'ils sont évoqués à l'occasion des descriptions de collections de tableaux (Cabinet de Georges de Scudéry, 1646; Cabinet du duc de Richelieu par De Piles, 1681; puis celui de M. Crozat par Mariette, 1741), les occurrences du terme « cabinet » sont peu nombreuses dans les textes des théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles; seuls quelques auteurs, à l'instar de Félibien (1676), Marsy (1746), ou encore Diderot (dans les Salons, 1759-1781) en donnent une définition précise.

Cabinet, galerie et pinacothèque, une sémantique non définie

Au XVII^e, les théoriciens et notamment Félibien, associent le terme *cabinet* à la pinacothèque. Ce dernier utilise en effet, le terme italien *pinacotheca*, provenant des écrits de Vitruve, et le traduit littéralement comme « cabinet de peintures ». Un glissement sémantique s'opère donc, et le mot cabinet désignant à l'origine un mobilier, qualifie ensuite une pièce. Le lieu nommé ainsi, prend une véritable fonction, liée inéluctablement aux arts et en particulier à la peinture. Dans une dimension d'exposition et de conservation, le *cabinet* est dès lors défini comme une pièce d'intérieur, plutôt étroite, que « l'on orne de tableaux » et de dessins, reflet d'un collectionnisme alors en pleine ascension au XVII^e siècle (Félibien, 1676, p. 507-508). En parallèle, dans ce même ouvrage, Félibien donne une précision sur le terme *galerie* qu'il décrit comme un espace plus vaste comparativement au *cabinet*, mais toutefois similaire à celui-ci car ayant le même dessein. En effet, la galerie, cette pièce « d'une maison, que l'on orne de Tableaux & de Statües » (Félibien, 1676, p. 605) est également confondue avec la *pinacotheca*; cette relation crée un amalgame entre les termes *cabinet* et *galerie* tout au long du XVII^e siècle.

Néanmoins au XVIII^e siècle, une disjonction apparaît, particulièrement dans les écrits de Marsy. Selon lui, les cabinets demeurent des « lieux ornés » de curiosités et de collections (Marsy, 1746, 1, p. 91-92); tandis que les galeries, toujours plus spacieuses sont des pièces parées d'« excellens morceaux de Peinture » (Marsy, 1746, 1, p. 271), autrement dit, dont les voûtes sont décorées de fresques ou d'un ensemble de tableaux. L'auteur fait en effet référence au Palais Farnèse et également au cycle consacré à Marie de Médicis exécuté par Rubens pour le Palais du Luxembourg. La dimension d'exposition et de plaisir visuel est dès lors patente, il suffit de constater l'utilisation majeure du terme « orner », faisant référence à l'ornementation, la décoration ou l'agrément.

Le *cabinet* et la *galerie*, des « Petits Palais enchantés »

Néanmoins, le cabinet ne présente pas qu'un aspect d'embellissement — il n'est pas seulement un plaisir solitaire de l'amateur — et comme le précise très justement Junius, il doit aussi être ouvert aux autres afin qu'ils puissent admirer la peinture (1638, p. 81). D'ailleurs, en se fondant sur une comparaison entre une bibliothèque et un cabinet, mais aussi entre les peintres et les écrivains, Richardson présente la collection de peintures et de dessins comme un objet dépassant une simple fonction d'ornement et d'ostentation ; elle doit avoir plusieurs fins, et notamment divertir et instruire au même titre que les livres (Richardson, 1719, p. 42). Dans cette perspective, La Font de Saint-Yenne insiste également sur l'idée du *cabinet* comme lieu d'instruction. Selon le théoricien français, le cabinet est un lieu présentant une variété de tableaux et de dessins, une diversité de sujets (histoire, paysage, etc.), avec une place importante accordée aux peintres flamands, auxquels, dans le contexte d'un intérêt grandissant pour l'art septentrional, on reconnaît une délicatesse, de la suavité, une belle distribution des effets de lumières, ou bien une savante disposition des figures, faisant oublier « la bassesse de leurs sujets étant pour la plupart grossiers, ignobles, sans pensées, & sans intérêts. » (La Font de Saint-Yenne, 1746, p. 30-31). Les cabinets sont en définitive ces « Petits Palais enchantés » dans lesquels il est possible d'apprécier une peinture variée, de grands maîtres tout comme des peintres « excellens d'animaux, de fruits, & de fleurs, qui est le genre le plus médiocre ».

Le *cabinet* comme lieu d'exposition

Ainsi, en déclarant que les *Kunstkamer ende Galerijen* sont aussi des lieux pour pratiquer l'amour de l'art (1638, p. 81), Junius, rejoint plus tard par La Font de Saint-Yenne, met en exergue l'idée que les cabinets, faisant « l'admiration des Etrangers & les délices des connoisseurs qui habitent cette capitale » (La Font de Saint-Yenne, 1746, p. 30-31), garantissent le savoir et l'apprentissage du peintre. En effet, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les auteurs débattent avec ferveur sur le statut de l'œuvre et sur ses fins. Déjà, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* parues en 1719, Du Bos s'interroge sur la destination d'une peinture, qui selon lui est objet de délectation, un plaisir sensible ou d'ordre intellectuel ; il est suivi par Pernety, qui précise en 1757 que « Le tableau n'est pas seulement un meuble

agréable, il est instructif, il réveille, il excite les grandes idées, de sentiments nobles, élevés, des réflexions édifiantes [...] ». La notion d'exposition aux artistes et amateurs, dont les prémices remontent à la fin du XVII^e siècle, suscite en effet un des débats qui importe aux Lumières, car les « Tableaux exposés à la vûe, exposés en vente [...] » (Marsy, 1746, t. 1, p. 236), insufflent à l'artiste ou au public des connaissances et des vertus. En définitive, le cabinet étroit et privé comme lieu d'exposition, est supplanté progressivement par la galerie, dans laquelle la déambulation se fait mieux, jusqu'à devenir un haut lieu officiel du savoir, notamment avec la mise en place de la grande galerie du Louvre. À l'instar du Salon façonnant le regard du spectateur, le *cabinet* et la *galerie* ont cette vocation d'éduquer l'homme et de lui inculquer un goût.

Pierrick GRIMAUD

Sources citées

Junius, 1637 [1638, 1641]; Dictionnaire, 1694; Du Bos, 1719 [1740]; Félibien, 1676; La Font De Saint-Yenne, 1747; Marsy, 1746; Pernety, 1757; Richardson, 1719.

Bibliographie

- DIDEROT Denis, *Salons*, Édition de Michel Delon, Paris, 2008.
- PICHET Isabelle, « La discursivité du Salon (expographie et discours) », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 61-74.
- PRINZ Wolfram, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin, 1970.
- VAN DE SANDT Udolpho, « Les institutions artistiques », dans T.W. GAEHTGENS et K. POMIAN, *Le XVIII^e siècle, histoire artistique de l'Europe*, Paris, 1999, p. 94.

CAPRICE / BIZARRERIE

angl. : *bizarreness, caprice, capriciousness*
 all. : *Laune, Eigensinn, Grille, Wunderlichkeit*
 néerl. : *zinnelykheid, eygenzinnigheyd, grilligheyd*
 it. : *bizarria, capriccio*

Baroque, extravagance, imagination, licence

Bizarro et la forme verbale *accapricciare* sont déjà présents chez Dante. Dans les quatre grands commentaires de Dante sur la Renaissance (Landino 1481, Vellutello 1544, Daniello 1567, Castelvetro 1570) ainsi que dans la lexicographie italienne de l'époque, l'adjectif exprime la violence, l'impétuosité, l'irascibilité, tandis que *capriccio* est employé pour décrire des réactions émotionnelles subites comme par exemples les états de peur et d'excitation. Dès le début du Cinquecento l'on assiste à des transferts de valeurs radicaux dans le domaine de la littérature artistique : de nombreux *dysphémismes* tels que *capricci*, *bizzarrie*, *grilli*, *ghiribizzi*, *stravaganze* perdent leur connotation négative et sont réévalués au rang de termes d'art récurrents. Les *Regole generali* (1537, f. LXXr) de Serlio, où *bizzaria* est employé comme synonyme de *Grotesque* (*facevano diverse bizzarie, che si dicono grottesche*) jouent ici un rôle clef. Dans le même ouvrage, *capriccio* est employé au sujet des formes architecturales hybrides et mis en relation avec *licenza* et *novita* (à voglia de chi volesse contentar un suo capriccio ; 1537, f. Vv). Les *Vies de Vasari* (1550) s'y rattachent. Dans ses descriptions de vies, *capriccio* et il modo *capriccioso* expriment l'intelligence artistique, la capacité d'invention, la fantaisie, l'ingéniosité, la grandeur d'âme. Vasari qualifie de ce nouveau terme presque tous les grands représentants de la Renaissance : Paolo Uccello (1397-1475), Donatello (v. 1386-1466), Leon Battista Alberti (1404-1472), Filippo Lippi (v. 1406-1469), Sandro Botticelli (v. 1444-1510), Andrea Mantegna (v. 1431-1506), Filippino Lippi (v. 1457-1504), Leonardo da Vinci (1452-1519), Raphaël (1483-1520), Ugo da Carpi (actif de 1502 à 1532), Properzia de' Rossi (v. 1491-1530), Polidoro da Caravaggio (v. 1499-v. 1543), Antonio da Sangallo (v. 1455-1534) et plus particulièrement Giulio Romano (v. 1499-1546) (*fece di nuove, capricciose e belle fantasie* ; 1984, V, p. 56) ainsi que Michel Ange (1475-1564) (*infinità di capricci straordinari e nuovi* ; 1987, VI, p. 48). L'emploi de *capriccio* comme synonyme de *bizzarria* est frappant : il qualifie une œuvre de Signorelli (v. 1441-1523) de *invenzione bellissima, bizzarra e capricciosa* (1971, III, p. 637). L'escalier de la bibliothèque de San Lorenzo de Michel Ange, qui dévie totalement de la norme de l'époque, est qualifié de *bizarre*, ce qui signifie ici *exceptionnel et novateur* (*fece tanto bizzarre rotture di scaglioni e variò tanto da la comune usanza delli altri, che ognuno se ne stupì* ; 1987, VI, p. 55). Gilio da Fabriano revisite ces critères d'évaluation dans *Degli Errori e degli abusi de' Pittori* (1564, [1961, p. 17, 19]) : dans le climat de Contre-Réforme il prône un arte piu regolata qui est censé mettre fin à la prétention et à l'abus des libertés artistiques mais aussi et surtout aux *capricci* tali senza regola e senza legge alcuna. Raffaele Borghini présente lui dans son *Il Riposo* (1584, p. 360) un compromis de

transition. Il fait la différence entre peinture publique et les images privées et ensuite entre invention dépendante et invention indépendante. L'art public fait partie selon lui du domaine des inventions dépendantes : les experts (poètes, historiens, théologiens) y ont leur mot à dire. Pour Borghini, les limites de la liberté artistique sont cependant très larges. Dans beaucoup de domaines, et tant qu'il n'entreprend pas de son propre chef de modifications de l'Historia, le peintre est autorisé à laisser libre cours à ses caprices.

Capriccio comme genre

Les louanges de Fréart de Chambray (1662, p. 7, 25) faites au génie artistique de Léonard de Vinci « qui est la vivacité et le caprice de l'Invention » et plus généralement aux « fantaisies capricieuses » vont dans le sens de l'emploi du terme par Vasari, ce qui est vrai aussi pour le premier tome des *Entretiens* de Félibien (1666, p. 245) : dans la Vie de Piero di Cosimo (1462-1521), les mérites de « la nouveauté de l'invention et la manière ingénieuse [...] l'esprit et le caprice de l'inventeur » sont vantés. Mais ce qui a certainement eu plus d'influence dans l'évolution sémantique du XVII^e siècle est la séparation que fait Borghini entre les domaines de l'*historia* et du *capriccio*. Cela est documenté dans la Vie de Giordano de Bellori (*fece innumerabili quadri, storie sacre, e profane siccome varj capricci*; 1672, p. 361) et la Vie de Parrocel de Dezallier (« il peignoit encore le portrait, l'histoire & des sujets de caprice »; 1754, p. 366). Avec la séparation des situations d'observation selon la nature publique ou privée des lieux, il a créé le prérequis d'une séparation des genres. Le *capriccio* devient un genre à part entière. La diversité des genres correspond à une différenciation de la sensibilité de perception et du comportement de réception chez l'observateur. Cette évolution se reflète notamment dans les *Entretiens* de Félibien. Dans le 7^e *Entretien*, il commente les *Caprices* de Callot (1592-1635), et loue une richesse imaginative « choisissant des sujets extraordinaires & ridicules » au service du plaisir de l'observateur. Les déformations volontaires en sont une des caractéristiques et le moyen « de divertir & de donner du plaisir à ceux qui verroient ses Caprices, estoit de marquer quelque chose de defectueux & de difforme » (1685, 7^e *Entretien*, p. 60). Vers la fin du siècle, le sens donné à ce mot se renouvelle. Pour Restout, *caprice* signifie « mépris des règles » de la part de personnes « indignes du nom de peintre » qu'il qualifie aussi de « cacopeintres » ou de « Chefs de Caballe » (1681, p. 37 et 12-13). Dans *L'idée du peintre parfait*, De Piles privilégie pour les futurs peintres l'étude stricte de la nature et des grands maîtres « plutôt que de faire de

son caprice quelque chose de faux » (1699, p. 13). La « vrai-semblance », constate Dupuy du Grez, est un aspect si important de la composition que seule une infime partie des peintres la dénigre, « lorsqu'ils suivent leur caprice, plutôt que la raison et la nature » (1699, p. 306).

Révisionnisme de l'historiographie de l'art : le bizarre et le baroque

Le concept de *bizarre* obéit à cette évaluation. Sa détérioration gagne du terrain au début du siècle suivant et atteint un paroxysme lors des Lumières, au milieu et au début de la seconde moitié du siècle. L'utilisation des mots *bizarre* et *baroque* comme synonymes est une manifestation de cette dégradation de terminologie. Le *Nouveau dictionnaire de l'Académie Française* (1718) note : « *baroque* se dit aussi au sens figuré, pour irrégulier, *bizarre*, inégal. Un esprit *baroque*, une expression *baroque*, une figure *baroque* ». Cet emploi s'étendra aussi, et ce pour une longue période, aux dictionnaires des autres pays. Grimm (*Deutsches Wörterbuch*, 1854, I, p. 1139) écrit : « Barockisch soll das französische baroque, bizarre unserer Sprache bequemen » (« Barockisch doit correspondre au français baroque, bizarre de notre langue »). En plus de la connotation d'étrange et de singulier, c'est le sens d'irrégularité des objets qui prédomine, comme on peut l'observer dans le dictionnaire de l'art de Le Virloys en 1770 : « Baroque, se dit des choses qui ont une figure irrégulière ». Dans l'*Encyclopédie méthodique* de Quatremère de Quincy (1788) le terme signifie aussi bien *abus* que *raffinement* : « Ce que l'austérité est à la sagesse et au goût, le *baroque* l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif ». Dans la littérature artistique de cette époque, les rapports lexicographiques négatifs se durcissent. L'utilisation du *bizarre* que fait Coypel dans le paragraphe traitant du « grand goût de draper » est péjoratif (« bizarreries outrées qui vont jusqu'à l'extravagance »). Cignani (1628-1719), Maratta (1625-1713), Bernini (1598-1680) et leurs élèves auraient selon lui exagéré avec leurs nouveautés, surtout « dans les bizarres affectations de leurs draperies ». Ils se seraient éloignés de la « noblesse simple et majestueuse » qui régnait chez les grands maîtres et chez Raphaël. Il met en garde contre une trop grande distanciation des règles établies par les grands maîtres, celles-ci étant fondées « sur la raison et la nature » (1721, p. 120-121). Dans les *Lettres familières* de De Brosses (1739-1740) un transfert de signification se fait sentir, on part de la description de l'objet pour aller jusqu'à la caractérisation d'une époque. Sa portée reste cependant totalement indéterminée. L'adjectif baroque caractérise en effet selon lui, le passé immédiat « du dernier baroque » tout

comme le goût gothique, et au-delà de cela tout ce qui est petit, délicat et détaillé dans l'art (« le goût gothique étant petit, délicat, détaillé », 1869, p. 105). Le verdict dans l'article *Bizarre* de l'*Encyclopédie* (1751, p. 268) est sans appel : « Le fantasque ne va point sans le chimérique ; le bizarre, sans l'extraordinaire ; le capricieux, sans l'arbitraire [...] tous ces caractères sont incorrigibles ». Laugier considère que *bizarrieries* et *caprices* sont des déviations du Vrai et de l'Essentiel : « C'est dans les parties essentielles que consistent toutes les beautés [...]. Dans les parties ajoutées par caprice consistent tous les defaults. » (1753, p. 14). Pour Rousseau, c'est dans la recherche de la difficulté que consiste la parenté sémantique des termes *bizarre* et *baroque* : « Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre et capricieux qui sème partout le baroque et le difficile » (1768, p. 109). Ce discours au sujet de l'*essentiel* et du *facile* dans l'art est soutenu par la réception française de Winckelmann, en particulier son *Histoire de l'art chez les anciens* : « Arpino, Bernini & Borromini furent dans la Peinture, la Sculpture & l'Architecture ce que le Chevalier Marin fut dans la Poésie : ils abandonnèrent tous la Nature & l'Antiquité » (1764 [1766, p. 233]). Les accumulations de formes conduisent à la petitesse dans l'art et à la déchéance, ce qui se traduit dans le langage formel de la Basse Antiquité tout comme dans l'époque postérieure à Raphaël. Sa *Bataille de Constantin* livre à l'observateur « un système entier et parfait de l'art » ; la *Bataille d'Alexandre* de Pietro da Cortona (1596-1669) n'est en revanche qu'« un amas confus et bizarre des figurines conçues et exécutées à la hâte » (*Empfindungen des Schönen* ou *Du sentiment du beau*, 1786, p. 274). Le goût bizarre naît partout où l'on laisse l'artiste donner libre cours à son bon plaisir (*Gedanken über die Nachahmung* ou *Réflexions sur l'imitation*, 1786, p. 60). En tant que source historique de cette conception artistique du facile et de l'essentiel, Lodovico Dolce se voit donner une nouvelle actualité. Son *Aretino* (1557) élève la *facilità* de Raphaël au rang de modèle contemporain universel en peinture. Dolce insère le thème du *Capriccio* de façon anachronique dans sa traduction des vers inauguraux de l'*Ars Poetica* d'Horace. Pour Horace, les êtres hybrides chimériques ont beau être ridicules, il distribue tout de même une licence générale à l'audace artistique (*quidlibet audendi*). À l'inverse, Dolce interprète l'autorité antique de telle manière qu'il faille poser des limites à une liberté de création exagérée. Quelque chose d'analogue se retrouve dans la traduction française de Dolce datant de 1735 (p. 165), laquelle met en garde contre « ce tableau bizarre » dans le sens du discours artistique classique. Mais le plai-

doyer de Dolce, passé inaperçu auprès des classiques du XVIII^e siècle, est cependant une voix discordante dans le large débat du premier Cinquecento italien en faveur de *capriccio* ingénieux, de la *bizzarrie*, de la *stravaganze*, que Raphaël lui-même inclut dans son œuvre.

Hans-Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Alexandra Nicoloff]

Sources citées

Bellori, 1672; Borghini 1584; Coypel, 1721; De Brosses, 1739-1740 [1869]; De Piles, 1699; Dezallier D'Argenville, 1745-1752; Dolce, 1557; Dupuy Du Grez, 1699; Fréart De Chambray, 1662; Félibien, 1666-1688; Gilio da Fabriano, 1564; Grimm, 1854; Laugier, 1753; Le Virloys, 1770-1771; Quatremere De Quincy, 1788-1825; Restout, 1681; Rousseau, 1768; Serlio, 1537; Vasari, 1550/1568; Winckelmann, 1764, 1786.

Bibliographie

- FEHL Philipp P. *et al.*, *The Jest and Earnestness of Art : A History of the Capriccio in Prints*, University of Illinois 1987.
- HARTMANN Lucrezia, *Capriccio. Bild und Begriff*, Zurich, 1973.
- KANZ Roland, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, Munich, 2003.
- MAI Ekkehard (éd.), *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya : Malerei — Zeichnung — Graphik*, Cologne, 1996.
- PROCACCIOLI Paolo *et al.*, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, Rome, 1999.
- RATHÉ Alice, « Le Capriccio dans les écrits de Vasari », *Italica*, LXVII, 1980, p. 239-254.
- SECCHI Tarugi Luisa, *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Florence, 1998.
- WÖLFEL Kurt, « Capriccio/Laune », dans K. BARCK *et al.*, *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Stuttgart, 2010, VII, p. 66-88.

Caractère ⇒ Air

CARICATURE

angl. : *caricature*
 all. : *Karikatur*
 néerl. : *karikatuur*
 it. : *caricatura*

Portrait, portrait chargé, charge, ressemblance, figure, beauté, laideur

La caricature et le portrait chargé se développent durant la Renaissance italienne, en partie en réaction au concept du beau idéal. Ces œuvres, qui se différencient des portraits plus traditionnels, sont généralement définies comme des représentations d'individus dont on a exagéré les défauts physiques. Conçue tout d'abord comme une pratique divertissante, la caricature évolue durant le Siècle des Lumières pour revêtir une portée politique et sociale plus forte. Malgré le succès qu'elle rencontre auprès du public, la caricature doit répondre à diverses dénonciations, afin notamment d'asseoir sa légitimité en tant que pratique artistique.

Les origines italiennes de la caricature et du portrait chargé

L'émergence de la caricature et du portrait chargé demeure problématique. Si les représentations burlesques existent depuis l'Antiquité, il est toutefois difficile de les définir comme telles. Les artistes italiens de la Renaissance, en réaction aux canons de beauté établis, en seraient plutôt les inventeurs. Le terme italien *caricatura*, à l'origine du français *caricature*, de l'anglais *caricature*, de l'allemand *Karikatur* et du néerlandais *karikatuur*, semble d'ailleurs apparaître au cours du XVII^e siècle.

Les théoriciens s'intéressant alors à la caricature et au portrait chargé présentent souvent ces deux termes comme synonymes. Une distinction découlant du but supposé de l'œuvre peut néanmoins exister. Dans le premier cas, le dessin ou la peinture, conçu comme un « amusement d'artistes, une fantaisie bouffonne, une plaisanterie anodine » (Baridon et Guédron, 2015, p. 8), souligne les défauts ou la laideur d'individus. Dans le second cas, la caricature revêt, au cours du XVIII^e siècle, une visée satirique; le but de l'artiste est alors de s'attaquer à un vice, à une personne ou à un corps social et non plus uniquement de se divertir. Quelque que soient leurs objectifs, ces pratiques témoignent

d'un intérêt pour le visage et son expression. Elles se sont développées parallèlement à un renouveau de la physiognomonie, qui définit le caractère des hommes d'après leur apparence physique.

Le portrait chargé en tant qu'amusement d'artiste est abordé dans la théorie italienne du XVII^e siècle. En 1646, Massani, écrivant sous le pseudonyme de Mosini, explique qu'Annibal Carrache (1560-1609) réalise des « dessin[s] chargé[s] » ou *ritrattino carico* pour se délasser, fournissant alors la « première tentative de justification théorique de la caricature » (cité dans Baridon et Guédron, 2015, p. 47-49). Annibal et son entourage jouent sur les défauts de la nature, dans une visée ludique, mais aussi pour « tendre vers cette “beauté de la difformité” » ou *perfetta deformita*, s'éloignant ainsi du concept de beau idéal (Baridon et Guédron, 2015, p. 49 et Melot, 2003, p. 150-151). Dans son *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Baldinucci propose qu'une *caricatura* est un portrait où l'on a augmenté et accentué à l'excès les défauts de l'individu, qui demeure toutefois ressemblant (1681, p. 29).

Définir la caricature et le portrait chargé

Les termes caricature et portrait chargé font en parallèle leur entrée dans la littérature artistique française. Le second se retrouve dans les *Principes* de Félibien, où il est défini comme un dessin exagérant les traits d'une personne. Félibien précise qu'il se réalise rapidement, « avec trois ou quatre coups de crayon ». Selon lui, on ne peut alors pas parler de portrait au sens strict, mais « plustost des deffauts marquez », même si la personne représentée reste reconnaissable (1676, p. 520). Félibien revient sur cette question dans son *5^e Entretien*, publié en 1679. Citant l'exemple d'Annibal Carrache, il ajoute que les portraits chargés présentent une ressemblance « si ridicule » que le spectateur ne peut s'empêcher de rire en les voyant (1679, *5^e Entretien*, p. 278-279).

Si portrait chargé est utilisé dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'emploi de caricature dans la théorie française est plus tardif, le terme semblant apparaître vers le milieu du XVIII^e siècle. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* ne le mentionne pas, mais propose une définition de portrait chargé (1694, p. 171). Caricature n'apparaît que dans la quatrième édition pour être présenté comme un exact synonyme de charge (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, p. 248). Les définitions de caricature et de portrait chargé publiées dans la suite du siècle ne comportent pas de véritable évolution. Les auteurs

indiquent toujours qu'il s'agit d'une représentation ressemblante mais soulignant les défauts de manière exagérée (Lacombe, 1752, p. 234 ; Pernety, 1757, p. 49 et 56 ; Watelet et Levesque, 1792, t. I, p. 309-314). Dans son *Dictionnaire abrégé*, Marsy ajoute qu'une charge peut être, dans certains cas, une représentation où le physique des individus est amélioré, même si cet emploi est rare. Il souligne, dans la suite de Félibien, la rapidité d'exécution de ces œuvres (1746, t. I, p. 112).

Outre-Manche, le terme *caricature* est plus précoce, puisqu'il est employé dès le début du XVIII^e siècle comme en témoigne Richardson. La définition donnée par ce dernier est assez peu originale, puisqu'il la caractérise lui aussi comme une exagération des défauts, tout en soulignant la mode du genre, orthographié *caricaturaes*. Toutefois, Richardson dénonce ces œuvres au nom de la beauté (1725 [1715], p. 79 et 209). Selon lui, les artistes devraient plutôt s'inspirer de médailles et de bas-reliefs antiques au lieu de se concentrer sur la laideur et les défauts des individus. La critique de la caricature est développée par Diderot, Pernety et Lessing. Selon le premier, cette pratique est un « libertinage d'imagination », que l'on ne doit exercer que « par délassement » (1751-1780, t. II, p. 684). De même, pour Pernety, les caricatures altèrent la vérité et sont « contraire[s] à la correction du dessein, à la simplicité régulière & à l'élégance de la nature » (1757, p. 49 et p. 56). De son côté, Lessing s'en prend à la laideur apparente de la caricature (1766, p. 12-13 ; 1802, p. 12-13). Les caricatures ou portraits chargés demeurent donc dénoncés pour leur absence de beauté et de vérité.

Malgré ces dénonciations, la pratique s'impose et se diversifie au cours du XVIII^e siècle pour inclure un aspect politique et social plus fort, notamment en Angleterre, comme en témoigne l'art de William Hogarth (1697-1764). Ce dernier a toutefois cherché à distinguer son œuvre de la caricature, qu'il considère comme une exagération burlesque, une déformation et un caprice, comparable à un barbouillage d'enfant. Selon Hogarth, elle se distingue du *character*, art plus complexe, qui s'assimile davantage à un signe de l'esprit. Le *character* permet de dévoiler l'âme de la personne dessinée malgré une certaine déformation et un aspect satirique (la citation de Hogarth est inscrite sur la marge de sa gravure *The Bench*, 1758, British Museum). À travers cette différence entre œuvre excessive et satirique, Hogarth tente de justifier la caricature politique et sociale qu'il a exercée à plusieurs reprises, la seconde demandant en effet un plus grand talent.

Par ailleurs, le succès de la caricature se manifeste par la publication de plusieurs manuels qui lui sont entièrement consacrés, tels ceux des Darly (*A Book of Caricaturas*, 1762) et de l'antiquaire Grose (*Rules for Drawing Caricaturas*, 1792 ; traduction française en 1802). Ces ouvrages, qui semblent apparaître au XVIII^e siècle, contiennent différentes illustrations et fournissent les règles à suivre pour se perfectionner dans cette pratique. Le but de leurs auteurs est de légitimer la caricature, souvent considérée dangereuse, en la présentant comme un art à part entière (Grose, 1792, p. 4-5).

Élodie CAYUELA

Sources citées

Baldinucci, 1681 ; Fréart De Chantelou [entre 1668 et 1674] ; Darly, 1762 ; Dictionnaire, 1694, 1762 ; Diderot, D'Alembert, 1751-1780 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Grose, 1792 ; Lacombe, 1752 ; Lessing, 1766 ; Marsy, 1746 ; Mosini, 1646 ; Pernety, 1757 ; Richardson, [1715] 1725 ; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, 2015.
- GOMBRICH Ernst Hans, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans E. H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 2002, p. 279-303.
- GOMBRICH Ernst Hans, KRIS Ernst, « The Principles of Caricature », *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, 1938, p. 319-342.
- MELOT Michel, « La caricature ou l'imitation contrariée », dans Rencontre de l'École du Louvre (éd.), *L'imitation, aliénation ou source de liberté ?*, Paris, 1985, p. 231-240.
- MELOT Michel, « Le laid idéal », *Les cahiers de médiologie*, 2003/1, n° 15, p. 149-160.
- POMMIER Édouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.

CARNATION

angl. : *carnation*
 all. : *Carnation*
 néerl. : *carnaty, vleeschicheyt, lijf-verwe*
 it. : *carne*

Chair, incarnat, coloris, nu, corps, morbidesse

La carnation, dont la maîtrise est nécessaire à chaque artiste représentant des figures humaines, fait l'objet d'un soin particulier dans la théorie artistique de l'époque moderne. Trois thématiques dominent : l'aspect pratique et notamment les pigments à employer, la convenance des carnations et enfin, l'effet visuel, à savoir, les impressions de vie, de naturel et de moelleux attendues.

Le traitement des parties du corps nu occupe une part importante de la théorie artistique. Le terme *peau* est assez peu employé dans ce contexte jusqu'au milieu du XVIII^e siècle ; on lui préfère *carnation*, c'est-à-dire la substance du corps, plutôt que sa surface. La carnation, définie comme la couleur et l'imitation de la chair, du teint et des parties du corps nu (Félibien, 1676, p. 511 ; Marsy, 1746, p. 101-102 ; Watelet, Levesque, 1792, p. 314), se distingue de l'incarnat, qui désigne seulement la couleur de la chair et non pas sa représentation (Diderot, D'Alembert, 1751-1780, p. 648).

Carnation est parfois utilisé comme synonyme de chair (Marsy, 1746, p. 106). Toutefois, ces deux termes se distinguent : le premier désigne en effet « tout le nud des figures » et « toutes les parties prises ensemble », alors que le second s'emploie pour parler de « chaque partie considérée en particulier », comme une jambe ou un bras (Marsy, 1746, p. 101-102 ; Pernety, 1757, p. 48). L'anglais paraît plus souple puisque les termes *carnation* et *flesh colour* sont souvent employés de manière indifférenciée (Bate, 1634, p. 125 et 155-156 ; Peacham, 1661, p. 132 ; Browne, 1675, p. 28).

Peindre les carnations

Savoir peindre les carnations est essentiel à tout peintre représentant des figures, qu'il s'agisse de portraits, de peintures d'histoire ou de scènes de genre. Le traitement de la carnation, quelle que soit

la technique employée par l'artiste, fait donc l'objet d'une attention particulière dans la littérature artistique de l'époque moderne. Van Mander et Goeree prodiguent par exemple divers conseils concernant les pigments, et préconisent notamment le vermillon, couleur rouge proche de la chair (Van Mander, 1604, fol. 48v-49r; Goeree, 1670a, p. 21-22). Les recommandations peuvent différer d'un auteur à l'autre : Van Mander déconseille l'emploi de massicot (1604, fol. 49v-50r), contrairement à Boutet (1696 [1672], p. 20-21). Celui-ci, comme Le Blond de la Tour, fournit une liste plus longue de pigments — blanc de plomb, terre rouge, jaune et verte, laque, stil de grain, noir d'os et de charbon, outremer, vermillon ou encore carmin —, pigments qui, une fois mélangés, donnent des « teintes admirables qui approchent de la chair » (Le Blond de la Tour, 1669, p. 47-48; Boutet, 1696 [1672], p. 20-21). Quant à Sandrart, il déconseille l'emploi d'un rouge trop brillant, du cinabre et d'un jaune lumineux, et privilégie les tons verts, bleus et pourpres (1675, p. 84; repris en 1679, p. 21). De nombreuses autres indications sont données, concernant les étapes à suivre pour peindre les carnations (Bate, 1634, p. 125 et 155-156; Boutet, 1696 [1672], p. 55-63), les pigments à employer pour les ombres (Anonyme, 1688, p. 97), les effets de lumière et d'ombre (Vinci, 1651, p. 93; Boutet, 1696 [1672], p. 59-63; Watelet, Levesque, 1792, p. 324), ou encore les pinceaux à utiliser (Boutet, 1696 [1672], p. 21-24).

Carnation et convenance

En outre, les théoriciens s'intéressent presque tous au principe fondamental de la convenance lorsqu'ils abordent le traitement des chairs et des carnations. Il faut ainsi distinguer celles d'un enfant ou d'une jeune femme de celles d'un berger (Van Mander, 1604, fol. 48v-49r). Chaque individu doit être représenté avec la carnation lui convenant; pour cela, il faut prendre en compte son âge, son sexe ou encore sa condition sociale (Aglionby, 1685, p. 19; Boutet, 1696 [1672], p. 55-59). Il convient alors d'utiliser des « coloris tendres » pour les femmes et les enfants, en mêlant par exemple du blanc à du bleu, tandis que ce même bleu est à proscrire dans les carnations d'hommes, pour lesquels, on doit employer du vermillon et ajouter de l'ocre lorsqu'ils sont plus âgés (Van Mander, 1604, fol. 48v-49r; Boutet, 1696 [1672], p. 55-59; Anonyme, 1688, p. 119; La Fontaine, 1679, p. 79; Dupuy du Grez, 1699, p. 270-271).

Ces règles étant générales, l'important est encore d'observer la nature, notamment dans le cas des portraits, où l'on est amené à représenter des individus particuliers et individualisés (Boutet, 1696 [1672], p. 55-59). D'autres théoriciens reprennent ces mêmes indications liées à la convenance et précisent les pigments que l'artiste doit employer selon le teint de la personne (Salmon, 1672, p. 152; Browne, 1675, p. 81-82; Anonyme, 1688, p. 81 et 96-98; De Lairese, 1712, p. 36). Ceux-ci conseillent en outre d'utiliser une couleur plus légère que le teint réel de la personne, que l'on retravaille ensuite pour arriver peu à peu à sa couleur véritable (Salmon, 1672, p. 152; Anonyme, 1688, p. 81).

Naturel, morbidesse et moelleux : l'effet de la carnation

Choisir et disposer les couleurs de la carnation sur le support demeure difficile car la vie et le naturel doivent transparaître (Aglionby, 1685, p. 16-17). Les auteurs préconisent alors l'emploi de teintes naturelles, vives et « fraîches », qui ne « donne[nt] dans la farine », c'est-à-dire des couleurs trop claires et fades, incapables d'animer les figures (Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 233; Hoogstraten, 1678, p. 227-228; De Piles, 1668, p. 133-135). Les carnations du Titien (v. 1488-1576), de Rubens (1577-1640) ou de Van Dyck (1599-1641), peintres coloristes, sont fréquemment érigés en exemples à suivre dans les traités du XVII^e siècle, notamment car ils ont réussi à faire apparaître le sang sous la peau et disposer la couleur de manière convainquante (Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 233; Le Blond de la Tour, 1669, p. 46-47; De Piles, 1668, p. 133-135; Aglionby, 1685, p. 18). À cause d'une infinité de dégradations des chairs, cet exercice demeure difficile; il exige de fait une longue étude de la nature, de même qu'un pinceau léger et capable de s'adapter à la variété des carnations.

Les termes italiens *morbido* et *morbidezza*, ainsi que leurs équivalents français moelleux et morbidesse, sont souvent utilisés en rapport avec la couleur et la touche de la carnation. Le peintre doit ainsi montrer une douceur, une tendresse et une transparence, les contours ne devant pas être coupés ou tranchés, mais au contraire présenter un certain « coulant » (Boutet, 1696 [1672], p. 67-68; Dupuy du Grez, 1699, p. 248; Dolce, 1735, p. 217-221; Pernety, 1757, p. 413). Pour ce faire, Boutet recommande de « mesler ses teintes les unes dans les autres » afin que le dessin ne soit pas « sec, & dur » (Boutet, 1696 [1672], p. 67-68). Un pinceau tendre, doux et moelleux permet de transcrire

l'effet de rondeur et de volume des figures, leur aspect gracieux et leur beauté, de même que le fondu des couleurs (Lacombe, 1752, p. 423; Pernety, 1757, Watelet, Levesque, 1792, p. 483-484).

A *contrario*, le traitement des chairs de Vinci est critiqué par Félibien, car trop travaillées et finies, elles « semblent de marbre » (1666, 2^e *Entretien*, p. 220-221). De même, De Piles dénonce l'impression de pierre provenant des statues antiques et visibles dans les œuvres de Poussin (1594-1665), qu'il oppose à l'art de Rubens. Celui-ci a en effet su donner au nu un caractère de chair, de même qu'une impression de « chaleur du sang » (1677, p. 145-146, 257-258 et 260). Ces remarques ramènent au *paragone* ou parallèle entre la peinture et la sculpture. Diderot y revient lui aussi en prenant partie pour la première, plus à même d'imiter la carnation. Selon lui, la sculpture, composée d'une « matière si froide, si réfractaire, si impénétrable », est généralement moins capable d'imiter une « chair douce et molle » (*Salon de 1765* [1996, p. 442]). Toutefois, le philosophe admire le talent des sculpteurs, tel Falconet (1716-1791), qui savent transformer le marbre en chair et conférer à la figure un corps moelleux et tendre (notamment à propos du *Pygmalion aux pieds de sa statue à l'instant où elle s'anime*, 1763, Paris; *Salon de 1763* [1996, p. 286]). Diderot, comme d'autres contemporains, exprime alors sa fascination pour l'animation de la statue, dont les chairs paraissent naturelles, souples et vivantes. L'illusion et l'impression de la vie produites par le traitement de la carnation, soulignent l'effet réussi de l'œuvre, de même que le talent de l'artiste. Ces thématiques se rapprochent du mythe de Pygmalion, cet artiste qui a donné vie à sa sculpture, histoire qui connaît d'ailleurs un regain d'intérêt aux XVII^e et XVIII^e siècles, que ce soit en art ou en littérature.

Élodie CAYUELA

Sources citées

Aglionby, 1685; Anonyme, 1668 [1688]; Bate, 1634; Boutet, 1672 [1696]; Browne, 1669 [1675]; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles 1668, 1677; Diderot, D'Alembert, 1751-1780; Diderot, 1763 et 1765; Dolce, 1557 [1735]; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688, 1676; Goeree, 1670a; Hoogstraten, 1678; Lacombe, 1752; La Fontaine, 1679; Le Blond De La Tour, 1669; Marsy, 1746; Peacham, 1661; Pernety, 1757; Salmon, 1672; Sandrart, 1675 et 1679; Van Mander, 1604; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- COUSINIÉ Frédéric, « De la *morbidezza* du Bernin au “sentiment de la chair” dans la sculpture française des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Beautés fuyantes et passagères : la représentation et ses « objets-limites » aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Pierre-de-Salerne, 2005, p. 139-155.
- DELAPLANCHE Jérôme, *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIII^e siècle*, Rennes, 2016.
- FEND Mechthild, *Fleshing out Surfaces : Skin in French Art and Medicine (1650-1850)*, Manchester, 2017.
- GUÉDRON Martial, *De chair et de marbre : imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Paris, 2003.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La tâche aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, 2003.

Carton \Rightarrow Dessin, Copie
 Chair \Rightarrow Carnation

CHAMP (D'UNE FIGURE)

angl. : *ground, field*
 all. : *Grund, Feldung, Feld*
 néerl. : *gron(d)t*
 it. : *campo*
 lat. : *campus*

Fond, figure, couleur, clair-obscur, effet, masse, air

L'expression champ d'une figure désigne la structure du rapport entre la figure et le champ du tableau. Ce dernier n'est ni une surface neutre sur laquelle un objet est vu, ni une surface d'émergence qui disparaît dès que les premières représentations prennent forme. Dès l'état informel du champ, perçu comme diffus ou indécis, un rapport interactif intervient : la surface

d'émergence du champ recule progressivement vers l'arrière-plan, alors qu'un événement figuré en ressort. Un champ médian se constitue alors, qui se déplie entre les deux directions opposées (vers l'avant et vers l'arrière); il se renforce dans le processus de mise en place des formes, jusqu'à devenir un mécanisme d'effet dirigé vers l'extérieur (spiccare en italien; avancer/sortir en français, losmachen en allemand). Au cours de ce processus, la surface du champ subit une réorientation de la verticale vers l'horizontale : ce qui au départ n'était qu'un plan tendu derrière la figure devient une surface tridimensionnelle, un sol ou une assiette sur lesquels peuvent être placés des objets. Au fur et à mesure que les formes se distinguent, l'arrière-plan sans profondeur développe de nouvelles propriétés : il constitue un champ étendu et en perspective, qui fait office d'environnement, d'enveloppe spatiale d'une figure. En même temps, cet environnement est lié aux autres parties de l'espace du tableau. De cette façon, les champs spatiaux des figures constituent les espaces intermédiaires qui créent la distance nécessaire à la perspective en peinture. Le rapport interactif « figure-champ » représente une catégorie spatiale dynamique, qui dépasse les présentations statiques de l'espace immobile, réceptif. La figure et le champ sont des moments complémentaires qui décrivent deux aspects d'un processus d'apparition de l'image. D'un côté le champ signifie la médiation spatiale des figures. D'un autre côté, les figures sont elles-mêmes des intermédiaires (ou des supports), et peuvent paraître si dépourvues de profondeur qu'à leur tour elles font office de champs pour les figures placées devant elles. Figure et espace, matériel et immatériel qui sont perçus comme des qualités opposées, s'entrecroisent dans le contexte « figure-champ ».

L'héritage de Leonardo : le champ double

Leonardo reconnaît une signification fondamentale aux *campi* en peinture, où ils servent de lieux de distinction des objets : « *Principalissima parte della pittura sono i campi delle cose dipinte* » (1995 § 482; c. 1510-11). Des surfaces verticales telles que des murs, des haies ou la voûte céleste, servent de fond aux figures d'un tableau. Mais des corps ou des groupes de corps peuvent également former ceux d'autres corps (« *un corpo che campeggi sopra un altro* »; 1995 § 475, c. 1510-15), dans la mesure où ils paraissent plats lorsque la profondeur augmente. Pour Leonardo, les *campi circondatori* en revanche font référence à l'air brumeux et trouble qui entoure un corps (« *aria circūdatricie d'esso corpo* »; 1890, manuscrit G, c. 1510-15, fol. 37r). Ce champ n'est pas expressément appelé arrière-plan, mais interposé entre l'air et le

corps (« *interposto infra l'aria e 'l corpo* ») ou intermédiaire (« *il mezzo* »). Leonardo décrit l'espace dynamique du tableau avec les directions simultanées de mouvements vers l'avant et vers l'arrière comme des « *moto aumentativo e diminutivo* » (1995 § 9 ; c. 1500-05). Dans le passage du manuscrit E, plus tardif et datant de 1513-14, il inverse la perspective de la distinction des objets au sens du *spiccare*. L'espace étendu et tridimensionnel avec ses corps épaissis (*rilevati*) se replie sur lui-même au cours du retour, si bien que lorsque la profondeur augmente, les *campi* qui entourent les corps sont de nouveau absorbés par le même champ du tableau que celui sur lequel fut créé l'espace du tableau (« *e che i campi di essi circondatori con le loro distanze si dimostrino entrare dentro alla parete, dove tal pittura è generata* » ; Tratt. § 136). Dufresnoy semble reprendre cette règle dans *De Arte Graphica* (1668, p. 61, v. 378-80) lorsqu'il observe que sur le plan des couleurs, les figures qui reculent vers la profondeur se fondent dans le champ (« *Quaeque cadunt retro in campum, confinia campo* »). Le champ d'un tableau (*area vel campus tabulae*) doit être « *vagus esto, levisque/Abscedat latus, liquideque bene unctus amicis... coloribus* », affirme-t-il au peintre. « Que le champ du Tableau », traduit De Piles, « soit vague, fuyant, léger & bien uny ensemble de Couleurs amies » (1668, p. 60). Que la texture du *field* ou du *ground*, traduit Dryden soit « *clean, free, transient, light, and well united with Colours which are of a friendly nature* » (1695, p. 51). La traduction allemande de Gericke fait clairement ressortir la double signification que Leonardo donne au terme : « *Wer Grund und Luft am Bild will recht Kunst-mäßig halten/Muß weichend/mus gelind/mus lieblich beyde stalten* » (1699, s. p.). La traduction italienne anonyme est très proche de celle de De Piles : « *Che il Campo del Quadro sia leggiadro, delicato, leggiero, e ben unito insieme* » (1713, p. 47). Dans sa traduction hollandaise en revanche, Verhoek évoque le rôle du champ dans la composition de l'atmosphère spatiale : le Grond(t) est « *los, wykende, lugtig, en wel t'zamengevoegt met koleuren die met malkander overeenstemmen* » (1722, p. 107). Dans la traduction poétique de Mason (1783, [1901, p. 335]), cette variante du sens est dominante : « *By mellowing skill thy ground at distance cast,/Free as the air and transient as its blast.* » Lorsqu'il commente ce passage (1783, [1901, p. 336]), Reynolds indique que le champ doit « *be in union with the figure, so as not to have the appearance of being inlaid, like Holbein's portraits* ». Au vu des efforts entrepris à travers l'Europe pour clarifier le double caractère du champ pour la pratique du peintre, l'entrée dans l'*Explication des Termes* de la quatrième édition (parue chez Jombert) de L'art de

Peinture paraît bien restrictive : « Champ, on dit qu'un groupe d'Arbres ou un morceau d'Architecture sert de champ à une Figure, quand cette Figure est peinte dessus » (1751, p. 320). Malgré tout, il est juste d'insister sur le fait que le champ se rapporte à la différence « figure-champ » et non à la toile de fond — le derrière du Tableau ou fonds — d'un tableau.

Champ et masse

Dans la réception qu'en fait Lairesse, la conception complexe de la différence « figure-champ » de Leonardo devient un modèle alternatif, grâce à deux types de champs. Le peintre peut confortablement (*bequem*) établir ses figures (« par les fumées ou par leurs arrières-plans » ; « *door de dampen, of hunne gestelde achtergrond* » ; 1707, [1740, p. 230]). Quelle que soit l'apparence de la nature du champ contre lequel ou sur lequel un objet est vu, la priorité est que chaque chose soit à sa place. Pour le peintre, il en résulte l'exigence de réunir avec douceur (*gemächlich*) champs et objets. Dans sa conférence de 1749, Jean-Baptiste Oudry traite de la différence « figure-champ » au sens de la deuxième variante, c'est-à-dire au sens d'arrière-plan qui se dresse verticalement et qui clôt l'espace de l'image vers l'arrière. Il discute la différence « figure-champ » à partir de l'exemple de la nature morte, pour laquelle lui-même (voir le *Canard blanc* de 1753, conservé au Cholmondeley Castle à Malpas) aime choisir des espaces scéniques extrêmement plats, impénétrables et hermétiquement fermés à toute ouverture vers la profondeur. La perspective centrale, avec ses espaces qui pourraient potentiellement se prolonger à l'infini, ne peut quasiment pas y être mise en valeur. En revanche la lumière et la couleur déterminent alors le lieu attribué aux objets. Le chemin du peintre ne mène pas de l'objet à l'espace. Oudry recommande de peindre de l'arrière-plan vers l'avant, pour contrôler la manière dont un objet se détache progressivement du champ. Il recommande de tendre un drap d'un ton à peu près identique à celui sur lequel l'objet retenu serait perçu en plein air. Il s'agit d'éviter deux extrêmes dangereux, la faiblesse et la dureté des contrastes. Il met particulièrement en garde contre ceux qui sont crus et durs qui coupent optiquement une figure du champ : ceux-ci vont inévitablement transpercer ce champ, et percer pour ainsi dire un trou dans la composition du tableau. En revanche, les associations et contrastes de couleurs permettant au ton du champ de transparaître de façon latente, produisent un effet qui crée cette

atmosphère tonale dans laquelle les objets représentés restent enveloppés, même en cas de forts contrastes de lumière et de couleur. Par conséquent, on aurait tort d'estimer que le champ ne serait qu'une instance secondaire devenant invisible face à la présence d'une forme figurée focalisant l'attention et perçue comme étant au premier plan. Le champ reste impliqué dans la mise en place d'une figure. Il reste présent; ou, selon l'axiome d'Oudry : « tout objet tient toujours sa masse sur son fond ». La masse est ce qui soutient un objet dans la composition du tableau, ce qui lui confère force et présence. Sans elle, les objets ne paraissent pas « être réellement debout[s] », ils semblent alors au contraire constamment « tomber à la renverse » (cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 1, p. 325 puis 337).

Hans-Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Tamara Eble]

Sources citées

Conférences, [2006-2015]; Da Vinci, 1890 et 1995; De Lairese, 1707 [1712]; Dufresnoy/De Piles, 1668 [Dryden, 1695; Gericke, 1699, Anonyme, 1713; Verhoek, 1722; Mason, 1783].

Bibliographie

- BOEHM Gottfried *et al.*, *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Munich, 2012.
- DETHLEFS Hans Joachim, « Art lexicography as art theory : On pictorial grounds in J. G. Sulzer's Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771-1774) », dans M.-C. HECK (éd.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, p. 265-290.
- SCHAPIRO Meyer, « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6, 1972 — 1973, p. 9-19.
- STUMPEL Jeroen, « On grounds and backgrounds : some remarks about composition in Renaissance painting », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, 18, 1988, p. 219-243.

Charme \implies Agrément, Grâce

CHEF-D'ŒUVRE

angl. : *masterpiece*
 all. : *Meisterwerk, Meisterstück*
 néerl. : *meesterstuk*
 it. : *capolavoro*

Art, artiste, beau/beauté, beaux-arts, perfection

Le mot chef-d'œuvre ne figure que très peu souvent dans la plupart des plus importants dictionnaires d'art, et ceci jusqu'au XIX^e siècle. On remarque son absence dans les ouvrages de Pernety (1757), Lacombe (1752), Sulzer (1771), dans l'Encyclopédie méthodique (1788) et même dans le dictionnaire de Millin (1806). Cependant, la plupart de ces ouvrages de référence contiennent au moins une ou plusieurs entrées, où ce terme est employé. Le terme chef-d'œuvre est l'un des termes — avec les mots art et beaux-arts — qui se révèlent importants pour documenter les limites changeantes qui s'établissent entre les arts mécaniques et les beaux-arts dès les premiers temps de la période moderne et à l'époque des Lumières. À l'origine, le terme est utilisé dans le domaine de l'artisanat, et dans les arts mécaniques, pour désigner une pièce d'examen à la maîtrise; il en vient à qualifier, par extension, la plus importante œuvre d'un artiste, ou une œuvre exemplaire, puis une œuvre d'art exceptionnelle.

Un mot, plusieurs sens

Le terme a une longue ascendance dans les langues anglaise, hollandaise, allemande ou française, et son usage remonte au Moyen Âge. Le chef-d'œuvre (*masterpiece, meesterstuk or proefstuc, Meisterstück*) désignait le travail ou l'objet soumis par un journalier qui aspirait à être admis dans une guilde, et qui lui permettait d'atteindre le rang de maître. Les requis différaient de pays en pays, et de domaine en domaine. Certaines associations de peintres et de sculpteurs requéraient un morceau d'examen, d'autres non. La signification du terme *chef-d'œuvre* a peu évolué au cours des XV^e et XVI^e siècles. Jean Nicot, dans son *Trésor* (1606) définit le chef-d'œuvre comme un « *Canon artis* », soulignant par là sa conformité aux règles (en référence au canon de Polyclète) d'un art ou d'une profession (*ars* ou *techne*). La tradition lexicographique a privilégié cette association du terme avec les arts mécaniques tout au long de la première partie de la période

moderne, et des Lumières (*Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, 1694, 1718, 1740, 1762, 1798 ; Chambers, 1728) ; dans ces vastes entreprises lexicographiques, la signification originelle du terme précède presque toujours une référence à la signification extensive, qui désigne une œuvre parfaite, une œuvre exécutée avec grand talent dans le domaine des arts. L'*Encyclopédie* (1751-1780), sans surprise, omet le sens étendu et réfère seulement à la signification originale relevant des arts mécaniques et du monde des métiers. À cet égard, il faut noter que les dictionnaires spécialisés dans le domaine de l'art ne comportent pas d'entrée pour le terme *chef-d'œuvre*, alors que ce mot est utilisé au sein de plusieurs entrées publiées dans ces mêmes ouvrages. Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, Watelet et Levesque (1788-1791) n'offrent aucune entrée *chef-d'œuvre* au sein de l'*Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, pas plus que dans le texte adapté de leur *Dictionnaire* en 1792. On ne le trouve pas davantage dans les dictionnaires plus anciens publiés par Marsy (1746), Lacombe (1752) ou Pernety (1757). De même, Sulzer n'inclut pas le terme *Meisterwerk* ou *Meisterstück* dans son *Allgemeine Theorie* (1771-1774). Les guildes italiennes semblent avoir utilisé le terme *prove* pour désigner les chefs-d'œuvre dans le sens premier, et les mots *capodopera* ou plus fréquemment *capolavoro* ne sont attestés qu'à partir du XVIII^e siècle, apparemment sur le modèle donné par le français *chef-d'œuvre* dans le sens extensif. On ne le trouve pas du tout dans le *Vocabolario* de Baldinucci (1681).

Le chef-d'œuvre comme œuvre exceptionnelle

Il serait incorrect de dire que la signification du terme connaît un changement profond, ou qu'un paradigme linguistique en remplace un autre. En fait, les deux (ou trois) acceptions sont étroitement liées, et semblent coexister pendant des siècles. L'usage du mot pour qualifier une œuvre ou un objet d'un mérite exceptionnel, en architecture ou en référence au monde naturel, plutôt qu'une pièce de maîtrise, est attesté, mais cela est rare, dans des textes français des XV^e et XVI^e siècles.

Dans le monde anglo-saxon, le terme est utilisé largement dans plusieurs textes après le XVI^e siècle, et renvoie à une œuvre exécutée de manière exceptionnelle, ou d'une beauté hors du commun (mais généralement, ce terme n'est pas d'usage dans le domaine de l'architecture ou de la construction). Sanderson (1658) affirme que le portrait, par Van Dyck (1599-1641), de son épouse, est un chef-d'œuvre, et dans sa traduction anglaise du texte de Fréart, l'*Idea* (1668), John Evelyn

emploie le mot pour traduire le terme français, lorsqu'il décrit le *Jugement dernier* (1536-1541, chapelle Sixtine, Vatican) de Michel-Ange (1475-1564). William Aglionby (1685) emploie le mot pour désigner la *Sainte Cène* (1495-1498, Santa Maria delle Grazie, Milan) de Léonard (1452-1519) et les peintures de Perino del Vaga (1501-1547) au palais Doria à Gênes. William Acton (1691), décrit le *Taureau Farnèse* comme un chef-d'œuvre, mais le terme n'est pas confiné au monde de l'art : il peut s'utiliser à propos d'œuvres littéraires (Aristote, Balzac), d'objets naturels (chefs-d'œuvre de la nature), de la théorie de la médecine (chef-d'œuvre d'habileté, voir Blochwitz, 1677), un traité de paix, et même des actes très répréhensibles (« *masterpiece of villainy* », voir Allington, 1654).

La fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1648, accompagnée par une volonté de mieux séparer les artistes de la corporation des peintres, doreurs, sculpteurs et vitriers, aurait pu occasionner un changement dans l'utilisation du terme. L'Académie, comme les corporations, exigeait un morceau d'examen ; à l'Académie, il fut décidé d'appeler ce dernier « morceau de réception », mais l'exercice demeure le même. La confusion entre les deux termes perdure encore pendant quelque temps. Germain Brice (1684) revient clairement à la notion de *chef d'œuvre* propre aux corporations quand il parle des chefs-d'œuvre exposés à l'Académie au Palais Brion. L'Académie de Saint Luc, elle, retint l'usage du terme chef-d'œuvre pour qualifier les œuvres soumises par un artiste lorsqu'il sollicite son admission dans les rangs de la compagnie (*Nouveaux règlements*, 1738). Les textes théoriques et historiques sur les arts tendent alors à adopter les nouvelles significations, et à employer le terme pour signifier une œuvre de grand mérite, d'une perfection considérable, et l'œuvre la plus importante d'un artiste ; parfois, les deux acceptions se rencontrent dans le même texte. Perrault mentionne le chef-d'œuvre de Le Brun (1688), et De Piles fait usage du terme lorsqu'il invoque la plus grande œuvre de Raphael (1699). Batteux (1746) et Du Bos (1740) emploient le terme pour qualifier le mérite exceptionnel d'une œuvre, sa qualité exécution. D'autres utilisent le mot de manière moins consistante, tel Descamps (1753), Dézallier d'Argenville (1762), Monville (1730) et Félibien dans ses *Entretiens* (1666-1688) utilisent le mot à la fois lorsqu'il désigne une grande œuvre, et la plus grande œuvre d'un artiste.

Dans la tradition allemande pendant toute la période moderne les mots *Meisterstück* ainsi que *Meisterwerk* (plus rare) s'emploient pour désigner une pièce d'examen à la maîtrise. En parallèle, et

probablement en se référant au mot français *chef-d'œuvre*, les deux mots commencent de temps à autre à revêtir un autre sens, à savoir une œuvre excellente ou la meilleure œuvre d'un artiste. Sandrart (1675) semble employer le mot dans ce sens (œuvre excellente) dans la première partie de son ouvrage, pour décrire une peinture exécutée par un artiste. Dans le troisième livre (*À propos de la peinture*), par contre, il utilise le mot pour désigner les techniques de l'art, dans des textes consacrés aux proportions et à la peinture de paysage; il emploie le terme dans un sens plus proche de l'acception ancienne, le chef-d'œuvre exhibe une maîtrise technique exceptionnelle. Un troisième mot, presque synonyme, *Hauptwerk*, était parfois utilisé dans la littérature allemande (surtout durant le XVIII^e siècle). Junius, écrivant quarante ans avant Sandrart en hollandais, reste également proche du sens ancien lié à l'artisanat quand il emploie le mot *meesterstuk* (1641). Le mot traduit *exactis artis opus* dans l'édition latine (1637), et *absolute piece of workmanship* dans l'édition anglaise (1638).

Cecilia HURLEY

Sources citées

Acton, 1691; Aglionby, 1685; Allington, 1654; Baldinucci, 1681; Batteux, 1746; Blochwitz, 1677; Brice, 1684; Chambers, 1728; De Piles, 1699; Descamps, 1753; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Dictionnaire, 1694; Diderot, D'Alembert, 1751-1780; Du Bos, 1719 [1740]; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Junius, 1637 [1638, 1641]; Lacombe, 1752; Marsy, 1746; Millin, 1806; Monville, 1730; Nicot, 1606; Pernety, 1757; Perrault, 1688-1697; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679; Sulzer, 1771-1774; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- BAXANDALL Michael, « Masterpiece », dans J. TURNER (éd.), *The Dictionary of Art*, Londres, 1996 [En ligne : <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T055049> consulté le 23/01/2018].
- BELTING Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk : die modernen Mythen der Kunst*, Munich, 1998.
- BOSCHUNG Dietrich et DOHE Sebastian, *Das Meisterwerk als Autorität : zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, Munich-Paderborn, 2013.
- CAHN Walter, *Masterpieces : Chapters on the history of an idea*, Princeton, 1979.
- DANTO Arthur C., « Masterpieces and the Museum », *Grand Street*, vol. 9, n° 2, 1990, p. 108-127.

GALARD Jean et WASCHECK Matthias (éd.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, 2000.

CHOIX

angl. : *choice*
all. : *Erwählen*
néerl. : *verkiezing*

Nature, Antique, beau, beauté, goût, manière, sujet, proportion, convenance, harmonie

Dans le contexte d'imitation de la nature, la notion de choix est essentielle. L'anecdote de Zeuxis et des filles de Crotona, souvent citée, est emblématique de ce que Marsy (1746) appelle le « beau choix » et que Bosse associe au bon goût (1667, p. 1). En revanche la représentation d'Ulysse sciant une planche de navire en présence de Calypso signe un mauvais choix (à propos de l'hôtel de Bullion, Marsy, 1746), que De Piles reproche également aux peintres flamands (De Piles, Remarque 37, 1668, p. 66-70). Le choix ne se porte pas uniquement sur le sujet et la manière de le peindre. Le « beau choix » révèle également la qualité des peintres, et témoigne de l'« étendue de leur génie, de la noblesse de leurs pensées, de leur caractère » (Pernety, 1757). Si le tempérament et l'inclination naturelle des peintres déterminent les choix, ce qui permet à Audran d'affirmer qu'un peintre se peint lui-même, justifiant ainsi à la fois les genres et les manières (Audran, 1683, préface), la facilité à imprimer les objets dans l'imagination, et à concevoir une histoire est également considérée comme fondamentale pour acquérir la liberté de faire un « beau choix » (Dupuy du Grez, 1699, p. 287).

Le « bon choix », entre modèle et pratique

Quand De Piles reproche aux peintres flamands le mauvais choix, il invoque le fait qu'ils n'ont vu ni l'antique, ni le Beau naturel, rare dans leur pays parce qu'ils ne connaissent pas l'antique, de sorte qu'ils ne peuvent en faire le choix. Bien avant de parler d'instructions pour faire le choix, les théoriciens débattent des modèles à suivre. On s'interroge alors sur le modèle vivant (Audran, 1683, préface). Parce que peu d'hommes ont de belles proportions dans toutes les parties, il convient suivant l'exemple de Zeuxis de choisir dans chacun ce qu'il y a de plus

beau, ce que l'on nomme la belle nature dont le choix exige un grand discernement, c'est-à-dire une idée de leur perfection :

C'est tres-peu de chose qu'un Peintre qui imite précisément les objets comme il les voit dans la Nature, ils y sont presque toujours imparfaits & sans ornement. Son Art ne doit pas servir à les imiter seulement, mais à les bien choisir; & il est impossible de les bien choisir qu'il n'ait une idée de leur perfection. (De Piles, 1677, p. 288-289)

Suppléer au défaut d'un beau naturel est également la préoccupation de De Piles qui l'applique à différents aspects de la peinture et aux différents genres picturaux (De Piles, 1708, p. 261 et p. 247-248). Le rôle de l'antique est ainsi affirmé pour servir de modèle, pour développer et fonder le jugement du goût qui seul permet le « bon choix » par lequel l'art peut atteindre la perfection (De Piles, 1708, p. 32 et 150). Mais l'antique est également associé à la nature : « Le Vrai Ideal est un choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modele; mais qui se tirent de plusieurs & ordinairement de l'Antique » (De Piles, 1708, p. 32). La notion de *choix* apparaît ainsi centrale pour une compréhension de la notion d'imitation, dans son imbrication avec celles de beauté et de perfection.

Pour choisir, il est également essentiel de voir et de pratiquer (Bosse, 1667, p. 26). Parce qu'elle contribue à l'éducation de la capacité à faire le « bon choix », la pratique de la copie d'antique est ainsi justifiée dans une dimension plus vaste que le simple apprentissage de la main. Les théoriciens néerlandais, en particulier Goeree, ont également développé l'importance du choix des modèles, de la pratique de la représentation des actions (Goeree, 1682, p. 235), ainsi que la copie d'après les antiques en citant les gravures des *Signorum Veterum Icones* (1668-1669) de Jan de Bisschop (Goeree, 1670a, p. 71).

Si les théoriciens français comme Félibien rappellent la nécessité de faire le choix de ce qu'il y a de plus beau, et comme nous l'avons vu, de choisir ce qu'il y a de plus parfait (1666, *1^{er} Entretien*, p. 46-47), la recherche de la perfection n'apparaît pas comme le seul but. De Piles par exemple associe le choix à la quête de l'élégance (De Piles, 1708, p. 159-160), induisant ainsi un changement de paradigme dans le rapport au modèle. De même, mettant en avant l'appréciation différente des hommes, les théoriciens septentrionaux s'interrogent sur la définition de la beauté (Goeree, 1682, p. 18-19), et abandonnant toute référence à l'Antiquité, étudient la place de la laideur. Cela induit une conception différente de l'imitation de la nature qui se détourne alors

de la recherche d'une forme idéale. Le *choix* ne se porte plus vers la perfection mais plutôt vers ce qui est plaisant (Goeree, 1670a, p. 21).

Les enjeux d'un « bon choix »

Dans son enseignement à l'adresse des jeunes peintres, Bosse donne des instructions pour un « bon choix » qui portent essentiellement sur les éléments de l'histoire (1667, p. 1). Pour bon nombre de théoriciens, dont De Piles, la qualité de l'histoire consiste en effet d'abord dans le choix du sujet (1708, p. 70-71). La question du « beau choix » se pose certes en terme de sujets nobles, d'actions héroïques ou extraordinaires quand Félibien cite en exemple Poussin (1594-1665), mais le choix d'objets qui doivent entrer la composition, n'est pas uniquement convoqué pour mettre en valeur le genre, il définit l'acte d'inventer (1685, 8^e *Entretien*, p. 321-322). Le peintre agit soit par imitation, soit par choix (De Piles, 1708, p. 100-101). De Piles en effet accorde au *choix* une place privilégiée dans l'expression du sujet, aux côtés de la fidélité et de la netteté dans la recherche d'élégance, d'agrément ou de grâce (1708, p. 52 -53 et 68).

Pour de nombreux théoriciens, le « bien-choisir » s'applique essentiellement au rendu des figures, à leurs mouvements et à leurs actions qui ne doivent pas outrepasser les possibilités de la nature, être prises au hasard, mais être en conformité avec la composition (Goeree, 1682, p. 287), ou, selon la vraisemblance, avec le caractère propre à chaque personnage de l'histoire. Cette qualité est pour De Piles une « connaissance [...] qui est le fondement du bon choix et la source où l'on puise les graces convenables à chaque figure. » (1708, p. 100-101).

Avec l'élégance ou l'agrément, l'autre enjeu essentiel du choix est la recherche de la convenance et de la variété (De Piles, 1677, p. 262-263). Pour Restout, il s'agit pour le peintre de respecter l'eurythmie dans toutes les parties de l'ouvrage (1681, p. 126). Mais le choix s'étend aussi au traitement des couleurs, des lumières :

Ainsi dans un Ouvrage de Peinture ce n'est point assez qu'il y ait du feu & de l'imagination, ny que la justesse du dessin s'y rencontre, il y faut encore beaucoup de conduite au choix des objets, des couleurs & des lumières, si vous desirez qu'on trouve dans les Tableaux comme dans les Poëmes l'imitation de la Nature accompagnée de quelque chose de surprenant & d'extraordinaire; ou plustost ce merveilleux & ce vraysemblable, qui fait toute la beauté de la Peinture & de la Poesie.

(De Piles, 1677, p. 307-308)

Le choix ne se limite alors plus seulement au sujet, ni à l'élégance ou à l'agrément, il soutient le feu, et produit le surprenant, l'extraordinaire, jouant dès lors un rôle fondamental dans la recherche de la vraisemblance, et contribuant à un « bel ensemble & [à] une heureuse harmonie » (La Font de Saint Yenne, 1747, p. 86).

Si le terme est surtout employé dans la littérature artistique française qui lui donne de grands développements, outre Goeree, quelques auteurs septentrionaux l'adaptent à d'autres buts et évoquent plus le regard du spectateur. Ainsi Lairesse invite le peintre à choisir ce qui flatte l'œil, voire même à choisir sa composition en fonction du lieu où sera exposé le tableau (1712, p. 259-260 et p. 363-364).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Audran, 1683; Bosse, 1667; De Lairesse, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1677, 1708; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Goeree, 1670a, 1682; La Font De Saint-Yenne, 1747; Marsy, 1746; Pernetty, 1757; Restout, 1681.

Chromatique \implies Couleur/Coloris

CLAIR-OBSCUR

angl. : *chiaroscuro*
 all. : *Helldunkel*
 néerl. : *licht en donker*
 it. : *chiaroscuro*
 lat. : *lux et umbra*

Lumière (artificielle et naturelle), ombre, peinture monochrome, tout-ensemble, accident, *houding*

En tant que concept de composition picturale, la notion de clair-obscur désigne un contraste qui utilise la disposition des masses claires et sombres dans un tableau. Le terme dérive de l'italien chiaroscuro, un mot que l'on

utilisait généralement pour la peinture monochrome, bien que les deux composantes de l'expression fussent également utilisées pour signifier l'imitation de la lumière et de l'ombre dans un environnement pictural. La fonction élémentaire du clair-obscur est de donner une illusion de relief et de volume à une figure ou un objet. Le concept a été développé au XVII^e siècle pour inclure les aspects compositionnels. L'imitation de phénomènes de lumière et la compréhension des principes optiques coexistaient avec les principes esthétiques liés au concept de clair-obscur. Le concept a finalement été apprécié exclusivement pour le seul attrait des sensations qu'il évoque.

De l'illusion spatiale à la qualité esthétique

Le terme *clair-obscur* provient du mot italien *chiaroscuro*, utilisé pour décrire la peinture monochrome réalisée avec des tons clairs et sombres (Baldinucci, 1681, p. 33). Les deux mots étaient traditionnellement associés à la création de l'illusion du relief, et à l'accentuation de l'impression tridimensionnelle d'objets et de personnages (Cennini, 1971 p. 10-11). Les deux mots *chiaro* et *oscuro* étaient comparés, dans des textes anciens de la Renaissance, à la lumière et à l'ombre dans la mise en place d'un tableau (Alberti, 1973, p. 22, § 9; Vinci, 1651, chap. CXXI, p. 40). La fusion antithétique des composés opposés a lieu au milieu du XVII^e siècle, puis est rapidement adaptée en français et de là dans d'autres langues au Nord des Alpes. Le terme existe également dans le contexte technique des lavis sur papier de couleur et pour les gravures sur bois d'imitation de dessins en clair-obscur, faits à l'aide d'au moins deux blocs successifs, voire plus.

Lorsque la notion de *clair-obscur* est introduite par Roger de Piles dans la théorie de l'art en France au XVII^e siècle, son importance se déplace vers des aspects de composition disposant des éléments clairs et sombres dans une peinture (De Piles 1677, *Termes de peinture par ordre alphabétique*, « Clair-Obscur »). Le concept *clair-obscur* occupe alors une place essentielle dans la peinture car il implique pour l'artiste un choix de lumière et de moyens à utiliser dans son œuvre. De Piles fait une nette distinction entre la lumière dans la nature et « l'artifice du Clair-obscur ». Les peintres devaient étudier la conduite de la lumière dans la nature, comme les incidents de lumière et leurs effets sur les ombres, mais aussi appliquer intentionnellement leurs observations dans leurs compositions. La fonction du *clair-obscur* est de promouvoir l'unité d'un tableau et de créer, par des masses contrastées, un effet

esthétique immédiat sur l'observateur, *le tout-ensemble* (De Piles, 1708, p. 361-386).

Le concept français de *clair-obscur* n'est pas tant concerné par des singularités d'effets de lumière, que par la disposition de masses claires et sombres sur l'ensemble du tableau. De Piles propose trois dispositifs artistiques pour réaliser le *clair-obscur*. Premièrement la distribution d'objets dont les lumières singulières se connectent avec d'autres, pour former des lumières générales ainsi que des ombres singulières qui se regroupent avec d'autres pour créer des masses d'ombres. Pour illustrer cet aide de la composition, De Piles utilise sa célèbre métaphore d'une grappe de raisins qui rassemble de nombreux grains, et subordonne leurs effets individuels de lumière. Deuxièmement, les peintres peuvent utiliser librement des couleurs claires et sombres pour réaliser le *clair-obscur*, en employant à leur guise des couleurs artificielles, sans avoir à expliquer la raison de leur luminosité ou obscurité. Et troisièmement, les peintres peuvent faire usage d'accidents, soit de lumière, ce qui signifie pour De Piles des sources supplémentaires de lumière plus faibles que la lumière principale utilisée dans l'œuvre, telles que des fenêtres ou des flammes de lumière artificielle. On peut aussi imaginer que des ombres accidentelles proviennent de quelque chose en dehors du tableau, ou de nuages traversant les paysages.

Lors des discussions sur les artistes et sur leurs œuvres, De Piles est le premier théoricien à évoquer le *clair-obscur* comme un attribut majeur. Pour lui, Rubens (1577-1640) était le peintre qui savait le mieux utiliser les effets du *clair-obscur*.

Termes et concepts apparentés au *clair-obscur*

Dans la théorie de l'art en France au XVII^e siècle, l'expression *clair-obscur* est utilisée en parallèle à d'autres, comme « la lumière et l'ombre » ou « les jours et les ombres ». Le concept bien défini de *clair-obscur* s'impose rapidement. En Angleterre, le terme dans sa forme italienne et sa signification de peinture monochrome, se rencontre pour la première fois autour de 1648, dans un manuscrit alors peu accessible (Norgate, s.d. [1997, p. 93]). En 1693, le mot est évoqué dans le sens de composition par l'expression *Chiaro Scuro - Placing of light*, littéralement « la disposition des lumières » (Smith, 1692, p. 90). Aux Pays-Bas et en Allemagne, le terme n'apparaît pas avant le XVIII^e siècle (Weyerman,

1729, I, p. 25 ; Hagedorn, 1762, II, p. 641). La transmission allemande a été complétée par sa traduction en *Helldunkel*.

Des concepts reliés au *clair-obscur* ont précédé les premières mentions dans ces langues. Aux Pays-Bas, patrie de Rembrandt (1606-1669) et de Rubens, les expressions telles que *licht en donker* ou *dag en schaduw* sont fréquentes dans la littérature artistique du XVII^e siècle. *Houding* en néerlandais est un terme connexe, mais plus inclusif. Adapté en allemand sous la forme *Haltung*, il est utilisé pour traduire l'expression française *clair-obscur* avant que *Helldunkel* ne soit devenu plus courant.

Les discussions sur les concepts assimilés au *clair-obscur* dans la théorie de l'art en Hollande concernent les différentes possibilités de regrouper la lumière et l'ombre. Le concept de *reddering* est une forme de *clair-obscur* propre aux Pays-Bas, une séquence de contrastes alternatifs entre ombre et lumière. Les auteurs néerlandais sur l'art sont davantage attachés à l'observation de la nature que les français, par l'importance qu'ils donnent aux problématiques des compositions. Les discussions sur la notion de *clair-obscur* peuvent porter sur des approches épistémologiques, telles que les questions au sujet de la tension relative entre la lumière et l'ombre, par exemple sous forme de croquis, avec l'aide d'une échelle (Hoogstraten, 1678, p. 267). Pour étudier le comportement des ombres à des distances différentes, la « danse des ombres » (*shadowdance*), une pièce de théâtre présentée par les étudiants est une manière particulièrement divertissante d'enseigner, associée au terme de « clair-obscur » (Hoogstraten, 1678, p. 259-261). La théorie de l'art néerlandaise offre également des conseils pratiques sur la manière d'exprimer des effets de lumière et d'ombre par des moyens artistiques (Lairesse, 1740 [1712], I, p. 314).

Dans la théorie de l'art anglaise, des caractéristiques du concept français *clair-obscur* sont discutées de manière importante alors que le terme même n'a pas été utilisé. Une distance grandissante par rapport au phénomène réel de la lumière est présente dans les débats sur les masses claires et sombres, sous l'intitulé *composition* (Richardson, 1715, p. 115-124).

Critiques du *clair-obscur*

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, l'expression *clair-obscur* reste un terme spécialisé, principalement limité aux discussions propres à la littérature artistique. Avec l'émergence de la critique d'art, l'usage de la

notion de *clair-obscur* devient plus courante et de plus en plus associée à un artifice d'effets naturels exagérés pour intensifier le sentiment. Le *clair-obscur* est qualifié par Lambert de « mot à moitié barbare », indiquant ainsi que dans des discussions sur le sujet de l'ombre et de la lumière, la cause scientifique et l'effet esthétique ne sont plus connectés l'un avec l'autre (Lambert, 1770, p. 45). Les références à la magie du *clair-obscur* et la proposition de considérer le *clair-obscur* comme « un moyen puissant d'attacher l'esprit » expliquent par exemple le tournant vers l'importance de l'esthétique (Watelet, Levesque, 1792, p. 346). Une nouvelle tentative de réconciliation de l'art et de la nature dans le concept, bien qu'entièrement dissociée de la discussion d'origine, est manifeste chez Constable, lorsqu'il affirme, au début du XIX^e siècle, que « le *chiaroscuro* existe réellement dans la nature » (« *the chiaroscuro does really exist in nature* », Constable, 1970, p. 11).

Ulrike KERN

[Traduction de l'anglais en français : Corinne O'Connor]

Sources citées

Alberti, 1435 [1540] ; Baldinucci, 1681 ; Cennini, v. 1400 [1971] ; Constable, 1970 ; Da Vinci, 1651 ; De Lairese, 1707 [1712] ; De Piles, 1677, 1708 ; Hagedorn, 1762 ; Hoogstraten, 1678 ; Lambert, 1770 ; Norgate, s.d. v. 1648 [1997] ; Richardson, 1715 [1725] ; Smith, 1692 ; Watelet, Levesque, 1788-1791 ; Weyerman, 1729-1769.

Bibliographie

- DETHLEFS Hans Joachim, « Gerard de Lairese and the Semantic Development of the Concept of *Haltung* in German », *Oud Holland*, vol. 122, 2009, p. 215-233.
- FRANK Hilmar, « Helldunkel. Die Malerei eröffnet einen neuen Wissensraum », dans C. BOHLMANN, T. FINK, P. WEISS (éd.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts*, Munich, 2008, p. 207-226.
- KERN Ulrike, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*, Turnhout, 2014.
- PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven-Londres, 1985.
- TAYLOR Paul, « The Concept of *Houding* in Dutch Art Theory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 55, 1992, p. 210-232.
- VERBRAEKEN René, *Clair-Obscur — histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi, 1979.
- WIEN Iris, « "The Chiaroscuro does really exist in Nature". John Constable's English Landscape Scenery and Contemporary Theories on Colour,

Light and Atmosphere », dans M. BUSHART, G. Wedekind (éd.), *Die Farbe Grau*, Berlin, 2016, p. 155-175.

Collection ⇒ Cabinet

COLORIS ⇒ COULEUR

COMPOSITION

angl. : *composition*

all. : *Komposition, Zusammensetzung*

néerl. : *compositie, ordonnantie, opmaeckinge, samenschikking*

it. : *componimento*

lat : *compositio*

Invention, disposition, arrangement, agencement, distribution, ordonnance, tout-ensemble, partie de la peinture

La composition qui n'était dans l'ordre de la rhétorique, qu'une partie locale, l'agencement des mots (collocatio), devient une composante fondamentale dans les traités sur la peinture à partir de 1650, en annexant deux domaines : celui de l'invention et de la disposition qu'elle lie. Les auteurs des années 1670, dont Félibien, font primer l'invention, à la fois dans ce qu'elle a de dessein (idée de la conception de l'histoire) et de dessin (agencement des figures sur le tableau). Perrault et les artistes de l'Académie insistent plus sur la partie disposition, à cause de leur souci du tout-ensemble ou de l'effet du tableau sur le spectateur. Roger de Piles reprend le commode schéma tripartite de Félibien (composition, dessin, couleur), mais en accordant une très grande importance à la disposition dans la composition. La clarté et la logique de son discours (et ses enjeux esthétiques, avec la primauté de l'effet du tableau) font qu'il est repris au XVIII^e siècle.

De la rhétorique à la peinture

Le terme *composition* est pour ainsi dire absent de l'ouvrage du premier texte fondateur de l'histoire de l'art en France, *L'idée de la*

perfection de la peinture, de Roland Fréart de Chambray. Celui-ci, sur le modèle de l'Antiquité transmis par Junius, énonce cinq parties dans la peinture :

l'Invention ou l'Histoire, la Proportion, ou la Symetrie, la Couleur, laquelle comprend aussi la juste dispensation des lumières et des ombres; les Mouvements, où sont exprimées les Actions et les Passions; ; et enfin la Collocation, ou Position régulière des Figures en tout l'Ouvrage. (Fréart de Chambray, 1662, p. 10)

Le terme *composition* est utilisé dans ce texte avec un sens commun, fréquemment cité dans les dictionnaires : un ouvrage d'esprit qu'on a composé. Pourtant dès 1700, la composition est devenue une des trois parties principales de la peinture, avec le dessin et la couleur.

Le terme va en effet réunir deux concepts que Junius désignait sous deux noms différents : la *collocatio* (mise en place des mots ou des idées, et qui s'applique donc à la figure comme l'atteste Van Mander [1604, V, 3-4, 15r-15v]) et la *dispositio*, soit l'ordonnance (l'arrangement des figures et des parties) et la disposition.

Le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, traduit pourtant par le même Fréart de Chambray, est le premier texte français à donner une importance sémantique au terme *composition*, et à le parer de ce double sens : « La premiere estude des compositions d'histoires doit commencer par mettre ensemble quelques figures legerement esquissées » (1651, chapitre LXXXXVI, p. 30); « Le comble et la principale partie de l'art est l'invention des compositions en quelque sujet que ce puisse estre » (1651, chap. CLXXXII, p. 59). Le sens d'assemblage (qui reprend le l'idée de *compositio* dans la rhétorique, ou *collocatio*) est le plus fréquemment utilisé, par exemple chez Pader (1649, p. 3-4). Boileau l'emploie dans cette conception restreinte, même s'il en fait une des cinq sources du grand, « c'est la Composition & l'arrangement des paroles dans toute leur magnificence & leur dignité » (1674, p. 16-17). Mais rapidement, différents auteurs lui donnent un sens proche de celui de disposition : si Bosse, en 1667, le lie à invention ou histoire — « composition ou invention de différents objets », « composition d'histoire » (1667, p. 18-19 et 24) — Roger de Piles, dans son commentaire sur Dufresnoy paru un an plus tard, associe *collocatio* (particulier) et *dispositio* (général) (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 77). Le Blond de La Tour lui prête également un sens fort d'agencement des idées sur le papier (1669, p. 32-33), une acception qui devient fréquente au Pays-Bas, en lien avec le dessein/dessin (Goere, 1670b,

p. 76; Lairese, 1706, p. 29, avec une plus grande importance donnée à l'agencement de l'action); un sens que l'on retrouvera quelques années plus tard dans les dictionnaires : « Une des parties de la peinture qui consiste à exécuter le dessein qu'on s'est formé » (Richelet, 1680, « Composition »).

Composition entre invention et disposition

Félibien peut alors lui donner un sens global, incluant invention et disposition, « la composition, que quelques uns nomment aussi Invention, comprend la distribution des figures dans le Tableau » (1676, p. 393-394). Mais il reste cependant encore un certain flottement. *Compositio* inclut en effet *Inventio* et correspond à toute la partie intellectuelle de la création artistique, que Félibien oppose au « Dessein » et au coloris, qui « ne regardent que la pratique, et appartiennent à l'ouvrier » (1666, *1^{er} Entretien*, p. 45-46). Cette appropriation est un moyen pour le secrétaire de l'Académie royale d'affirmer que la peinture est bien une « *cosa mentale* », et de revendiquer pour le peintre le travail de l'imagination et de conception, qui pouvait avant relever du commanditaire ou du lettré, alors que l'Académie revendique le statut libéral de la peinture. Mais cette partie intellectuelle comprend aussi la disposition, savoir exprimer ses idées sur le papier. La définition donnée dans l'ouvrage *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture* est ainsi extrêmement large et couvre à la fois le moment de l'invention et celui de l'exécution :

La Composition que quelques-uns nomment aussi Invention, comprend la distribution des Figures dans le Tableau; le choix des attitudes; les accomodemens des Draperies; la convenance des ornemens; la situation des lieux; les bastimens; les paisages; les diverses expressions des mouvemens du corps, & les passions de l'ame, & enfin tout ce que l'imagination se peut former, & qu'on ne peut pas imiter sur le naturel.
(Félibien, 1676, p. 393)

Bernard Dupuy du Grez synthétise et ordonne cette interprétation large de la composition en la divisant en trois parties : l'invention, l'ordonnance ou la disposition, la convenance (1699, p. 284-285).

Composition et disposition : l'effet du tout-ensemble

Dans le dernier quart du XVII^e siècle, Testelin et Perrault se préoccupent moins de l'héritage des subdivisions anciennes de la rhétorique,

que de la réussite du peintre ou de la modernité de la peinture : ils contribuent ainsi à enrichir ce qu'évoque le terme *composition*. En effet pour Perrault, la composition est forcément liée à la notion nouvelle de tout-ensemble : elle contient donc des parties très techniques : l'assemblage judicieux des figures, « l'affaiblissement des ombres et des lumières », le dégradé des couleurs et vient après le dessin (« le contour des figures ») et l'expression des passions possédés par les Antiques. Cet « après » signifie aussi une modernité historique : seuls les peintres de Louis XIV maîtrisent « cette troisième partie de la peinture qui regarde la composition d'un tableau » (Perrault, 1688, p. 209-211). Testelin ne dit pas vraiment autre chose, mais en utilisant des termes plus techniques et en étant plus soucieux de pouvoir intégrer Poussin (1594-1665) parmi les Modernes et les *exempla*. En tant que peintre, il pose comme premier principe le succès du tableau par sa capacité à marquer le regardant : « le Peintre doit tellement assujettir toutes les parties qui entrent en la composition de son Tableau, qu'elles concourent ensemble à former une juste idée du sujet, en sorte qu'elles puissent inspirer dans l'esprit des regardans des émotions convenables à cette idée » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 19). Il donne certains procédés techniques pour y réussir (une certaine « variété de contrastes ») ou ne pas échouer (« éviter de faire paraître ensemble des choses incompatibles », ce qui correspond à la convenance). Pour illustrer cette union d'un tout-ensemble plastique avec une convenance au service de l'unité du sujet, Testelin fait appel à un tableau de Poussin, *Eliezer et Rebecca* (1648, musée du Louvre, Paris) dont le commentaire fait penser à la théorie des modes laquelle est explicitement convoquée en fin d'analyse (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 20-21).

Roger de Piles, dans *l'Idée du peintre parfait* publiée en ouverture de son *Abrégé de la vie des peintres* (1^{re} édition 1699), réussit à concilier cette dernière approche et le discours de Félibien. Il reprend à ce dernier l'organisation de la peinture en trois parties, composition, dessin, et coloris (1715, p. 28), et divise la composition en invention et disposition. Mais alors que pour Félibien, l'invention, la partie intellectuelle, primait, et que la disposition mettait en place les idées, pour Roger de Piles, les deux parties sont indissociables. La disposition est primordiale, car c'est l'expression du sujet, qui permet de produire un effet qui est fondamental :

La Composition contient deux choses, l'Invention & la Disposition. Par l'invention, le Peintre doit trouver & faire entrer dans son sujet les

objets les plus propres à l'exprimer & à l'orne : & par la Disposition il doit les situer de la Manière la plus avantageuse, pour en tirer un grand effet, & pour contenter les yeux, en faisant voir de belles parties. (1715, p. 3)

La disposition inclut donc les contrastes et les liens entre les figures, car, selon le principe du tout-ensemble, il faut non seulement une unité de sujet, mais aussi une unité de groupe par le clair-obscur, sur le modèle de la grappe de raisins. Cette affirmation de la supériorité de la part tenue par la disposition dans la composition est renforcée dans les *Cours de peinture par principe* de 1708. La disposition relève cette fois-ci d'un modèle politique et assure le *docere* et *delectare* :

L'économie & le bon ordre est ce qui fait tout valoir, ce qui dans les beaux Arts attire notre attention, & ce qui tient notre esprit attaché jusqu'à ce qu'il soit rempli des choses qui peuvent dans un Ouvrage & l'instruire, & lui plaire en même tems. (1708, p. 94-95)

Elle est désormais divisée en six parties, dont l'ultime est le principe et la fin : la distribution des objets en général, les groupes, le choix des attitudes, le contraste, le jet des draperies, l'effet du tout-ensemble. L'utilisation et l'adéquation de toutes ces différentes parties à un type de sujet forme « un style », qui n'est pas loin du mode poussinien. D'ailleurs, intelligemment, Roger de Piles prend pour illustrer ce dernier point, le style héroïque, et cite l'exemple de Poussin. Cependant il met en garde ceux qui voudraient imiter Poussin du risque d'échouer et de tomber ce qu'il appelle le puéril (1708, p. 202), et surtout développe à propos de ce style une conception de la peinture (« une agréable illusion, un espèce d'enchantement ») opposée à celle de Poussin.

La clarté et la logique du discours de Roger de Piles font qu'il va être repris par la plupart des théoriciens. Un peintre comme Antoine Coypel convient avec lui que la composition comprend invention et disposition, et inclut donc la disposition des groupes, les contrastes, la lumière (1732, p. 29-30). Un lettré comme Jean-Baptiste Dubos donne encore plus d'importance à la partie disposition de l'invention. En effet il distingue trois grands registres, le style héroïque, pittoresque et poétique, avec à chaque fois un effet général du tableau garanti par une unité d'invention (donc de sujet) et un accord entre sujet et disposition (Dubos, 1740, p. 262-263). Mais avant même ces deux écrits, Jonathan Richardson (1725, p. 117-118), avait poussé jusqu'au bout le raisonnement de Roger de Piles sur l'importance du lien entre composition, tout ensemble et effet, en donnant comme exemple de bonne composition

à étudier non plus Poussin, mais Raphaël (1483-1520) et... Rubens (1577-1640) ou Rembrandt (1606-1669).

Olivier BONFAIT

Sources citées

Boileau, 1674a; Bosse, 1667; Coypel, 1732; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1708, 1715; Du Bos, 1719 [1740]; Dufresnoy/De Piles, 1668; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688, 1676; Goeree, 1668 [1670 b]; Le Blond De La Tour, 1669; Perrault, 1688-1697; Richardson, 1715 [1725]; Richelet, 1680; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604.

Bibliographie

ARNHEIM Rudolf, *The power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley, 1982.

PUTTFARKEN Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition : Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven-Londres, 2000.

TAYLOR Paul et QUIVIGER François (éd.), *Pictorial Composition From Medieval to Modern Art*, Londres — Turin, 2000.

Concept \implies Idée

Connaissance \implies Goût, Jugement, Théorie

CONNAISSEUR \implies AMATEUR

CONVENANCE

ang. : *property, decorum, decency*

all. : *Wohlstand, Wohlständigkeit*

néerl. : *welstand(t), welständigkeit*

it. : *decoro, costume, convenientia, convenevolezza*

lat. : *decor, decorum, concinnitas, commoditas*

Bienséance, costume, décorum, harmonie, composition, figure, eurythmie

C'est au début du XVI^e siècle, dans les écrits publiés et non publiés de Dürer, que la notion de convenance (*Wohlstand* en allemand) fait son entrée dans la terminologie de l'art. Le beau *Wohlstand* se rapporte à des artefacts qui suscitent l'approbation et le plaisir (*Wohlgefallen*) chez celui qui les contemple. Dürer emploie le terme en prenant en considération les justes proportions d'un bâtiment ou d'une figure humaine et de ses membres (« dem füß einen wolstand geben »; 1528, f. E4b.). Pour lui, l'esthétique de la production est prépondérante : le bon *Wohlstand* repose sur le travail. Il marque l'aboutissement d'un processus créatif intensif, fait de peine et d'application, quand l'œuvre présente un aspect abouti qui n'a plus besoin d'être amélioré. Dürer emploie l'antonyme *Übelstand* en tant que triple négation du beau (*vngestalt*), du convenable (*vnschicklikeit*) et de l'utile (*v[nu]tz*; [1969, p. 274]). Il associe à la convenance (*Wohlstand*) l'exigence de perfection (individuelle) et de nouveauté, une prétention qui se situe au-delà des limites des corps de métier traditionnels et des coutumes. Le *Wohlstand* devient le critère de base pour ce qui est l'ascension des arts dans le Nord de l'Europe (1966, p. 144). Après Dürer, Ryff (en latin Rivius) est le deuxième initiateur de la terminologie de l'art en langue allemande du début des temps modernes. Son *Architectur* (1547), un abrégé des plus importants écrits de la Renaissance italienne sur l'art, de même que sa traduction de Vitruvius (1548) remplissent une fonction de passerelle. Ces œuvres créent des liens avec des concepts artistiques latins et italiens et favorisent la diffusion du concept de *Wohlstand* au-delà des frontières de l'espace germanophone. Ryff appelle ornement ou convenance (*Zierd oder wolstand*) l'aspect plaisant et l'apparence impeccable au sens du décor chez Vitruve (1548, f. CXXVIIr). Dans sa traduction de *De Pictura* d'Alberti, les exigences de *Wohlstand* s'appliquent à la disposition des figures. Conformément à l'historia, postures et gestes doivent émouvoir l'esprit et l'âme du spectateur. La traduction de Ryff, selon laquelle toutes les poses (*alle possen*) doivent être pourvues de la belle convenance (*zierlichem wolstandt*, 1547, f. Ixv), se réfère au concept de la *concinnitas* (harmonie) d'Alberti. Quand Van Mander emploie *welstand/icheyt* comme équivalent hollandais du terme de *Wohlstand* utilisé par Ryff (« *Nae t'ghetuyghen van moderne Schribenten/Als Leon Baptistae de Albertis, En Rivius* », 1604, f. 17), il faut retenir que chez lui ce terme décisif désigne en premier lieu la représentation de l'harmonie de la *concinnitas* albertienne.

La bien-séance des figures (*Wol-stand der Bilder*)

Dans la partie de la *Teutsche Academie* de Sandrart consacrée à la théorie de la peinture, le terme *Bild* du titre du chapitre *Vom Wol-Stand der Bilder* ne signifie pas tableau ou *imago*, mais figure, selon l'usage en nouveau haut-allemand précoce. Sandrart se sert aussi de *Bild* pour désigner les *actions* et *postures* (*actionen und Stellungen*, 1675, p. 74). Ce sont elles que le peintre doit faire « de manière convenable » (*wolständig erschaffen*), c'est-à-dire qu'il doit montrer les parties nobles du corps, les rendre visibles et les découvrir autant que possible (*möglichst sichtbar und unverdeckt*), et dissimuler celles qui le sont moins. Sandrart se situe dans la lignée directe du *Grondt* de Van Mander. Le quatrième chapitre de son poème didactique traite des actions et gestes des figures individuelles (*Van der Actitude, welstandt/ende weldoen eens Beeldts*). *Beeldt* désigne aussi la figure et non l'image au sens moderne du terme. Le *Welstandt* d'une figure implique également des questions d'ordre vestimentaire, dont Van Mander discute dans le dixième chapitre. Le cinquième chapitre (*Van der Ordinanty ende Inveny der Historien*) évoque le passage de la figure individuelle aux groupes de figures de l'*historia*; en se référant explicitement à Alberti et à Ryff, Van Mander y fait l'éloge de la belle harmonie (*schoon Harmonye*) et de la convenance (*welstandicheyt*) de la représentation des figures dans la peinture (1604, f. 17). De même, dans le chapitre sur la peinture d'histoire (*Vom Historien-Mahlen*), Sandrart souligne l'importance de la convenance des figures, des postures et des affects (*wolstehende Bilder/schickliche Stellungen und Affecten*, 1675, p. 80a) pour ce genre. Un troisième et nouveau contexte d'utilisation qui va au-delà des utilisations anthropocentriques précédentes, concerne le paysage. Dans son chapitre (*Van het Landtschap*) Van Mander compare la profondeur spatiale aux vagues de Neptune, qui se fondent les unes dans les autres sans qu'aucune ne se détache d'une autre (*T'welck crachtich onsen welstandt sal verstercken / Dats datmen van vooren aen al de gronden Vast sal maken aen malcander ghebonden / Soo wy de baren in Neptuni percken*, 1604, f. 35v-36). Sandrart loue la juste harmonie des paysages de Claude Gellée (1604-1682) qui enseigne :

le traitement des couleurs en fonction des proportions de la profondeur, de sorte que le moment du jour soit toujours reconnaissable, et que l'ensemble forme une juste harmonie et que alors que les parties avant ressortent fortement celles de derrière reculent en fonction de l'éloignement. (« *die Coloriten nach Proportion der Weite halten / jedes*

Mal des Tages Zeit oder Stund erkantlich vorstellen / alles zusammen in gerechte Harmonie bringen / das vorder Theil stark herfür / das hintere / nach Proportion, weit hinaus lauffend ») (1675, p. 333a)

L'exigence de Sandrart de conserver les proportions dans la profondeur spatiale des paysages témoigne ainsi de l'origine anthropocentrique du concept. Cela vaut aussi pour le quatrième contexte d'utilisation qui est nouveau lui aussi — la convenance des couleurs. Selon la conception de Van Mander exposée dans le douzième chapitre (*Van wel Schilderen / oft Coloreren*, 1604, f. 47v) — la plus grande convenance (*hoogster welstandt*) naît de la fusion toute en douceur des couleurs. Sandrart parle d'harmonie universelle des couleurs (*universal-harmonie der Farben*, 1675, p. 329); leur juste distribution et leur association contribuent à donner de la convenance aux tableaux (Sandrart, 1675, p. 84). Pour désigner la convenance des couleurs dans leur rapport spatial proportionné de force et de faiblesse, de clarté et d'obscurité, Sandrart a recours à une désignation que l'on ne trouve pas chez Van Mander. Il utilise le terme néerlandais *hauding* (*welches wir auf Niederländisch Hauding nennen*, 1675, p. 85). Ce dernier contexte d'utilisation de la notion de convenance — *Wohlstand* au sens de *Haltung* (en néerlandais *houding*) et de l'harmonie des couleurs — permet la percée de nouvelles conceptions du tableau comme unité picturale, comme représentation homogène, comme composition picturale pouvant facilement être embrassée d'un seul regard. Dans la traduction allemande du *Cours de peinture* de De Piles (1708, p. 362, *Mahlerey aus Grundsätzen*, 1760, p. 285), le terme de *Haltung* se rapporte à l'effet du Tout-ensemble. Ainsi, la sémantique du titre de Sandrart *Wol-stand der Bilder* connaît un glissement : le plaisir (*Wohlgefallen*) tiré de la convenance (*Wohlstand*) de tableaux au sens de figures individuelles ou de groupes de figures bien proportionnées devient l'effet réussi de tableaux au sens d'entités iconiques ou picturales.

La convenance comme morale de l'interaction

Le niveau de signification secondaire du *Wohlstand* fait écho au *decorum* et à l'*honestum* des sciences éthiques du devoir. En ayant à l'esprit la *vitium indecentiae* (Vitruve, VII.v.5), Ryff parlait déjà du manque de convenance au sens de malséant, d'inconvenant et de ce qui ne se fait pas (*unbehörlichkeit / oder nit zimung*, 1547, CCXXXv). Au XVII^e siècle, la sémantique de la notion de convenance est réglée par les relations qui régissent la société des *Honnêtes Gens* qui définit les liens qui fondent

l'« honnêteté convenable » (*wolständigen Höflichkeit*), qui — comme le souligne Sandrart dans son *Lebenslauf* — est appréciée et louée par tous les princes et seigneurs (1675, p. 19). La formulation est empruntée au *Kunstverständiger Discurs* de Harsdörffer (1652, p. 147), qui qualifie également les gestes de « convenance de mœurs » (*der Sitten Wolstand*) et « d'honnêteté convenable » (*annehmliche Höflichkeit*, 1648-53, p. 216). Sandrart fait de nouveau écho à Van Mander qui exige *honorabilité* (*eerlijcke gesten*) et *bienséance* (*zedich wesen*) dans les postures et dans les gestes. L'objectif du peintre doit être de renforcer le décorum (*om welstandts verstercken*). Que la figure court ou marche, travaille ou se repose, dans tous ses mouvements, le peintre doit montrer le comportement convenable à l'action (*Sal onsen arbeydt welstandich becroonen*) — en fonction de la respectabilité (*van eerbaerheys wegghen*). Sandrart rejoint la conception d'une « convenance honnête » de Van Mander. Les postures des membres du corps, des mains et des doigts, des pieds et des jambes des figures assises ou debout doivent être *honnêtes* (*erbarlich*); il en résulte une meilleure *convenance* (*bässern Wolstand*, 1675, p. 80).

De la partie au tout

Chez la plus grande partie des théoriciens l'ambivalence de la notion est conservée, et le discours normatif touche à la fois l'action, la position, la fonction, le caractère, l'âge, les mœurs et les coutumes. Cependant une inflexion plus grande est donnée au lien entre ces différents aspects de la représentation et de l'histoire (Félibien, 1685, *8^e Entretien*, p. 333, Richardson, 1719, p. 27-28; Richardson, 1725, p. 51-52). La convenance, comme recherche de ce qui est approprié au sujet, est essentielle pour les théoriciens français, elle est cependant tout à fait éloignée des préoccupations morales de décence. Les allusions aux manquements à la pudeur sont donc relativement peu fréquentes dans la théorie des XVII^e et XVIII^e siècles. En revanche l'insistance sur la conformité des différentes parties de la peinture au sujet est essentielle. Elle s'applique au vêtement (Du Fresnoy/De Piles, 1668, p. 15; Félibien, 1679, *5^e Entretien*, p. 84; De Piles, 1715, p. 5), à la disposition des objets (De Piles, 1715, p. 41-42), à la perspective (De Piles, 1668, *Remarque 117*, p. 94-95), au dessin (Félibien, 1666, *1^{er} Entretien*, p. 50, Dupuy du Grez, 1699, p. 87-89) aux couleurs (De Piles, 1677, p. 291-292; Félibien, 1679, *5^e Entretien*, p. 28-29; Le Blond de la Tour, 1699, p. 57; Aglionby, 1685, p. 23).

De même que la convenance régit le rapport de chaque membre ou de chaque vêtement avec le corps entier, elle règne aussi sur l'ensemble des parties de la composition. Se fondant sur la notion de conformité de Léonard de Vinci dont il a traduit le *Traitté*, Fréart de Chambray donne ainsi une place particulière au *costume*, qu'il définit comme « une Convenance particulière et spécifique à chaque figure du Sujet qu'on traite », et le qualifie de « Magistère de la Peinture » (Magistry or Perfection) par Fréart (1662, p. 54, 56).

Il faut donc qu'un Peintre qui aspire à quelque degré de gloire en sa Profession, soit fort exact à ce qui regarde le Costume, et qu'il en fasse pour ainsi dire son capital, parce qu'il est généralement commun à nos cinq principes fondamentaux, et qu'il en compose l'Eurythmie de telle sorte, qu'on doit le considérer comme le Tout de ces cinq parties [l'invention ou choix du sujet, la proportion, la couleur incluant la lumière, le mouvement du corps et de l'esprit, et la position régulière des figures ou collocation]. (Fréart, 1662, p. 57)

Exemplifié par la conception de Poussin (1594-1665), le rapprochement entre costume et eurythmie, définissant également l'harmonie de toutes les parties du tableau, est évoqué par de nombreux théoriciens français (Félibien, 1685, 8^e *Entretien*, p. 310-311 ; Restout, 1681, p. 126 ; Dupuy du Grez, 1699, p. 292-293 et p. 304).

C'est aussi dans cette perspective de relation des parties au tout que la convenance (*Wohlstand* ou *Welstand*) est convoquée pour régir, grâce aux couleurs et aux lumières, la mise en place des différentes parties du tableau, à la recherche de l'effet pictural d'un tout coloré, en rupture avec les conceptions albertiennes de la composition plus linéaire ou grammaticale, et se substituant en partie au sujet. Pour Sandrart, pour Hoogstraten, chaque partie séparée du tableau doit en effet contribuer à l'unité colorée de la composition créant ainsi le relief, l'espace, le mouvement. L'effet visuel est alors associé très directement à la *convenance*, induisant une nouvelle rupture dans la conception qui n'est plus attachée à la nature, au caractère de ce qui est représenté, mais qui prend en compte la qualité visuelle de l'effet et son impact sur le spectateur. Les modèles ne sont plus alors les compositions de Poussin mais celles de Rubens (1577-1640) et de Rembrandt (1606-1669). Le *tout-ensemble* développé par De Piles est l'expression la plus aboutie de cette conception.

Hans Joachim DETHLEFS

[Traduit de l'allemand en français par Alexandra NICOLOFF]

Sources citées

Aglionby, 1685; De Piles, 1668, 1677, 1708 [1760], 1715; Dufresnoy/De Piles, 1668; Dupuy Du Grez, 1699; Dürer, 1528 [1956-1969]; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Harsdörffer, 1652 [1648-1653]; Hoogstraten, 1678; Le Blond De La Tour, 1669; Restout, 1681; Richardson, 1715 [1725], 1719; Rivius [Ryff], 1547, 1548; Sandrart, 1675 et 1679; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, 2008, p. 221-241.
- DETHLEFS Hans Joachim, « Wohlstand and Decorum in the German 16th-Century Art Theory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXX, 2007, p. 143-155.
- DETHLEFS Hans Joachim, *Der Wohlstand der Kunst: ökonomische, sozioethische und eudämonistische Sinnperspektiven im frühneuzeitlichen Umgang mit dem Schönen*, Tokyo, 2010.
- FOWLER Caroline O., « Presence in seventeenth-century practise and theory », *Word & Image*, 30, 2014, p. 155-67.
- HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, 2006, p. 209-219.
- HECK Michèle-Caroline, « La lecture de l'École d'Athènes par Fréart de Chambray : quand la convenance devient grille de lecture et critère de jugement », 2015 [En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01234157>, consulté le 17 mai 2017].
- ROODENBURG Herman, « “Welstand” en “wellevenheid”. Over houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukking in de schilderkunst, de toneelkunst en de rhetorica : de inbreng van het classicisme », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 46, 1995, p. 416-36.

COPIE/ORIGINAL

angl. : *copy*
 all. : *Copie, Kopie*
 néerl. : *copie*

angl. : *original*
 all. : *Original*
 néerl. : *origineel*

**Copie, copier, copiste, imiter, calquer, répétition, répéter, singe
 Modèle, patron, carton**

Les termes original et copie sont étroitement liés. Fréquemment définis l'un par rapport à l'autre, par dissociation, voire opposition (Félibien, 1676, p. 676; Marsy, 1746, t. 2, p. 30), ils impliquent une relation entre deux pôles de représentation. Plutôt que de correspondre à deux ensembles d'artefacts dont les caractéristiques pourraient être définitivement déterminées, leurs applications varient, non seulement selon les domaines concernés, mais aussi selon les points de vue adoptés (Bosse, 1649, p. 8).

La variété de la copie

Des pratiques et des techniques variées

La copie, dérivée du latin *copia*, abondance, a été anciennement rattachée à la notion de variété (*copia et varietas*). Cette variété commence dès lors que l'on considère les pratiques et techniques mises en œuvre pour copier. Contrairement au terme *original*, celui de *copie* est rattaché à un verbe, ce qui en fait un principe actif. L'action de copier, qui consiste à reprendre avec exactitude un modèle préexistant, suppose *a priori* que le copiste s'en tienne à une imitation rigoureuse, qui ne laisse guère de place à l'introduction de différences. Or cette exactitude est susceptible d'être atteinte par des moyens divers, qui supposent différentes manières d'aborder à la fois la copie et le rapport de ressemblance qu'elle entretient avec l'original. Dans les textes du XVII^e au XVIII^e siècle, il est ainsi question de *copie* pour désigner des reprises manuelles réalisées avec les mêmes techniques et les mêmes types de matériaux que leurs modèles, mais aussi pour parler de leurs adaptations dans un médium différent (Le Comte, 1699, t. 1, p. 139). Et si la copie implique communément la reprise réalisée manuellement d'un modèle, il n'est pas impossible de trouver ce terme employé pour parler de reproductions effectuées non seulement par décalque ou par moulage mais également par impression d'une matrice gravée (Richardson, 1719, p. 194-196), soit des pratiques qui incluent pour certaines une dimension mécanique et permettent par ce biais de multiplier les exemplaires.

De manière générale, il est convenu de différencier la pratique de la copie de l'imitation (Félibien, 1676, p. 624) ou encore, en allemand, *nachahmen* de *nachmachen* (Winckelmann, 1759, p. 151). Pourtant la flexibilité de l'utilisation de ces termes rend cette démarcation poreuse. À cela s'ajoute que la manière d'envisager la pratique de la copie varie aussi en fonction de ce qui, dans l'original, est pris pour modèle. Ainsi certains parlent-ils de copies quand le motif est repris dans ses grandes lignes (Félibien, 1676, p. 624), tandis que d'autres parlent de « copistes de manière » (Philippe de Champaigne, « Contre les copistes de manière », *Conférence* du 11 juin 1672 citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 2, p. 461-463). Cette variété de pratiques que recouvre l'utilisation du terme « copier » fragilise sa définition. La limite entre *copie* et *original* reste donc souvent insaisissable (Richardson, 1719, p. 175-177) ; le cas du pastiche, que les auteurs situent au croisement de ces deux catégories (De Piles, 1699, p. 102), en témoigne notamment, tout comme le cas des copies partielles, réduites (Lairesse, 1712, vol. 1, p. 320) ou autres copies qui modifient volontairement leur modèle (Pernety, 1757, p. 99-100).

Des usages et des effets variés

Si les techniques et pratiques mises en œuvre pour copier concernent diverses manières d'aborder la reprise du modèle, le regard sur la ressemblance n'est pas stable lui non plus. Les auteurs soulignent régulièrement que l'appréhension de la ressemblance entre la copie et son modèle varie en particulier selon la connaissance que l'on a de l'original présent ou absent (Bosse, 1649, p. 8), mais aussi selon les attentes et les usages que l'on souhaite faire de la copie. Ainsi font-ils parfois référence aux fonctions des copies, qu'ils distinguent de celles de l'original (Lairesse, 1712, p. 321). Un tel écart leurs permet alors notamment de reconsidérer les différences formelles qui séparent l'original de la copie, en envisageant que l'un et l'autre requièrent une manière différente de regarder l'image.

Toujours est-il qu'à défaut d'avoir accès directement à l'original, la copie, en tant que substitut, est communément considérée comme utile (Dupuy Du Grez, 1699, p. 168). Dans ce cadre, c'est son rôle pédagogique qui est le plus fréquemment cité. Les vertus didactiques de la copie lui donnent une forte dimension normative. Il s'agit par ce biais de former son œil en apprenant à connaître les artistes les plus célèbres et leurs œuvres les plus admirées. Il s'agit toutefois aussi d'entraîner sa

main en les copiant, ceci passant souvent par l'intermédiaire d'autres reproductions qui deviennent ainsi à leur tour modèles (Salmon, 1672, p. 3-6).

Ce rôle de la copie pour diffuser des modèles est en particulier présenté comme un moyen d'agir en faveur de la réputation de l'original (Hoogstraten, 1678, p. 196). En même temps, à l'inverse, l'action négative de copies défectueuses, déformant l'image de l'original et la répandant auprès du public a, elle aussi, été parfois soulignée (*Privilege du Roy*, obtenu par Charles Le Brun le 8 mai 1656).

Des copistes et des qualités de copies variés

Toutes les copies ne sont à l'évidence pas mises sur le même plan. À plusieurs reprises des auteurs proposent de les hiérarchiser en différenciant plusieurs catégories (Baldinucci, 1681, p. 39; De Piles 1699, p. 98). Pour ce faire, ils jugent de leurs qualités respectives, notamment en fonction de leur degré de fidélité à l'original. Les copies trompeuses se trouvent de ce point de vue valorisées (De Piles, 1699, p. 97-98). Les plus virtuoses, capables de faire illusion et d'égarer — ne serait-ce que momentanément — les meilleurs connaisseurs, représentent en effet autant d'occasions de confronter l'habileté des uns à la clairvoyance et au jugement des autres (Bosse, 1649, p. 7; Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 329; De Piles, 1699, p. 100-102). Par ailleurs, si la copie trompeuse a été régulièrement invoquée dans la littérature artistique depuis le XVI^e siècle, la notion de contrefaçon, envisagée comme délit répréhensible par la loi, correspond à une criminalisation de la copie qui ne se met que progressivement en place au cours du XVIII^e siècle. À cela s'ajoute que cette appellation de *contrefaçon* ou *contrefaction*, prise comme telle, ne concerne alors que les copies mises en vente en tant qu'originaux (Joubert, 1799, p. 2-3).

Outre sa capacité à rester fidèle à l'original, l'« industrie » du copiste est également mise en avant; elle compte en effet parmi les critères servant à évaluer le prix d'une copie (Dupuy Du Grez, 1699, p. 46). En allemand, le terme *Fleiß*, tout comme en néerlandais celui de *vlijt* (Hoogstraten, 1678, p. 23-24), est de manière similaire associé au « bon copiste », qui travaille avec ardeur, diligence et application. Dans les textes, ceci implique parfois aussi l'assiduité, la précision et la minutie, voire la productivité, avec une connotation morale plus ou moins directe.

Certes, les auteurs évoquent l'existence de « bonnes copies », allant quelquefois jusqu'à juger les meilleures d'entre elles comme susceptibles de surpasser les originaux (Pernety, 1757, p. 99). Ils estiment en outre qu'il est préférable d'être un « bon copiste », plutôt qu'un « inventeur médiocre » (Boutet, 1696, p. 73-75; Richardson, 1719, p. 177-178). Les qualificatifs dépréciatifs ne sont pas absents pour autant. Il est ainsi question de « simple copie » (Félibien, 1679, 6^e *Entretien*, p. 290), de « copie médiocre » (De Piles, 1699, p. 97), voire de « copie servile » (Pernety 1757, p. 528). Celles-ci sont en particulier caractérisées par leur aspect laborieux (Hoogstatren, 1678, p. 196) et froid (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, p. XXX), ainsi que leur caractère astreint, borné ou encore tâtonnant (Pernety, 1757, p. 528). Quant aux verbes *singer* ou, en allemand, *nachäffen*, ils font de la pratique de la copie une activité assujettissant l'esprit et la main. Présenté comme l'esclave d'une invention, d'un tracé, d'une touche qu'il lui faut reprendre, le copiste est dans l'incapacité de se conformer parfaitement à l'original (Bosse 1649, p. 56-57, p. 63; Richardson, 1719, p. 175-177). Ainsi le copiste s'éloigne-t-il plus encore de l'imitation de la Nature (Bosse, 1649, p. 56-57, p. 63; Richardson, 1719, p. 77). Si la pratique de la copie est recommandée dans le cadre de l'apprentissage (Bosse, 1667, p. 8), les auteurs mettent donc aussi en garde contre ses excès et les dérives qu'elle entraîne (Hoogstraten, 1678, p. 219; Philippe de Champagne, *Conférence* du 11 juin 1672, citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 2, p. 461-463).

La valeur de l'original

Antériorité

L'existence de copies accroît potentiellement la valeur de l'original qui, par définition, leur précède toujours, tandis, qu'elles, restent subordonnées à leur modèle. Cette idée s'exprime clairement en allemand, avec *Vorbild* et *Nachbild*. Cela se complexifie toutefois quand l'*origine* se confond avec l'*original* et que le terme original est employé pour désigner l'origine elle-même (Evelyn, 1662). En français comme en anglais, on retrouve une racine commune pour ces deux termes. Étymologiquement, un *original* se trouve à l'origine d'autres exemplaires copiés d'après lui. Certains termes allemands et néerlandais utilisés comme équivalents mettent eux aussi l'accent sur ce caractère originaire. En néerlandais il est question d'*origineel*, d'*originele stucken*, mais aussi de *oorspronkelijk werk* (Junius, 1641, livre 3, chapitre 7, p. 344).

En revanche, comparé à celui d'*original*, le terme *Urbild* (Winckelmann, 1755, p. 34) demeure plus rarement employé dans la littérature artistique allemande avant le milieu du XVIII^e siècle et ne renvoie alors guère au tableau original lui-même.

Suivant cette conception de l'« original originaire », il arrive que les termes *nature* ou *naturel* soit associés à celui d'*original* (Bosse, 1667, p. 13). Cela n'empêche néanmoins pas les auteurs de parler aussi du tableau original comme de la « première pensée » (Félibien, 1688, 9^e *Entretien*, p. 37) ou d'apprécier plus spécifiquement les dessins en tant que « premiers originaux », dans la mesure où ils correspondent à la première matérialisation des idées d'un peintre (Dezallier d'Argenville, 1745, t. 1, p. XVI). L'original n'est toutefois pas nécessairement envisagé comme existant matériellement. Dans d'autres cas il est présenté comme l'idée qu'un inventeur forme dans son esprit, avant même qu'elle se concrétise (De Piles/Dufresnoy, 1668, p. 40). Cet original idéal et initial, toujours en amont, jusqu'à en devenir immatériel, inaccessible et omniprésent, s'oppose à la copie, secondaire et dégradée. Contrairement à la copie, l'original — dont aucun verbe ne dérive — est ainsi donné comme préexistant. Et, tandis qu'en allemand *Nachbild* se décline par exemple en *Nachzeichnung* (Preissler, 1759, n.p.) pour un dessin, ou en *Nachstich* (Schumann, *Alchimedon*, 1684) pour une gravure, il n'existe aucune variante lexicale du terme *Vorbild* précisant le processus de fabrication dont il serait issu.

Exemplarité

Dès lors que l'on considère que n'est habituellement copié que ce qui en est digne (Bosse, 1649, p. 7), l'original se caractérise aussi par son exemplarité. En tant que valeur de référence, il est ainsi parfois nommé *principal* (Sanderson, 1658, p. 16; Lairesse, 1712, vol. 1, p. 320-321). Le terme *modèle*, que l'on retrouve avec des variantes orthographiques à la fois en français, allemand, anglais et néerlandais, est bien sûr ici également associé à celui d'*original* (Bosse, 1649, p. 92-93), tout comme à ceux de *patron* (Bosse, 1649, p. 62-63) et *pattern* (Salmon, 1701, p. 82). Le *modèle* peut s'entendre à plusieurs niveaux et, par extension, être envisagé comme un ensemble, plus ou moins large, de valeurs de référence. En revanche, ceux de *patron* ou *pattern*, tout comme celui de *carton*, correspondent habituellement à des objets concrets. À propos de ces termes, on note par ailleurs qu'ils sont également susceptibles d'être associés au terme copie (Salmon, 1672, p. 3-6). Il s'agit en effet

de désigner ainsi l'artefact utilisé comme modèle, rôle qu'une copie le véhiculant est jugée pouvoir remplir elle-aussi.

Authenticité

Si l'exemplarité de l'original rejaillit sur la copie, celle-ci ne parvient néanmoins jamais à atteindre son authenticité. La capacité à distinguer les copies des originaux est une thématique qui prend de l'importance dans la littérature artistique à partir du XVII^e siècle, tout en se développant au siècle suivant (Bosse, 1649, p. 64; Sanderson, 1658, p. 16; De Piles, 1699, p. 97-104; Richardson, 1719, p. 175-177). Cette aptitude de discernement fait partie intégrante du jugement du connaisseur, bien qu'arrivant souvent en troisième position (De Piles, 1699, p. 97-104; Pernety, 1757, p. 86). Dans ce cadre, les cas de répliques, notamment appelées *répétitions* (De Piles, 1699, p. 98-99; Marsy, 1746, t. 2, p. 30-31) sont également régulièrement discutés. Leur statut est ici interrogé en tenant compte du fait qu'elles ont été réalisées dans le même atelier que l'original, voire par son auteur lui-même (Félibien, 1679, 5^e *Entretien*, p. 74-77). Il ne s'agit toutefois pas uniquement de questions d'autographie. De tels propos contribuent en effet à mêler, plus ou moins directement, évaluation du statut de l'artefact et évaluation de sa qualité.

La manière de juger qui consiste principalement à déterminer s'il s'agit d'une copie ou d'un original, pour s'assurer de la bonté d'une œuvre, est parfois dénoncée quand elle se fait trop exclusive. Cette attitude est alors présentée comme propre aux ignorants, qui omettent la possibilité qu'il existe de « mauvais originaux » (Félibien, 1676, p. 676-677). Les préjugés que charrie un attrait exacerbé pour l'original (Hoogstraten, 1678, p. 196) et les comportements suscités par la croyance en sa valeur sont décrits comme un culte, voire un fétichisme doublé de snobisme; certains auteurs vont ainsi jusqu'à parler du « mépris superstitieux » des « adorateurs de reliques » (Sulzer, 1771, vol. 1, p. 231).

Originalité

La question du discernement entre copies et originaux revient donc fréquemment. Pourtant, à quelques exceptions près (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, p. XXXI), le terme authenticité lui-même n'est pas d'usage dans la littérature artistique des XVII^e et XVIII^e siècles. Il arrive, certes, que le substantif *originalité* soit utilisé dans un sens similaire; il reste toutefois relativement rare lui aussi (De Piles, 1699, p. 98;

Dezallier d'Argenville, 1745-1752, p. XXVIII; Pernety, 1757, p. 436). Ce n'est, en effet, qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle que l'usage de cette forme substantivée du terme *original* s'est répandu et qu'elle a pris l'acception qu'on lui prête communément aujourd'hui, soit l'expression d'une singularité initiale et irréductible. Entendu comme tel, l'original ne requiert alors plus nécessairement l'existence de copies pour être ainsi nommé ; il se démarque dès lors par sa seule originalité.

Cette manière de concevoir l'original ne s'est mise que lentement en place durant le XVIII^e siècle. Avant même l'avènement de l'originalité, on remarque cependant que, dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'original avait été valorisé pour son caractère « inimitable » (Bosse, 1649, p. 48-49), « incomparable » (Evelyn, 1662, p. 59), son « esprit » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, p. XXX), sa « liberté » d'exécution (Bosse, 1649, p. 64) ou encore sa « joie gracieuse » (Hoogstraten, 1678, p. 196). Par ailleurs, les considérations à l'égard du « premier feu qui chauffe l'imagination » du peintre (Félibien, 1688, 9^e *Entretien*, p. 37 ; Dezallier d'Argenville, 1745, t. 1, p. XVI), tout comme l'intérêt porté à la notion d'invention, puis de génie, ont également concouru à favoriser l'épanouissement de cette notion. Pourtant, ce n'est que progressivement au cours du siècle, en interaction avec de nouvelles appréhensions de la singularité individuelle en art que, de la valorisation de l'« œuvre originale », on bascule vers celle du « génie original » (Sulzer, 1774, vol. 2, p. 861), ouvrant ainsi la porte à de nouvelles manières de concevoir à la fois l'original et la copie.

Flora HERBERT

Sources citées

Baldinucci, 1681 ; Bosse, 1649, 1667 ; Boutet, 1672 ; Conférences, [2006-2015] ; De Lairese, 1707 [1712] ; De Piles, 1668, 1699 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dupuy Du Grez, 1699 ; Evelyn, 1662 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Hoogstraten, 1678 ; Joubert, 1799 ; Le Comte, 1699-1700 ; Marsy, 1746 ; Pernety, 1757 ; Preissler, 1759 ; Richardson, 1719 ; Salmon, 1672 ; Sanderson, 1658 ; Schumann, 1684 ; Sulzer, 1771-1774 ; Winckelmann, 1755, 1759.

Bibliographie

GUICHARD Charlotte (éd.), *De l'authenticité : une histoire des valeurs de l'art XVI^e-XX^e siècle*, Paris, 2014.

MORTIER Roland, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, 1982.

MULLER Jeffrey M., « Measures of Authenticity : The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship », *Studies in the History of Art*, vol. 20, 1989, p. 141-148.

Copiste \Rightarrow Copie
 Corps \Rightarrow Proportion
 Costume \Rightarrow Convenance

COULEUR, COLORIS

angl. : *colour*
 all. : *Farbe*
 néerl. : *kleur (algemeen), verf, couleur*
 it. : *colore*
 lat. : *color*

angl. : *colouring*
 all. : *Kolorit*
 néerl. : *kleuring, coloriet*
 it. : *colorito*

Chromatique, union des couleurs, harmonie des couleurs, fard, amitié, entente, accord

Couleur locale, couleur naturelle, couleur artificielle, couleur rompue, couleur composee

« La couleur », explique Roger De Piles en 1673, « est ce qui rend les objets sensibles à la vue » (*De Piles, 1673, p. 4*). Une définition simple, claire et concise : on pourrait être tenté d'arrêter là cet article. Ce serait oublier un peu vite que la couleur et son corollaire, le coloris, comptent au nombre des notions les plus débattues au cours du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle en Europe du Nord. Jugé comme indispensable à la bonne conduite de la composition pour les théoriciens de l'art néerlandais et allemand, le coloris devient, pour nombre de leurs confrères français du siècle des Lumières, matière à revivifier les débats sur l'art et à proposer, à travers lui, une nouvelle manière d'appréhender la peinture.

Couleur et coloris dans la théorie de l'art des écoles du Nord.

S'il est alors communément admis, comme le résume Samuel Van Hoogstraten, que « l'art de peinture est une science qui doit permettre de représenter toutes les idées ou tous les concepts que l'ensemble de la nature visible peut nous donner [...] » (1678, p. 24), le *bon coloris* est perçu comme seul capable de « faire paraître [cette] nature de façon totalement ressemblante. » (1678, p. 217). De fait, l'idée, émise par Willem Goeree que la couleur permet à la peinture de restituer la nature d'une manière plus réaliste que la sculpture, déterminée par le seul dessin, deviendra un leitmotiv des théoriciens de l'art défenseurs du coloris (1670a, p. 25). C'est grâce à la couleur, explique encore le théoricien néerlandais, que la peinture devient une « image vivante » (1670a, p. 25), reprenant le postulat de Van Mander, qui, ayant comparé le dessin avec le corps et la couleur avec l'âme, évoque les traits morts qui grâce au coloris, acquièrent vie et mouvement (Van Mander, 1604, XII, st.1). Le théoricien allemand Joachim von Sandrart va plus loin encore, en considérant la couleur comme une pensée du tableau quand Hoogstraten se plaît à évoquer ses couleurs qui ont le pouvoir de « remuer l'âme » (Van Hoogstraten, 1678, p. 360).

Il convient donc que le peintre s'exerce constamment afin de restituer sur sa palette les couleurs de cette nature tant admirée. Or c'est là que le bât blesse. Les couleurs de la nature ne sont pas celles employées par le peintre, comme le rappelle Sandrart :

Mais il y a en tout deux sortes de couleurs. La première est la naturelle, telles qu'elle est donnée à chaque chose, par laquelle on la différencie et on la reconnaît des autres [...]. La seconde est celle inventée par la raison et l'art des hommes, par le mélange des autres.

(Sandrart, 1675, p. 86a)

Or, si les couleurs de la nature se confondent et se mêlent en un tout toujours harmonieux, tel n'est pas le cas des couleurs artificielles, créées par la main de l'Homme. Force est de constater que s'il existe une « amitié » entre certaines, d'autres ont de « l'antipathie », aboutissant à un jeu subtil de « correspondances » et de « conflits » (Van Hoogstraten, 1678, p. 225). La théorie aristotélicienne des couleurs, régénérée à la Renaissance, se trouve donc largement remise en question, sinon moquée. Hoogstraten explique ainsi que les théories de sir Kenelm Digby (1603-1665), prétendant que du mélange de blanc et du brun proviendraient du rouge et du jaune « ferait rire les broyeurs de couleurs d'Apelle » (1678, p. 224-225). Opposant approche philosophique et

empirique, Van Mander, Hoogstraten et Lairese (1678, p. 222-225 et 267-268, Van Mander, 1604, VII, 23-25, fol 30v-31r, Lairese, 1787, p. 321-335) insistent tous sur l'importance de la pratique pour bien connaître l'art aussi délicat qu'incontournable du mélange des couleurs. Le blanc de plomb, le noir d'os, l'ocre jaune, le rouge d'Inde, la terre verte ou encore le massicot se doivent d'être, selon l'expression de Van Mander, « bien préparés [...] sur la palette » afin d'éviter tout mélange funeste, et les apprentis peintres encouragés à s'exercer afin de savoir, « quelles couleurs s'accordent volontiers » (1604, VII, 23-25, fol 30v-31r). Seule une telle discipline permet de produire ce que Sandrart nomme tantôt harmonie, tantôt *Konkordanz*, (1675, p. 63a et 64a) et que Hoogstraten nomme « l'art des bouquets » (1678, p. 300).

Si tous insistent sur ce point, c'est que la leçon est d'importance : car la couleur, loin de se limiter à une simple séduction visuelle, participe pleinement à la bonne conduite de la composition. À la nécessaire alternance et au bon agencement des couleurs entre elles, Goeree, Hoogstraten, Lairese, ou encore Sandrart ajoutent la valeur de l'ombre et de la lumière, démultipliant ainsi le prisme chromatique en un réseau de teintes et demi-teintes (aussi appelées mezzotintes) permettant de créer une harmonie entre les oppositions et de rendre immédiatement perceptible à l'œil l'intelligence de la composition, créant une hiérarchie entre les différents protagonistes, modulant la lumière, régentant même la perspective à travers ce que l'on nomme alors la dégradation des couleurs, ménageant avancées et échappées, contribuant ce faisant à l'intelligibilité des plans et à l'illusion de l'espace. Et Hoogstraten d'expliquer comment le mélange de couleurs « ennemies », en produisant des « couleurs sales » ou « grises » peut se révéler indispensable pour faire reculer le fond d'une composition. (1678, p. 306). Ajoutons à cela la forte charge symbolique donnée aux couleurs dans les Pays-Bas du siècle d'or (Van Mander, 1604, XIV, 24-27, fol.54v, Hoogstraten, 1678, p. 221-222 par exemple) celles-ci incarnant tantôt un sentiment (allégresse, déception amoureuse, espoir, peur), tantôt des qualités (sagesse, noblesse, générosité) quand elles ne sont pas associées à des saisons, ou encore aux dieux de la mythologie antique et l'on comprendra alors l'extrême richesse de cette notion au sein de la théorie de l'art des écoles du Nord.

Le tout repose sur une grande variété lexicale, les théoriciens hollandais et allemands employant indistinctement aussi bien les termes de couleur (*verf*, *koleur*, *kleur* en néerlandais, *Farbe* en allemand) que celui de coloris (*kolorijt* en néerlandais, *Colorit* en allemand). Un point

de divergence avec leurs homologues français qui, eux, ont à cœur d'établir une nette distinction entre ces deux notions.

Couleur et coloris en France

« Il y a une grande différence entre couleur et coloris » avertit Roger De Piles en 1673 dans son *Dialogue sur le coloris*, expliquant que le coloris est « l'intelligence » des couleurs (1673, p. 299-30). Jugeant vraisemblablement cette définition peu explicite, il la reprécise dans la seconde édition du *Dialogue*, en 1699 : « Ainsi le Coloris comprend deux choses, la couleur locale & le clair-obscur. » (1699, p. 12). Ce faisant, le théoricien français reprend une définition donnée par Félibien, pour qui le coloris a « pour objet la couleur, la lumière & l'ombre » (Félibien, 1676, p. 393-394) mais l'affine en introduisant le terme de « couleur locale », cette dernière étant « celle qui est naturelle à chaque objet » (De Piles, 1699, p. 12). Ce terme très spécifique, si important pour différencier clairement *couleur* de *coloris*, apparaît de fait pour la première fois sous la plume du théoricien français et se trouve par la suite repris tant par Florent le Comte que par Dezallier d'Argenville ou encore l'abbé de Marsy. Le mot est d'ailleurs propre à la langue française, comme en témoigne cette précision de Johannes Verhoek, traducteur hollandais de Roger de Piles : « la couleur locale est un terme d'art utilisé par les Français qui ne peut être traduit dans notre langue. » (De Piles, 1722, p. 11).

Si Roger de Piles se montre si soucieux de vocabulaire, c'est aussi et avant tout parce que la question est d'importance. Contrairement à Van Mander, qui divisait la peinture en cinq parties, les théoriciens français de l'époque moderne la divisent en trois : la composition (aussi appelée invention), le dessin et le coloris (aussi appelé chromatique). L'ordre n'est pas anodin : soucieux d'ériger les peintres au dessus du statut de simples artisans, la plupart des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Charles le Brun en tête, considèrent le dessin plus important que le coloris. Ce dernier est en effet tout à la fois à la fois affaire de pratique, preuve de la virtuosité d'une main, et intellectuel, projection de la pensée de l'artiste et donc de son génie quand le coloris n'est que séduction des sens.

L'argument a beau ne pas être nouveau, puisque remontant tout au moins à la Renaissance, il ressuscite une querelle née en 1671 au sein de l'Académie et dont témoignent les conférences (citées dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1) données tant par Philippe de Champaigne (le

juin 1671), Gabriel Blanchard (le 7 novembre 1671) ou encore Charles Le Brun (le 9 janvier 1672). Si l'on a souvent souligné, avec raison, le rôle joué par les écrits de Roger de Piles au sein de cette querelle, ce dernier, en argumentant sans relâche pour le primat de la couleur, en venant à incarner une forme de résistance aux dogmes académiques, il ne faut pas oublier que la controverse, en réalité, traverse tous les écrits sur la peinture au XVII^e siècle, débutant bien avant 1671.

Dès 1666, Félibien compte au nombre de ceux qui accusent la couleur de duper le spectateur en masquant les maladroitures dans le tracé du dessin :

Quelque beauté de coloris qu'un Peintre donne à son ouvrage, quelque amitié de couleurs qu'il observe pour le rendre aimable & plaisant à la veüe; [...] si tout cela n'est soustenu du dessein, il n'y a rien, pour beau & riche qu'il soit, qui puisse subsister. On doit prendre garde sur tout à ne se pas laisser surprendre par les charmes du coloris.

(Félibien, 1688, 10^e *Entretien*, p. 289-290)

Hilaire Pader, quelques années plus tôt, conspu également les « idolâtres » de la couleur, qui donnent ainsi une « excessive valeur » à leurs tableaux (Pader, 1657, p. 8, p. 32). Autant d'avertissements guère compris par les « peintres modernes » qui, à en croire Fréart de Chambray en 1662, « se sont fait une nouvelle maîtresse coquette et badine, qui ne leur demande que du fard et des couleurs, pour agréer à la première rencontre [...] » (1662, préface, n.p.).

Dès 1668 pourtant, la traduction par Roger de Piles du traité de Dufresnoy retentit comme une note discordante au sein de ce concert de reproches. Tout en reconnaissant que le coloris est une « beauté trompeuse », Dufresnoy affirme que « cette prostitution, ce fard & cette tromperie » loin de le « deshonor[er] », n'ont « au contraire servy qu'à sa louïange, & à faire voir son merite » ajoutant même « qu'il serait très avantageux de la connaître » (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 27-28). Son traducteur, Roger de Piles, en profite pour glisser entre parenthèse que ce dernier est « l'âme & le dernier achèvement de la Peinture », un argument qu'il reprend en 1677, en affirmant à son tour que « l'ame de la Peinture est le Coloris. L'ame est la derniere perfection du vivant, & ce qui luy donne la vie. » (De Piles, 1677, p. 272). Loin de se laisser impressionner par ces académiciens au talent incontesté que sont Charles Le Brun ou Philippe de Champaigne, De Piles explique au contraire qu'il comprend d'où vient leur « indifférence ». C'est que, comparé au dessin, le coloris reconnaît-il, « est une chose fort difficile » :

Le dessein a des règles fondées sur les proportions, sur l'Anatomie & sur une expérience continuelle de la mesme chose : au lieu que le Coloris n'a point encore de règles bien connus, & que l'expérience qu'on y fait, estant quasi toujours différente, à cause des differens sujets que l'on traite, n'a pû encore en établir de bien précises.

(De Piles, 1673, p. 50)

Un pas supplémentaire est franchi en 1708, lorsqu'il affirme que le dessin, finalement, « ne consiste que dans une habitude des mesures et des contours » quand « la couleur est un raisonnement continuel, qui exerce le génie », (De Piles, 1708, p. 17-18). Ce faisant, le théoricien français renverse complètement le système de valeurs qui voulait que seul le dessin procède de l'esprit et de la raison du peintre quand la couleur ne serait qu'affaire de praticiens et de tromperie des sens. Le coloris, pour De Piles, renferme sa propre intelligence et sa propre réflexion : loin de reposer sur une « bigarure de couleurs différentes » il procède d'un raisonnement de l'artiste visant à « leur juste distribution » (De Piles, 1699, p. 11). S'« il est aisé de voir que ce qui a le plus de part à l'effet qui appelle le Spectateur » concède l'amateur honoraire, force est de reconnaître que « sans l'intelligence du Clair-obscur, & de tout ce qui dépend du Coloris, les autres parties de la Peinture perdent beaucoup de leur mérite » (De Piles, 1708, p. 19-20, p. 13-14). La Font de Saint-Yenne ne l'entend pas autrement, qui prend garde d'avertir le public fréquentant le Salon : « Il ne faut pas croire que cette haute intelligence du Coloris, & cet artifice de séduction soit aisé. » (1747, p. 92-93).

Ainsi voit-on émerger en France, à la suite de Roger de Piles, l'idée selon laquelle le coloris, loin de n'être qu'un simple « fard » peut au contraire constituer le pilier central de la composition et par là-même refléter la virtuosité de l'invention d'un peintre. Seul capable d'imiter parfaitement la nature, il permet qui plus est de structurer la composition, ménageant échappées et avancées, valorisant tel personnage quand l'autre se trouve dans l'ombre, créant des lignes de forces, permettant au peintre de guider le regard du spectateur et de le conduire où il l'entend. Dezallier, reprenant un des arguments cher à De Piles, explique ainsi que « la chromatique ou coloris produit ces beaux effets du clair-obscur qui fait avancer ou reculer les parties d'un tableau, & donne du relief aux figures » (1745, p. 4).

Les notions de *couleurs naturelles*, *artificielles*, ayant de *l'amitié* ou de *l'antipathie*, si importantes pour les théoriciens des écoles du Nord au XVII^e siècle, se retrouvent aussi bien chez Florent Le Comte, Dezallier

d'Argenville ou encore l'abbé de Marsy. On explique comment bien répartir les pigments sur la palette afin d'obtenir les bonnes « couleurs rompues », autrement dit le bon mélange de deux couleurs, et éviter ainsi une combinaison malencontreuse qui aboutirait à une déplorable « oeconomie des couleurs », soit leur juste distribution sur la toile. (De Piles, 1684, p. 40-41 ; Le Comte, 1699, p. 51). Le tableau est ainsi fréquemment comparé à un orchestre où, à l'instar des musiciens, chaque couleur doit tenir son rôle et jouer sa partie afin de générer un accord et une *union* des couleurs et contribuer, ce faisant, à *l'harmonie du tout-ensemble*. Les tableaux de Rubens (1577-1640), à ce titre, sont érigés par De Piles en modèle absolu.

Coypel, en 1732, a beau essayer de temporiser en arguant que la peinture est composée de tant de parties qu'il est normal que l'on ne puisse se concentrer sur toutes à la fois, (Coypel, 1732, p. 2-3), la volonté de Roger de Piles de gagner les amateurs à sa cause l'emporte dans la première moitié du XVIII^e siècle : c'est bien le « frappant du Coloris » qui, à en croire Baillet de Saint-Julien, « a fait préférer le tableau de la Médée de Jean-François de Troy à tous les autres » par le public au salon de 1748 (Baillet de Saint-Julien, 1750, p. 22).

Il ne faudrait cependant pas croire que les artistes privilégiant le coloris au dessin se trouvent exempts de reproches. Car si le coloris et la maîtrise de la couleur ont le pouvoir de démontrer le génie du peintre, elles en dévoilent *de facto* aussi les lacunes. L'inventivité de la langue qui se fait jour dans les écrits français de la première moitié du XVIII^e siècle trahit, en creux, cette appétence nouvelle pour la couleur et la description de ces effets. Que l'on use maladroitement du pinceau et la couleur « bavoche », que l'on néglige l'intelligence des couleurs et l'on est un « teinturier », que l'on use des teintes trop claires et on « donne dans la farine », de couleurs trop artificielles et elles « sentiront la palette » et pourtant, que l'on en vienne à faire de « la chair qui ressemble à de la chair », les couleurs artificielles imitant dès lors à la perfection les couleurs naturelles, et l'on pourra alors dire « hardiment » à l'instar de Coypel « voilà qui est bien colorié ! » (Coypel, 1732, p. 33).

Aude PRIGOT

Sources citées

Baillet De Saint-Julien, 1750 ; Conférences [2006-2015] ; Coypel, 1732 ; De Lairese, 1707 [1712] ; De Piles, 1668, 1677, 1684, 1699, 1708 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dufresnoy/De Piles, 1668 ; Félibien, 1666-1688,

1676 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Goeree, 1670 a ; Hoogstraten, 1678 ; La Font De Saint-Yenne, 1747 ; Le Comte, 1699-1700 ; Marsy, 1746 ; Pader, 1653 [1657] ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Van Mander, 1604.

Bibliographie

BAKER Tawrin, DUPRÉ Sven, KUSUKAWA Sachiko, LEONHARD Karin, *Early modern color Worlds*, Leiden-Boston, 2015.

GAGE John, *La couleur dans l'art*, Paris, 2009 [1^{re} éd. angl. en 2006].

GINSBURGH Victor et WEYERS Sheila, « Roger de Piles, Louis XIV et son académie : accord ou désaccord », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, vol. 24, 2002, p. 73-90.

HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Académie*, Paris, 2006, p. 157-192.

KRINGS Cécile (éd.), *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Gand, 2004.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1999.

MICHEL Christian, « Prologue. Les apories du discours théorique : lumière et couleur dans la littérature artistique et la pratique des peintres. Des mots pour la théorie, des mots pour la pratique », dans M.-C. HECK (éd.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 27-46.

TEYSSÈDRE Bernard, « Peinture et musique : la notion d'harmonie des couleurs au XVII^e siècle français », dans *Stil und...berlieferung in der Kunst des Abendlandes. 3, Theorien und Probleme*, Berlin, 1967, p. 206-214.

CRITIQUE

angl. : *criticism, critic*
 all. : *Kritik, Kritiker*
 néerl. : *oordeel, oordeeler*
 it. : *critica, critico*
 lat. : *criticus*

Jugement, amateur, connaisseur, connaissant, curieux, juge, arbitre, censeur, censure, opinion, œil

Criticism, critic, critique, critico, Kritik. *L'étymologie du terme ne pose aucun problème : elle remonte au latin criticus (celui qui juge ou décide) et au grec ancien krites (juge) auquel on peut ajouter le verbe krinein (séparer, trier, décider une compétition ou juger). La critique est une action effectuée par des humains, à propos d'œuvres créées par d'autres humains ; elle suppose l'exercice du discernement humain. Le philosophe Thomas Hobbes fut le premier à fournir les instruments intellectuels nouveaux, propres à légitimer cet exercice à l'ère moderne, et à définir l'espace où s'exercent ces facultés. Hobbes substitue l'idée religieuse de conscience par celle, séculaire, d'opinion, qui définit l'aire où s'exerce le jugement. Hobbes distingue également entre la sphère publique — où le citoyen doit se conformer aux lois de l'état — et la sphère privée, au sein de laquelle des idées, même critiques, peuvent être formulées (1650). Dans l'histoire du terme, il est difficile de distinguer l'histoire littéraire, l'histoire de l'art et l'histoire des idées politiques. Même dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'exercice d'un jugement dans un espace public — que ce soit le Salon ou la publication de textes philosophiques — était l'objet de suspicions, dans des états absolutistes où toute expression publique d'un jugement pouvait passer pour une critique de l'ordre établi.*

La critique littéraire et politique

Le terme *critique* apparaît pour la première fois dans la langue française en 1561, quand Jules Scaliger utilise le mot *criticus* dans une œuvre consacrée à la poésie (1561). Presque vingt ans plus tard, dans une lettre de 1580, il parle de *critique*. En Angleterre, Shakespeare utilise le terme *critique* (1598), comme le fait Francis Bacon (1605) ; quelques années plus tard, au début de son œuvre *A Knight's conjuring*, Thomas Dekker lance un appel à la bienveillance de ses lecteurs, en affirmant avec humilité que « *Therefore (Reader) doe I stand at the marke of Criticisme (and of thy bolt) to bee shot at* » (1607).

Scaliger définit la critique comme l'« art de juger les œuvres de l'esprit » et un « jugement porté sur ces œuvres ». La critique ne peut s'appliquer qu'aux œuvres de l'homme ; elle désigne une décision ou une conclusion considérée, un acte procédant du discernement humain et portant sur un artefact créé par l'esprit humain, et en accord avec les règles de l'art. Les œuvres auxquelles se réfère Scaliger sont d'ordre exclusivement littéraire, Durant les dernières décennies du XVI^e siècle jusqu'au début du XVIII^e, la critique est généralement entendue comme couvrant un certain nombre d'activités en littérature sacrée ou profane, ancienne ou moderne. Chambers (1728) a clairement cette tradition à

l'esprit lorsqu'il affirme que le terme *critique* peut être employé pour désigner l'acte du jugement dans plusieurs champs, par exemple celui de la philosophie, de la théologie ou de la politique. La plupart du temps, il pensait que le terme porte sur l'exercice du jugement dans le domaine littéraire : « *the ordinary use of the word is restrained to literary criticism* ». Le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) suivi de ses diverses éditions (1718, 1740, 1762, 1798) se révèle moins précis que les ouvrages de référence anglais, se limitant à signaler, comme Scaliger, que la critique signifie « l'art de juger d'un ouvrage d'esprit », sans indiquer si cette explication couvre les créations non littéraires.

Un certain nombre de textes ont établi la base sur laquelle le critique effectue sa tâche, et comment il peut utiliser les sciences auxiliaires pour y parvenir : paléographie, histoire, géographie, les études antiques, la grammaire, la rhétorique et la poésie. Le plus célèbre d'entre eux est sans doute de Jean Leclerc, *l'Ars critica* (1697), qui connaît cinq éditions en tout juste trente ans. En Angleterre, *l'Essay on criticism* d'Alexander Pope (1711) ne procède pas d'une si grande ambition ; Pope se limite à la critique de la poésie, et tente de caractériser le critique de poésie. *L'Essay* est très loué par Joseph Addison dans son *Spectator* (1711), un périodique très influent qui a ainsi établi les normes de la critique à l'usage de la sphère publique. Cette diffusion est facilitée par le vaste lectorat du *Spectator* (jusqu'à 4000 exemplaires par numéro du périodique), et par la culture du débat, très forte en Angleterre, où les matières politiques les plus libres sont discutées dans les cafés, et non seulement au Parlement. Dans la préface de son *Dictionnaire historique et critique* (1697), Bayle explique qu'il aspire à mettre la philologie au service de la vérité, en débusquant l'origine des erreurs qui déparent les textes depuis un âge avancé — et ceci depuis l'Antiquité la plus reculée (*Remarques sur la hardiesse que l'on a eue de critiquer plusieurs Auteurs*). Il comprend la critique comme synonyme de l'activité qui consiste à identifier ces erreurs qui entachent la tradition textuelle — « J'ai rapporté les erreurs de beaucoup de gens » — il s'agit là d'un acte critique négatif.

La critique artistique — à quelles fins, et par quels critiques ?

Un certain nombre de textes du XVII^e siècle abordent la question de la critique d'art. Dès 1662, Fréart de Chambray propose une remarque très originale, en observant que les anciens artistes invitaient la critique de tous les secteurs de la société, et non seulement de la part des

philosophes et de savants, mais aussi d'artisans, capables parfois de faire des commentaires pleins de bon sens (1662). Il se fonde sur une anecdote de Pline, qui rappelle que le grand peintre grec Apelle écoute la critique d'un cordonnier sur la représentation d'une chaussure dans l'une de ses peintures ; mais Fréart oublie que dans l'anecdote de Pline, Apelle rabroue le même cordonnier lorsqu'il tente de critiquer la jambe d'une de ses figures. Cette interprétation tendancieuse de l'anecdote de Pline tend à montrer que Fréart se faisait l'avocat d'une ouverture assez large du droit à la critique. Cette ouverture préfigure l'importante et radicale extension de ce droit accompli par Jean-Baptiste Dubos. Les idées de Fréart n'ont pas été goûtées par tous ses contemporains — ainsi le peintre Jacques Restout se crispe sur la défense de la dignité de l'artiste, et attribue à ce dernier, de manière exclusive, le droit de critiquer une œuvre d'art, à l'exclusion de l'amateur ou du profane (1681).

Dubos va mener ce raisonnement jusqu'à ses conséquences ultimes dans ses *Réflexions critiques* (1719). Il observe que le public juge une œuvre en fonction des sentiments que cette dernière lui inspire. Le but d'une peinture ou d'un poème est de susciter un fort sentiment chez un contemplateur ou chez un lecteur. Certaines œuvres, continue Dubos, ne respectent pas les règles acceptées qui régissent une création artistique (composition, exécution, etc.), et peuvent donc être considérées comme des œuvres imparfaites — et pourtant, elles nous émeuvent parfois très fortement. D'autres œuvres, qui satisfont toutes les règles, paraissent dignes de la catégorie d'*œuvres d'art* réussies. Mais elles ne nous émeuvent aucunement. Dubos conclut que « le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, et s'il fait sur nous l'impression que doit faire un ouvrage, que toutes les dissertations composées par les Critiques ». Cette émancipation de l'art de la critique de l'instance critique traditionnelle trouve des échos importants chez Coyzel (1732) et surtout chez La Font de Saint-Yenne (1747). Ce dernier résume la question en soulignant que les artistes pourraient profiter des critiques, non seulement de leurs collègues, mais aussi d'« un spectateur désintéressé et éclairé, qui sans manier le pinceau, juge par un goût naturel et sans une attention servile aux règles. » L'insistance de La Font de Saint-Yenne sur deux types de critique — par des praticiens et par des non-initiés — marque le désir de neutraliser, ou du moins de contrebalancer le mouvement qui tendait à réserver la critique aux amateurs. Plusieurs artistes craignent également que les voix des cordonniers — pour reprendre l'anecdote de Pline — ne viennent à l'encontre de la

mise en garde d'Apelle pour mettre fin à la critique de son œuvre ; Levesque sera leur porte-parole. Dans son article sur la *critique* destiné à l'*Encyclopédie méthodique* (1788) et dans son *Dictionnaire* (1792) qui en sera tiré, il affirme que le meilleur critique d'une peinture est un peintre ; il vitupère contre les théoriciens semblables à Dubos — qui tentent de dépouiller les artistes de leur monopole critique pour le confier aux « gens de lettres » et tout particulièrement aux « amateurs armés à la légère ».

Certains auteurs ont tenté de débattre à propos des outils qu'un critique devrait employer. Roger de Piles a composé une « Balance des peintres », un système de notation qui offre une échelle de qualité allant de 1 à 20 dans les domaines de la composition, du dessin, de la couleur et de l'expression ; chaque artiste peut être noté selon ce barème général (1708). Cette balance trahit un désir, celui d'appuyer une critique qualitative sur un système quantitatif, comme dans le domaine des sciences de la nature. Jean-François Marmontel inclut dans son article *critique* destiné à l'*Encyclopédie* (1751) une section sur la critique dans le champ des beaux-arts. Il insiste sur la notion de comparaison, et sur la nécessité, lorsqu'on critique une œuvre d'art, de référer à un vaste choix de modèles et d'exemples. Car aucune œuvre d'art n'est parfaite — chacune comporte de parties excellentes, d'autres moins réussies. Par la comparaison à une multitude de modèles, certains dotés d'éléments plus faibles, d'autres plus forts, un critique peut espérer former un jugement correct. L'article de Marmontel est aussi remarquable par sa présentation de trois classes de critiques : le *critique supérieur*, le *critique subalterne* et le *critique ignorant*. En dépit de l'intérêt croissant pour la critique, et du nombre grandissant de pamphlets publiés à l'occasion des Salons, la plupart des ouvrages de référence sur les arts publiés au milieu du XVIII^e siècle ne consacrent pas une entrée au terme *critique* : Marsy (1746), Pernety (1757) et Lacombe (1752) omettent le terme, même s'ils l'utilisent dans plusieurs autres entrées. De même, et de manière sans doute plus surprenante, Batteux ne pense pas qu'il soit adéquat de discuter la notion de critique (1746).

Entre *connoisseurship* et jugement

En Angleterre, la situation est assez différente tout au long du XVIII^e siècle. Les conditions intellectuelles et politiques qui rendent possibles la création d'un espace libre au bénéfice de la critique s'imposent

rapidement, dès le début du XVIII^e siècle, et même avant. Des publications comme le *Tatler* (1709) et le *Spectator* (1711) en portent le témoignage. D'un autre côté, l'accès à l'art est limité ; en l'absence d'académie, de salons, la critique est entravée par un manque d'exercice. Dans de telles circonstances, le Grand Tour offre souvent le meilleur terrain à la mise en œuvre de la critique. Dès 1719, Jonathan Richardson a publié un texte qui promet une théorisation de l'acte critique, qu'il attribue au seul connaisseur : *The Connoisseur, an Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting* (1719). Malheureusement, Richardson ne propose aucune explication de la critique, et le terme n'apparaît guère dans le reste du texte. L'essai, qui vise à prouver le caractère scientifique du *connoisseurship*, se divise en trois parties : il explique comment établir une distinction claire entre une bonne et une mauvaise peinture, puis il aborde la méthode propre à identifier la main d'un maître ; enfin, comment distinguer un original et une copie. Selon Richardson, on peut obtenir tous ces résultats par une méthode quantitative et scientifique. Quarante ans plus tard, Henry Home, Lord Kames, publie ses *Elements of Criticism* (1762). Home affirme que le goût, dans les arts, va de pair avec le sens moral : pour cette raison, il est insuffisant de se reposer sur ses sentiments lorsqu'on juge une œuvre d'art, la raison doit jouer un rôle déterminant, selon les principes d'une science rationnelle. Home ambitionne d'expliquer ces principes dans son livre.

En langue hollandaise et allemande, les termes *kritiek*, *criticus*, *Kritik* ou *Kritiker* ne figurent pas dans les textes publiés à l'époque moderne, jusqu'à la fin des Lumières. Sulzer (1771) n'a pas consacré une entrée à *critique*, mais le terme *Kenner* (*connoisseur*) y est traité. Le terme le plus courant utilise dans les textes hollandais est *oordeel* (ou *oordeeler*, pour le critique), jugement, l'acte préliminaire de discernement et d'évaluation. Plusieurs auteurs se concentrent sur l'importance de l'acte de jugement pour l'artiste durant le processus de création, par exemple Goeree (1670, 1682), Angel (1642), Hoogstraten (1678) ou De Lairese (1701). Depuis le début du XVII^e siècle et tout au long de la période moderne, certains auteurs discutent l'identité du juge : un praticien, ou un profane. Van Mander (1604) conseille à l'artiste de ne pas pratiquer l'évaluation de soi-même, mais de laisser la tâche de juger aux connaisseurs (« *zijn selven verachten is bespottisch* »). Junius (1641) suggère que le jugement devrait demeurer une occupation solitaire : ceux qui aspirant à juger correctement devraient être seuls devant l'œuvre d'art, afin de ne pas être distraits et influencés par des détracteurs ou des admirateurs de l'œuvre. Il estime également, suivant

Van Mander sur ce point, qu'un amateur talentueux est capable de prononcer un jugement plus serein qu'un artiste, qui peut conserver un préjugé à l'égard du travail de certains collègues. Avant tout, il pense que le jugement devrait être exercé seulement devant une œuvre finie, afin de permettre au peintre de corriger ses erreurs ou ses faiblesses.

Cecilia HURLEY

Sources citées

Angel, 1642; Bacon, 1605; Batteux, 1746; Bayle, 1697; Chambers, 1728; Coypel, 1732; Dekker, 1607; De Lairese, 1701; De Piles, 1708; Dictionnaire, 1694; Diderot, D'Alembert, 1751-1780; Du Bos, 1719 [1740]; Fréart De Chambray, 1662; Goeree, 1668 [1670 b], 1682; Hobbes, 1650; Home, 1762; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Lacombe, 1752; La Font De Saint-Yenne, 1747; Le Clerc, 1697; Marsy, 1746; Pernety, 1757; Pope, 1711; Restout, 1681; Richardson, 1719; Scaliger, 1561; Shakespeare, 1598; Spectator, 1711-1714; Sulzer, 1771-1774; Tatler, 1709-1711; Van Mander, 1604; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- BOSCHLOO Anton Willem Adriaan, *The limits of artistic freedom : criticism of art in Italy from 1500 to 1800*, Leyde, 2008.
- CHARTIER Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, 1990.
- DÉMORIS René et FERRAN Florence, *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, 2001.
- FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc (éd.), *L'invention de la critique d'art*, Rennes, 2002.
- FRIED Michael, *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1980.
- GRIENER Pascal, *La république de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.
- GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008.
- HABERMAS Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit : Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, 1962.
- HECK Michèle-Caroline (éd.), *L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII^e siècle*, Turnhout, 2009.
- KERNBAUER Eva, *Der Platz des Publikums : Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Cologne, 2011.

KOSELLECK Reinhart, *Kritik und Krise, ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Fribourg, 1959.

LAFONT Anne, « Comment peut-on être critique ? Jugement de goût et relativisme culturel », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 143-155.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *L'argument de l'ignorant : le tournant esthétique au milieu du XVIII^e siècle en France*, Dijon-Lyon, 2015.

NEWMAN Michael et ELKINS James (éd.), *The state of art criticism*, New York, 2007.

STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant... II. La relation critique*, Paris, 2001.

STAROBINSKI Jean, *Les approches du sens : essais sur la critique*, Chêne-Bourg, 2013.

WRIGLEY Richard, *The origins of French art criticism : from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1995.

Croquis \implies Esquisse

CURIEUX \implies AMATEUR, CRITIQUE

D

D'après l'antique ⇒ Antiquité, Imitation, Manière
D'après les maîtres ⇒ Imitation, Manière, Copie/Original
D'après nature/d'après la vie ⇒ Imitation, Paysage
Décorum ⇒ Ornement, Vraisemblable, Convenance
Défaut ⇒ Liberté
Déléctation ⇒ Plaisir
Délicatesse ⇒ Grâce

DESSIN

angl. : *drawing, design*
all. : *Zeichnung*
néerl. : *tekenkunst*
ital. : *disegno*
lat. : *graphice*

Académie, carton, clair-obscur, ébauche, estompe, esquisse, étude, peinture, pensée, pratique, proportion, science, théorie
Dessin arrêté, dessin grainé, dessin croqué, dessin fini, dessin heurté, dessin terminé

La définition du dessin est relativement ambiguë dans tous les textes de théorie de l'art où prévalent sa polysémie et son équivoque. Cette définition va ainsi de l'étymologie du mot dessin à la pratique tout en valorisant sa valeur intellectuelle. Que ce soit chez Félibien ou Dezallier d'Argenville, la pratique de la main est valorisée au détriment de discussions plus théoriques comme à la Renaissance. Le clair-obscur est particulièrement mis en valeur : définitions, applications pratiques et exemples des grands maîtres reflètent l'époque où la querelle des Poussinistes et Rubénistes était en plein essor.

Le terme *dessin* est ancien et attesté dans toutes les langues européennes depuis le Moyen Âge. Il se répand pendant toute la Renaissance où il fait l'objet d'une conception théorique très sophistiquée dans la seconde moitié du XVI^e siècle, de Giorgio Vasari à Federico Zuccaro. Dans les deux éditions des *Vite* (1550 et 1568), Giorgio Vasari donne une des définitions les plus élaborées du *disegno* : il est le « père de nos trois arts, architecture, sculpture et peinture ». Le *disegno* est une activité universelle procédant de l'intellect, une forme ou une idée des choses de la nature. Il est défini comme un concept (*conchetto*) formé dans l'imagination et fabriqué dans l'idée. Le dessin procède donc de l'âme, postulat repris avec des variantes au XVII^e siècle en France (La Fontaine, « Le Dessein est l'ame de la Peinture », 1679, p. 1-2 ; Catherinot, 1687, p. 10). Ainsi formé dans l'intellect, il se matérialise avec les instruments d'écriture, grâce à la main qui dessine l'invention à l'aide de l'expérience et du jugement. Deux notions sont au fondement du dessin, l'esprit et la main, autrement dit, l'intellect et l'expérience ou pratique. Le dessin constitue l'alliance subtile de la force de l'esprit exprimée dans un concept et matérialisée dans le jugement, le savoir et l'expérience longuement acquise par l'artiste. Le terme *disegno* est relativement ambigu en italien. Il désigne aussi bien le concept et l'intellect que la matérialité de l'œuvre, fabriquée avec une plume ou une pierre. La distinction entre ces deux principales acceptions est généralement rendue par le contexte. Cette définition du dessin est déclinée avec de nombreuses et subtiles variantes dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

Le dessin, faculté de l'entendement

Aux XVIII^e et XVIII^e siècles, le dessin en tant que concept disparaît mais la polysémie et l'équivoque du terme *dessin* persistent en France et en Angleterre où les deux termes *drawing* et *design* couvrent cette

acception (Bell, 1730, p. 66-67 ; Sanderson, 1658, p. 28 ; Richardson, 1725, p. 143-145). Cette équivoque est soulignée par plusieurs auteurs, surtout par Florent Le Comte (1699-1700, p. 71-72). Quand ils ne livrent pas d'emblée leur propre définition du dessin sous couvert de remarques très générales sur son élégance, sa pureté, sa délicatesse, sa grâce, sa liberté, son feu, son esprit (Richardson, 1719, p. 50-51), en somme sur son « grand goût » (Coypel, 1732, p. 2-3), la plupart des théoriciens se trouvent dans l'impossibilité de donner une seule définition et soulignent la polysémie du mot tout en présentant les principes du dessin. Dezallier d'Argenville (1745-1752, p. XVII) est le seul à diviser les dessins en cinq « espèces », de l'esquisse au dessin arrêté ou fini. Cette polysémie conduit pourtant bien au-delà d'une classification systématique car elle touche à une esthétique déterminée par chaque auteur. Le dessin est défini comme une « faculté de l'entendement » (Dupuy du Grez, 1699, p. 86-88) qui relève d'une science des proportions des choses visibles. La science du dessin est perçue comme une faculté de l'artiste à imiter le visible et à le restituer dans de belles proportions. Il subsiste des idées essentielles de la Renaissance que le dessin naît de l'esprit et des pensées formées dans l'imagination (Félibien, 1676, p. 396). À la différence des penseurs de la Renaissance (Armenini, et surtout Federico Zuccaro et Lomazzo), ces prédicats n'introduisent pas à une conceptualisation des idées, mais ils sont immédiatement détournés d'une démonstration inspirée sur la scolastique et la philosophie au profit de la pratique. Ils sont étroitement associés à une classification des genres et à une pratique qui mène à la peinture, le principal des Beaux-Arts invoqués. L'association à la peinture se fait ainsi l'écho des débats sur la supériorité de la couleur sur le dessin entre Rubénistes et Poussinistes qui animent les discussions académiques.

Le dessin est une pratique

Le dessin est constamment défini comme une pratique (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 36). Il est une pratique parce qu'il agit par l'opération de la main (Dupuy du Grez, 1699, p. 86-88) mais cette main est guidée par l'esprit (Félibien, 1672, 4^e *Entretien*, p. 297-299). Les auteurs orientent le dessin vers la pratique même s'ils concèdent que l'esprit, par l'intermédiaire de l'intention, la gouverne. La plupart de ces théoriciens (Félibien, Testelin, De Piles, Dezallier d'Argenville) se révèlent, en France plus qu'en Angleterre, fort insistants sur la pratique

du dessin, sans toutefois minimiser la préséance des qualités intellectuelles requises. L'attention portée à l'opération de la main souligne la matérialité de l'œuvre, la nécessité de l'exercice assidu (Dupuy du Grez, 1699, p. 81 : « On ne peut apprendre le Dessein, ou pour mieux dire la science du Dessein, que par l'exercice, & par l'aplication [...] »). Elle reflète fidèlement le souci des théoriciens de se référer à la pratique et aux descriptions des techniques essayant leurs propos.

Classification des techniques

La plupart d'entre eux fournissent de nombreux détails en s'appuyant sur l'exemple des grands maîtres (Michel-Ange, Raphaël, Titien, les Carrache, Rubens, Poussin). Ils n'établissent pas vraiment une hiérarchie de ces pratiques mais une classification sommaire mais complète des catégories du dessin qui se confond le plus souvent avec la définition du dessin. Les techniques énumérées deviennent la base de leurs observations, et se fondent sur quelques pratiques principales rendues avec une infinie variété (Richardson, 1719, p. 132). Dezallier d'Argenville (1745-1752, p. XVII) distingue ainsi cinq « espèces » de dessin : les pensées (voir esquisse), les dessins arrêtés, les études, les académies et les cartons. Ces cinq catégories sont les plus couramment rappelées dans les techniques et modes utilisés. Le papier est aussi très souvent mentionné comme le principal support. Antoine Leblond de La Tour (1669, p. 29-30) détaille avec beaucoup de soin et une connaissance authentique les usages des différentes sortes de papier (papier blanc, bleu et gris), leurs effets picturaux ou en demi-teinte (papier bleu). Certains auteurs sont aussi d'une grande précision pour rendre compte des techniques et de leurs effets particuliers et montrent un intérêt pour le détail des techniques, rapporté avec minutie. Dupuy du Grez (1699, p. 172-173) décrit ainsi l'emploi de plusieurs techniques graphiques telles l'estompe, le dessin lavé ou lavis et le dessin grainé. À la lecture de ces observations, plusieurs auteurs (Félibien, Dezallier d'Argenville, Dupuy du Grez, De Piles) témoignent une connaissance évidente des œuvres dont ils paraissent familiers de la facture et des effets, parfois même des réactions mécaniques des matériaux (fusain, encre de Chine, bistre, pastel).

Le clair-obscur donne lieu, en France et en Angleterre, à des commentaires particulièrement appuyés à travers le lavis, les effets picturaux des dégradés de tons (De Piles, 1684, p. 11-12). Les effets de la lumière font parfois l'objet, surtout en Angleterre, de véritables observations

scientifiques sur les différents aspects de l'incidence de la lumière sur l'ombre, notées avec des essais de classification (Peacham, 1634, p. 29-31, Bell, 1730, p. 67-69, Browne, 1675, p. 33-34 et Smith, 1692, p. 58-59). Fort bien mise en valeur, la définition du clair-obscur porte, surtout en France, à une discussion indirecte sur son appartenance au dessin ou à la couleur (Dupuy du Grez, 1699, p. 183-184). Cette appartenance à l'un ou à l'autre décide de sa qualité picturale au point que la bonne connaissance du clair-obscur et l'adresse à le réussir sont élevées au niveau d'une science du contraste par le haut degré des nuances de dégradés et l'équilibre des masses (De Piles, 1668, p. 121-124; 1708, p. 372, p. et 407- 408; Richardson, 1719, p. 27-30). Le clair-obscur devient un enjeu pour la définition de la couleur ou du dessin : appartient-il à la peinture ou au dessin? Si le dessin est lui-même une partie de la couleur, le clair-obscur n'est-il pas alors une couleur? Le clair-obscur incarne les limites de la frontière entre peinture et dessin qui ne se réduit donc pas, conformément à la polysémie de sa définition, à la science du trait et du contour. Le clair-obscur peut se situer soit aux extrêmes limites du dessin (Dupuy du Grez, 1699, p. 183-184), soit à une partie de la peinture et du coloris (De Piles, 1699, p. 13-14, p. 16; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, p. XXXVI). La nature du clair-obscur réside dans le jeu des contrastes entre le blanc et le noir et la force des effets spécifiques de sa facture picturale. Les réflexions de Roger de Piles sur la nature même du blanc et du noir, deux couleurs appartenant à la peinture et non au dessin selon le théoricien, se placent ainsi au cœur du débat sur la couleur :

Mais le nom de Dessein qu'on leur donne n'est pas celui qui convient à l'une des parties de la Peinture. [...] Ainsi lors qu'on ajoute aux contours les lumières & les ombres, on ne le peut faire sans le blanc & le noir, qui sont deux des principales Couleurs dont le Peintre a coutume de se servir, & dont l'intelligence est comprise sous celle de toutes les Couleurs, laquelle n'est autre chose que le Coloris.

(De Piles, 1699, p. 13-14, p. 16)

L'insistance sur la pratique s'accompagne de manuels sur l'apprentissage et la manière de dessiner. Déjà chez les théoriciens français, certains s'emploient à décrire avec précision les techniques que ce soit pour les effets à obtenir par le dessin (Le Blond de Latour (1669, p. 29-30; Dupuy du Grez, 1699, p. 172-173, p. 173-174 et p. 246-248) ou pour détailler les instruments et la fabrication d'un modèle sculpté (Dupuy du Grez, 1699, p. 174-175) ou encore l'usage d'instruments

spéciaux. La querelle de la couleur et du dessin, avec l'intérêt et la conscience de plus en plus aiguë des amateurs pour la peinture, est contemporaine de la diffusion des manuels par les peintres eux-mêmes. Ainsi Charles Le Brun publie en 1698 les *Conférences sur l'expression des différents caractères des passions* et Gérard de Lairesse deux ouvrages, *Grondlegginge der teekenkonst* (1701) et *Le Grand Livre des peintres, Het Groot schilderboek* (1707) qui contiennent tous deux les principes du dessin et de la peinture exposées avec une grande place consacrée aux techniques. En Allemagne de nombreux *Zeichenbücher* présentent aux débutants les diverses étapes pour bien dessiner une figure, un paysage en commençant par la mise en place des lignes directrices (Preissler, 1722, 1740, 1759). Des amateurs suivent ces exemples en publiant des manuels ou des règles pour apprendre à bien dessiner.

Lizzie BOUBLI

Sources citées

Bell, 1728 ; Browne, 1669 [1675] ; Cathérinot, 1687 ; Coypel, 1732 ; De Piles, 1668, 1684, 1699, 1708 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dupuy Du Grez, 1699 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; La Fontaine, 1679 ; Le Blond De La Tour, 1669 ; Le Comte, 1699-1700 ; Peacham, 1634 ; Preissler, 1722, 1740, 1759 ; Richardson, 1719 ; Richardson, 1715 [1725] ; Sanderson, 1658 ; Smith, 1692 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

- DICKEL Hans, *Deutsche Zeichenlehrbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*. Hildesheim/Zürich/New York, 1987.
- HEILMANN Maria, NANOBASHVILI Nino, PFISTERER Ulrich, TEUTENBERG Tobias (éd.), *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525-1925*, Passau, 2015.
- OCCHIPINTI Carmelo, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Florence, 2003.
- PETRIOLI TOFANI Annamaria, PROSPERI Valenti, RODINÒ Simonetta, SCIOLLA Gianni Carlo, *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, Milan, 1991, p. 10-37.
- PRAT Louis-Antoine, *Le dessin français au XVII^e siècle*, Paris, 2013.
- PRAT Louis-Antoine, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, 2017.
- ROUGÉ Bertrand, (éd.), *Ratures et repentirs*, Pau, 1996.

Diminution \Rightarrow Harmonie des couleurs
 Discernement \Rightarrow Jugement
 Disposition \Rightarrow Effet, Génie, Jugement, Peintre, Invention,
 Composition
 Dissonance \Rightarrow Harmonie des couleurs
 Distance \Rightarrow Atelier
 Distribution \Rightarrow Composition
 Don \Rightarrow Génie, Peintre

DRAPERIE

angl. : *drapery*
 all. : *Gewand*
 néerl. : *draperie*
 it. : *panno*

Vêtement, habit, habillement, étoffe, pli, figure, mannequin

Les théoriciens de l'art consacrent à la draperie, c'est-à-dire aux vêtements et étoffes couvrant les figures, une part importante de leurs discours. Si le nu est estimé primordial, la maîtrise de la draperie n'en demeure en effet pas moins essentielle. De nombreuses règles sont ainsi définies, que ce soit en lien avec l'apprentissage, l'anatomie et les proportions ou encore les pigments à utiliser. D'autres recommandations concernent plus directement les plis, la lumière ou la nature des étoffes. Les auteurs évoquent de même la variété, l'unité et l'harmonie de l'œuvre, qui dépendent en partie de la draperie. Enfin, le principe fondamental de convenance occupe une place centrale dans les écrits consacrés aux vêtements.

Dessiner et peindre la draperie

La maîtrise de la draperie, essentielle dans les genres picturaux comportant des figures humaines, exige un certain nombre de savoirs qui s'acquièrent notamment grâce à des études appliquées et à la copie (Peacham, 1661, p. 128; Salmon, 1672, p. 9; Anonyme, 1688, p. 45). Des exemples à suivre sont ainsi cités, mais une distinction nette apparaît entre ceux qui recommandent d'un côté l'antique, et de

l'autre, les peintres vénitiens ou septentrionaux. Si certains conseillent d'étudier Raphaël (1483-1520) ou Poussin (1594-1665), imitateurs de l'antique (De Lairesse, 1712, vol. I, p. 200 ; Browne, 1675, p. 72-73), d'autres, tel Aglionby, expliquent que ce modèle est surtout à observer en sculpture (Aglionby, 1685, p. 110-111). Selon le théoricien anglais, les draperies antiques, raides et figées, ne conviennent pas en peinture ; il faut alors suivre les artistes vénitiens, ainsi que Rubens (1577-1640) ou Van Dyck (1599-1641), chez lesquels le mouvement se perçoit davantage. Cet avis est partagé par Pernety, pour qui les draperies antiques rendent les ouvrages « cruds, arides, pauvres & mesquins » et les figures « aussi dures que le marbre » (1757, p. 147).

Un autre débat émerge à propos de l'apprentissage : l'utilisation d'un mannequin articulé en bois ou d'un modèle en cire, de taille variable, sur lequel on dispose de la toile, du linge fin ou du papier mouillé (Le Blond de la Tour, 1669, p. 30-32 ; Dupuy du Grez, 1699, p. 102). L'artiste peut ainsi étudier l'« économie naturelle » et l'agencement des tissus (Dupuy du Grez, 1699, p. 102). Cette pratique, qui doit s'accompagner d'une étude de la nature et des maîtres, est assez fréquente lorsque l'on veut étudier les plis des vêtements. L'utilisation de ces instruments, souvent jugée essentielle pour comprendre les plis (De Lairesse, 1701, p. 41 ; Sandrart, 1675, t. I, livre 3, p. 82), n'en demeure pas moins dénoncée. Pader affirme en effet que les mannequins en bois sont inutiles lorsque l'on veut peindre des figures dans des « postures agitées » et qu'ils ne présentent que des « gestes languissants et morts », contraires au mouvement et à la vie que l'artiste doit exprimer (1657, p. 28-29). De son côté, De Piles se montre plus ambigu. S'il conseille d'utiliser un mannequin de grandeur naturelle pour « bien imiter le vrai », il ajoute que ceux de taille réduite sont à proscrire car leurs draperies sont « fausses » (1708, p. 184-185 et 197). Par la suite, l'utilisation du mannequin est vivement déconseillée à cause de l'affectation qui peut en résulter (Coyvel, *Commentaires de l'Épître à son fils. L'art de bien draper* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, 2010, p. 196). Pour Pernety, il est en effet incohérent de vouloir imiter la couleur et les plis d'une étoffe en se fixant sur ce type de modèles « froi[ds] et inanim[és] » (1757, p. 148 ; repris dans Watelet, Levesque, 1792, p. 654). L'expression d'une draperie qui « sent le Mannequin », c'est-à-dire composée de plis durs et rudes, semble également répandue, montrant par là même les préjugés contre cette pratique (Marsy, 1746, p. 371 ; Lacombe, 1752, p. 226).

Des considérations d'un autre genre, liées aux pigments, sont incluses dans la réflexion sur le traitement technique des draperies. Ainsi, Salmon, La Fontaine, Boutet ou Dupuy du Grez développent de manière détaillée les pigments à utiliser selon différentes techniques (Salmon, 1672, p. 138-141 ; La Fontaine, 1679, p. 71-73 ; Anonyme, 1688, p. 103-105 ; Boutet, [1672] 1696, p. 34-44 ; Dupuy du Grez, 1699, p. 261-263). Pour les draperies jaunes, Boutet recommande par exemple du massicot mêlé à de la gomme-gutte et à de l'ocre ; et pour une autre sorte, on peut utiliser du jaune de Naples ou du stil de grain à la place du massicot ([1672] 1696, p. 38-39 ; repris dans Dupuy du Grez, 1699, p. 262). Dans le premier cas, il convient de mettre plus ou moins de massicot « selon la force des Ombres » et d'ajouter de la pierre de fiel si les couleurs ne sont pas assez brunes. Les draperies changeantes, c'est-à-dire ayant des jours et des ombres de couleurs différentes dû notamment aux reflets, sont également abordées. Ces sortes d'étoffes, surtout employées pour les anges et les « personnes Jeunes & Sveltes », désignent les écharpes et autres tissus similaires qui doivent donner l'impression de mouvement et d'animation découlant de leur légèreté (Boutet, [1672] 1696, p. 41 ; Dupuy du Grez, 1699, p. 264). Boutet s'attarde alors sur plusieurs couleurs, en donnant les pigments nécessaires au traitement des jours et des ombres ([1672] 1696, p. 41-44 ; repris dans Dupuy du Grez, 1699, p. 264).

Plis et figure

Le traitement de la figure sous la draperie occupe une place importante dans la littérature artistique et fait l'objet de nombreuses règles. Il convient par exemple d'accorder le vêtement au corps et à ses mouvements avec grâce (Da Vinci, 1651, p. 125 ; Salmon, 1672, p. 28 ; Browne, *Appendix*, 1675, p. 15 ; Pernety, 1757, p. 144 ; Watelet, Levesque, 1792, p. 649). Les plis doivent dès lors être placés judicieusement et naturellement, sans couper les membres par l'ombre ou les lignes (Da Vinci, 1651, p. 127 ; Sandrart, 1675, t. I, livre 3, p. 63 ; Coypel, *Commentaires* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, 2010, p. 197). De même, il faut prendre en compte la posture : plus l'habit est proche du corps, plus les plis doivent être resserrés et petits (Salmon, 1672, p. 28 ; repris dans Anonyme, 1688, p. 45). Le vêtement, même lorsqu'il est ample, ne doit pas paraître comme « un entassement d'étoffes, ou des habits despoüillez & sans soutien » (Da Vinci, 1651, p. 51 ; Goeree, 1682, p. 331 ; De Lairesse, 1701, p. 96 ; Lacombe, 1752, p. 226 ; Pernety,

1757, p. 146 ; Coypel, *Commentaires* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, 2010, p. 197). Les draperies mouillées, c'est-à-dire qui épousent trop la figure, sont quant à elles proscrites, car elles conviennent davantage à la sculpture (Pernety, 1757, p. 146).

Par ailleurs, l'artiste ne doit pas profiter de la draperie pour cacher les imperfections potentielles du corps, comme un mauvais dessin ou des membres mal proportionnés (Sandrart, 1675, p. 63 ; Goeree, 1682, p. 13-14 et 331 ; Watelet, Levesque, 1792, p. 653). Un véritable peintre ne peut se contenter de dessiner le vêtement et de faire ensuite dépasser les mains ou la tête. Pour surmonter tous les défauts évoqués et réussir une draperie, il faut d'abord dessiner la figure nue, en respectant ses proportions, puis ajouter l'habit, ce qui permet de bien préserver les membres. Ainsi, la draperie prend la forme donnée aux contours du corps et le fait disparaître (Goeree, 1682, p. 331 ; De Lairese, 1701, p. 96 ; Pernety, 1757, p. 146 ; Watelet, Levesque, 1792, p. 659). Une réflexion attentive, de même qu'une maîtrise de l'anatomie sont donc nécessaires lorsque l'on dessine des draperies. Selon Sandrart, Dürer (1471-1528) s'est rendu maître de cette pratique, notamment dans deux séries de gravures — la *Grande Passion* (1497-1510) et la *Vie de Marie* (1502-1510) — où les corps paraissent parfaitement sous les vêtements (Sandrart, 1679, t. III, p. 20).

Un vêtement réussi dépend également de la manière dont on organise les plis et de leur nombre. De Piles et Coypel conseillent de « jeter » les étoffes pour que les plis paraissent « l'effet d'un pur hasard [plutôt] que d'un soigneux arrangement » ; une impression de simplicité en découle donc (De Piles, 1708, p. 177-178 et 1715 [1707], p. 45 ; repris dans Marsy, 1746, p. 313-314 ; Coypel, *Commentaires* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, 2010, p. 196). Pour que les plis soient naturels, vrais et sans affectation, la maîtrise de la lumière et des ombres est en outre nécessaire (Peacham, 1661, p. 43-44). Ceux qui sont éclairés intensément ne doivent pas posséder d'ombres « fort obscures » et inversement (Da Vinci, 1651, p. 125). De même, la partie située le plus à l'intérieur doit être plus sombre, puisqu'elle reçoit moins de lumière (Salmon, 1672, p. 28-29). La « grande manière » se caractérise en outre par des plis larges, grands et peu nombreux, ce qui confère à la figure une certaine grandeur (De Piles, 1708, p. 181 ; Richardson, [1715] 1725, p. 193). En effet, s'ils sont multipliés, une confusion, contraire à « ce repos & ce silence si amis des yeux », apparaît (Coypel, *Commentaires* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel t. IV, vol. 1, 2010, p. 197 ; Dolce, 1735, p. 213-215 ; Pernety, 1757, p. 147).

Enfin, la nature du vêtement définit le pli, qui sera épais et pesant ou léger et fin selon la matière — laine, soie, satin ou encore velours (Pader, 1657, p. 31 ; Sanderson, 1658, p. 31 ; Goeree, 1682, p. 334 ; Smith, 1692, p. 87 ; Dolce, 1735, p. 213 ; De Piles, 1708, p. 187-188 ; Pernety, 1757, p. 148). Les plis et la touche doivent ainsi convenir à l'épaisseur et à la spécificité du tissu (Coypel, *Commentaires* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, 2010, p. 199). Dupuy du Grez conseille d'étudier soigneusement les différents types de tissus, particulièrement ceux de lin, de serge ou de laine fine, afin de pouvoir les utiliser à propos (1699, p. 101-102).

De l'enjeu des draperies : harmonie et convenance

L'utilisation de draperies de matières différentes est par ailleurs conseillée dans les tableaux composés de plusieurs figures, en raison de la variété qui en résulte (Da Vinci, 1651, p. 125 ; De Lairese, 1701, p. 96 ; De Piles, 1708, p. 187-188 ; Lacombe, 1752, p. 226). Vinci propose par exemple de couvrir une figure d'un drap de laine épais, tandis qu'une autre peut porter une étoffe de soie plus fine avec des contours plus doux et moelleux. Grâce à cette diversité, « une ennuyeuse répétition de plis » est évitée, ce qui plait davantage au spectateur (De Piles, 1708, p. 187-188).

Le traitement des draperies peut en outre être à la base de l'harmonie et de l'union du tableau (Watelet, Levesque, 1792, p. 651). La draperie, considérée comme une partie de la disposition, participe à l'ordonnance de l'œuvre en remplissant les vides ou en unissant les groupes (De Piles, 1668, p. 102-104 ; Aglionby, 1685, p. 110 ; De Piles, 1708, p. 95 et 103-104 ; Pernety, 1757, p. 148 ; Watelet, Levesque, 1792, p. 651). De même, grâce aux couleurs employées, les vêtements peuvent produire une certaine harmonie (Aglionby, 1685, p. 109-111 ; De Piles, 1708, p. 103-104 ; Lacombe, 1752, p. 226 ; Pernety, 1757, p. 148 ; Watelet, Levesque, 1792, p. 651). De Piles donne l'exemple des peintres vénitiens qui ont utilisé des étoffes « de Couleurs approchantes les unes des autres » qu'ils n'ont distinguées que « par la diminution du Clair-Obscur », créant de fait une véritable harmonie et contribuant au tout-ensemble (1668, p. 35). Cette union dépend également du fond qui doit s'accorder avec chaque draperie (Sandrart, 1675, p. 63 ; repris dans 1679, p. 16 ; De Lairese, 1712, vol. 2, p. 24). Ainsi, un arrière-plan sombre ou verdâtre s'associe bien avec des vêtements jaunâtres, rougeâtres, violets, pourpres, bleus ou jaunes. Enfin, la couleur des draperies doit d'une manière générale être plutôt douce afin de ne pas

trancher trop durement avec la carnation des figures (Aglionby, 1685, p. 109-110).

La convenance et le *costume*, notions omniprésentes depuis la Renaissance italienne, s'appliquent aux draperies, que ce soit en lien avec leur couleur, leur forme ou le rang social des personnes, fictives ou réelles. Il convient qu'un homme d'une classe sociale élevée soit distingué d'un autre provenant d'une autre plus basse grâce à sa draperie et à ses accessoires (Van Mander, 1604, X, 1, fol. 42v; Peacham, 1634, p. 56; De Piles, 1668, p. 20; Aglionby, 1685, p. 110; Coypel, *Commentaires* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, 2010, p. 200; Dolce, 1735, p. 213; Pernety, 1757, p. 144). Un roi devra avoir des tenues pourpres et porter une couronne, tandis qu'un magistrat aura des draperies « fort amples » et des plis « grands, nobles, majestueux ». De même, Jésus et ses apôtres ne doivent pas porter de vêtements réservés aux artisans ou aux pêcheurs (Richardson, [1715] 1725, p. 91-92). Certains personnages de peintures d'histoire sont par ailleurs associés à des couleurs particulières qu'il faut respecter : la Vierge Marie est par exemple vêtue de violet et d'azur, alors que saint Jean porte de l'écarlate (Browne, *Appendix*, 1675, p. 13).

La draperie doit également s'accorder au pays et à l'époque particulière où se déroule la scène (Sandrart, 1679, p. 20), de même qu'à l'âge et au sexe des figures (Testelin, s. d. [1693 ou 1694], p. 29). Testelin constate ainsi le respect de ce principe dans *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, puisque Poussin a distingué les vêtements de femmes de ceux des hommes (1637-1639, musée du Louvre, Paris). Les premières sont ainsi vêtues de draperies « plus troussées & plus serrées », tandis que celles des seconds sont « plus amples & plus long[ue]s ».

La non conformité à la convenance est considérée comme un défaut essentiel qui nuit à l'harmonie générale d'un tableau. Ainsi, Coypel critique les caprices des modèles de portraits exigeant des « ajustements gracieux, variés et nobles », qui transforment la « moindre bourgeoise en superbe princesse » ou « le Magistrat en Adonis » (*Commentaires* [1719], cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, 2010, p. 202). Ces tableaux ne présentent finalement pas les hommes tels qu'ils sont et selon la mode de leur temps, mais déguisés. La Font de Saint-Yenne se moque d'ailleurs des portraits historiés de femmes, dans lesquels elles sont vêtues comme des déesses antiques, imaginant de fait avoir les « mêmes grâces » (1747, p. 24-25).

Élodie CAYUELA

Sources citées

Aglionby, 1685; Anonyme, 1668 [1688]; Boutet, [1672] 1696; Browne, 1669 [1675]; Conférences, [2006-2015]; Da Vinci, 1651; De Laresse, 1701, 1707 [1712]; De Piles, 1708, 1715; Dolce, 1557 [1735]; Dupuy du Grez, 1699; Goeree, 1682; La Fontaine, 1679; La Font de Saint-Yenne, 1747; Lacombe, 1752; Le Blond de la Tour, 1669; Marsy, 1746; Pader, 1653 [1657]; Peacham, 1634, 1661; Pernety, 1757; Richardson, [1715] 1725; Salmon, 1672; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679; Smith, 1692; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- GORDENKER Emilie E. S., « The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 57, 1999, p. 87-104.
- HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture : Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, 2006, p. 232-241.
- LINGO Estelle, « Drapery », dans A. REINEKE, A. ROHL, M. KAPUSTKA et T. WEDDIGEN, *Textile Terms : A Glossary*, Berlin, 2017, p. 81-84.
- SÉNÉCHAL Philippe, « Truth in the Fold. Notes on Drapery in the Ancient Style, 1750-1850 », dans E. SCHWARTZ, *The Legacy of Homer. Four Centuries of Art from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Paris, New Haven, 2005, p. 43-58.

E

Ébauche ⇒ Dessin, Esquisse
Éclat ⇒ Réveillon

ÉCOLE

angl. : *school*
all. : *Schule*
néerl. : *school, college, oefenschool*
it. : *scuola*
lat. : *schola*

Style, manière, goût, nation, académie, maître, élève, disciple, perfection

Le mot école employé dans la littérature artistique renvoie à la fois à l'idée d'enseignement structuré par un programme pédagogique qui, par synonymie est parfois remplacé par le terme académie, et à une construction intellectuelle qui permet de classer les peintres selon leur lieu de naissance ou de l'exercice de leur métier. Cette deuxième acception touche aussi à la question de la définition d'une identité artistique, et à celle de la manière des artistes, indispensable pour identifier et attribuer les œuvres. Avec le développement des dictionnaires, des catalogues de vente, d'exposition et de

musée, l'usage du terme école est devenu un outil méthodologique spécifique à l'histoire de l'art pour classer les artistes et les œuvres.

La construction théorique

Le terme *école*, dérivé du latin *schola*, qui désigne tout autant un loisir consacré à l'étude qu'un lieu où l'on dispense un enseignement, est surtout attaché au domaine de la peinture dans la littérature artistique. Il est lié à un lieu qui peut être une ville (l'école de Florence ou de Venise, etc.), une région (l'école romaine, lombarde, etc.), un pays (l'école hollandaise, l'école italienne, etc.), ou à un artiste (l'école de Raphaël, de Titien, etc.). C'est dans cette acception qu'il figure dans la seconde édition du *Dictionnaire* de Furetière (1702) : « *escole* : se dit en Peinture, pour distinguer les différentes manieres des lieux, ou des personnes : comme l'Ecole de Rome, l'Ecole de Venise, l'Ecole Flamande. On dit encore l'Ecole de Raphaël, du Titien, des Carraches &c. ». Peu de temps auparavant, l'avocat et amateur toulousain Bernard Dupuy du Grez, dans la partie consacrée à la définition et à l'histoire de la peinture de son *Traité sur la peinture* a insisté sur la nécessité de définir le mot *école* : « qui ne signifie pas un lieu où l'on enseigne l'Art, mais le goût qu'on a dans un certain país ou climat, une certaine manière qui se distingue d'abord qu'on voit un ouvrage » (1699, p. 75). Le théoricien considère que l'unité stylistique d'une production artistique est avant tout attachée au lieu de création et au climat. L'idée que ce dernier détermine le caractère de chaque individu, de chaque peuple a été développée au siècle suivant dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos pour qui : « le climat était plus puissant que le sang et l'origine » (1740, II, p. 267). Ce discours, qui tend à affirmer une identité forte, trouve son fondement dans les *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architetti* de Vasari (1550), qui l'a utilisé à des fins idéologiques pour revendiquer la primauté de Florence et de la Toscane sur Rome et Venise. Le talent et le génie des artistes florentins étaient directement liés à l'air qu'ils respiraient. La construction de l'*école* reposait sur une conception cyclique de l'art fondé lui-même sur le modèle des sciences naturelles : naissance, développement, apogée — désigné pour l'art par l'occurrence *perfection* — décadence, mort. L'art de la Renaissance est né avec Cimabue (v. 1240-v. 1302), qui a sorti la peinture du chaos, il s'est développé avec Masaccio (1401-1428), Donatello (v. 1386-1466) et Brunelleschi (1377-1446), et a atteint son paroxysme avec Raphaël (1483-1520), Léonard (1452-1519) et

Michel-Ange (1475-1564). Mais ce dernier avait porté tellement haut le traitement de la figure humaine, qu'il était à craindre que l'art ne retombe au plus bas après lui. Dans la deuxième édition des *Vite* (1568), l'historiographe a modéré son propos : Raphaël est devenu l'artiste le plus équilibré, même s'il n'est pas parvenu à égaler Michel-Ange dans l'art du dessin ; et les Vénitiens ont été traités avec plus de bienveillance que précédemment.

Le principe de construction de l'école florentine élaboré dans les *Vite* s'appuyant sur l'idée du progrès de l'art, avec un chef de file et des filiations prestigieuses a été réutilisé par la suite en Europe dans les écrits sur l'art en modifiant les lieux et les artistes. Son usage s'est généralisé avec le développement des *Vies* d'artistes, rassemblées parfois dans des dictionnaires. Ainsi, Roger De Piles dans la préface de l'*Abrégé de la vie des peintres* (1699), manuel destiné aux amateurs, insiste sur le lieu de naissance de l'artiste, ainsi que sur son maître et les disciples qu'il a formés.

Dans ses *Vite* (1672) Bellori transpose le mythe du renouveau de Florence à Rome et remplace Giotto (v. 1266-1337) par Annibal Carrache (1560-1609). Simultanément, à Paris, au moment où l'art a constitué un enjeu politique majeur pour affirmer l'autorité du pouvoir royal en Europe, Félibien a fait de Jean Cousin (v. 1490-v. 1560) le père de l'école française. En province, Dupuy du Grez s'est aussi approprié ce modèle afin d'ériger le sculpteur Nicolas Bachelier (1500-1556) en chef de file de l'école toulousaine, dont l'enjeu symbolique était de soutenir son projet d'établir une école délivrant un enseignement artistique soutenu par la ville. Le rôle assigné à Cousin et à Bachelier avait pour objectif commun d'avoir contribué à la renaissance de l'art qui était alors plongé dans une période de décadence artistique, le style barbare du Moyen Âge. La relation entre l'école de peinture comme construction intellectuelle et le lieu d'enseignement (académie) a aussi été avancée pour justifier la fondation de l'école d'Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (Watelet et Levesque, II, 1792, p. 109).

L'émergence d'une spécificité septentrionale

Elle apparaît dans les écrits comme le *Schilder-Boek* de Van Mander (1604) ou la *Teutsche Academie* de Sandrart (1675) qui appartiennent à la tradition italienne issue des *Vite* de Vasari en reprenant les biographies d'artistes. La prise en compte des artistes septentrionaux induit ainsi une nouvelle géographie artistique. Sous la dénomination de

Nederlandsche en Hochduitsche ou *Hoch- und Nieder-Teutschen* ou *Germanie inférieure et supérieure* (Giucciardini, 1567), l'espace septentrional est la plupart du temps considéré comme un espace ouvert. Pour Van Mander, chaque ville a certes une importance très grande et sert d'unité de lieu ; cependant les notices biographiques ne suivent pas un principe géographique, mais sont ordonnées selon une chronologie (anciens et actifs), témoignant ainsi de l'absence de vision globale d'entités nettement différenciées. Sandrart garde cette définition de l'espace septentrional bien qu'en 1675 la séparation entre Pays-Bas du Sud et du Nord soit parfaitement consommée. Il ne tient pas compte des critères normatifs qui définissent les écoles flamande et hollandaise. Cette vision qui ne reflète pas la réalité politique sur laquelle est maintenant fondée l'histoire de l'art révèle la conscience d'une unité artistique qui se caractérise par la circulation des artistes et des œuvres dans l'espace septentrional. En revanche la distinction entre la Hollande et la Flandre est pleinement assumée par Félibien : « les grâces du Ciel furent en même temps également distribuées presque partout en Europe, puisqu'en Allemagne, en Hollande et Flandre, il parut de grands hommes, dont la réputation allait jusqu'à Rome » (1672, 4^e *Entretien*, p. 318).

Le schéma historique vasarien calqué sur le processus biologique est conservé par Van Mander, mais l'émergence de l'art au nord des Alpes correspond pour le théoricien à une décadence de l'art en Italie, alors que les artistes du Nord ont opéré le transfert des modèles de l'Italie vers les régions septentrionales. La clé de voûte de la construction historique est pour lui Goltzius (1558-1617). L'idée d'évolution, de floraison, de croissance et de déclin reste valable jusqu'à la Renaissance pour Sandrart, qui remplace cependant Michel-Ange par Titien (v. 1488-1576) et Véronèse (1528-1588). Cette modification permet au théoricien allemand de réévaluer complètement l'art septentrional qui n'est dès lors plus mesuré à l'aune de l'art italien. Des artistes septentrionaux, très divers, Dürer (1471-1528), Poussin (1594-1665), Rubens (1577-1640), Rembrandt (1606-1669) sont ainsi présentés comme essentiels dans la quête de la perfection. Cette conception induit une nouvelle définition de l'histoire de l'art qui ne cherche plus un modèle unique, Raphaël ou Michel-Ange ou Goltzius. La vision cyclique de l'histoire est aussi abandonnée au profit d'un temps continu qui considère l'école septentrionale comme un ensemble d'artistes au talent très diversifié, qui tous à un moment ou à un autre ont porté l'art à la perfection. Cette approche est radicalement différente de la conception nationaliste ou campaniliste accordée par Vasari à la notion d'école, qui se retrouve au XVIII^e siècle.

Par ailleurs, rejetant la théorie des climats, Sandrart substitue l'*ingenium* à l'*aria*, c'est-à-dire l'air (de Florence) qui a le pouvoir de favoriser la création. Pour le théoricien allemand, le renouveau des arts est dû à des esprits plus subtils, plus sensés (« *mehr begeisterte und subtilere ingenia* », 1675, I, 1, p. 9-10) grâce à l'application et à l'étude. L'adaptation de la théorie des climats qui fonde également la notion d'école, est encore très présente dans les écrits sur l'art de Van Mander, Hoogstraten, Lairese. Elle connaît cependant aussi une mutation aux Pays-Bas. Hoogstraten en relativise considérablement le schéma en plaçant comme Sandrart, la notion de talent au cœur de son discours. Plus qu'une tradition locale déterminée par le climat, c'est l'expression de son art dans un savoir-faire qui définit la qualité de l'artiste, sa spécificité et sa compétence, et qui, de fait, est à l'origine de la notoriété d'un artiste et de sa capacité à transmettre. Ainsi, le lien véritable unissant les artistes est, non pas les contingences climatiques ou de lieu, mais leur métier et surtout leur manière.

Enjeu pédagogique

La question de l'école a aussi fait partie du vocabulaire des artistes désireux d'élaborer un programme pédagogique afin de guider les jeunes apprentis. Le terme *école* est alors utilisé pour signifier l'idée d'enseignement comme dans l'*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst (Introduction à l'école supérieure de la peinture, 1678)*, dans lequel Hoogstraten souligne l'intention d'enseignement par le terme Haute École (*Hooge school*), qui diffère du terme *Academie* employé par Sandrart, et propose un programme structuré en neuf classes. Dans la *Peinture parlante* (1653), Pader organise l'enseignement en deux classes, la proportion et le mouvement, qui correspondent aux deux premiers livres du *Trattato della pittura* de Lomazzo (1584). Chez les peintres, le terme *école* désigne aussi le maître à suivre, servant ainsi de repère aux jeunes débutants. C'est notamment l'enjeu des sept gouverneurs de la peinture (Michel-Ange, Gaudenzio Ferrari, Titien, Léonard, Mantegna, Raphaël et Polidoro da Caravaggio), dans l'*Idea del tempio della pittura* de Lomazzo (1590). Cette question de l'adhésion à telle ou telle école fait débat dans les académies italiennes dans les années 1630, car elle touche au problème de l'imitation des grands maîtres et du choix difficile auquel est confronté le novice. Faut-il suivre la manière de Caravage (1571-1610), celle du Cavalier d'Arpin (1568-1640), ou d'un autre peintre ? Faut-il encore s'attacher uniquement à la manière des

grands maîtres tels que Raphaël et Poussin, les figures tutélaires de la peinture selon Félibien et Charles Le Brun ?

École et manière

En même temps que la notion d'*école* a été définie comme une entité, il a été indispensable d'en préciser les caractères distinctifs afin de pouvoir identifier un maître et ses disciples ou une œuvre. C'est le sens du mot *manière*, employé dans les définitions de Furetière et Dupuy du Grez. Chez Dezallier d'Argenville, la *manière* est substituée par le *goût* et le *style*. Selon lui : « Le goût du pays dans lequel a été fait le dessein, en constate l'école » (I, 1745-1755, p. XXIV-XXV). Il distingue trois écoles, italienne, flamande et française, subdivisées en écoles régionales, dans le but de pouvoir reconnaître et trouver l'origine des dessins et procéder ensuite à leur classement. Il place néanmoins dans la définition du caractère du peintre une dimension autre que purement formelle l'amenant à rechercher le « sublime d'un dessin », qui relève du génie de l'artiste, de sa capacité à embellir et à perfectionner la nature :

Ces caractères du style d'un peintre, ces marques de son écriture veulent encore être accompagnés de sa manière de penser, & d'une certaine touche spirituelle qui le caractérise. Le sublime d'un dessein est ce sel qui est la propre pensée du peintre, laquelle remue notre imagination, & nous représente son véritable caractère; alors on pourra être sûr de l'école d'un peintre & de son nom. (I, 1745-1755, p. III et XXVIII)

Ce mode taxinomique est ainsi devenu un outil inhérent à l'histoire de l'art pour classer, attribuer, présenter les œuvres par école comme en témoigne la très longue notice consacrée au terme *école* dans le dictionnaire de Watelet et Levesque (1792). Dans son *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture* (1746, I, p. 199), Marsy distingue cinq écoles qu'il appelle aussi *classes* à savoir : l'école romaine ou florentine, l'école vénitienne, l'école lombarde, l'école flamande et allemande et l'école française. Il précise que certaines nations comme l'Espagne ou l'Angleterre ne peuvent revendiquer le terme d'*école*, alors que pour Richardson (1725, page 39-40) cette dernière reposait sur la figure de Van Dyck (1599-1641). Chacune de ces écoles est ensuite définie : « L'École de Rome s'est principalement attachée au dessein. L'École de Venise au coloris. L'École de Lombardie à l'expression. Et l'École Flamande au naturel. L'École Française a varié dans ses principes ».

C'est ce principe de variété, c'est-à-dire l'absence d'une unité de style, que retient aussi l'abbé du Bos qui remarque la diversité des écoles

et donc des manières, qui ont toutes comme vocation la recherche du beau, mais par des voies différentes (Du Bos, 1740, II, p. 178-179). Cet éclectisme rend de fait certains artistes inclassables, comme le fait remarquer au début du XVII^e siècle Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621) qui distingue quatre écoles actives à Rome : celle du Caravage, des Carrache, du Cavalier d'Arpin et en dernier lieu, les artistes que l'on ne peut pas rattacher à ces écoles, tels les Toscans Cigoli (1559-1613) et Passignano (1559-1638), le Génois Castello (1557-1629), Baglione (v. 1566-1643) etc. Les notions de *manière*, *caractère*, *style* sont ainsi liées à celle d'école et vont permettre d'expliquer en quoi celle-ci a excellé, ce qui par concomitance va entraîner une relation asymétrique entre les différentes nations et foyers artistiques. Ainsi, lorsque Félibien loue la manière de Corrège (v. 1489-1534), déjà excellent dans le traitement des figures qui unissent, rondeur, force et beauté, ou *morbidezza* en italien, il ajoute que le peintre aurait été meilleur s'il avait travaillé à Rome (1666, 2^e *Entretien*, p. 233-234). La supériorité de l'école romaine, reconnue pour triompher dans le dessin, réside selon de Piles dans la formation des peintres et les modèles antiques qu'ils doivent imiter (1708, p. 158-159). Mais l'association d'un style à une nation fait l'objet d'un autre débat. À la suite de Roger de Piles, Dezallier d'Argenville assimile dans la première édition de l'*Abrégé* (1745) le goût allemand au style gothique, ce qui n'est pas acceptable pour le peintre et théoricien allemand Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), selon lequel il convient de faire la distinction entre le goût d'une nation et un style ancien. Cette critique a été admise par Dezallier d'Argenville dans la seconde édition de l'*Abrégé* (1762). L'utilisation du terme *école* s'est généralisé avec l'essor des expositions et des catalogues de vente au XVIII^e siècle, puis avec le développement des musées au siècle suivant où l'accrochage des œuvres par écoles est devenu un des moyens de présentation le plus répandu en Europe. Cette approche, qui a constitué un des fondements méthodologique de la discipline, le *connoisseurship*, a aussi été contestée par l'historiographie, préférant une histoire de l'art « sans noms » (Wölfflin), et par les artistes eux-mêmes, poussés par une volonté d'émancipation. Le mot *école* sera remplacé par le terme de *mouvement* au XX^e dont la définition contemporaine, qui désigne un groupement d'artiste à un moment et un lieu donné et un ensemble d'œuvres partageant une esthétique commune, rejoint finalement celle de l'*école* du XVII^e siècle.

Stéphanie TROUVÉ

Sources

Bellori, 1672; Du Bos, 1719 [1740]; De Piles, 1699, 1708; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Furetière, 1690; Giucciardini, 1567; Hoogstraten, 1678; Lomazzo, 1584, 1590; Marsy, 1746; Pader, 1649, 1653 [1657]; Richardson, 1715 [1725]; Sandrart, 1675 et 1679; Van Mander, 1604; Vasari, 1550/1568; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- BLANC Jan, « Tot voorstant van de Republijk : la “République des peintres” de Samuel van Hoogstraten », dans M.-C. HECK (éd.), *L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII^e siècle*, Turnhout, 2009, p. 45-67.
- BONFAIT Olivier, « Les Pays-Bas dans la littérature artistique française », dans M.-C. HECK (éd.), *L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII^e siècle*, Turnhout, 2009, p. 81-99.
- CASSEGRAIN Guillaume, « “Une histoire débonnaire”. Quelques remarques sur l'aria », dans C. PELTRE et P. LORENTZ (éd.), *La notion d'école*, Strasbourg, 2007, p. 203-217.
- CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40. « Sociologie de l'œil », 1981, p. 51-72.
- DACOSTA KAUFMANN Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago and London, 2004.
- HECK Michèle-Caroline, « La biographie au service de l'histoire de l'art », dans M.-C. HECK (éd.), *L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII^e siècle*, Turnhout, 2009, p. 21-44.
- FLOUR Isabelle, « École », dans A. LAFONT (éd.), *1740, un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, Lyon-Paris, 2012, p. 88-93.
- FUMAROLI Marc, « Rome 1630 : entrée en scène du spectateur », dans O. BONFAIT, *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Rome, 1994, p. 53-54.
- GUÉDRON Martial, « Jean Cousin et l'École française : un mythe de l'historiographie au XVIII^e siècle », dans C. PELTRE et P. LORENTZ (éd.), *La notion d'école*, Strasbourg, 2007, p. 141-151.
- LAHALLE Agnès, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle*, Rennes, 2006.
- MÉROT Alain, « Nation, École, foyer : l'impossible unité. Réflexions sur l'historiographie de la peinture française du XVII^e siècle », dans C. PELTRE et P. LORENTZ (éd.), *La notion d'école*, Strasbourg, 2007, p. 123-135.

PELTRE Christine, « Introduction — Des usages d'un outil », dans PC. PELTRE et P. LORENTZ (éd.), *La notion d'école*, Strasbourg, 2007, p. 9-16.

TROUVÉ Stéphanie, *Peinture et discours. La construction de l'école de Toulouse XVII^e-XVIII^e siècles*, Rennes, 2016.

Économie \implies Accord, Tout-ensemble, Union

EFFET

angl. : *effect*
 all. : *Effekt, Wirkung*
 néerl. : *werking*
 it. : *effeto*
 lat. : *effectus*

Bel effet, bon effet, tout-ensemble, oeconomie du tout-ensemble, œil, regard, sentiment, goût, disposition, couleur, coloris, clair-obscur, harmonie, spectateur, grâce, vrai, imitation, nature

La recherche de l'harmonie d'une composition est omniprésente dans l'ensemble de la théorie de l'art, cependant elle est plus exprimée en terme de grâce. C'est à elle que s'applique l'ordre pictural de ce que Junius définit comme l'oeconomia totius opera (samenvoeging en néerlandais, 1637 [1638, 1641], III, 5), c'est-à-dire la disposition du sujet. La notion d'effet est d'abord appliquée à la perspective. C'est dans ce contexte que Bosse évoque la sensation de la couleur, sa force et sa faiblesse en fonction de son éloignement de l'œil (1667, p. 48-49). Le mot est également fréquemment employé pour le rendu du volume ou du relief (Bosse, 1667, p. 39-40) et dans la définition des raccourcis (Sandrart, 1675, p. 76). Un deuxième champ d'application est le rendu de la figure. Vinci (1651), repris par de nombreux théoriciens, qualifie ainsi le mouvement et la grâce des figures. Son emploi s'étend ensuite aux différentes parties qui constituent la peinture, à savoir le dessin, la couleur, la composition, la distribution des lumières. Un tableau doit être bien dessiné, bien peint et bien composé. S'il ne possède pas ces qualités, et ne produit pas ces effets, une peinture ne peut prétendre à l'excellence. Du Fresnoy, puis plus largement De Piles, élargissent cette idée

en insistant sur l'effet d'ensemble, le « bel effet », le « bon effet », l'« effet du tout ensemble » ou « oeconomie du tout-ensemble », infléchissant dans une direction nouvelle le sens que lui avait donné Junius. Dans sa recherche pour exprimer les qualités visuelles des objets et de la composition, Hoogstraten (1678) évoque la notion d'effet, sans utiliser le terme à propos de l'harmonie (welstand et de houding) et plus particulièrement de la Ronde de nuit de Rembrandt (1642, Rijksmuseum, Amsterdam). Le mot entre aussi dans la définition de la peinture « la véritable peinture est celle qui nous appelle en nous surprenant, ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher comme si elle avait quelque chose à nous dire » (De Piles, 1708, p. 4). Le concept prend une place grandissante dans la première moitié du XVIII^e siècle, et conduit à une réorientation du discours sur l'art qui s'éloigne de la simple explication des moyens à mettre en œuvre, et de la manière dont ils opèrent, qui caractérisaient encore les écrits de De Piles. Ces derniers restent toutefois présents dans les définitions des Dictionnaires de Pernety et Watelet-Levesque et dans certains textes comme ceux de Dandré-Bardon, mais le discours sur l'effet prend alors résolument une autre direction pour se tourner vers l'approche plus novatrice de la critique esthétique, et de la réception du tableau par le spectateur.

Provoquer l'effet

Se substituant à la figure dans la définition de la « belle expression » grâce aux actions, gestes et passions d'une composition ou d'une histoire (Bosse, 1649, n.p.), la couleur occupe une position centrale dans la question de l'effet. Certes les propriétés naturelles de celle-ci jouent un rôle essentiel. Tous les théoriciens accordent une place prépondérante à leur matérialité, et proposent ainsi de longues digressions sur leurs qualités. Le mélange, l'accord, c'est-à-dire leur amitié, leur union et leur contraste, que les peintres doivent connaître par expérience, sont les garants de leur valeur et de leur effet (Testelin, s.d. [1693-1694], p. 38 ; Le Comte, 1699-1700, p. 69). De Piles développe largement les ressorts de leur effet en évoquant la nature des couleurs, avec de longues digressions sur le noir en particulier, le rôle de la couleur locale, et l'impact de la lumière (De Piles, 1668, *Remarque 332*, p. 127-131). L'effet d'ensemble des couleurs en relation avec la lumière, appelé aussi *coloris*, devient un élément essentiel dans la perception que l'on peut avoir d'un tableau. L'élément unificateur du tableau est pour De Piles la lumière et plus particulièrement le clair-obscur (1677, p. 275-276 ; 1708, p. 19-20) qui touche à la fois le *coloris* et le dessin

(1668, *Remarque 282*, p. 121-124; 1699, p. 13-16). Les exemples évoqués sont les gravures de Rubens (1577-1640) et la grappe de raisin de Titien (v. 1488-1576). Le *tout*, ou *tout-ensemble* ou *l'œconomie* sont les expressions les plus accomplies du « bel effet » tel qu'il est défini par Dufresnoy (1668, p. 11) et De Piles (1668, *Remarque 74*, p. 77). Produit par l'accord et la justesse des différentes parties, et souvent comparé à la musique, il est aux yeux ce que l'harmonie est aux oreilles (De Piles, 1668, *Remarque 78*, p. 83-85; 1715, p. 53).

Cette approche descriptive des moyens à mettre en œuvre pour créer l'effet d'un tableau sera encore présente dans les définitions du terme qu'en donnent Pernety (1757) et Watelet (1788-1791). C'est bien l'accord entre le dessin qui imite les formes avec hardiesse, franchise, exactitude, le coloris qui crée l'illusion, distingue chaque chose en tenant compte de la couleur locale et de la lumière naturelle, et les effets de clair-obscur ou entente des lumières, qui soutiennent l'unité d'effet créée par l'invention. De fait cette approche de la composition d'ensemble d'un tableau amorcée par Dufresnoy, développée par De Piles et largement reprise par d'autres théoriciens en Europe (Richardson) a infléchi la notion dans une direction nouvelle. Certes les peintres ont toujours été à la recherche de l'effet à travers la relation des parties au tout, mais cette relation était plus fondée sur l'histoire et la narration, sur la construction d'un espace unifié et centré dans lequel la figure et l'action jouent un rôle prédominant. La notion d'*effet* n'est pas absente, elle est au service du sujet. Il s'agit aussi de lire l'histoire d'un seul coup d'œil, qui embrasse à la fois chaque partie, chaque accessoire en accord avec l'ensemble, et qui provoque « les merveilleux effets » évoqués par Poussin dans la lettre qu'il adresse à Chantelou à propos des modes. C'est également ainsi que Le Brun conçoit l'expression des passions (Le Brun, 1698). Cette approche du tableau déjà présente chez Alberti, et reprise de différentes manières par les peintres des générations suivantes, justifie une pratique souvent évoquée dans les écrits sur l'art. Ainsi l'utilisation de mannequins ou de modèles est préconisée pour peindre les groupes, les attitudes, les lumières, pour saisir l'effet d'ensemble de l'action et pour se conformer au naturel. La nécessité que le peintre prenne en considération l'endroit où sera disposé son tableau (Vinci, 1651, p. 9), et qu'il ait présent à l'esprit l'effet final du tableau (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 14) sont également souvent considérés comme des règles que le peintre doit mettre en œuvre pour juger d'un bel ou d'un mauvais effet (La Fontaine, 1679, p. 58-59).

Aux Pays-Bas, le discours autour de la notion d'*effet* se focalise autour de celle du *faire*. Dans sa recherche d'artifices pour attirer le regard du spectateur, Hoogstraten définit le *handeling* (tour de main) par rapport à la propriété visuelle de l'objet représenté. De même, De Piles compare le « beau pinceau » à une belle voix (1715, p. 53). Sans rejeter ni le raisonnement dans l'appréciation de l'effet, ni le sujet, ni le naturel, l'effet à travers la couleur et la lumière proposé par le théoricien français présente une approche plus complète de l'ordre du pictural (1708, p. 462). Cela ouvre la voie à une autre perception de la peinture qui fait du spectateur un acteur essentiel, et qui rencontrera une belle fortune au XVIII^e siècle.

Le raisonnement, la sensation, le sentiment ou l'effet sur le spectateur

Le but de l'art est de toucher, de plaire. Une peinture comme un poème est bonne si elle nous émeut et nous attache. L'effet agit à travers l'œil. Tout en restant fidèles à une perception à travers la raison, les théoriciens s'essaient à décrire une physiologie de la réception visuelle. Ils cherchent à établir le lien entre deux regards sur l'œuvre, le premier à travers les yeux, le second par l'intermédiaire de l'esprit.

La relation entre la vision et l'entendement est un sujet débattu tout au long du XVII^e siècle à propos de la perspective, des mesures, puis de l'histoire. De Piles le renouvelle en considérant les deux facultés comme indépendantes. Elles peuvent cependant être reliées grâce à l'enthousiasme qu'il définit comme un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une manière sublime, surprenante et vraisemblable (1708, p. 70). L'effet du tableau joue alors un rôle fondamental, et peut également toucher l'entendement. Il induit une sensation parfaite créée par l'unité visuelle du tableau, le tout-ensemble (1715, p. 39). Cela est possible si le peintre lui-même a conçu l'effet d'ensemble du tableau (le sujet et ce qui constitue le tout-ensemble) avant de l'exécuter sur la toile.

Un troisième terme vient s'ajouter à la description de cette physiologie : le *sentiment*. Il ne s'agit pas de l'effet des passions qui agit différemment, et crée une empathie. Il s'agit de celui qui naît de la vue d'un tableau et éveille « la sensation & le sentiment intérieur » (Pernety, 1757 ; Watelet, Levesque, 1788-1791). L'œil est essentiel. La peinture se sert de l'œil pour nous émouvoir. Ainsi la connaissance intellectuelle naît de la rencontre entre l'effet et ce que nous sentons

intérieurement. Le sens le plus important est la vue qui a plus d'emprise sur l'âme que les autres sens. Abandonnant le discours sur l'immédiateté, la spontanéité du premier coup d'œil et le plaisir qui se dégage de l'harmonie qui attire et surprend, Du Bos élargit la notion d'effet, et développe celle d'attachement. Or ce sont les agréments qui rendent une peinture capable d'attacher, et non l'entendement. Au contraire, le raisonnement doit « se soumettre au sentiment » qui est le « juge compétent pour la question » (1740, p. 323-325). L'expérience sensible du sentiment n'ouvre pas sur une analyse plus poussée de l'expérience esthétique. Elle fonde en revanche, une expérience du goût qui s'étend aux ignorants. Du Bos leur accorde la légitimité du droit de juger une œuvre par ses effets, même si ceux-ci ne peuvent pas justifier leur impression. « C'est aux ouvrages à se défendre eux-mêmes contre de pareils critiques » (1740, p. 289). Pernety (1757) explique la difficulté de juger des effets d'une part parce que chaque partie de la peinture fait un effet différent sur l'œil du spectateur, et d'autre part parce que les effets sont plus ou moins sensibles selon les connaissances que l'on peut en avoir. L'essence même de la bonne peinture est pour lui de produire un bon effet, qui agisse sur l'œil et l'esprit de tous les spectateurs, tout en se conformant aux effets attendus par chaque genre.

Imitation et artifice

Le sujet reste important dans le discours sur l'effet, et inclut celui sur les genres picturaux (Aglionby, 1685, p. 101-102). Des caractères précis leur sont ainsi appliqués : à l'histoire, l'action, les passions et l'illusion, au portrait la ressemblance, au paysage, la juste représentation des sites (Pernety, 1757). Dans ce contexte, la question de l'effet interroge d'une manière nouvelle celle de l'imitation. Imiter les effets de la nature est considéré comme une définition de la peinture par de nombreux théoriciens, qu'il s'agisse d'en peindre les effets naturels (l'exemple fréquemment donné est l'eau), ou ceux qui sont plus conformes au sujet (style pastoral, héroïque). La question de faire de « beaux choix » reste une démarche fréquemment évoquée dans les écrits sur l'art. Mais, en résonance avec la notion d'*effet*, il ne s'agit plus de rectifier la Nature en fonction d'un idéal, mais plutôt de favoriser une imitation qui la corrige tout en en conservant le caractère (De Piles, 1708, p. 245-246). L'imitation est liée à la notion de *vrai*. De Piles fait une différence entre le *vrai* de l'objet naturel et le *vrai* de l'objet feint qui imite son caractère et « qui doit par son effet appeler le spectateur » (1708, p. 8). L'art

se substitue alors à la nature et l'imitation devient illusion, artifice. Les exemples convoqués sont Titien, Rubens, Van Dyck (1599-1641), Rembrandt (1606-1669) qui ont usé de l'exagération des couleurs et des lumières pour produire un « bon effet » du lieu où il doit être vu (1708, p. 272-273, Browne, 1675, p. 33-34). Bien qu'il ait également défendu le rôle de la vue et de la sensation, Du Bos en relativise finalement la portée, et s'oppose à De Piles sur la fonction de l'imitation et son rôle dans la production de l'effet. Pour lui, l'impression faite par l'imitation de l'objet n'est pas aussi profonde que l'objet lui-même. Elle n'est au contraire que superficielle, et « elle doit exciter dans notre ame une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y auroit pu exciter » (1740, p. 26-27). C'est tout l'enjeu de la peinture et le défi du peintre. En affirmant que « l'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force & l'activité de la nature se trouve dans l'objet imité. C'est en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit sur nous » (1740, p. 26-27), Du Bos rétablit l'importance du sujet. La question de l'*effet* et du *vrai* dans l'imitation est reprise par Diderot qui reconnaît à l'art la capacité de se substituer à la nature pour produire l'effet du vrai au point de faire croire au spectateur qu'il est face à la vie qui, par l'entremise des yeux, le charme et l'émeut.

L'*effet* est quelque chose de difficile à saisir. Il nous appelle, nous saisit au point qu'il est difficile de résister comme le soulignent De Piles (1708, p. 4) et Richardson qui rapproche alors *effet* et *sublime* (1719, p. 37). Pour De Piles qui est pourtant l'auteur qui a poussé le plus loin son approche, on peut être sensible à l'effet d'un tableau, mais on ne peut « en rendre raison » (1715, p. 93). Peut-être cette difficulté explique-t-elle celle des théoriciens eux-mêmes qui comme Diderot à propos de Chardin (1699-1779) ont du mal à en parler (Diderot, 1763, X, p. 194).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Bosse, 1649, 1667 ; Browne, 1669 [1675] ; Da Vinci, 1651 ; Dandre-Bardon, 1765 ; De Piles, 1668, 1677, 1699, 1708, 1715 ; Diderot, 1763 ; Du Bos, 1719 [1740] ; Dufresnoy/De Piles, 1668 ; Hoogstraten, 1678 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; La Fontaine, 1679 ; Le Brun, 1698 [1713] ; Le Comte, 1699-1700 ; Pernety, 1757 ; Richardson, 1719 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694] ; Watelet, Levesque, 1788-1792.

Bibliographie

- NATIVEL Colette, « La théorie de la composition dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius : une transitions entre Alberti et l'académie », dans P. TAYLOR (éd.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, Londres-Turin, 2000, p. 117-130.
- PUTTFARKEN Thomas, Roger *De Piles' Theory of Art*, New Haven, Londres, 1985, p. 80-125.
- PUTTFARKEN Thomas, « Composition, disposition and ordonnance in French seventeenth-century writings on art », dans P. TAYLOR (éd.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, Londres-Turin, 2000, p. 131-145.
- PUTTFARKEN Thomas, *The Discovery of the Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, Yale, 2000.
- TAYLOR Paul, « Composition in seventeenth-century Dutch art theory », dans Taylor P. (éd.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, Londres-Turin, 2000, p. 146-171.
- TAYLOR Paul (éd.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, Londres-Turin, 2000.
- VAN ECK Caroline, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge, 2007.

Élévation ⇒ Sublime
 Élégance ⇒ Esprit, Grâce
 Entente ⇒ Accord, Couleur/Coloris, Union
 Enthousiasme ⇒ Sublime, Tout-ensemble, Génie
 Espace ⇒ Atelier, Reddering

ESPRIT

angl. : *mind, spirit, wit*
 all. : *Geist, Verstand, Vernunft*
 néerl. : *geest, gemoed*
 it. : *mente, ingegno*
 lat. : *mens*

Intellect, intelligence, raison, génie, élégance

Qu'il soit défini comme une disposition naturelle, commune à tous les individus, ou comme un signe d'élection, propre aux êtres d'exception, l'esprit est la faculté qui permet à un artiste d'organiser le matériau de ses peintres, mais aussi de le communiquer à ses spectateurs.

L'esprit du peintre

Parce que la peinture est un art libéral, elle est aussi un art de l'esprit. Elle suppose de ses praticiens d'être dotés de dispositions naturelles. Ces dispositions peuvent être jugées de manière normative. Dans ce cas, le mot *esprit* décrit une qualité. C'est ainsi que, pour Lodovico Dolce, « Leonard de Vinci fut égal en toutes choses à Michel Ange : mais il avoit l'esprit si élevé qu'il n'étoit jamais content de ce qu'il avoit fait, & quoiqu'il fit tout bien » (1735, p. 273-275) et que, selon André Félibien, les œuvres du Parmesan (1503-1540) possédait quelque chose qui les distinguait des autres, par leur art et leur élégance (1672, *3^e Entretien*, p. 137-138), que le théoricien français rassemble aussi sous la notion de *théorie* (1685, *8^e Entretien*, p. 311-312), opposée à celle de *pratique*, qui renvoie à tout ce qui, dans un art, peut être appris.

Dans la plupart des textes, toutefois, l'*esprit* n'est pas une catégorie normative, mais descriptive. L'*esprit* est un « talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail » (Fréart de Chambray, 1662, I, p. 11); mais le terme de *talent*, ici, qu'André Félibien (1672, *3^e Entretien*, p. 61) et Roger de Piles (1684, p. 35-36) associent aux notions de *goût*, de *disposition* et de *génie*, renvoie aux dispositions naturelles dont dispose tout individu. Tout le monde possède un *esprit*, au sein duquel il conçoit ses pensées (Félibien, 1672, t. II, p. 290; Restout, 1681, p. 73), et qui orientent ses choix. Chaque artiste doit donc connaître la nature propre de son esprit — ou ses parents et ses maîtres doivent lui enseigner à le connaître — afin qu'il puisse faire les choix de sujet et d'exécution qui correspondent à sa nature (Goeree, 1670, *voor-reden*, p. *9).

Il résulte de ces deux définitions de l'esprit deux applications possibles. La première renvoie l'esprit d'un peintre à sa capacité à faire des choix opportuns (Van Mander, 1604, *Grondt*, II, iii, fol. 8v^o) et de mettre en forme et d'organiser des images mentales (Dolce, 1735, p. 175; Goeree, 1670, p. 42-43; Sandrart, 1675, p. 61; Sandrart, 1679, p. 19). Dans cette perspective, la qualité d'un esprit se mesure à la

cohérence qu'il donne à ces choix plutôt qu'à la noblesse supposée des objets sur lesquels portent ces choix. Dans l'absolu, un peintre qui représente des animaux ou des fleurs en ne travaillant pas « sur le vif » (*naer het leven*) mais en utilisant son esprit (*uyt den gheest*), peut montrer autant de qualités (Goeree, 1670, p. 31, 51-52) qu'un peintre s'adonnant à l'histoire, à la condition qu'il soit « capable d'envisager les choses selon qu'il est bien ou mal tourné; c'est-à-dire, qu'il en a conçu une bonne ou mauvaise idée » : « le bon Goust dans un bel Ouvrage est une conformité des parties avec leur tout, & du tout avec la perfection » (Piles, 1677, p. 37-38). Le « goût » de l'« esprit » ne se juge pas à la nature de ce qu'il choisit de composer, mais à la nature de la composition elle-même, de sorte que les grands artistes comme les Caraches (Piles, 1684, p. 11), Peter Paul Rubens (Piles, 1677, p. 222-223) ou François Boucher (Baillet de Saint-Julien, 1750, première lettre, p. 8-9) sont capables de changer leur esprit en fonction des sujets et des contraintes propres à chacune de leurs œuvres. À cet égard, le travail du peintre est essentiellement un exercice de traduction et de clarification : il doit trouver les équivalents visuels des idées que son esprit lui fournit confusément (Pader, 1657, « Explication des mots et termes de la Peinture, qui se trouvent marquez de Paraffes », n. p.; p. 33-34; Sandrart, 1675, p. 60); et, pour cela, il lui faut « exprimer plus nettement & plus vivement sa pensée » (Piles, 1684, p. 28-30)

A *contrario*, si l'on retient de l'esprit une définition normative, et si l'on considère qu'il existe des artistes qui ont plus ou moins d'esprit, c'est vers une application plus restrictive de l'esprit que l'on s'oriente. Quand ils sont pourvus d'un « faible esprit », ou quand ils ne savent pas l'utiliser, les artistes ont tendance à s'attacher à la simple imitation des modèles de la nature et des maîtres (Goeree, 1670, p. 63-64). Quand, en revanche, ils sont de « libres esprits », ils se rendent capables d'imiter la nature en en dépassant les formes accidentelles et imparfaites et en se rapprochant de la beauté idéale qu'ils forgent en leur entendement (Junius, 1641, p. 6, 15, 325).

Invention ou exécution ?

Si l'esprit est donc au cœur de la pratique d'un art libéral comme la peinture et que l'esprit d'un peintre « paroist dans tout ce qu'il fait » (Félibien, 1679, 5^e *Entretien*, p. 94-95), il reste à savoir s'il existe un esprit propre à la peinture. À cette question, les théoriciens apportent trois grandes réponses.

La première, la plus ancienne et la plus traditionnelle, associe l'esprit à l'invention, et en ferait ainsi une qualité extrinsèque à la peinture, en opposant ce que Roger de Piles (1677, p. 10-11) appelle, avant Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1745-1752, t. I, p. xxiv), le « caractère de l'esprit » et le « caractère de la main ». Cette idée est notamment défendue par Franciscus Junius. Pour le savant néerlandais, la main d'un peintre doit se soumettre aux idées de son esprit (1641, p. 27, 216, 307), dans la mesure où « l'invention consiste principalement dans la force de notre âme » (« *d'Inventie bestaet voornaemelick in de kracht onses ghemoeds* »). Pour d'autres théoriciens, l'esprit qu'un peintre a formé à la lecture des grands textes ou dans l'étude des sciences lui permet d'éviter des erreurs quant à la vérité historique (Angel, 1642, p. 44; Fréart de Chambray, 1662, p. 129; Bosse, 1667, p. 34; Goeree, 1670, p. 59) ou la représentation perspective (Bosse, 1667, p. 11-12; Sandrart, 1675, p. 62). L'esprit, tel qu'il est ainsi défini, est indispensable aux peintres qui souhaitent ne pas être réduits à des simples artisans (Fréart de Chambray, 1662, p. 133; Browne, 1675, *To the reader*, n.p.; Sandrart, 1675, *Vorrede*, p. 55).

Junius reconnaît pourtant qu'il existe également un esprit propre aux artistes et qui constitue, pour ainsi dire, le savoir intrinsèque de leur art. Avant Félibien (1672, 4^e *Entretien*, p. 402-403), il remarque ainsi la manière particulière dont les peintres « impriment » en leur esprit « les représentations véritables » (« *e waere verbeeldinghen [...] op te legghen* ») de ce qu'ils veulent représenter (1641, p. 5). Cet esprit ne concerne pas seulement la « mise en image » des pensées de l'artiste, mais aussi, sur le modèle des orateurs, leur communication visuelle (Piles, 1668, p. 77). Il permet à l'artiste de « pré-voir », c'est-à-dire de *voir en son esprit* mais aussi de *faire voir*, de la manière la plus simple et la plus naturelle possible : « il faut, dis-je, prévoir l'effet des Groupes, le Fond, & le Clair-Obscur de chaque chose, l'Harmonie des Couleurs, & l'intelligence de tout le Sujet, de sorte que ce que vous mettez sur la toile ne soit qu'une Copie de ce que vous avez dans l'esprit » (Piles, 1668, p. 142-143). Pour cela, et c'est un fait paradoxal sur lequel Willem Goeree (1670, p. 24, 29-30, 41-42, 103-104; 1682, p. 34-36, 41, 204-205, 410-411), Joachim von Sandrart (1675, p. 60-64; 1679, p. 15) et Samuel van Hoogstraten (1678, p. 35) insistent particulièrement, c'est à l'observation de la nature, à l'étude des maîtres et à la pratique que les artistes doivent s'adonner, à l'exemple du Lorrain (Sandrart, 1675, p. 71).

Ces réflexions conduisent certains théoriciens, à l'image de Philips Angel (1642, p. 38), de Joachim von Sandrart (1675, p. 12, 58-61,

72; 1679, p. 12) ou de Samuel van Hoogstraten (1678, p. 3-4), à ajouter enfin qu'il existe un esprit proprement technique de la peinture. Si François La Mothe Le Vayer explique que « l'ouvrage du pinceau depend bien plus de la teste que de la main », c'est pour affirmer « que l'esprit des Peintres de reputation semble estre tout entier au bout de leurs doigts » (1648, p. 100-101), ce que montrent les œuvres de Rubens (1648, p. 106-107). Cette idée est reprise et développée par Roger de Piles. Le théoricien français refuse de voir le « caractère de la main » strictement soumis au « caractère de l'esprit » :

Le caractère de la main continua Pamphile, n'est autre chose qu'une habitude toute singulière que chacun prend de former ses lettres, & le caractère de l'esprit est le stile du discours, & le tour que l'on donne à ses pensées. On trouve dans les Tableaux ces deux caractères : celui de la main, est l'habitude que chaque Peintre a contractée de manier le Pinceau ; & celui de l'esprit est le Génie du Peintre.

(Piles, 1677, p. 10-11)

L'esprit du spectateur

En organisant le matériau de ses œuvres, un peintre travaille donc pour lui-même, mais aussi pour le spectateur, auquel son esprit s'adresse directement. Les œuvres d'art ne sont donc pas des entités closes sur elles. Par le partage des sensations, elles constituent des interfaces au sein desquelles l'imagination des artistes et des spectateurs peuvent dialoguer (Junius, 1641, p. 31). Ce dialogue peut prendre différentes formes. Il peut être suscité par les formes mêmes de l'œuvre. Le premier à avoir souligné ce lien est Léonard de Vinci. Il constate qu'en se déployant dans ses œuvres, l'esprit du peintre peut en appeler à une forme de communication, voire de communion, avec l'esprit du spectateur. Il s'agit, dans ce cas, de trouver le « moyen d'éveiller [son] esprit, & d'exciter [son] imagination » (Vinci, 1651, XVI, p. 4). Il lui faut susciter son intérêt, en se refusant à déterminer avec trop de précision les contours et même l'apparence des objets (Goeree, 1670, p. 116) ou des figures représentées (Browne, 1675, p. 9-10). Léonard donne ainsi l'exemple fameux des taches sur le mur, tandis que Willem Goeree évoque les veines du marbre (Goeree, 1670, p. 19). Même si ces motifs se sont constitués de façon aléatoire, ils peuvent encourager l'esprit du peintre à forger ses propres images mentales en s'inspirant de ces formes naturelles. Mais, à cette fin, il est essentiel que le pinceau demeure vif, notamment dans le traitement des « feuilles, cheveux, ciels et drapés, tout cela relève de l'esprit » (« *bladen, hayr,*

locht, en laken, / Dat is al gheest »; Van Mander, 1604, *Grondt*, VIII, 37, fol. 37r^o-v^o). Représentés avec une trop grande minutie, ces motifs ne peuvent créer dans l'esprit du spectateur l'impression vivante d'une nature en mouvement. Il faut que la « main » demeure « libre » (*freyer Hand*), c'est-à-dire qu'elle laisse voir à la surface de l'œuvre les traces de ses mouvements (Sandrart, 1675, p. 63-66).

En n'effaçant pas les traces de son pinceau, un peintre permet en effet aux spectateurs qui contemplent ses œuvres d'avoir l'impression de le voir encore au travail et de ressentir le « feu » de son esprit, cette liberté d'exécution (Félibien, 1672, 4^e *Entretien*, p. 407), cette impression de mouvement (Browne, 1675, p. 30, 48-49), qui emporte l'adhésion par participation, et qui n'est véritablement visible que dans les esquisses (Richardson, 1719, p. 50-51), les œuvres originales — plutôt que les copies — ainsi que dans les tableaux et les estampes peu finis (Richardson, 1719, p. 193 et 198). Mais il offre également la possibilité d'entrer en discussion avec les règles même de son art. Une œuvre suscite des images dans l'esprit du spectateur qui, en retour, peut les analyser et, s'il connaît quelque peu la pratique des artistes et les artifices auxquels ils sont habitués à recourir, tenter de comprendre les raisons de ces effets :

J'avouë repartis-je, que la plus grande satisfaction qu'on puisse recevoir en considerant un Tableau, c'est qu'au mesme temps que les yeux voient avec joye le beau mélange des couleurs, & l'artifice du pinceau, l'esprit apprenne quelque chose de nouveau dans l'invention du sujet, & dans la fidelle representation de l'action que le Peintre a prétendu faire voir.
(Félibien, 1672, 3^e *Entretien*, p. 157-158)

Dans ce contexte, ce n'est plus seulement l'imagination qui est stimulée dans l'esprit du spectateur ; c'est son entendement qui, rationalisant l'expérience sensorielle, souvent grâce à l'aide d'un maître ou d'un collègue, est capable de déduire des règles de la variété des formes qu'il observe, mieux encore que les « cabalistes » qui « admirent [les beautés] dans les ouvrages de leurs chefs » (Restout, 1681, p 126).

Jan BLANC

Sources citées

Angel, 1642; Baillet De Saint-Julien, 1750; Bosse, 1667; Browne, 1669 [1675]; Da Vinci, 1651; De Piles, 1668, 1684, 1677; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Dolce, 1557; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662;

Goeree, 1670 a, 1682; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Mothe Le Vayer, 1648; Pader, 1653 [1657]; Restout, 1681; Richardson, 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- BAROLSKY Paul, « The Spirit of Pygmalion », *Artibus et historiae*, XXVI, 48, 2004, p. 183-184.
- HICKSON Sally, « Drawing Spirit and Truth : Michelangelo's Christ and the Woman of Samaria for Vittoria Colonna », dans U.R. D'ELIA (éd.), *Rethinking Renaissance Drawings : Essays in Honour of David McTavish*, Montreal, 2015, p. 81-94.
- MICHEL Christian, « Imagination et feu : l'esquisse dans la pensée du XVIII^e siècle », dans D. JACQUOT (éd.), *L'Apothéose du geste : l'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, cat. expo. Strasbourg, 2003, p. 39-47.

ESQUISSE

angl. : *sketch*
 all. : *Skizze*
 néerl. : *schets*
 it. : *schizzo*
 lat. : *adumbratio*

Croquis, dessin, ébauche, peinture

L'esquisse est universelle. Elle est décrite ou évoquée en France et en Angleterre comme un procédé indispensable à la création. Elle est en effet la première production du dessin opérée avec la main. Les théoriciens, surtout en France, établissent son lien naturel avec l'imagination et la mémoire dont elle apparaît comme la première émanation concrète. Elle est la marque de la spontanéité, de la vitesse d'exécution et, par ces caractères, elle est la signature de l'artiste, une trace inimitable pour les copieurs.

Le terme *esquisse* provient de l'italien *schizzo*, dont l'étymologie est rappelée par Félibien (1676, p. 581) : le mot vient « de *Squizzare*, qui veut dire sortir dehors, & jaler avec impétuosité. » Il équivaut à la « première pensée » ou simplement « pensée », termes italiens (*primo*

pensiero, pensiero) usités seulement à partir du XVII^e siècle. Tous les théoriciens ont une opinion positive de l'esquisse, qui n'est jamais rejetée comme un rebut, mais au contraire bien comprise et jugée comme le début et l'origine du processus graphique.

À l'origine de l'esquisse : imagination et mémoire

Roger de Piles (1715, p. 70) livre un jugement très justement observé sur la valeur de l'esquisse. Elle appartient clairement à la genèse de l'œuvre. De Piles y perçoit finement qu'on peut comprendre les pensées et la conception de l'artiste car, en elle, se révèlent le caractère, la touche personnelle et la densité du trait rendu. L'idée, les pensées et la force de l'imagination s'y dévoilent. De Piles pressent que l'esquisse ou « brouillard » (Pader, 1657, n.p.) n'est ni rebut ni imperfection ou incorrection mais qu'elle synthétise en peu de traits la forme des objets que l'artiste développera dans les études successives. Elle représente le premier jet sorti de l'imagination et en condense l'idée et la pensée à l'œuvre sur un support. L'esquisse constitue l'étape première, originelle, qui mène à l'éclosion et à l'achèvement d'une œuvre. Avec Hilaire Pader (1657), Dupuy du Grez (1699, p. 287) va encore plus loin : il conseille de se forger d'abord dans l'imagination la « première conception », de l'imprimer dans la mémoire et ensuite seulement, d'avoir recours à l'esquisse afin de produire avec la main les plus beaux effets. L'esquisse procède à l'aide de l'imagination et de la mémoire. Elle est en quelque sorte un lieu de la mémoire qui fixe sur le papier les pensées de l'imagination et « soulage » ainsi la mémoire (De Piles, 1708, p. 263-264). Les principaux traits de l'esquisse établis à la Renaissance se trouvent réunis : le primat de l'imagination, l'invocation de la mémoire, gardienne des pensées fugaces. Léonard de Vinci (1651, p. 4) en avait donné quelques éléments et surtout conseillé de noter ces pensées sur un carnet pour les fixer dans la mémoire. Forcée dans l'âme et l'esprit, l'imagination supplée aux traits imparfaits de l'esquisse et lui donne le souffle de vie, l'âme du « vivant » qui manque à ces traits incultes (De Piles, 1677, p. 272).

Définition et procédés de l'esquisse

La définition de l'esquisse est donc déterminée en fonction des facultés de l'imagination et de la mémoire. Elle est ainsi une production de l'esprit exécutée avec des instruments rudimentaires, la plume ou la

pierre. Son caractère informe et grossier n'est pas considéré comme un défaut. La qualité principale de l'esquisse est de dégager, malgré son imperfection et son incorrection, beaucoup d'esprit et de hardiesse (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, p. XVII). Les théoriciens y ajoutent une touche spirituelle quand ils remarquent que l'esquisse est pleine d'esprit. Celle-ci se caractérise par un procédé spontané et ne peut être corrigée. Elle est au contraire la trace de la vitesse d'exécution poussée par la « furie » de l'action (Félibien, 1676, p. 581). Dezallier d'Argenville (1745-1752, p. XVII) désigne par le terme *croquis*, et non par celui d'esquisse, l'effet de masse d'une forme croquée par un dessin heurté. Le terme de *masse* est un souvenir de la *macchia* (tache) ou de la « seule ébauche du tout » (« *sola bozza del tutto* ») qui désigne cet effet de masse souvent remarqué par les théoriciens depuis Vasari pour caractériser l'esquisse. Ces termes insistent sur l'aspect informe, inachevé, brouillon mais ils louent la brièveté, la hardiesse et la rapidité de l'esprit et de la main à dessiner en très peu de temps pour capturer l'essentiel de la forme saisie sous l'effet de l'inspiration, autre notion sous-entendue sous l'appellation du « feu de l'imagination » énoncée par Roger de Piles (1708, p. 416-418) ou encore celle de « furie » par Félibien (1676, p. 581), dérivation de la fureur d'essence néoplatonicienne. L'idée que les grands maîtres aiment à user de l'esquisse pour exprimer leurs pensées est parfois donnée en exemple pour comprendre l'utilité de l'esquisse, sa nécessité pour assister l'inspiration et l'imagination.

L'esquisse représente aussi la signature, le sceau et la marque authentique, indélébile et originale de l'artiste. En fin connaisseur et grand collectionneur de dessins, Dezallier d'Argenville (1745-1752, p. XXX) y admire la « franchise de la main » qui ne peut être imitée. Une longue lettre de Filippo Baldinucci au marquis Vincenzo Capponi (1681) avait déjà exposé avec une ample argumentation la distinction de l'original et de la copie. Les traits infinitésimaux et imperceptibles d'un original restent inimitables, que la plus fidèle des copies ne peut reproduire, n'appartiennent qu'à son auteur. L'esquisse est donc la marque du vrai et se distance du faux par sa franchise et sa simplicité. Jonathan Richardson (1719, p. 136) remarquait aussi avec fermeté l'originalité absolue des esquisses ou des « œuvres libres » (*Free-Works*).

Confusion entre esquisse et ébauche

À part le terme de *croquis*, équivalent de l'esquisse et explicité notamment par Dezallier d'Argenville, l'*ébauche* est souvent confondue avec

l'esquisse, par exemple chez Abraham Bosse (1667, p. 20) et François-Marie de Marsy (1746) qui l'emploie de manière générale pour qualifier indifféremment la première pensée d'un ouvrage de dessin ou de peinture. Seuls Félibien (1676, p. 573) et surtout Dupuy du Grez (1699, p. 26-248) en livrent une définition plus juste qui se rapporte au premier état d'un tableau, et non d'un dessin. Dupuy du Grez détaille même l'ébauche en sculpture qu'il décrit après le façonnage de la forme ensuite ébauchée, c'est-à-dire précisée dans ses contours définitifs. Quant à la peinture, il formule les étapes de l'ébauche par l'application des différentes teintes, par le tracé des contours et des draperies et, enfin, par la préparation du fond du tableau. L'ébauche désigne la première phase de préparation d'un tableau mais il ne s'applique pas réellement à l'esquisse dessinée. La confusion entre les deux termes vient sans doute des mots italiens *bozza* ou *abbozzo* employés notamment à partir de Vasari pour désigner l'ébauche ou l'effet compact, grossier, parfois épais d'une esquisse. Il en resta quelques résonances chez les théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles en France.

Lizzie BOUBLI

Sources citées

Bosse, 1667; Da Vinci, 1651; De Piles, 1677, 1708, 1715; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1676; Marsy, 1746; Pader, 1653 [1657]; Richardson, 1719.

Bibliographie

- BOUBLI Lizzie, « Entre esquisse et brouillon, le *primo pensiero* », *Genesis*, n° 37, 2013, p. 177-187.
- BOUBLI Lizzie, *L'Invention de l'esquisse dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, [à paraître 2018].
- GRASSI Luigi, « I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, “non finito” e la costruzione dell'opera d'arte », *Studi in onore di Pietro Silva per la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma*, Florence, 1957, p. 97-106.
- JANNERET Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, 1997.
- KEMP Martin, « From “Mimesis” to “Fantasia” : the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, vol. 8, 1977, p. 347-398.

SCIOLLA Gianni Carlo, « “Schizzi, macchie e pensieri” : il disegno negli scritti d’arte dal Rinascimento al Romanticismo », dans A. PETRIOLI TOFANI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, G.C. SCIOLLA (éd.), *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, Milan, 1991, p. 10-37.

SHANK SMITH Kendra, « L’esquisse et l’intervalle de la création », *Genesis*, n° 14, 2000, p. 165-177.

Estompe ⇒ Dessin
 Étonnement ⇒ Sublime
 Étude ⇒ Dessin
 Eurythmie ⇒ Proportion, Convenance
 Exposition ⇒ Cabinet

EXPRESSION DES PASSIONS/EXPRESSION

angl. : *expression of passions, motion of the soul*
 all. : *Passion, Affekt, Bewegung der Seele*
 néerl. : *hartstocht, passie, uitdrukking*
 it. : *passione, affetto dell’animo*
 lat. : *affectus, passio*

Mouvement de l’âme, passion, expression générale, expression particulière, air de tête, représentation

L’expression des passions constitue l’essence de la peinture, ce qui fonde sa comparaison avec la poésie et avec le théâtre; et c’est aussi ce qui définit le plus la qualité du peintre. Elle constitue pour De Piles « la pierre de touche de l’esprit du Peintre » (1715, p. 43-44). Les maximes d’Horace sur la manière d’émouvoir le spectateur (Art poétique, v. 102-103), de Cicéron (De oratore, II, 4) et de Quintilien (Inst. Orat., XI, 3, 67) sur le pouvoir des gestes contribuent, à l’aide de citations ou d’anecdotes, à définir les fondements de l’expression. Depuis la Renaissance, celle des passions est liée la narration à travers les gestes. Les émotions sont ainsi traduites par les mouvements du corps. D’abord abordée par Alberti (De Pictura, 1435, II, n° 41-43), la question du mouvement démonstratif de l’action est ensuite développée par Léonard de Vinci qui insiste sur la nécessité d’observer les émotions dans la

réalité (l'homme en colère, le désespéré), et invite également les peintres à s'intéresser aux modifications des expressions des visages, en particulier chez l'homme qui rit ou qui pleure (1651, chap. CCXLIV, p. 80, chap. CCLIV-CCLVII, p. 82-83). Deux conceptions de l'expression des passions se définissent ainsi : la première, celle de Dolce, qui se veut persuasive et fondée sur le naturel, et celle plus normative de Lomazzo. Ces deux voies continueront à s'exprimer aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pour marquer la relation étroite que l'émotion entretient avec l'histoire, et le rapport entre l'action et les passions, le terme expression apparaît vers 1650, d'abord au sens général d'« expression du sujet », synonyme de représentation. Il disparaît rapidement au profit de l'« expression des passions » quand certains théoriciens définissent de véritables théories des passions, et que ces dernières ne sont plus seulement lues à travers l'histoire, mais deviennent en elles-mêmes le sujet du discours.

Expression générale et expression particulière

L'« expression générale » est pour Le Brun la ressemblance naturelle des choses que l'on veut représenter alors que l'« expression particulière » est le mouvement du cœur. Les deux notions sont pourtant imbriquées. Considérée comme la partie la plus noble et la plus sublime de la peinture par Fréart de Chambray, l'« expression des mouvements de l'esprit » est une partie supérieure à la proportion, au coloris et à la délinéation, parce qu'elle « ne donne pas seulement la vie aux Figures par la représentation de leurs gestes et de leur passions, mais il semble encore qu'elles parlent et qu'elles raisonnent » (1662, p. 13). Elle est alors étroitement associée à l'invention et à ce que le théoricien appelle *costume*. Montrer ce que chaque figure fait, dit et pense, doit obéir au principe de vraisemblance ; et cette dernière peut être narrative (conformité à la convenance des actions) ou poétique (mouvement approprié à l'action et à l'émotion que le peintre veut représenter). L'expression de chaque figure est ainsi ce qui donne cohérence au tableau, et simultanément ce qui permet à celui qui le regarde de lire et d'en comprendre l'histoire. D'une certaine manière le terme *expression* a encore une acception très générale de représentation d'un sujet, dans laquelle les attitudes jouent un rôle majeur. Cette définition correspond à celle que Vinci donne de l'attitude (1651, chap. CCXVI-CCXVIII, p. 71). L'importance donnée à la convenance est également conforme à la présentation qu'en fait Junius. Cette conception intimement liée à l'histoire est également très présente dans la littérature néerlandaise

(Junius, Hoogstraten, Lairese) et anglaise (Richardson 1719, p. 27-28 ; 1725, p. 87-89, 93-94).

Donner à voir les circonstances de l'histoire reste essentiel pour Félibien, mais il insiste surtout sur les expressions des visages, introduisant ainsi une nouvelle acception au terme : « comme c'est sur le visage que l'on connoist mieux les affections de l'ame, on se sert ordinairement du mot expression pour signifier les passions que l'on veut exprimer. » (Félibien, 1679, *6^e Entretien*, p. 207-208). L'« expression générale » et l'« expression des passions » sont ainsi distinguées, mais restent pourtant étroitement associées. Ensemble, elles fondent la comparaison avec les poètes, les orateurs et les musiciens qui « assujettissent toutes les parties de leur composition à l'idée generale de leur sujet, & leur donnent un air si convenable, que tout ensemble exprime une passion » (Testelin, s.d. [1693-1694], p. 21). Par sa manière de représenter la douleur, la joie, la tristesse, ou l'admiration en accord avec le principe de convenance, Poussin (1594-1665) apparaît comme le peintre qui a renouvelé la conception de l'histoire qui « divertit par la nouveauté, & enseigne une infinité de choses qui satisfont l'esprit, & plaisent à la veüe. » (Félibien, 1685, *8^e Entretien*, p. 332-334).

Un des enjeux principaux de la peinture et de l'expression des passions en particulier est en effet de susciter l'émotion. Ainsi il faut que :

le Tableau du premier coup d'œil en inspire la Passion principale : par exemple, si le Sujet que vous avez entrepris de traiter, est de joye, il faut que tout ce qui entrera dans votre Tableau contribuë à cette Passion, en sorte que ceux qui le verront en soient aussi-tost touchez. Si c'est un Sujet lugubre, tout y ressentira la tristesse, & ainsi des autres Passions & qualitez des Sujets.

(De Piles, 1668, *Remarque 78*, p. 83)

La passion dominante se doit donc d'être visible et efficace, mais cela n'exclut pas, au contraire, que le peintre prenne en compte l'individualité de chaque figure, et différencie les « airs de têtes » conformément à la nature (De Piles, 1677, p. 271). Peindre les différentes expressions permet d'en montrer les divers caractères (Félibien, 1688, *10^e Entretien*, p. 191). L'histoire se construit ainsi à partir de l'expression particulière de chaque personnage, et peut se lire à travers les émotions ou mouvements de l'âme souvent contradictoires des différents personnages. Cette variété doit cependant obéir à une règle énoncée par Vinci : les gestes d'une figure doivent toujours être en correspondance

avec la passion exprimée sur son visage (1651, chap. CCXLIV, p. 80). L'exemple de la *Tente de Darius* de Le Brun (1660-1663, Versailles, musée national du Château) est érigée en modèle d'harmonie et de conformité à la convenance nécessaire à l'expression du sujet. Elle est aussi emblématique de la manière dont il convient d'associer unité et variété : l'expression générale respecte l'unité de temps, de lieu et d'action. L'unité du sujet est ainsi créée, sans exclure la diversité grâce à l'expression différenciée et individualisée de chacun des personnages (Perrault, t. 1, 1688, p. 226-228).

L'expression des passions

Une théorie à l'usage des peintres

Simultanément, certains théoriciens développent un discours sur le rendu de l'expression des passions de l'âme indépendamment de sa relation à l'histoire. L'exemple d'Aristide qui a su peindre l'âme est maintes fois cité (Peacham, 1634, p. 5 ; La Mothe Le Vayer, 1648, p. 106). Dans cette perspective, le but du peintre est de « Faire avec un peu de couleurs que l'ame nous soit visible » (Dufresnoy, 1668, p. 24). Peacham propose une expression des passions picturale à l'aide de couleurs (Peacham, 1634, p. 25-26). Tous les théoriciens font référence à l'expression des passions, mais peu lui accordent de longs passages. Van Mander est le premier théoricien septentrional à consacrer un chapitre à l'expression des passions (1604, chapitre 6). Dans un langage très poétique ou à l'aide d'exemples, il définit des attitudes significatives du corps ou du visage marquées par l'effet des affects (1604, fol. 22-23). Browne décrit onze passions de l'âme dont il fait jaillir différentes actions du corps ou modifications de la physionomie (1675, p. 55-56).

La théorie des quatre humeurs ou complexions, à savoir les tempéraments sanguin, colérique, flegmatique et mélancolique, qui selon la prédominance de l'un ou de leur association, causent les changements d'aspect, de forme et de couleur du visage est souvent considérée comme une science nécessaire aux peintres. Fondée sur la médecine de Galien, et définie par Quintilien comme le principe de représentation d'un affect en peinture, cette conception est encore la plus répandue au XVII^e siècle, dans toute l'Europe. Elle détermine les modalités du rendu des carnations telles qu'on les trouve dans la littérature artistique. Cependant en Allemagne et en France un nouveau modèle émerge, induit par la publication en 1649 du *Traité des passions de l'âme* de Descartes.

Tout en rappelant la théorie des tempéraments, Sandrart introduit ainsi une nouvelle approche du rendu des expressions de l'âme. Son chapitre consacré aux *Affects* (*Affecten, Gemütsregungen*, 1675, chap. IX, p. 77) est complètement distinct de celui sur les attitudes qui le précède. La préoccupation du peintre rejoint celle du philosophe dans le souci de comprendre la naissance et le cheminement de l'affect et son impact visible dans le corps. Outre leur rôle essentiel dans la naissance et la transmission des émotions, la raison et l'imagination participent à une véritable physiologie des affects. Intermédiaire entre les sens et le cœur qui s'ouvre et laisse échapper les humeurs qui se répandent dans le corps, l'imagination a le pouvoir de saisir ce que les sens perçoivent, et de le transmettre à la raison qui a la capacité de juger et de faire naître un agrément ou un désagrément. À travers une typologie de six passions fondamentales, l'accent est mis sur les signes de l'effet produit que le théoricien allemand érige en normes.

Le Brun part du postulat cartésien que « la glande qui est au milieu du cerveau, est le lieu où l'Âme reçoit les images des passions » (1698, [1713, p. 19-20]) et évoque ainsi les mouvements intérieurs et extérieurs avant de détailler les représentations des passions par les modifications du visage. Le classement des modes de manifestations physiques des passions de l'âme est précis, mais ne concerne que les émotions fortes. Celles-ci sont divisées, selon l'exemple cartésien, en six primitives (l'amour, la haine, la joie, la tristesse, l'admiration et l'envie) et en dix-sept composées qui se forment à partir des combinaisons des précédentes, sans s'intéresser toutefois aux passions douces comme le fait Nicolas Mignard (1606-1668) dans sa *Conférence sur la Sainte famille de Raphaël* (lue le 3 septembre 1667, citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 136-147). L'ouvrage publié *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Le Brun, 1698) est à la fois théorique et pratique, avec l'explication de la nature de chaque passion et une planche d'illustration.

Le corps et le visage comme langage de l'expression des passions

Dans la conférence du 5 novembre 1667 (citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 156-174) sur la *Récolte de la manne* (1637-1639, musée du Louvre, Paris), Le Brun se prévaut du modèle de Poussin, et introduit pour la première fois la physionomie. Dans ses *Remarques* qui accompagnent le poème de Dufresnoy, De Piles reconnaît l'importance de la tête qui « est celle qui donne plus de vie & de Grace à la Passion,

& qui contribue en cela toute seule plus que toutes les autres ensemble. Les autres separement ne peuvent exprimer que certaines Passions, mais la teste les exprime toutes. » (1668, *Remarque 233*, p. 115-117), de même que, citant Cicéron et non tous les théoriciens de la Renaissance qui l'ont utilisée, il reprend aussi l'idée courante que les yeux sont les fenêtres de l'âme. Mais, parce qu'il considère cette approche incomplète, il en nuance l'importance, et intègre à nouveau les mouvements du corps comme langage des passions (1708, p. 167-171). Rubens (1577-1640) est alors pour lui le peintre qui a le mieux su exprimer les émotions douces et les violentes (1677, p. 268-269). Le concours du visage, des mains et de l'ensemble du corps est également, pour Dupuy du Grez, nécessaire « pour exprimer une passion, le mouvement intérieur, & l'état où se trouve le corps qu'on représente dans un Tableau, ou dans un Dessein » (1699, p. 290). Malgré la grande diffusion des dessins de Le Brun qui restent au cœur de l'enseignement académique, cette idée que « la Passion en Peinture, est un mouvement du corps accompagné de certains traits sur le visage, qui marquent une agitation de l'ame » (De Piles, 1708, p. 162) prévaut dans les écrits théoriques et les dictionnaires (Marsy, 1746).

Codification et naturel

Outre la question de son rapport à l'histoire, de l'importance des mouvements et du visage, le débat porte aussi sur le modèle à utiliser par les peintres, à savoir le modèle vivant ou le modèle dessiné qui induit une certaine codification des passions. Vinci dans son *Traité* avait déjà insisté sur ce point

Je dis que le peintre doit remarquer les attitudes & mouvements des hommes immédiatement après qu'ils viennent d'estre produits par quelque accident subit, & il doit les observer sur le champ, & les esquisser sur ses tablettes pour s'en souvenir [...] pour en estudier l'expression après ce modele [...] il est bien advantageous de l'avoir auparavant remarquée dans le vray original naturel.

(Vinci, 1651, chap. CCXVIII, p. 71)

L'importance de l'observation d'après la vie est également soulignée par Sanderson (1658, p. 49-50). Browne fait explicitement référence à Vinci (1675, p. 44-46). Plus que Lomazzo qui propose des règles plutôt que l'imitation de la nature pour atteindre un rendu plus vrai que nature, Vinci est également un modèle théorique pour Sandrart qui s'en inspire largement. Fort de son approche cartésienne des émotions,

il va concilier connaissance théorique des mouvements intérieurs et expression picturale, en insistant sur la vie des affects. À partir des mouvements intérieurs lents et rapides qui sont à l'origine des transformations visibles sur le visage, la finalité de son discours est de donner à comprendre et à voir les effets des mouvements des souffles de vie perceptibles même s'ils ont lieu en un clin d'œil (1675, p. 77). Il rend ainsi une conception accessible à la pratique, et donne des règles pour la représentation tout en restant fortement attaché à un traitement naturel et vivant.

L'ouvrage publié par Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698), a également une visée à la fois théorique et pratique, mais celle-ci est différente de celle du théoricien allemand. À partir d'un visage sans expression, et à travers les modifications des sourcils, des yeux, du nez, et de la bouche, qui provoquent des configurations faciales diverses, il veut proposer des modèles aux élèves. Loin de l'expression d'un modèle vivant, les dessins qui accompagnent la description sont schématiques, et définissent un langage codifié des passions qui doit s'adresser aux peintres, et être une clé de lecture pour le spectateur. Le système de Le Brun est fondé sur une démarche scientifique, sur l'observation et sur une classification. Son utilité est reconnue (Lairesse, 1712, I, p. 61, [1787, I, p. 182]). Mais on lui reproche aussi la trop grande codification qui découle de ses principes. Au lieu d'une schématisation, De Piles et Félibien engagent les peintres à regarder le naturel, mais surtout à suivre le principe énoncé par Horace qu'un peintre doit ressentir lui-même l'émotion pour pouvoir la peindre efficacement (Dufresnoy / Piles, 1668, p. 118). L'implication émotionnelle du peintre est le meilleur garant de celle du spectateur ; et pour y parvenir, il doit avoir recours non à un dessin codifié mais à un modèle vivant et naturel, suivant le modèle proposé par Vinci (Vinci, chap. CCXVIII, p. 71).

La grande qualité d'un peintre, de même que celle d'un poète est en effet « qu'ils excitent en nous ces passions artificielles, en nous présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables » (Du Bos, 1740, p. 26-27). L'enjeu de la peinture de susciter la passion dans l'âme du spectateur, est d'autant plus difficile à obtenir que c'est non la réalité, mais « La copie de l'objet [qui] doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y auroit excitée. » (Du Bos, 1740, p. 26-27). De fait, dans le milieu académique, on assiste au XVIII^e siècle à un regain d'intérêt considérable pour l'approche de Léonard de Vinci. En 1759, le comte de

Caylus instaure et finance un concours de peinture, un *Prix d'expression* à partir d'un modèle vivant dans lequel on revient à l'importance du visage :

Le visage porte non seulement le caractère de toutes les passions de l'âme, mais de tous les mouvements du corps [...] son expression attire l'œil et le fixe [...]. Le Brun a senti la nécessité d'une pareille étude, et il a voulu suppléer à son défaut par les traits des passions et des caractères héroïques qu'il a fait graver. C'est un médiocre secours. Quand ils ne seraient pas aussi fortement soumis à une manière, que sont-ils en comparaison de la nature ? (Conférence lue le 6 octobre 1759, citée dans Lichtenstein et Michel, t. VI, vol. 2, p. 565-569)

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Browne, 1669 [1675]; Conférences [2006-2015]; Da Vinci, 1651; De Piles, 1668, 1677, 1699, 1708; Dolce, 1557; Du Bos, 1719 [1740]; Dufresnoy/De Piles, 1668; Descartes, 1649; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; De Lairese, 1701, 1707 [1712]; La Mothe Le Vayer, 1648; Le Brun, 1698 [1713]; Lomazzo, 1584; Marsy, 1746; Peacham, 1634; Perrault, 1688-1697; Richardson, 1715 [1725], 1719; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679; Testelin, s.d [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, 2008, p. 177-196.
- EBBERT-SCHIFFERER Sybille, « L'expression contolée des passions : le rôle de Poussin dans l'élaboration d'un art civilisé », dans O. BONFAIT, C.L. FROMMEL, M. HOCHMANN (éd.), *Poussin et Rome*, Paris, 1996, p. 329-353.
- HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Académie*, Paris, 2006, p. 221-231.
- HERDING Klaus, STUMPFHAUS Bernhard, *Pathos, Affekt, Gefühl, die Emotionen in den Künsten*, Berlin, 2004.
- KIRCHNER Thomas, *L'expression des passions : Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts*, Mayence, 1991.
- LEE RENSSLAER W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1991 [1^{re} éd. angl., 1967].

MARTIN Marie-Pauline, *Figures de la passion*, Paris, 2001-2002.

MONTAGU Jennifer, *The expression of Passions*, New Haven-Londres, 1994.

Expression générale/particulière \Rightarrow Air de tête, Histoire, Expression des passions
Extraordinaire \Rightarrow Sublime

F

Fable \implies Histoire
Facilité \implies Liberté

FAIRE / BEAU FAIRE — PEINDRE / BIEN PEINDRE

angl. : *manner, handling, good manner*
all. : *Manier, gute Manier, malen, wohl-malen*
néerl. : *handeling, doen, welgemanierdheid*

Peindre, Bien peindre, pinceau, main, maniement, palette, touche

L'explication de la technique joue un rôle important dans les textes théoriques dans le contexte académique. Félibien publie un Dictionnaire des termes propres à chacun des arts dans les Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts (1676). D'autres théoriciens consacrent des chapitres aux différentes techniques de la peinture. Il s'agit en effet de donner les fondements de la pratique aux peintres, et de permettre aux amateurs de comprendre le comment de la pratique. Mais l'importance des passages concernant un savoir-faire obéit aussi à des enjeux plus importants. La technique n'est plus alors uniquement montrée en tant que simple procédé, elle est adaptée en fonction des exigences du temps, et du public auquel elle s'adresse.

Exigences techniques et qualités de l'artiste

Il faut bien reconnaître que les différentes techniques sont présentées de manière très fragmentaire, et elles servent souvent d'autres buts qu'une seule explication de la pratique. La technique de la fresque, par exemple, sert souvent à définir une main experte et prompte. Et revendiquant la comparaison avec les poètes, les théoriciens mettent l'accent sur l'aptitude du peintre, en particulier la liberté ou facilité.

Les qualités de la promptitude et de hardiesse sont également celles revendiquées par les artistes pratiquant la peinture de chevalet. Sandrart préconise une peinture à main libre (*freye Hand*, 1675, p. 72). De Piles rejette le « mouvement d'une main pesante » et définit le « beau pinceau » par une main libre, prompte et légère (1715, p. 53). C'est précisément cette liberté qui a la capacité d'animer le tableau, de lui donner vie et esprit (Smith, 1692, p. 83). Cette notion est ancienne, et rappelle le rejet de l'application évoqué déjà par Alberti (1540, III, n° 61-62), et par Dolce (1557). Elle renvoie surtout à la *sprezzatura* que Castiglione applique à la littérature dans le *Livre du Courtisan* (1528, I, XXVI). La rapidité d'exécution qui accompagne cette promptitude est pour Sandrart et Hoogstraten le fait d'un esprit vif, vaillant (*wakerer Geist*, *wakkerheid*). Cette diligence a également pour but de cacher l'application. Car il s'agit bien d'une dissimulation. Le peintre ne doit pas ménager sa peine, mais celle-ci ne doit pas paraître :

Et cela est la vraie et meilleure manière de faire une œuvre parfaite, quand elle est réalisée avec un grand soin, et cependant qu'elle apparaisse au regard comme si elle avait été faite sans aucune peine : alors ces tableaux sont d'habitude pleins d'esprit et de vie. (« *Und diß ist die wahre und beste Manier/ ein vollkommenes Werk zu machen/ wann alles mit großer Mühe vollbracht wird/ und es gleichwol also in die Augen fällt/ als ob es ohne Bemühung geschehen wäre : dann solche Stucke sind gemeinlich geistreich/ und lebendig.* ») (Sandrart, 1675, p. 72)

La notion de *sprezzatura*, essentielle pour les théoriciens des Pays-Bas et d'Allemagne, est associée à l'opposition entre la minutie de pinceau des peintres de finesse, et la vigueur de la brosse ou la touche rugueuse et raboteuse de Titien (v. 1488-1576). L'aisance de la main est reconnue dans la peinture nette ou fine d'un Gerrit Dou (1613-1675) ou d'un Frans van Mieris (1635-1681) qui cherchent à effacer la touche du pinceau, et peignent en petit (Angel, 1642, p. 56 ; Sandrart, 1675, p. 72 ; Lairesse, I, 1712, p. 7 [1787, I, p. 57]). Elle est reconnue également pour les œuvres du Titien, de Tintoret (1519-1594). Plus que l'opposition,

c'est la complémentarité des manières qui est privilégiée. Sandrart concilie ainsi ces expressions picturales apparemment antinomiques, et les met en perspective à travers deux manières de peindre, le travail à main libre, et celui selon une esquisse colorée.

De fait, la qualité de légèreté n'exclut pas la précision de la main qui doit être la même que les couleurs soient épaisses ou fines (« *light and accurate hand* », Richardson, 1719, p. 27). Et les adjectifs qui qualifient la touche ou le pinceau coexistent souvent dans des champs lexicaux antinomiques dans lesquels la douceur, le moelleux, le suave, sont opposés au léché, au fier, au vigoureux en France, et le *smooth*, le *delicate*, au *rough* et au *bold* en Angleterre. Cette variété des manières qui doit pour Hoogstraten s'adapter au caractère du naturel de chaque chose (1678, p. 235) est aussi celle qui donne du plaisir à celui qui a appris à voir (Richardson, 1719, p. 10-11), surtout si elle est adaptée au sujet (Richardson, 1728, p. 165-166).

Main et raison dans l'exercice de la peinture

La grande rupture qui s'est opérée dans la théorie de l'art septentrional au XVII^e siècle concerne l'implication de la raison dans le *faire* et dans le maniement du pinceau et l'application des couleurs. La Mothe Le Vayer déjà précisait d'une manière très imagée le rôle prépondérant de la raison dans la pratique de la peinture, et le lien qui unissait la main et la raison : « Sans mentir l'ouvrage du pinceau depend bien plus de la teste que de la main [...] rien ne doit nous empescher de prononcer que l'esprit des Peintres de reputation semble estre tout entier au bout de leurs doigts. » (1648, p. 100-101). Certes ce lien était établi pour le dessin pour lequel on reconnaît depuis Vasari qu'il a son origine dans la raison. Félibien l'exprime clairement quand il dit à propos du dessin qu'il faut que la main agisse avec l'esprit (1672, 4^e Entretien, p. 290). Aglionby également met en rapport l'habitude de la main, et la force de l'esprit (1685, p. 8-9).

Les théoriciens septentrionaux opèrent un transfert du dessin à la couleur. Sandrart est à ce sujet très explicite, et propose une conception de la couleur (et de son application) qui fait une place très importante à l'intelligence ou à l'esprit, calquée sur celle établie entre la raison et le dessin. La main (*Hand*) et la raison (*Verstand*) du peintre doivent travailler en bonne entente pour produire grâce et perfection, et pour qu'un tableau paraisse plus vivant que peint (1675, p. 61-62). De Piles exprime une idée analogue :

Mais ce Pinceau libre est peu de chose si la tête ne le conduit, & s'il ne sert à faire connoître que le Peintre possède l'intelligence de son Art. En un mot, le beau Pinceau est à la Peinture ce qu'est à la Musique à une belle voix; l'un & l'autre sont estimés à proportion du grand effet & de l'harmonie qui les accompagne. (1715, p. 53)

Cette idée se retrouve également chez Coypel : « Admirez avec quel art ils sont peints, & combien il faut penser solidement, pour que l'exécution de la main puisse être aussi juste ? » (1732, p. 28).

Du « bien peindre » au *faire*

Donnant au pinceau une importance plus grande, l'expression « Bien-peindre » apparaît sous la plume de certains théoriciens. De même qu'il avait défini le « bien-dessiné » (*well-designed*) comme ce qui plaît aux yeux et donne une impression de jamais vu et de grâce, associant une main libre et audacieuse à la grâce, Sanderson définit le « bien-coloré » (*well-coloured*), comme la manière de rompre les couleurs par des passages insensibles de couleurs plus fortes dans les plus sombres comme dans un arc-en-ciel. Mais il associe à cette manière tendre (*soft*) et délicate (*gentle*) la force du relief qui doit apparaître sans contours aigus ou aplatis. Le *well-coloured* doit se rapprocher de la vérité de la nature, de manière à tromper la vue avec douceur (*sweetly*) (1658, p. 21-23).

En Allemagne et aux Pays-Bas, le *faire* (*Hand, handeling, doen*) ou manière d'appliquer les couleurs et de manier le pinceau prend une autre ampleur. Certes les exemples du Titien et de Tintoret sont également souvent repris. Van Mander (1604, XII, v. 27, v. 37-35) dénonce leur manière brute (*rouwicheyt*), et préfère celle de Dürer (1471-1528), de Lucas de Leyde (v. 1494-1533). Mais le débat s'inscrit surtout dans une actualité autour de la peinture de Rembrandt (1606-1669), et de l'emploi d'une touche rugueuse d'une part, et les *fijneschilders* ou peintres de finesse d'autre part. Hoogstraten privilégie le travail « non fini » tout en prévenant de sa grande difficulté ; ce qui explique sans doute qu'il use dans ses œuvres d'une manière beaucoup plus lisse (1678, p. 236-240). Sandrart également s'intéresse à cette question, et affirme dans un premier temps que la manière de Dürer et de Holbein (v. 1465-1524) est la meilleure, mais il ne rejette la manière rugueuse de Titien, que pour les peintres débutants, ou pour les mauvais peintres ou les imitateurs (1675, p. 72). La présentation des deux manières opposées est en fait un préambule à la définition d'un nouveau « Bien-

peindre » (*Wohl-mahlen*). La manière précise et fine est plus adaptée aux premiers plans, la seconde aux fonds qui peuvent être traités avec des touches plus larges voire plus rugueuses. Dans la définition qu'il donne au mot *Peindre* De Piles aussi ébauche une approche du faire à travers les deux manières libre et léchée :

Ce mot signifie en général employer des couleurs & en particulier les mêler & les noyer ensemble avec le Pinceau. Quand cela est fait librement on dit que l'ouvrage est bien peint : mais on dit qu'il est léché, quand cette liberté de main et cette franchise de pinceau ne s'y font point connaître, & que les couleurs y sont seulement noyées et adoucies avec beaucoup de soin. (1677, lexique)

Il avoue que les tableaux les plus finis ne sont pas les plus agréables, parce qu'ils enlèvent le plaisir de l'imagination à celui qui les regarde (1677, p. 69), de même il considère que « Ce n'est pas la correction seule qui donne l'âme aux objets peints » (1708, p. 161). Mais il ne s'approprie pas véritablement le discours sur le *faire*.

Lors de la *Conférence sur le mérite de la couleur*, le *beau-faire* de Titien est reconnu, mais fortement relativisé par la comparaison avec Poussin (1594-1665). Le « beau-faire » du premier ne charme que l'éclat extérieur, il ne fait qu'« éblouir par l'apparence d'un beau corps sans considérer ce qui le doit animer » (Testelin, s.d., [1693-1694], p. 35). Le traitement des couleurs par le Corrège (v. 1489-1534) est l'autre exemple convoqué par Félibien pour définir le « bien-peindre » : « quand un peintre sçait mesler ses couleurs, les lier & les noyer tendrement, on appelle cela bien peindre » (1679, 5^e *Entretien*, p. 17-19). Autant que l'union des couleurs, il contribue à permettre la distinction d'un original d'une copie (1679, 5^e *Entretien*, p. 291-292). Le théoricien français complète son approche dans le 7^e *Entretien*, tout en montrant la limite du « bien peindre » :

Il ne suffit pas de sçavoir employer les couleurs avec propreté & délicatesse : il faut bien peindre, & avoir une manière facile & agréable ; & cela mesme n'est pas encore la perfection du coloris : car les figures les mieux peintes sont fades & languissantes, si la couleur ne contribue aussi à les animer, & à marquer des expressions vives & naturelles.

(1685, 7^e *Entretien*, p. 159)

L'expression « bien-peindre » semble disparaître sous la plume des théoriciens français au XVIII^e siècle. Elle ne correspond plus, il est vrai, aux enjeux de la littérature artistique qui s'intéresse moins à définir une bonne manière. En raison du succès grandissant pour l'œuvre

de Rembrandt en France, et de la mutation de la peinture, l'intérêt pour le *faire* et pour la touche s'accroît et se transforme. Il s'exprime de manière très libre sous la plume de Coypel qui décrit les qualités picturales des œuvres (1732, p. 27-28). Plus que l'effet de près ou de loin, déjà esquissé par Sandrart, Hoogstraten et De Piles, les théoriciens et les critiques s'attachent alors à évoquer les effets de touche. Celle-ci n'est plus raboteuse, rugueuse ou heurtée mais au contraire animée. La conférence de Coypel du 8 juillet 1713 marque une nouvelle approche d'un faire qui doit se voir :

Ce n'est pas finir qu'adoucir et lécher avec affectation et froideur. [...] Pour leur donner la dernière main, il faut, pour ainsi dire les gâter : c'est-à-dire par des coups de pinceaux légers et spirituels, en ôter la fade propreté et la froide uniformité. [...] En effet, c'est par une espèce de feu divin que l'on doit animer les corps que l'on a régulièrement formés par l'art du dessin et les charmes du coloris.

(citée dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, p. 72-89)

Le coup de pinceau acquiert alors un statut identique à celui du dessin et du coloris, avant d'être à nouveau oublié dans les écrits théoriques de Du Bos et de La Font de Saint-Yenne. Mais le terme *touche*, ainsi que de nombreux termes exprimant la facture du tableau font leur entrée dans les dictionnaires, et restent très présents dans les descriptions de tableaux (Marsy, 1746 ; Lacombe, 1752).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Alberti, 1435 [1540] ; Angel, 1642 ; Castiglione, 1528 ; Coypel, 1732 ; De Lairese, 1712 [1787] ; De Piles, 1677, 1708, 1715 ; Dolce, 1557 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Hoogstraten, 1678 ; La Mothe Le Vayer, 1648 ; Lacombe, 1752 ; Marsy, 1746 ; Smith, 1692 ; Richardson, 1719, 1728 ; Sanderson, 1658 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694] ; Van Mander, 1604.

Bibliographie

BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, 2008, p. 25-308.

DELAPLANCHE Jérôme, *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIII^e siècle*, Rennes, 2016.

HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Académie*, Paris, 2006, p. 115-136.

Fantaisie \Rightarrow Imagination

Faute \Rightarrow Proportion

Fard \Rightarrow Artifice, Couleur/Coloris

Feu \Rightarrow Génie

Fiction \Rightarrow Histoire

Figure \Rightarrow Attitude, Proportion, Draperie, Expression, Caricature, Composition, Champ, Paysage, Portrait

Fond \Rightarrow Air, Champ, *Reddering*

Fondement \Rightarrow Règle, Théorie

Forme \Rightarrow Idée

Franchise \Rightarrow Liberté

G

GALERIE ⇒ **CABINET**

GÉNIE

angl. : *genius*
all. : *Genius*
néerl. : *genie*
it. : *ingegno*
lat. : *ingenium*

Disposition, don, enthousiasme, esprit, feu, inclination, nature, talent, invention, imagination

Dans le contexte de l'art, le terme français génie, dérivé du latin ingenium est une qualité innée de l'artiste qui lui permet de concevoir une œuvre d'art, avant de la réaliser. En tant que tel, il est intimement lié à la théorie et à la connaissance opposée à la pratique, ainsi qu'à l'imagination. Dans la littérature artistique moderne, le terme génie se réfère le plus souvent à une qualité spécifique de l'esprit de l'artiste, plutôt qu'à la personne entière, comme au sens actuel du terme. La notion de qualité innée et interne, censée jouer un rôle décisif dans la conception artistique, de même que l'instruction et la pratique, prend ses racines dans l'Antiquité. Cependant, dans les textes, la terminologie apparaît plus clairement définie vers la fin du XVII^e siècle, en

tout premier lieu dans le contexte de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Bien que cette notion fasse certainement l'objet de débat, le terme génie n'est presque jamais utilisé dans la littérature artistique allemande, néerlandaise et anglaise, à l'exception notable des traductions de textes français.

L'esprit de l'artiste et l'imagination

Le concept de *génie* est essentiellement lié à l'esprit de l'artiste, là où l'invention artistique et l'imagination interviennent (Fréart de Chambray, 1662, p. 11). Ainsi, le terme *génie* était précédé d'expressions apparentées, notamment *esprit*. Les deux termes et leurs équivalents dans d'autres langues (*wit, mind, genius* en anglais, *Geist, Verstand* en allemand, *geest, vernuft, verstand* en néerlandais) continuaient à être utilisés comme quasi-synonymes. La distinction entre *esprit* et *génie* est demeurée fluide, bien qu'à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle, le mot *génie* devint plus répandu en France, vraisemblablement en raison de l'homogénéisation du langage de l'art dans le contexte de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Bien que le terme *génie* ait déjà été utilisé par des auteurs précédents, Roger de Piles a été le premier à donner une attention considérable et une place prépondérante à la définition du concept de *génie* en relation à l'artiste, dans le premier chapitre de son ouvrage *Idée du peintre parfait* (De Piles, 1699, p. 13-15, puis de manière plus élaborée, De Piles, 1715, p. 12-16) en énonçant dès le premier chapitre, que « Le Génie est la première chose que l'on doit supposer dans un peintre ».

Le terme *génie* n'est presque jamais employé dans la littérature artistique moderne allemande, néerlandaise et anglaise, malgré l'usage qui lui est réservé dans ces langues, dans d'autres contextes. D'autres termes spécifiques sont plutôt utilisés pour signifier les connotations variées du concept de *génie*. Effectivement, la traduction néerlandaise des chapitres de De Piles sur le génie (De Piles, 1725) illustre les sens différents que le terme français implique, par le choix de termes variés fait par le traducteur pour exprimer le mot *génie* en néerlandais (Osnabrugge, 2018).

Les origines du terme génie et l'importance de l'instruction artistique

Le génie est en général perçu comme une qualité naturelle ou innée et en tant que tel il est implicitement considéré comme un don de Dieu

(c'est-à-dire divin). Ainsi le génie est présent chez une personne depuis sa naissance, et est impossible à acquérir plus tard dans la vie. Le terme génie est souvent remplacé par des mots qui se rapportent à la nature en référence à son origine (par exemple, *Natur, aard*). La présence et le degré de génie chez un artiste le différencient de ses collègues et artisans moins talentueux (Du Bos, 1740, p. 6-7). L'idée émise par Horace que cette qualité (*don, gave, Gabe, gift*) est inutile si elle n'est pas développée par l'instruction et la pratique, est souvent évoquée dans la littérature artistique (Junius, 1641, p. 36-37, et 327). De manière paradoxale, Dufresnoy suggère que la connaissance de règles de l'art donne à l'artiste la liberté de travailler comme il le souhaite (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 4). Certains auteurs, dont l'artiste et théoricien néerlandais Gerard de Lairese, soulignent l'importance de développer le don au-delà de sa nature initiale. En effet, s'il n'est pas façonné par l'instruction, le génie se perd (De Lairese 1701, p. 11). Dans ce contexte, le génie (et l'esprit) est généralement interprété comme quelque chose de distinct de l'intellect (l'esprit, raison, *Verstand* en allemand) de l'artiste. Le premier est une qualité innée alors que le second implique des connaissances apprises et des règles. Cette distinction est sensible dans les *topos* récurrents sur l'importance de l'*esprit*, de l'*intelligence* et de la *diligence* qui sont des qualités nécessaires et complémentaires pour l'artiste. Les variantes pour la terminologie des trois qualités sont fréquentes, surtout dans les textes néerlandais, par exemple lorsque Houbraken remplace le mot esprit par *natuur*, intelligence par *kunst* (art) et *diligence* par *dagelyksche oeffeninge* (pratique journalière) (Houbraken, 1718-1721, vol. III, p. 135), ce qui témoigne encore de la fluidité de la terminologie.

Le talent

Le terme apparenté *talent* est utilisé dans des contextes semblables et il se rapporte à la responsabilité de l'artiste, de ses parents et de son maître pour développer le génie inné. Le mot et son sens implicite proviennent d'une parabole biblique relative à un maître qui donne de l'argent (des talents) à ses serviteurs pour qu'ils puissent préserver et augmenter le montant initial qui leur a été confié (Matthieu 25 : 14-25 : 30 ; Luke 19 : 12-19 : 27). La notion selon laquelle le talent, étant la devise biblique de même que l'aptitude, est donné par une puissance supérieure, est intimement liée à l'usage de termes qui impliquent la notion de *don*. Alors que le terme *talent* est fréquemment utilisé dans la

littérature artistique française au XVII^e et au XVIII^e siècle, il reste rare dans d'autres langues, qui ont une préférence pour des termes comme la disposition, l'inclination et l'aptitude.

Furor et inclination

Le terme *génie* renvoie non seulement au concept de qualité innée qui guide les facultés cognitives et imaginatives de l'artiste, mais il comprend également la notion de disposition déterminée (*inclination, disposition, neiging, Zuneigung*), envers l'art en général et envers des éléments spécifiques des arts, ainsi qu'un insatiable *enthousiasme* pour la création. Bien que la notion, tant en français que dans d'autres langues, soit évoquée par des termes spécifiques, elle est également sous-entendue dans le terme *génie* lui-même. Cet usage du terme *génie* comprend souvent une référence implicite à une certaine hiérarchie qui place le génie universel au-dessus du talent ou disposition spécifique pour un élément de l'art. De plus dans cet ordre, le génie universel est une qualité rare chez les artistes (De Piles, 1715, p. 13-14; *génie* est entre autre traduit par *genegentheit* dans De Piles, 1725, p. 12-13). En revanche, Roger de Piles décrit par ailleurs, de manière explicite, l'inclination comme une qualité qui consolide le génie de manière complémentaire, mais inutile par elle-même (De Piles, 1677, p. 19).

L'idée d'un génie, c'est-à-dire d'une personne brillante animée par son art avec une passion bouleversante, aura davantage de résonance durant les siècles ultérieurs, tandis que les autres connotations du terme, à multiples facettes, s'affaibliront à l'arrière-plan. De même, le Siècle des Lumières et le Romantisme accentueront l'usage du terme en référence à la personne entière, une *pars pro toto* plutôt qu'à l'une de ses qualités.

Marije OSNABRUGGE

[Traduction de l'anglais en français : Corinne O'Connor]

Sources citées

De Lairese, 1701 ; De Piles, 1677, 1699, 1715, 1725 ; Dufresnoy/De Piles, 1668 ; Du Bos, 1719 [1740] ; Fréart De Chambray, 1662 ; Houbraken, 1718-1721 ; Junius, 1637 [1638, 1641].

Bibliographie

MARR Alexander, GARROD Raphaëlle, MARCAIDA José R., OOSTERHOFF Richard (éd.), *Logodaedalus : Word Histories of Ingenuity*, Pittsburgh, [à paraître].

OSNABRUGGE Marije, « Talent, genius, passion : 17th and 18th century Dutch terminology for an intangible but indispensable factor in artistic success », dans M.-C. HECK (éd), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 225-239.

PERRAS Jean-Alexandre, *L'Exception exemplaire — Inventions et usages du génie (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 2016.

ZILSEL Edgar, *Die Entstehung des Geniebegriffes : Ein Betrag zur Ideengeschichte der Antike und des Fruhkapitalismus*, Hildesheim, 1972 [1^{re} éd. en 1926].

GENRE

angl. : *branch, kind*
all. : *Gattung*

Sujet

Si nous avons aujourd'hui tendance à réduire à la notion de genre à celle de sujet, les théoriciens anciens rappellent que les genres artistiques concernent aussi bien des questions de forme que de contenu et que, pour cette raison, aucune hiérarchie des genres ne peut être absolue.

Dans la rhétorique ancienne sont distinguées trois « façons de parler » (*genera dicendi*) qui correspondent généralement à trois types de sujets, suivant qu'ils sont « bas » (*humile*), « médiocres » (*medium*) ou « élevés » (*sublime*). Dérivée de ces catégoriques oratoires et poétiques, la notion de *genre*, appliquée aux œuvres d'art, ne peut ni ne doit donc être confondue avec celle de sujet :

Les Peintres se servent avec raison du mot d'Histoire, pour signifier le genre de Peinture le plus considerable, & qui consiste à mettre plusieurs figures ensemble ; & l'on dit : Ce Peintre fait l'Histoire, cet autre fait des Animaux, celui-ci du Paysage, celui-là des Fleurs, & ainsi du reste. Mais il y a de la difference entre la division des genres de Peinture & la division de l'Invention. (De Piles, 1708, p. 53-54)

Le *genre* d'une œuvre, en effet, ne concerne pas seulement ce qu'elle représente (son invention), mais aussi la façon dont elle le représente (son exécution). Il y a des genres de sujets comme il y a des genres de coloris :

Il y a dans la Peinture differens genres d'harmonie. Il y en a de douce & de modérée, comme l'ont ordinairement pratiqué le Corregge & le Guide. Il y en a de forte & d'élevée, comme celle du Giorgion, du Titien & du Caravage : & il y en peut avoir en differens degrés, selon la supposition des lieux, des tems, de la lumiere & des heures du jour.

(De Piles, 1708, p. 112)

Dans cette perspective, il faut appeler *genre* l'ensemble des règles qui régissent spécifiquement l'art de représenter un certain type de sujet. Quand Roger de Piles affirme ainsi que « le Paysage est un genre de Peinture qui représente les campagnes & tous les objets qui s'y rencontrent » (1708, p. 200), il pense à ce que peut représenter un paysage, mais encore à tous les procédés qui permettent à cette représentation de procurer du plaisir au spectateur : ce plaisir « de faire du Paysage me paroît le plus sensible, & le plus commode ; car dans la grande variété dont il est susceptible, le Peintre a plus d'occasions que dans tous les autres genres de cet Art, de se contenter dans le choix des objets » (1708, p. 200).

Si l'on en restait à la classification antique des *genera dicendi*, il serait alors possible de proposer une hiérarchisation des genres en fonction de la noblesse ou de la complexité des sujets qu'ils abordent généralement :

A History is preferable to a Landscape, Sea-Piece, Animals, Fruit, Flowers, or any other Still-Life, pieces of Drollery, &c; the reason is, the latter Kinds may Please, and in proportion as they do so they are Estimable, and that is according to every one's Taste, but they cannot Improve the Mind, they excite no Noble Sentiments; at least not as the other naturally does : These not only give us Pleasure, as being Beautiful Objects, and Furnishing us with Ideas as the Other do, but the Pleasure we receive from Hence is Greater (I speak in General, and what the nature of the thing is capable of) 'tis of a Nobler Kind than the Other; and Then moreover the Mind may be Inrich'd, and made Better.

(Richardson, 1719, p. 44-45)

Cette classification par sujets, toutefois, n'est qu'une des formes possibles de hiérarchisation et ne peut être prise trop au sérieux, et cela pour deux raisons. Il existe d'abord des règles générales à tous les types de sujets, dont l'évaluation est plus importante que celle des règles

spécifiques aux sujets particulier (Richardson, 1725, p. 82). L'harmonie de coloris d'un excellent paysage pourrait apparaître supérieure à celle d'une mauvaise peinture d'histoire et conduire le critique à placer la première au-dessus du second, jusqu'à penser, comme c'est le cas des marines de Claude-Joseph Vernet (1714-1789), dont les figures sont si bien choisies et si expressives, que son auteur pourrait « passer pour un peintre d'histoire » (Baillet de Saint-Julien, 1750, p. 24-25).

Par ailleurs, en-dehors des attentes qui sont celles de leurs clients ou qui relèvent de la mode, la manière dont les artistes choisissent dans quels genres ils souhaitent exceller traduit deux réalités (Browne, 1675, p. 23-24; Richardson, 1725, p. 38). D'une part, seuls les artistes les plus achevés sont capables de se rendre maître des règles complexes de la peinture d'histoire. « Les génies sont limités », explique Jean-Baptiste du Bos, qui en profite pour souligner que l'excellence d'une œuvre tient à la qualité de son exécution plutôt qu'au genre auquel elle appartient : « Ne vaut-il pas mieux être un des premiers parmi les Paysagistes que le dernier des peintres d'histoire ? Ne vaut-il pas mieux être cité pour un des premiers faiseurs de portraits de son temps, que pour un miserable arrangeur de figures ignobles & estropiées » (1740, p. 72-73). D'autre part, le choix des genres est aussi une affaire de tempérament : « L'art ne sauroit faire autre chose que de perfectionner l'aptitude ou le talent que nous avons apporté en naissant ; mais l'art ne sauroit nous donner le talent que la nature nous a refusé » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, t. I, p. ix).

Sauf à considérer qu'il existe des hommes absolument supérieurs à d'autres, il n'est ni possible ni souhaitable de construire une hiérarchie des genres qui se présente comme universelle. Un critique judicieux cherchera plutôt à estimer la qualité d'une œuvre au sein du genre auquel elle appartient, c'est-à-dire en tenant compte des contraintes inhérentes à ses choix iconographiques et formels : puisqu'une peinture d'histoire doit être « abondante » et variée, mais qu'un paysage doit agréable et « charmant », c'est à l'aune de ces critères, et de ces critères seuls qu'il faut les juger (La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 30-31). Même les peintres d'histoire, censés être universels, ne sont pas également brillants dans tous les genres particuliers : Charles-Joseph Natoire (1700-1777) est admirable dans les fables « tendres et gracieuses », mais ne convainc pas quand il peint des scènes de martyres (Baillet de Saint-Julien, 1748, p. 10). Penser les œuvres d'art dans leur genre permet, donc, paradoxalement, de les arracher à une hiérarchie aveugle.

Jan BLANC

Sources citées

Baillet De Saint-Julien, 1748, 1750; Browne, 1669 [1675]; De Piles, 1708; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Du Bos, 1719 [1740]; La Font De Saint-Yenne, 1747; Richardson, 1715 [1725], 1719.

Bibliographie

- BERT Mathilde, « Les genres picturaux à la Renaissance et leur modèle antique : émergence d'une classification ? Pline, Albert, Van Mander », *Journal de la Renaissance*, 5, 2007, p. 129-149.
- BLANC Jan, « Confusion des genres : des théories hollandaises de la "peinture de genre" », *Revue de l'art*, 161, 2008, p. 11-19.
- GUEST Clare Estelle Lapraik, *The Formation of the Genera in Early Modern Culture*, Pise, 2009.
- SILVER Larry, *Peasant Scenes and Landscapes : The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia, 2006.

GOÛT

angl. : *taste, gust*
 all. : *Geschmack*
 néerl. : *smaak*
 it. : *gusto, gunst*
 lat. : *gustus*

École, style, manière, main, connaissance, jugement, inclination, plaisir

Bon goût, goût mauvais, grand goût, goût artificiel, goût naturel

« *Des goûts et des couleurs on ne dispute pas* », dit l'adage latin. Ce n'est pas l'avis, en revanche, des théoriciens de l'art de la période moderne, qui pensent qu'il est possible de définir le ou les goûts, et qui placent la question du goût au centre des pratiques évaluatives de la critique.

La notion de *goût* est complexe parce qu'elle est polysémique, les auteurs qui en discutent ne s'entendant pas toujours sur la définition qu'ils en donnent. Trois définitions prévalent surtout dans la théorie de l'art.

La première est descriptive. Elle assimile le goût au caractère propre de chaque artiste (Bosse, 1649, p. 37 ; De Piles, 1677, p. 35-37 ; De Piles, 1708, p. 158-159 ; Richardson, 1719, p. 44-45 ; Du Bos, 1740, p. 479-480 ; Batteux, 1746, p. 61-63, 76-78). Le goût, en ce sens, est « une disposition de l'esprit, qui, selon sa force, & la netteté de ses pensées, regarde les choses d'une telle manière, qu'il en voit toujours le plus beau, & donne un tour agréable à tout ce qu'il veut faire » (Félibien, 1672, 3^e Entretien, p. 61).

Il y a donc autant de goûts qu'il y a de tempéraments, qui peuvent être également « influencés » par le pays où les artistes sont nés ou se sont formés (Audran, 1683, Préface, n.p. ; Du Bos, 1740, p. 394-396 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752, t. I, p. xxiv-xxv). Les artistes de la Renaissance allemande et française ont une « inclination » et un « goût » pour les « manières finies » et les œuvres demandant « à être vues de très près » (Bosse, 1649, p. 43) quand les peintres vénitiens de la même génération préfèrent une touche plus libre et moins léchée. De même, Nicolas Poussin (1594-1665) et Pierre de Cortone (1596-1669) présentent « le plus haut degré d'excellence » en l'art de la peinture, alors même qu'ils sont « différents en Gousts ou maniere ; l'un, sur ceux qui sont touchez du Goust du bel Antique & du Raphaël ; L'autre, sur une bonne partie des autres Gousts ou manieres » (Bosse, 1649, p. 45).

Ces raisons expliquent qu'il paraît *a priori* difficile de hiérarchiser les goûts — cela reviendrait à vouloir hiérarchiser les hommes et à plaquer du quantitatif sur du qualitatif. Pris et pensés en ce sens, tous les goûts, comme toutes les opinions (Bosse, 1667, p. 12), sont dans la nature.

La deuxième définition du *goût* est technique. On parle également de *goût* en évoquant les différentes règles auxquelles fait appel un peintre pour répondre aux contraintes et aux problèmes qu'il rencontre dans une œuvre. Ce goût correspond ainsi à « la manière dont l'esprit est capable d'envisager les choses selon qu'il est bien ou mal tourné ; c'est-à-dire, qu'il en a conçu une bonne ou mauvaise idée. Et que le bon Goust dans un bel Ouvrage est une conformité des parties avec leur tout, & du tout avec la perfection » (De Piles, 1677, p. 37-38). De ce fait, il est « dans les Arts ce que l'Intelligence est dans les Sciences », explique Charles Batteux (1746, p. 55-56), qui parle également d'un sentiment des règles de l'art : « le goût est une connoissance des regles par le sentiment », qui « guidera le génie dans l'invention des parties, qui les disposera, qui les unira, qui les polira : c'est lui, en un mot, qui sera l'ordonnateur, & presque l'ouvrier » (1746, p. 97-99).

Certains auteurs ne retiennent toutefois pas cette définition, qu'ils jugent trop proche de celle de *manière* :

L'on dit, Voila un Ouvrage de grand Goust, pour dire, Que tout y est grand & noble; que les parties sont prononcées & dessinées librement; que les airs de testes n'ont rien de bas chacun dans son espece; que les plis des draperies sont amples, & que les jours & les ombres y sont largement étendus. Dans cette signification l'on confond souvent Goust avec Maniere & l'on dit tout de mesme : Voila un Ouvrage de grande Manière. (De Piles, 1668, « Glossaire », n. p.)

La troisième définition du *goût* est normative (De Piles, 1715, p. 27). Dans ce cas, ce ne sont plus *les goûts des hommes* qu'il s'agit d'inventorier et de distinguer, mais *le goût*, pensé comme une catégorie universelle, qu'il faut définir :

Lorsqu'il [le peintre] connoist, & qu'il exprime bien dans ses ouvrages ce qu'il y a de plus beau dans la Nature, on dit que ce qu'il fait est de bon goust. Et s'il ignore en quoy consiste la beauté des corps, & qu'il ne les represente pas selon la belle Idée que les anciens Peintres & Sculpteurs ont eüe, on dit que cela n'est pas d'un bon goust, & de bonne manière. (Félibien, 1676, p. 609)

Ces trois définitions sont-elles réconciliables ? Sans doute, mais à condition de renoncer à deux idées. La première serait l'existence d'un bon goût universel, que tous les artistes devraient rechercher dans leurs œuvres. Cette universalité est impossible, puisque tout goût correspond à une préférence ou à une inclination propre à chaque individu. Il est « une Idée qui suit l'inclination que les Peintres ont pour certaines choses » (De Piles, 1668, Glossaire, n.p.). C'est la raison pour laquelle, quand un tableau est dit de « bon » ou de « mauvais goût », c'est en réalité du « bon » ou du « mauvais goût » de son auteur qu'il est question (Piles, 1677, p. 35-37), mais aussi de celui de ses spectateurs.

Même au sein des œuvres d'un même artiste, il est rarement possible d'observer un goût homogène et systématiquement appliqué de la même manière. Le goût peut changer au cours d'une carrière, emprunter celui du maître dans les premières œuvres et s'en écarter dans les œuvres plus tardives (Richardson, 1719, p. 122-124). En effet, le goût est un donné autant qu'il est un don. S'il dépend du caractère inné de l'artiste, il est surtout formé durant l'apprentissage, au contact des maîtres et des modèles (Bosse, 1667, p. 1). Il importe donc que les jeunes artistes soient employés dès le départ à imiter de bons modèles, d'autant qu'une fois le goût forgé, il est presque impossible de s'en

défaire (De Piles, 1684, p. 16). Si le Corrège (v. 1489-1534) avait été formé à Rome, son dessin eût été meilleur ; mais il n'aurait sans doute pas développé l'imagination et la richesse de coloris qu'il a acquise à Parme (Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 233-234). Quant à ceux qui se forment à Rome, ils peuvent aussi bien y développer un bon ou un mauvais goût en fonction des modèles qu'ils privilégient (Piles, 1677, p. 248).

Pour autant, ce qui caractérise les grands maîtres est leur capacité de varier leur goût d'une œuvre à une autre, à l'exemple de Peter Paul Rubens (1577-1640) :

« Il semble qu'après en avoir fait un dans un goust, il ait changé de génie & pris un autre esprit, pour en faire un autre dans un autre goust » et cela parce « qu'il entroit tout entier dans les sujets qu'il avoit à traiter, il se transformoit en autant de caracteres & se faisoit à un nouveau sujet un nouvel homme ». (De Piles, 1677, p. 222-223)

Cette impossibilité de fixer universellement le goût, y compris d'un seul artiste, explique les échecs multiples des connaisseurs et des « curieux », qui « se font une idée d'un Maître sur trois ou quatre Tableaux qu'ils en auront vûs, & qui croient après cela avoir un titre suffisant pour décider sur sa manière, sans faire réflexion aux soins plus ou moins grands que le Peintre aura pris à les faire, ni à l'âge auquel il les aura faits » (De Piles, 1715, p. 94-95). Leurs idées sont contestables puisqu'il « n'y a point de Peintre qui n'ait fait quelques bons & quelques mauvais Tableaux » (De Piles, 1715, p. 94-95). Pour améliorer leurs méthodes et les rendre plus fiables, les connaisseurs devraient d'abord apprendre à se défaire de leurs préjugés, à ne pas fétichiser le *goût*, la *manière* ou le *style* des artistes qu'ils étudient, et à observer avec le plus de circonspection les infimes variations qui distinguent les différentes œuvres d'un même artiste, comme le propose Jonathan Richardson (1719, p. 78-79), en indiquant par exemple comment, dans son *Tancred et Herminie* (v. 1634, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham), le « goût » (« Goût ») de Nicolas Poussin mêle la « manière habituelle » (*usual Manner*) de l'artiste et de celle de Jules Romain (1499-1546).

Comme Nicolas Poussin le reconnaît lui-même, qui concède bien qu'il n'est pas un grand coloriste, mais le justifie en expliquant qu'il « ne faut point chercher » dans ses ouvrages « les talents de la peinture » « qu'il n'a pas receüs », dans la mesure où ils « ne sont pas donnez à un seul homme » (Félibien, 1685, 8^e *Entretien*, p. 304-305). Pour le

dire autrement, le goût et les artistes universels n'existent pas, puisque ces derniers ont toujours les défauts de leurs qualités. André Félibien constate ainsi que les tableaux du Corrège n'ont pas « cette harmonie de couleurs, cette belle conduite de lumieres, & cette fraîcheur de teintes si admirable qu'on remarque dans les Tableaux du Titien, où il semble qu'on voye du sang dans ses carnations, tant il les represente naturelles ». En revanche, « en recompense le Corege a eu l'imagination plus forte, & a desseigné d'un goust beaucoup plus grand & plus exquis ; Et quoy qu'il ne fust pas tout-à-fait correcte dans son dessein, il y a neanmoins de la force & de la noblesse dans tout ce qu'il a fait » (1666, 2^e *Entretien*, p. 233-234).

Pour tenter de penser le goût de façon cohérente, il faut par ailleurs renoncer à une seconde idée : la possibilité de définir le « bon » et le « mauvais goût » en faisant abstraction de la communauté des critiques et des spectateurs. Ces notions, explique Abraham Bosse, sont des constructions sociales. Quand il parle « du Grand, de la Grande, & Riche Maniere ou bon Goust », il « ne veut dire ou signifier autre chose, qu'un Tableau bien fait & suivant le Goust ou opinion des plus sçavants Peintres » (1649, « Définitions », n.p.). Ailleurs, il explique encore que ce qui rend un dessin idéalisé supérieur à un dessin simplement fondé sur l'observation méticuleuse de la nature est « ce qu'*entre nous* on nomme le bon ou grand Goust » (Bosse, 1667, p. 27, je souligne). Si, par exemple, l'on peut admirer la manière dont « le Caravage imitoit la Nature en son air & en son trait, telle qu'il en avoit le goust », il faut reconnaître, avec la majorité des critiques, que cette manière était moins « artiste » que celle du Tintoret (1519-1594), de Véronèse (1570-1596) ou de Bassano (v. 1510-1592), qui repose sur une connaissance et une exposition plus approfondie des modèles antiques et des grands maîtres (Bosse, 1649, p. 50 ; Richardson, 1719, p. 60-61).

Ainsi, ce qui permet de distinguer le bon du mauvais goût, et le bon goût du goût le meilleur, est l'assentiment « des savants en cet art » (1649, p. 26-27). C'est grâce à eux, et à la constance de leur jugement, que les œuvres d'art antiques sont considérées comme les sources premières du « bon goût ». Ce n'est pas parce que les anciens sont absolument meilleurs que les modernes qu'il faut défendre l'imitation des premiers, tout du moins au début de sa formation — sauf à cultiver « une espece de Religion » envers « la moindre production des anciens » (Perrault, 1688, « Préface », n.p.). C'est parce que les œuvres produites par les anciens ont su traverser le temps en demeurant estimées par les spectateurs et par les artistes, contrairement au « goût moderne »,

nécessairement soumis aux caprices de la mode (Bosse, 1667, p. 19; Piles, 1668, p. 7).

Jan BLANC

Sources citées

Audran, 1683; Batteux, 1746; Bosse, 1649, 1667; De Piles, 1668, 1677, 1684, 1708, 1715; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Du Bos, 1719 [1740]; Félibien, 1666-1688, 1676; Perrault, 1688-1697; Richardson, 1719.

Bibliographie

BOUCHAT Gilda, « Diderot et la question du goût », dans C. MAGNUSSON et C. MICHEL (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 2013, p. 405-420.

BRANDES Uta, *Geschmacksache*, Göttingen, 1996.

GUICHARD Charlotte, « Taste Communities : The Rise of the Amateur in Eighteenth-Century Paris », *Eighteenth-Century Studies*, 45, 4, 2012, p. 519-547.

HOFFMANN Viktoria von, *Goûter le monde : une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Berne, 2013.

KANZ Roland, « Geschmack als Kunstsinn », dans A. GOTTDANG et R. WOHLFARTH (éd.), *Mit allen Sinnen : Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, Leipzig, 2010, p. 31-45.

MESKIN Aaron, « Taste and Acquaintance », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73, 2, 2015, p. 127-139.

ROSS Stephanie, « Comparing and Sharing Taste : Reflections on Critical Advice », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70, 4, 2012, p. 363-371.

GRÂCE

angl. : *grace, gracefulness*

all. : *Annehmlichkeit, Anmutigkeit, Anmut, Gratia*

néerl. : *gratie, lieflijkheid, sierlijkheid*

it. : *vaghezza, grazia, piacevolezza, venustà*

lat. : *gratia, suavitas, jucunditas*

Manière, Beauté, élégance, charme, je-ne-sais-quoi, vaguesse, délicatesse, agrément, perfection

« [...] partie toute divine ; que peu de personnes ont eüe » (*Félibien, 1676, p. 393*), ou *qualité spirituelle, la grâce est une préoccupation essentielle des théoriciens de l'art depuis la Renaissance. Elle exprime de manière la plus signifiante l'acte de création, la qualité de l'artiste (un don inné) ou celle de la peinture (une perfection qui surpasse la nature). Léonard de Vinci exprime la grâce à partir des effets de lumière, d'ombre, de couleurs. Vasari associe ainsi fréquemment la grâce à la manière de l'artiste, à celle de son art, et plus particulièrement à la définition qu'il donne de la maniera moderna. Lomazzo se sert de la figure serpentine et de son mouvement pour qualifier cette notion. Ces acceptions se retrouvent chez les théoriciens de la première moitié du XVII^e siècle en France. La Mothe Le Vayer (1648, p. 105, 107-108, 110) utilise le terme à la fois comme don et comme manière. Le mouvement, la liberté ou la sprezzatura sont pour les théoriciens de la Renaissance comme Vasari et Lomazzo l'expression de la grâce, d'une perfection qui surpasse la nature. Au XVII^e siècle le discours s'articule autour de la différenciation entre beauté et grâce. Il ne s'agit pas d'une distinction entre deux types de beauté, l'une plus matérielle ou corporelle, et l'autre plus spirituelle qui serait synonyme de grâce, mais de montrer que ce qui sépare la beauté de la grâce, c'est l'agrément que cette dernière seule peut procurer. Plus que de définir cette qualité indéfinissable, l'enjeu essentiel est de la cerner.*

Peindre avec grâce : les grâces et les manières

Les théoriciens développent longuement les différents moyens par lesquels ce don de Dieu s'exprime, alors que tous reconnaissent que cette qualité — ou « Talent de la Grace » (*Fréart de Chambray, 1662, p. 8*) — ne peut s'acquérir par l'étude. La grâce est ce qui doit animer toute œuvre d'art. Bien qu'elle ne puisse être démontrée, elle doit cependant « assaisonner toutes les parties dont on vient de parler, elle doit suivre le Genie ; c'est elle qui le soutient & qui le perfectionne : mais elle ne peut, ni s'acquérir à fond, ni se démontrer » (*De Piles, 1715, p. 10-11*). Pour exprimer l'infusion de cette qualité dans les différentes parties d'une peinture, on utilise alors le pluriel comme le fait Félibien : « Graces, en terme de Peinture, on dit donner de la grace aux Figures ; Figures gracieuses. » (*Félibien, 1676, p. 610*).

Le rendu de la figure humaine avec les proportions, les mouvements et les attitudes, est la partie dans laquelle la grâce doit être la plus

sensible (Van Mander, 1604, fol. 13; Goeree, 1682, p. 78-79). Plus encore que le geste ou l'action, c'est la symétrie et la pondération ou l'harmonie de l'ensemble qui témoignent de la manière la plus évidente de la grâce d'une figure, surtout si celle-ci est conforme à ce que Fréart appelle *ordre* [le Père de la beauté qui « donne mesme de la grace aux choses les plus mediocres, et les rend considerables » (1662, p. 19)], à la convenance, ou à l'effet que l'on veut produire (Vinci, 1651, chap. CCX, p. 69-70; Lairesse, 1712, p. 22-23). À l'image du corps humain et de ses membres, la disposition des figures doit aussi être empreinte de grâce, et pour cela être à la fois libre ou déliées (Van Mander, 1604, fol. 17; Félibien, 1672, 4^e *Entretien*, p. 407).

La notion de *grâce* est également convoquée à propos de la couleur, de la lumière et de l'ombre. Vinci attribue aux ombres et lumières le pouvoir de donner à la figure une « grace et beauté particulière » (1651, chap. XXXIV, p. 9; chap. XLI, p. 10; chap. LXXIV, p. 21). Il souligne également leur rôle, ainsi que celui de l'harmonie des couleurs et des reflets dans la composition d'ensemble (1651, chap. LXXXIX, p. 31; chap. CCCXLII, p. 120-121). Cette approche de la *grâce* est fondamentale pour l'évolution de la conception de la peinture à la fin du XVII^e siècle. Elle apparaît comme un contre-modèle de l'idée de grâce telle qu'elle s'est élaborée pendant la Renaissance, en particulier par Lomazzo qui a fait de la figure serpentine le parangon de cette qualité. Cette comparaison est certes encore reprise par Pader qui décrit la figure serpentine et son mouvement comme « tout le secret de la Peinture, parce que la plus grande grace d'une figure est qu'elle semble se mouvoir ce que les Peintres appellent fureur, ou esprit de la figure » (1649, p. 4). L'image est aussi reprise par Browne (1675) et par De Piles qui évoque les « contours en ondes » de la figure car « ces sortes de Contours ont un je ne sçay quoy de vif & de remuant, qui tient beaucoup de l'activité du feu & du serpent » (1668, *Remarque 107*, p. 90), mais c'est alors avant tout pour décrire une manière. De même que *feu*, *furie* sont les signes d'une grâce, la *tendresse*, la *douceur*, le *délicat* sont synonymes de grâce pour Dolce qui cite alors Raphaël (1483-1520) comme modèle (Dolce/Vleughels, 1735 p. 197-199). Et Félibien fait référence à propos des couleurs à l'« amitié & [à] une convenance qui donne aux ouvrages de Peinture une beauté & une grace toute extraordinaire, lors qu'elles sont bien placées les unes auprès des autres » (Félibien, 1679, 5^e *Entretien*, p. 29). Ces deux manières apparemment contradictoires, sont également associées par Dupuy du Grez à propos de l'invention « le feu, l'expression & quelqu'autres, je

ne sai quoi que les Italiens apellent fierté, furie, terribilité : Et enfin la douceur et la grace » (Dupuy du Grez, 1699, p. 287).

Qu'elle résulte d'un dessin libre (Sanderson, 1658, p. 21-23), de la répartition et de l'harmonie des couleurs (Sandrart, 1675, p. 63, p. 71 et 84), la *grâce*, pour la majorité des théoriciens septentrionaux, exprime la vie, le naturel, *the spirit of life* (Sandrart, 1675, p. 61, Browne, 1675, p. 9-10). À propos d'un portrait de Van Dyck (1599-1641), Richardson exprime la différence entre grâce et grandeur : la première charme, la seconde intime le respect (« *There is a Grace throughout that Charms, and a Greatness that Commands Respect* », Richardson, 1719, p. 65-66). La grâce évoquée par le théoricien anglais n'est pas celle de Raphaël, ni celle des Antiques, elle naît d'un artifice très subtil (*fine Artifice*) qui fait paraître le modèle tel qu'il est avec son âge et son caractère. Dans la théorie de l'art française, les enjeux sont différents. Félibien affirme que la grâce est rare dans la nature, de même qu'elle l'est en peinture, mais que Poussin (1594-1665) a su la trouver en même temps que la beauté, parce qu'il bien observé la convenance (Félibien, 1685, 8^e *Entretien*, p. 332).

Grâce et je ne sais quoi

La question qui s'impose aux théoriciens français est celle de la différenciation entre beauté et grâce. Déjà Junius avait fait cette distinction entre beauté et *gratie*, qu'il traduit par *gracie* et *jucunditas* ou *suavitas* en latin. Il la définit comme l'âme et la vie de la peinture, et lui attribue la capacité de produire quelque chose de plus beau que le beau, parce qu'elle est une. C'est elle qui contribue à l'harmonie ou l'accord entre les différentes parties (invention, proportion, couleur, mouvement et disposition). Qualité de l'ensemble du tableau, elle se diffuse à travers l'œuvre entière et l'âme. Fille de la mesure, elle procède également avec mesure. Elle a enfin le pouvoir de susciter l'admiration du spectateur sur lequel elle produit un effet, et fait que l'œuvre vit (Junius, 1641, III, 6).

Dans le 1^{er} *Entretien*, Félibien également pose longuement la question de la grâce et de sa différenciation d'avec la beauté : « la beauté naist de la proportion & de la symetrie qui se rencontre entre les parties corporelles & materielles. Et la grace s'engendre de l'uniformité des mouvemens interieurs causés par les affections et les sentiments de l'ame. » (1666, 1^{er} *Entretien*, p. 36-38). C'est sur ce point que vont se cristalliser les débats en France. L'idée exprimée est claire : les

justes proportions et l'harmonie des parties du corps seules ne peuvent produire qu'une « beauté sans grace ». Pour produire un effet de grâce, il faut l'action conjointe de tous les mouvements de l'âme qui peuvent se lire sur les corps ou les visages et même donner de la grâce à un visage dépourvu de beauté (1666, *1^{er} Entretien*, p. 36-38). Dans le *2^e Entretien*, Félibien parle de grâce à propos de l'attitude, et donne comme exemple les figures de Masaccio (1401-1428) qui expriment force, mouvement, relief et grâce (1666, *2^e Entretien*, p. 155-156). En définissant la grâce comme « une partie toute divine; que peu de personnes ont eüe, & qu'on ne peut definir qu'en disant, que c'est un agrément de beauté dans la Figure, qui procede d'un certain tour & noblesse d'attitude aisée & propre au sujet, & qui charme les yeux » (1685, *7^e Entretien*, p. 209), Félibien relie à nouveau les deux notions : elles sont ensemble au cœur de sa définition du *Je ne sais quoi* qu'on ne peut expliquer, mais qui « n'est autre chose qu'une splendeur toute divine qui naist de la beauté & de la grace [...] comme le nœud secret qui assemble ces deux parties du corps et de l'esprit » (1666, *1^{er} Entretien*, p. 38-39). Certes Félibien parle de charmer la vue mais, même s'il revient sur ce point dans les derniers *Entretiens*, parce que pour lui, ce je ne sais quoi « consiste entierement dans le Dessein » (1666, *1^{er} Entretien*, p. 50), son discours sur ce qu'il appelle charmer la vue reste très limité.

De Piles part du même postulat que Félibien et affirme que « La Grace & la Beauté, sont deux choses différentes », mais son discours à propos de la grâce est plus percutant que celui de Félibien :

La Beauté ne plaît que par les règles & la Grace plaît sans les règles. Ce qui est Beau n'est pas toujours gracieux, ce qui est gracieux n'est pas toujours beau; mais la Grace jointe à la Beauté, est le comble de la Perfection : c'est ce qui a fait dire à l'un de nos plus illustres Poètes, Et la Grace plus belle encor que la Beauté. (De Piles, 1715, p. 10-11)

Ce n'est plus l'harmonie des mouvements extérieurs et des mouvements intérieurs qui caractérisent la grâce, mais une opposition entre les règles et le naturel et, par l'importance qu'il donne à l'effet et au plaisir qui en découle, entre les sens et la raison. En effet, le plaisir procuré par la grâce est d'autant plus grand qu'il est caché. De Piles rejoint en ce point la pensée du Père Bouhours qui a publié en 1671 les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, et qui interroge dans le *5^e Entretien* les effets du *Je ne sais quoy* et de la grâce dans la nature et dans l'art, opérant ainsi un déplacement de la théologie vers l'art. Pour De Piles, l'effet de la grâce agit sur le spectateur, l'appelle, le surprend (De Piles, 1715,

p. 10-11), et touche le cœur du spectateur. La grâce peut alors être rapprochée du sentiment esthétique qui rend sensible la connaissance ou reconnaissance de la perfection ou de l'harmonie.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Bouhours, 1671 ; Browne, 1669 [1675] ; Da Vinci, 1651 ; De Lairese, 1707 [1712] ; De Piles, 1668, 1715 ; Dupuy Du Grez, 1699 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Goeree 1682 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; La Mothe Le Vayer, 1648 ; Pader, 1649 ; Richardson, 1719 ; Sanderson, 1658 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Van Mander, 1604.

Bibliographie

FEIJOO Benito, *Le Je-ne-sais-quoi*, Sommières, 1989.

KÖHLER Erich, « Je ne sais quoi : Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen », dans *Esprit und arkadische Freiheit : Aufsätze aus der Welt der Romania*, Munich, 1984, p. 230-286.

LONTRADE Agnès, *Le Plaisir esthétique : naissance d'une notion*, Paris, 2004.

RIADO Benjamin, *Le Je-ne-sais-quoi, aux sources d'une théorie esthétique au XVIII^e siècle*, Paris, 2012.

Grappe de raisin \implies Groupe, Clair-obscur

GRAVURE/ESTAMPE

angl. : *engraving, etching, print*
 all. : *Kupferstich, Etzkunst, Radierung*
 néerl. : *etskunde, print-konst, gedrukte print*
 it. : *incisione, stampa*

Contre-épreuve, contre-hachure, croisure, échoppe, empreinte, épreuve, graver, graveur, hachure, image, impression, ligne, taille, taille de bois, taille d'épargne, trait

Burin (gravure au burin), eau-forte (gravure à l'eau-forte), estampe, gravure sur bois, gravure sur cuivre, manière noire (gravure en manière noire), taille-douce (gravure en taille douce)

Les termes susceptibles de désigner les épreuves obtenues par impression d'une matrice gravée varient dans la littérature artistique des XVII^e et XVIII^e siècles. Tantôt il s'agit de gravures en taille d'épargne, en taille douce, ou plus précisément de gravures au burin, à l'eau-forte ou en manière noire. Tantôt il s'agit plutôt d'estampes ou d'images. Pourtant, en dépit de ces variations qui se surajoutent aux différences linguistiques, deux ensembles se dégagent, l'un se concentrant d'abord sur l'action de graver la matrice, l'autre mettant davantage en valeur le résultat imprimé. Ainsi en anglais, il est d'une part question d'art of chalcography, d'engraving, d'etching ou encore de copper-cut, d'autre part de print ou de stamp. En allemand, il peut s'agir de Kupferstich, de Grabkunst, de Radierkunst ou encore de Etzkunst, mais aussi de gedruckte Kunst, tandis qu'en néerlandais on parle à la fois de plaatsnykunde, etskunde ou encore graveerkunde, tout comme de print-konst. Ces termes ne s'excluent pas mutuellement et se recoupent fréquemment mais leur alternance, bien que n'étant pas nécessairement raisonnée, semble souligner la double dimension que ces feuilles sont susceptibles de revêtir.

Manières de graver

Dans les différentes langues, l'importance accordée à la dimension technique de la gravure se traduit par un lexique qui renvoie en particulier aux outils ou aux matériaux utilisés par le graveur. Le cuivre, le bois, le burin ou encore l'eau-forte, servent ainsi à composer divers termes qui se rapportent aux procédés utilisés pour graver la matrice mais qui désignent aussi en même temps l'image imprimée qui en résulte. Les écrits consacrés à ce médium comportent par ailleurs un riche vocabulaire technique relatif aux différentes étapes que suppose la réalisation d'une gravure, de la préparation de la plaque de cuivre et des outils utilisés jusqu'à l'encre et l'impression sous presse, sans oublier le transfert du modèle sur la matrice à graver et la gravure de la plaque elle-même (Bosse, 1645). Cette terminologie n'atteint pas toujours le même degré de précision selon les langues et les époques. La traduction allemande du *Traité des manières de graver* d'Abraham Bosse parue en 1652 à Nuremberg fait par exemple l'impasse sur certaines appellations présentes dans la version originale française. Aucun équivalent n'est en effet proposé pour la gravure en taille-douce, la

gravure en creux, la taille d'épargne ou encore l'eau-forte croquée ; nombre de termes désignant des outils ou procédés précis sont de ce fait remplacés par des tournures plus générales et imprécises (traduction par Böckler, 1652). Il en va toutefois autrement un siècle plus tard, dans la traduction de l'édition augmentée de ce traité à Dresde en 1765 (par Nitzsche) qui révisé par la même occasion l'ancienne traduction.

D'un siècle à l'autre, il est en outre possible de constater un enrichissement du lexique venant qualifier les tailles. Celui-ci peut être directement lié à l'outil ou au procédé utilisé par le graveur. La distinction entre effets du burin et de l'eau-forte revient en particulier fréquemment (Bosse, 1645 ; Lairesse, 1712, vol. 2, livre 13, chapitre 4-5). Aux différences de manières de graver considérées en fonction de facteurs avant tout techniques, s'ajoute néanmoins aussi un examen de la qualité des traits et de leur arrangement. Il en émerge des manières de graver désignées non pas tant en fonction de facteurs techniques que des manières de tracer, de conduire les tailles et d'arranger entre elles des hachures, des contrehachures et des pointillés (Lairesse, 1712, vol. 2, livre 13, chapitre 5-8 ; Le Comte, 1699-1700, t. 1, p. 144-151 ; Bosse/Cochin, 1745).

Au XVIII^e siècle, on constate que les termes associés aux manières de graver — et par extension aux outils et procédés utilisés par le graveur — sont devenus plus nombreux. À la netteté ou à la propreté d'un burin et à l'eau-forte croquée, s'ajoutent par exemple la pointe badinée, l'eau-forte pittoresque, tout comme les manières grignoteuse, méplate, grasse ou facile (Le Comte 1699-1700, t. 1, p. 144-151 ; Bosse/Cochin, 1745). La description des tailles se fait en même temps plus précise avec des tentatives pour codifier leur emploi, notamment en fonction des sujets représentés. Il est ainsi non seulement question de tailles tendres, fermes, égales ou inégales, roides, courtes, serrées ou nourries, mais aussi de premières tailles qui sont distinguées des secondes et des troisièmes tailles, hiérarchisant de ce fait leur arrangement (Le Comte 1699-1700, t. 1, p. 144-151 ; Bosse/Cochin, 1745 ; Diderot, D'Alembert, 1751-1780, vol. 7, p. 882).

Les manières de tracer des hachures, des contrehachures et des pointillés décrits par divers auteurs marquent la dimension graphique que revêt couramment ce médium. L'habitude de présenter le dessin comme fondement de cet art (Le Comte 1699-1700, t. 1, p. 139) n'en est pas le seul marqueur. Cette importance accordée au trait en gravure se retrouve aussi dans des écrits qui associent des propos sur les manières

de graver à la question du traitement spatial. Les réseaux de hachures ou jeux de tailles croisées et parallèles, ainsi que les éventuels pointillés ou autres petits traits qui contribuent à donner les effets de volume et de relief, sont en effet évoqués tant dans le cadre de discours sur la gravure (Lairesse 1712, vol. 2, livre 13, chapitre 8; Evelyn, 1662, chapitre 5, p. 118-119), que dans des traités de perspective (Bosse 1653, p. 35-38, p. 75, pl. 31). Quant au *Dictionnaire portatif* d'Antoine-Joseph Pernety, il est possible d'y noter la double association des termes « gravure » et « perspective » aux entrées « tracer » et « trait » (Pernety, 1757, p. 541).

Images imprimées

Dans la littérature artistique des XVII^e-XVIII^e siècles, il est également régulièrement question d'estampes pour désigner ces feuilles. L'origine italienne du terme estampe, *stampare*, est soulignée par plusieurs auteurs qui attirent ainsi l'attention sur le fait qu'il s'agit d'images imprimées (Félibien, 1676, p. 583; Fréart De Chambray, 1662, n.p.; Dupuy Du Grez, 1699, p. 84). Tandis qu'en parlant de gravure on se concentre sur la matrice, l'estampe se conçoit en effet davantage comme son résultat imprimé, soit l'empreinte des tailles qui y ont été gravées puis encrées (Diderot, D'Alembert, 1751-1780, vol. 5, p. 999). Cette référence à l'impression, et au recours pour ce faire à une presse, se retrouve de manière similaire dans les racines des termes allemands, anglais et néerlandais, *Druck*, *print* et *print*.

Le terme *image* est par ailleurs régulièrement assimilé à celui d'*estampe* (Félibien, 1676, p. 623; Marsy, 1746, t. 1, p. 134). Parler d'image dans ce domaine est fréquemment présenté comme relevant d'un langage habituel aux marchands d'estampes, tout comme à un large public d'acheteurs et de curieux (Bosse, 1645, p. 72; Félibien, 1676, p. 583; Fréart De Chambray 1662, n.p.; Pernety 1757, p. 304). Ce terme revient notamment quand il s'agit de faire la promotion de ces feuilles en insistant sur le plaisir que procure leur contemplation. En allemand divers titres ou avant-propos cherchant à promouvoir la publication d'estampes parlent ainsi de *Bilderlust*. L'emploi du terme *image* pour désigner des estampes est également attesté dans la littérature artistique. Il peut parfois s'agir de désigner par-là les planches d'illustration gravées accompagnant la publication d'un texte (Bosse, 1649, p. 110). Il peut aussi d'agir, dans un contexte d'apprentissage du dessin, de désigner notamment des modèles jugés exemplaires (Salmon, 1672, p. 6). De manière plus générale, en anglais il est en outre régulièrement

question de *picture* quand le rôle pédagogique des estampes est mis en avant (Evelyn, 1662, p. 139). Quant à la *Bilderkunde*, sous la plume de Johann Friedrich Christ, elle vient désigner le recours aux estampes pour l'étude (Anonyme, *Kern Historie*, 1749, t. 2, p. 85). Même s'ils n'excluent pas nécessairement une possible prise en compte des qualités intrinsèques de la gravure, ces emplois du terme *image*, *picture* ou *Bild* en matière d'estampes tendent donc souvent à se concentrer sur le contenu figuré.

L'idée selon laquelle les usages potentiels d'une estampe sont divers et que son utilité s'en trouve de ce fait renforcée constitue un argument marquant dans la littérature artistique des XVII^e et XVIII^e siècles (De Piles, 1699, chap. 28, p. 74-90). Si le regard du connaisseur est souvent valorisé par les auteurs, ils n'excluent pas la possibilité que divers autres publics avides d'images y trouvent satisfaction. Ces désirs et besoins que l'estampe permet de contenter sont en particulier associés à son statut de multiple (Félibien, 1688, *10^e Entretien*, p. 157-158; Sandrart, 1675, livre 2, p. 49; Du Bos, 1740, p. 474). Cette caractéristique fait de l'estampe un moyen de reproduction d'images omniprésent et inclut la possibilité d'appréhender ces feuilles comme des intermédiaires ou substituts, dont l'appellation *geringere Mahlerey* chez Johann Friedrich Christ se fait par exemple l'écho (Christ, 1747, p. 7).

L'expression « gravure de reproduction » n'est toutefois pas communément d'usage au XVII^e puis XVIII^e siècle. Et plutôt que de reproduire, il est question de « multiplier » — le nombre d'épreuves étant présenté comme potentiellement important, voire « illimité » (Félibien 1676, livre 2, chapitre X, p. 382; Diderot, D'Alembert, 1751-1780, vol. 5, p. 999). Cette multiplication des tirages est alors notamment interrogée en fonction de ses effets. Elle est présentée comme le moyen par excellence de diffuser des modèles (Félibien 1676, livre 2, chapitre X, p. 382), dans l'espace (Du Bos 1740, p. 474), mais aussi à travers le temps (Félibien, 1677, t. 1, p. 1). De la réputation d'une invention ou d'une peinture en particulier à celle d'un artiste (Hoogstraten, 1678, p. 196; Lairessse 1712, vol. 2, livre 13, p. 373), voire de celle d'un pays (Félibien, 1677, t. 1, p. 1), le pouvoir que peut avoir l'estampe en tant que multiple est régulièrement rappelé par les auteurs.

À la variété des techniques et des domaines investis par l'image imprimée — à laquelle s'ajoute la potentielle multiplicité des épreuves — correspond une grande diversité d'appréhension de ces feuilles. De ce point de vue, les jugements tenant principalement compte de l'invention reproduite sont par exemple différenciés de ceux qui se concentrent

davantage sur la manière dont celle-ci a été gravée (Bosse, 1649, p. 73-74). Ces différentes manières d'envisager les épreuves obtenues par l'impression d'une matrice gravée semblent trouver un écho dans l'alternance des termes utilisés. Sans s'exclure, elles cohabitent, tout comme les auteurs parlent alternativement de taille douce, de gravure, d'estampe ou encore d'image.

Flora HERBERT

Sources citées

Bosse, 1645 [traduit en allemand par Böckler en 1652 et Nitzsche en 1765, réédité par Cochin en 1745], 1649, 1653; Christ, 1747; De Lairesse, 1707 [1712]; De Piles, 1699; Diderot, D'Alembert, 1751-1780; Du Bos, 1719 [1740]; Dupuy Du Grez, 1699; Evelyn, 1662; Félibien, 1666-1688, 1676, 1677; Fréart De Chambray, 1662; Hoogstraten, 1678; Le Comte, 1699-1700; Marsy, 1746; Pernety, 1757; Salmon, 1672; Sandrart, 1675 et 1679.

Bibliographie

- CASTEX Jean-Gérard, « Réduire la gravure en art et en principes. Lecture et réception du "Traité des manières de graver" d'Abraham Bosse », dans P. DUBOURG GLATINY et H. VÉRIN (éd.), *Réduire en art*, Paris, 2008, p. 235-248.
- GRAMACCINI Norberto, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Berne, 1997.
- GRIFFITHS Antony, « John Evelyn and the Print », dans F. HARRIS et M.C.W. HUNTER (éd.), *John Evelyn and his milieu*, Londres, 2003, p. 95-113.
- RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique (éd.), *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve-d'Ascq, 2008.
- RÜMELIN Christian, « Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert », *Artibus et Historiae*, 2001, p. 187-200.

GROUPE

angl. : *group, grouping*

all. : *Gruppe, Gruppierung, Haufen, Klumpen, Tr(o)uppe*

néerl. : *groep, groepering, hoop(ken), tropken, troepen*

it. : *globo, globulenza, globosità, groppo, gruppo*

lat. : *globus*

Assemblage, clair-obscur, grappe de raisin, masse, œillade, ordonnance, repos, tout-ensemble

Le concept de groupe éclaire la relation entre personnages et objets ainsi que celle qui lie le « groupe principal » aux « parties secondaires », le secondent dans un dessin ou un tableau. On parle de groupe « lorsqu'on voit dans un Tableau, deux, trois, quatre ou plusieurs figures ou autre corps ensemble » selon la définition donnée par Bosse (1649). Dans la conférence de Le Brun La Manne dans le désert de Poussin du 5 Novembre 1667, le concept de groupe est érigé au rang de critère de composition central dans le processus de création; il fait que le regard de l'observateur se focalise tout de suite sur la scène la plus importante « le sujet principal ». L'assemblage de groupes sert « à le lier et à arrêter la vue, en sorte qu'elle n'est pas toujours errante dans une grande étendue de pays » (citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 161). Les différents groupes sont reliés entre eux dans une logique de contrôle de la direction du regard de telle manière « que les unes [figures] en sont comme le lien et les autres comme les supports » (ibidem, p. 161). Le rassemblement ou la réunion de motifs particuliers dans un groupe distinct — parfois nommés jusqu'au début du XVIII^e siècle Haufen, Klumpen (en allemand), hoop(ken) (en néerlandais) — et de différents groupes dans un « tout-ensemble » est précisé par Dufresnoy dans son De arte graphica (1668, p. 32, 123) à la lumière de la « grappe de raisin », image déjà employée par Titien (v. 1488-1576). De Piles traduit le syntagme de Dufresnoy Figurarum globi seu cumuli par « Groupes de figures » (1668, p. 14-15). Il les décrit comme « un Concert de Voix, lesquelles toutes ensemble se souïtenans par leurs differents Parties, font un Accord qui remplit & qui flatte agreablement l'oreille » (1668, p. 97). Pour Dufresnoy, la vue d'assemblages désordonnés (fervente tumulu) perturbe et irrite la perception (confusio surgat; 1668, p. 22). Il se détourne du voyeurisme naïf, comme en témoigne Gaurico, lorsqu'il conseille d'adopter si possible un point de vue en hauteur pour envisager au mieux les scènes tumultueuses (in omni re tumultuosa specta-

turi semper altum conscendimus ; 1504, [1999, p. 206]). Le potentiel artistique du concept de groupe consiste selon Testelin en une lisibilité claire et précise du tableau : « divers groupes détachés les uns des autres composaient de grandes parties si distinctes que la vue s'y peut promener sans peine, et pourtant si bien liés l'un à l'autre qu'ils s'unissent pour faire un beau tout ensemble ». En outre, les groupes forment des contrastes ainsi qu'une « diversité des mouvements », qui sont le fondement de la force d'expression d'un sujet. C'est le positionnement des groupes à un endroit adéquat qui est capital. Même dans un « sujet en désordre » le peintre peut faire apparaître un monde « bien ordonné et sans aucune confusion » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 28-29). Pour ce faire, il est nécessaire d'opérer une distinction claire entre les groupes principaux et les groupes secondaires, comme l'explique la « table sur le clair et l'obscur » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], Table quatrième, après p. 29) : « il faut faire rencontrer sur le groupe principal et le plus qu'il sera possible sur le héros du sujet l'éclat de la lumière souveraine ». Félibien (1685, 8^e Entretien, p. 350-351) reconnaît un rôle conceptuel à Poussin en ce qui concerne l'évolution de la sémantique du groupe : la « maxime du Poussin » consiste en une « belle disposition des groupes ». Il nomme Léonard de Vinci comme modèle artistique. Ce dernier a observé comment les personnes « s'atroupent séparément selon la conformité des ages, des conditions et des inclinations naturelles ». Ici Félibien aborde le concept de groupe selon le modèle social qualifié de société des Honnêtes Hommes où des Honnêtes Gens à la suite de Faret (1630). Pour Félibien, le groupe représente la société de l'« honneste homme » 1685, 8^e Entretien, p. 137) qui attend du peintre une conformité en ce qui concerne « la qualité des personnes qu'il représente » (1685, 8^e Entretien, p. 381). Le renforcement d'une sensibilité pour la capacité de distinction sociale se fait jour. À l'inverse, Groppo, Gruppo représentent chez Baldinucci (1681, p. 71) indistinctement une diversité d'objets picturaux que le peintre réunit (« unite insieme »). Aglionby (1685, Preface) donne la définition suivante : « Gruppo Is a Knot of Figures together, either in the middle or Sides of a piece of Painting. So Carache would not allow above three Gruppous, nor above twelve Figures for any Piece ». Les antonymes des termes groupe et groupement sont les termes dispersion et distraction (Zerstreuung en allemand). Le terme de groupe est un concept clef dans le procédés de différenciation de la composition picturale centralisée, dirigée vers l'avant, c'est-à-dire calculée en fonction de l'observateur.

Coordination et subordination : les mises en scène du pouvoir

Dans le précepte XC, *Del modo d'imparar bene à comporre insieme le figure nelle historie* (1651, p. 25), Léonard de Vinci décrit la mission de la *composition* dans une *historia*. Cette mission est de représenter le groupement d'une foule tout en conservant les situations, les positions et les mouvements individuels. Le précepte LXVII, *Come si deve figurare una battaglia* (1651, p. 18) va s'avérer très important pour l'évolution du concept de groupe au début de l'époque moderne en dehors de l'Italie. Ce précepte donne des directives pour la composition d'un tableau de bataille : « *Potrebbero vedere molti uomini caduti in un gruppo sopra un cavallo morto.* » Fréart de Chambray (1651, p. 18) traduit le nom collectif *gruppo* par « troupe d'hommes », lui donnant le sens d'une formation de combat. Chambray a pris un modèle pour l'utilisation de cette sémantique du vocabulaire militaire. Près d'un demi-siècle plus tôt, Van Mander emploie des termes presque synonymes *groepen*, *hoopkens*, *tropkens* dans son *Grondt der Edel vrij Schilderconst* (« *Van t'ordineren met verscheyden groepen, /Welck zijn hoopkens oft tropkens volck, te weten, /Hier ghestaen, gheleghen, en daer gheseten* », 1604, f. 16r). Dans sa traduction de vies de peintres italiens d'après Vasari, il parle de « *groepen der Peerden, vluchten* » (1604, f. 103r) pour décrire une scène de bataille de Piero della Francesca (v. 1415-1492), une traduction mot-à-mot du syntagme de Vasari « *gruppo di cavagli in iscorto* » (1966, III, p. 262-263). Dans le poème didactique de Van Mander, le concept de groupe est aussi appliqué aux images de batailles ou de scènes historiques. Considérant les conditions de réception, il évoque un effet visuel de surcharge : comment, en peinture, créer un équilibre harmonieux entre des scènes de combat violentes et tumultueuses et les exigences de bonne *ordinantie* de l'observateur ? Les représentations de masses (*hoopken*) de cavaliers en fuite tombant les uns sur les autres, de soldats au combat, couchés ou blessés sont pour Van Mander par principe autorisées (1604, f. 16v). Ce qui ne l'est pas, en revanche, ce sont les représentations de masses qui, comme dans le *Jugement dernier* (v. 1536-1541, Chapelle Sixtine, Vatican) de Michel-Ange (1475-1564), ferment l'impression de profondeur (« *Datter niet en zijn insichtighe ganghen* » ; 1604, f. 16v). La force d'ouverture de l'espace du processus d'avancée et de recul soutient et accentue la mise en scène du pouvoir. Voici ce que demande Van Mander : les personnages principaux dominant la scène (« *sullen uytsteken* », 1604, f. 18r) et ceux « qui s'adressent à eux doivent s'humilier, se montrer obéissants et

broyer du noir aux endroits les plus vulgaires » (« *In hoocheyt staend'oft sittende gheresen/ Boven die ander : en die hun aenspreken/ Vernedert/ bewijzen ghehoorsaem treken/ Ter verworpeijcker plaets' en verknesen* »). Van Mander demande davantage que la juste représentation des petites gens dans le contexte d'action concret d'une *histoire*. Les gestes de soumission, les motifs d'obéissance et de docilité, la relégation des groupes secondaires aux derniers rangs du tableau, tout cela sert à illustrer des rapports de subordination. Au moyen de l'artifice du groupement se crée un second tableau qui se place au dessus du contexte d'action de l'*histoire*, dont le sujet se caractérise sans ambages comme un rapport maîtrise-servitude. L'observateur doit reconnaître au premier regard qui est *een heer*, qui est *Stalknecht* ou qui se trouve en dehors des limites du convenable (« *buiten de palen der welvoeglijkheid, behoorlijkheid, en welstand* », Lairesse, 1701, p. 94). Le Maître peut renoncer à certains signes et caractéristiques spécifiques. Même les importantes questions d'habits ne jouent qu'un rôle secondaire. Un roi, un prince ou un héros se distinguera de ceux qui l'entourent par ses seuls membres nus, sa stature et la nature de ses mouvements (« *aan haar naakte Lichaamen, Gestalte, Beweeginge* » (Lairesse, 1701, p. 54).

Le concept de *masse* dans les conférences académiques parisiennes

Le *Discours sur la peinture* d'Antoine Coypel rédigé entre 1708 et 1721 fait penser à un écho de Van Mander. La fascination qu'exerce sur Coypel le désordre des colossales scènes de masse fait cependant apparaître une proximité avec l'esthétique contemporaine du Sublime :

Dans les batailles et dans les autres actions tumultueuses, l'abandon, la variété et le désordre forment le grand caractère. C'est là qu'un beau désordre est un effet de l'art ; mais ce doit toujours être par l'art même que ce désordre se doit caractériser. Il faut dans cet air de confusion, qui doit pour ainsi dire mettre en mouvement l'esprit et l'imagination, conserver un repos pour les yeux par les groupes liés, par les masses du clair-obscur, et par l'harmonie et l'opposition des couleurs.

L'expression *masse*, un terme dont l'équivalent italien *massa* était déjà utilisé par Léonard de Vinci et Vasari, est en lien direct avec le terme de *groupe*. Chez Coypel, le terme de groupe fait référence à la composition des figures dans l'*ordonnance* ; le terme de masse, au contraire, fait référence aux phénomènes atmosphériques en ce qui concerne la répartition du clair et de l'obscur. Cela rend possible un

double niveau d'observation : les grandes surfaces couvertes d'ombres et de lumière peuvent être considérées comme champs pour des objets ou des groupes d'objets, et dans le même temps comme de principes de contraste d'une organisation picturale d'ensemble. Dans la conférence du 7 juin 1749 *Sur la manière d'étudier la couleur*, Oudry résume le concept de *masse* au titre « l'intelligence des masses » (citée Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 1, p. 319-340, ici p. 334) et lui attribue le *clair-obscur*. Le succès d'un peintre dépend de sa capacité à trouver la « justesse de ton », c'est-à-dire de ne pas voir la couleur en elle-même, isolée du reste du tableau, mais de la voir à sa place (« bien vu dans sa place », p. 328), puisque « le moindre déplacement que l'on fait de cette couleur-là la rendrait fautive et choquante » (p. 324). Les scènes de masses nécessitent de la clarté, sans laquelle l'œil de l'observateur se fatiguerait vite. Les groupes mis en relation les uns avec les autres servent selon De Piles (1668, p. 121-122) de « Repos », qui fournissent au regard de l'observateur du calme (« arrestent votre vue ») et qui le protègent de la fatigue (« le vue seroit fatiguée »). Ils rendent possible une vue d'ensemble en un seul coup d'œil, « d'un mesme coup d'œil » (1668, p. 31), ce que Bosse (1667, p. 9) exigeait déjà par le passé (« que l'on puisse aisément et facilement embrasser ou voir, l'un et l'autre, d'une seule œillade »). Ces concepts de réception visuelle ont eux aussi une origine italienne. Dans son *Libro Quarto* imprimé pour la première fois en 1537 (1719, f. 193r), Serlio demande déjà une clarté légère et confortable, sans laquelle l'œil se fatiguerait (« *senza faticar troppo la vista* »). En un instant l'observateur pourrait se forger une vue d'ensemble de l'œuvre (« *ad vna sola acchiata si comprenda tutta l'opera* »). À partir du concept antonyme de « groupe d'objets dispersés » (« *Zerstreuung der Augen* ») proposé par De Piles (1708, p. 382; 1760, p. 292), Walter Benjamin développe une nouvelle direction et fait de ce concept un point d'ancrage pour une nouvelle évaluation conceptuelle de la notion de groupe. La dispersion d'objets regroupés provoque, selon lui (1935, [1974, p. 503]), un « effet de choc (*Chockwirkung*) » qui vient contrecarrer les stratégies visuelles de la direction de l'attention.

Hans-Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Tamara Eble]

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Baldinucci, 1681 ; Bosse, 1649, 1667 ; Conférences, [2006-2015] ; Coppel, 1721 ; Da Vinci, 1651 ; De Lairese, 1701 ; De Piles, 1668,

1708; Dufresnoy/De Piles, 1668; Faret, 1630; Félibien, 1666-1688; Gauricus, 1504; Hagedorn, 1762; Serlio, 1537; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604; Vasari, 1550/1568.

Bibliographie

BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dans T.W. ADORNO, G.G. SCHOLEM, R. TIEDEMANN, H. SCHWEPPENHÄUSER (éd.), *Gesammelte Schriften*, Francfort, 1974.

CRARY Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, 1999.

MAGENDIE Maurice, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Genève, 1993 [1^{re} éd. en 1925].

PUTTFARKEN Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition : Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven-Londres, 2000.

H

Harmoge \implies Harmonie des couleurs

HARMONIE

angl. : *harmony*
all. : *Harmonie*
néerl. : *harmony*
it. : *armonia*

Convenance, expression, mode, ton, accord, musique, caractère, coutume

Selon le Discorso intorno alle imagini sacre e profane post-tridentin de Paleotti, la composition de la beauté formelle reflète l'harmonie du monde visible. La beauté est la « debita corrispondenza in tutte le circostanze a guisa di perfetta musica » (1582, [1961, p. 371]). La armonia proporzionata de toutes les voix est appelée decorum en latin et prepon en grec. Pour Paleotti, l'harmonie proportionnée est une expression adaptée à chaque objet ainsi qu'à son degré de dignité. Cette expression exerce une influence sur la psyché de l'auditeur ou du spectateur, ce qui explique la responsabilité de l'artiste. Armenini mène une argumentation similaire : appliquées à la distribution des couleurs, les proportions musicales

deviennent un principe régulateur. Le rapport de la « varietà di colori accordata » à l'œil est semblable à celui de la « accordata musica » à l'oreille, à savoir « quando le voci gravi corrispondono all'acute e le mezzane accordate risuonano » (1587, p. 106). Armenini parle de ordine diverse ou de diversi modi des couleurs (p. 105) pour désigner certaines proportionnalités. Dans la lignée de Vasari, il exige d'une « ben divisata et unita composizione » qu'elle renonce aux deux extrêmes, c'est-à-dire aux couleurs trop crues ou trop douces « non si vedranno troppo carriche né ammorbate » (p. 107). L'art d'embellir de Rivault (1608, f. 125r-v) ainsi que l'Harmonie universelle de Mersenne (1636, p. 63) comptent parmi les premiers exemples de l'utilisation du mode en relation avec les tons de la théorie de la musique antique en France ; selon Mersenne, tout musicien est tenu de trouver le ton juste et le mode nécessaire « pour émouvoir les passions & les affectations de ces auditeurs. » Au début du XVII^e siècle, le terme de mode désigne, dans la théorie française de l'art, la proportionnalité des mouvements et des vêtements relevant des circonstances locales. Pour Fréart de Chambray (1662, p. 53-54), le mode est l'équivalent du Costume (« ce Mode que les Italiens appellent communement Il Costûme »), à savoir « Un Stile sçauant, une Expression judicieuse, une Convenance particuliere et specifique à chaque figure du Sujet qu'on traite ». Le concept du mode discuté par Poussin dans sa lettre à Chantelou du 24 novembre 1647 s'inscrit de nouveau dans la continuité des tons de la théorie de la musique antique et insiste sur « une certaine médiocrité et modération » (Poussin, 1647, [1994, p. 135]). Cette retenue porte sur l'importance d'éviter tout ce qui peut porter préjudice à l'effet du sujet. Le procédé artistique vise à révéler et à renforcer chaque chose « en son être ». Le mode exprime la diversité des formes d'expression (« je ne sais quoi de varié ») qui sont proportionnelles à l'ensemble de la composition (« mises ensemble proportionnement »). Seul un ensemble proportionné est en mesure de provoquer chez le contemplateur les affects qui correspondent aux expressions respectives (« une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions », Poussin, 1647, [1994, p. 136]). Le concept de Poussin ouvre la voie à une théorie de l'art orientée vers la rhétorique et recourant aux qualités expressives distinctes des tableaux.

Expression — appel — transmission d'images

Dans l'avant-propos des *Conférences de Félibien* présentées en 1667 et éditées en 1668, le concept de mode est associé au nom de Poussin. Les parties concernées de l'avant-propos se réfèrent peut-être à la conférence (perdue) de Le Brun du 7 avril 1668. Il en ressort qu'en référence

à la théorie de la musique antique, les « différens modes » fonctionnent comme des moyens d'« émouvoir les passions » (1669, Préface, n.p.). Le parallèle entre la musique et la peinture est évident quand l'auteur écrit que « dans ce Modes de musique tous les tons contribuoiert à exprimer de la douleur ou de la joye » (1669, Préface). Comme dans le domaine des tons en musique, il serait possible de parler d'une « conduite harmonique » en ce qui concerne les couleurs : celle-ci se compose des « degrez de force & d'affoiblissement qui se rencontrent dans les couleurs » (Préface). Les différences de modes découlent des différences de coutumes régionales et locales (« différentes moeurs & coûtumes », Préface) ce que Le Brun confirme dans sa conférence du 5 novembre 1667 sur *La Manne dans le desert de Poussin* (citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 169). Les particularités des paysages artistiques de la Renaissance italienne comme de l'École romaine (« plus de majesté & de grandeur »), florentine (« plus de furie & de mouvement ») et vénitienne (« beaucoup d'agrément & de douceur ») sont synthétisées dans le concept du mode et atteignent un nouveau point culminant historique dans l'œuvre de Poussin, car cet artiste fait preuve d'une maîtrise égale de tous les modes (« tous ces talens réunis ensemble dans notre seul Peintre François », Félibien, 1669, Préface et p. 78). Dans sa contribution à la conférence de Champagne sur *Éliézer et Rébecca de Poussin* — lue le 7 janvier 1668 — Le Brun reprend une nouvelle fois le concept du mode de Poussin (« dans la proportion harmonique des Anciens », cité dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 196-205, ici p. 204). Son argumentation est dirigée contre le mélange des modes : parce que chaque mode a ses propres règles « qui ne se confondaient point l'une avec l'autre », tous « les objets [...] dissemblables » doivent être éliminés (p. 204). Le sujet doit être conçu de sorte « qu'il en faisait régner le caractère dans toutes les parties de son ouvrage » (1670, [1903, p. 107]). En passant par les mouvements figuraux, le *caractère* gagne l'ensemble de la structure formelle du tableau et résonne dans chaque partie de l'ensemble. Dans la conférence du 5 mai 1668 sur *Le Martyr de Saint Étienne du Carrache* (citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 245), Bourdon développe également une conception globale de l'effet du tableau : sur le modèle des musiciens, qui appellent *harmonie* les justes relations tonales et leur union, les peintres parlent de l'harmonie globale « de toutes les parties de la peinture » au sens d'une impression d'ensemble caractérisée par une harmonie des couleurs du tableau. Testelin discute du concept du mode de Poussin dans son « Extrait des conférences sur [...]

l'expression générale et particulière » (1673). Le mode concerne le choix des circonstances relatives à la convenance du sujet ; il exprime la cohérence de chaque partie, compte tenu de la « seule idée du sujet principal » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 20). Comme Fréart et Félibien, De Piles emploie *mode* comme équivalent de l'italien *costume* (« les Modes & les Coûtumes » ; « Mot de l'Art, qui signifie les modes, les tems, & les lieux »), en accord avec l'« Expression générale du sujet, des Passions de l'Ame en particulier » (1699, p. 87, 93). Après que Le Brun et Bourdon ont employé *caractère* comme synonyme pour mode au regard de l'expression des passions (1668, cité dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 242), un glissement terminologique peut être observé dans le *Discours sur la peinture* de Coypel (1721). La notion de mode tend à y être remplacée par celle de caractère : « chaque tableau doit avoir un mode qui le caractérise. L'harmonie en sera tantôt aigre et tantôt douce, tantôt triste et tantôt gaie, selon les différents caractères des sujets » (cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, p. 144). L'évolution sémantique à l'œuvre dans le texte de Coypel se fonde sur la prétention à la vérité (« des caractères vrais et variés », p. 144). Le concept de *caractère* ou de *caractéristique* fondé sur l'éthique se développe dans l'esthétique européenne du XVIII^e siècle, et accorde une large place aux diversités d'expression (y compris à ce qui est étranger). Pourtant développé à partir des notions d'harmonie, de proportion et de costume, ce sens nouveau donné à la notion de *caractéristique*, relié à un besoin de nature et de vérité, va remplacer, dans le contexte du *Sturm und Drang*, l'importance donnée à une conformité harmonieuse. Selon le jeune Goethe (1772, [1998, p. 117]) le sentiment pour une harmonie des masses et la pureté des formes (« *die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen* ») est une conception qui appartient au passé. L'art doit être vrai et induire une sensation, « intime, unie, personnelle et autonome » (« *inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung* »). La critique se porte particulièrement sur le *costume* (*Kostüm*) qui recréant un monde théâtral, est même considéré comme très dommageable (1772, [1998, p. 73]). Lenz aussi défend le *caractéristique* d'une expression, et estime ainsi dix fois plus le peintre caricaturiste que le peintre idéaliste (1774, [1987, p. 653]) : exagération et distorsion d'un objet sont pour lui les moyens de faire une forme antithétique qui vise à rendre reconnaissable les disproportions en relation avec le tout.

Ambiances d'images : la rhétorique des couleurs et de la lumière

Chez Le Brun, le concept de base de la théorie de l'expression est l'« unité d'action » (issue de la théorie de l'art dramatique), qui exclut tout ce qui est contraire à la représentation cohérente d'un sujet historique. Seule l'unité d'action, tenue à une conception homogène du tableau, garantit l'entière attention et participation du contemplateur (cité dans Félibien, 1669, p. 105). La « belle harmonie » capable d'émouvoir le contemplateur ne naît que lorsque les mouvements, gestes et mimiques sont conformes aux exigences de l'*histoire* (Félibien, 1669, p. 84). Les corps humains ou les groupes de corps humains en mouvement véhiculent l'expression. La structure spatiale dans laquelle ils s'insèrent fonctionne comme une sorte de chambre de résonance : au sujet de *La Manne* (1637-1639, musée du Louvre, Paris) de Poussin (1594-1665), Le Brun écrit que même l'air est si pâle et terne « qu'il imprime de la tristesse » (Félibien, 1669, p. 82). Dans la conférence du 3 décembre 1667 sur la *Guérison des Aveugles* de Poussin (1650, musée du Louvre, Paris), Bourdon explicite les modalités spatiales des couleurs et de la lumière. Selon lui, l'espace du paysage chez Poussin est un incomparable « accord merveilleux, ayant répandu sur toutes [les couleurs] une teinte universelle de la lumière » (citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 184). Selon la conférence du 4 août 1668 de Loir sur *L'Hiver ou Le Déluge* de Poussin (1660-1664, musée du Louvre, Paris), la couleur et la lumière ont explicitement pour fonction de véhiculer l'expression (« l'expression de la lumière, et celle de la couleur », cité dans Félibien, 1669, p. 256). Dans le tableau de Poussin, l'action se déplace vers l'arrière-plan. Elle est subordonnée à l'espace du paysage ainsi qu'à l'expression dominante de la couleur, de la lumière et de la teinte de l'air. Les couleurs « tiennent toutes de la teinte générale de l'air » (Félibien, 1669, p. 225). Cette « teinte générale » caractérise l'ambiance du tableau. Dans son étude novatrice du 9 février 1669 *Sur la lumière*, Bourdon revalorise les modalités de la lumière des différents moments de la journée : elles sont en mesure de véhiculer l'expression. Les humeurs de l'homme sont mises en relation avec le mode et attribuées aux moments de la journée : « Que ces six parties du jour étaient d'autant [...] plus nécessaires que chacune avait son mystère ou son caractère particulier » (cité dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 294). Sa division de la journée en six périodes rompt avec la topique traditionnelle des quatre périodes de la journée ainsi qu'avec leur rapport symbolique aux quatre âges de la vie. La

subdivision en six périodes établie par Bourdon fait écho à l'expression des six émotions du traité sur *Les passions de l'âme* de Descartes (1649, art. 69). À la joie cartésienne correspond le caractère du lever du soleil (« l'heure du soleil levant [...] répand le plus de joie sur toute la nature »); à la tristesse correspond la lumière orageuse entre le lever du soleil et le milieu du jour « qui portent un caractère de tristesse »; au désir correspond le coucher du soleil, qui invite au « retraits agréable et désirée », Bourdon (cité dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 301) donne une nouvelle orientation à l'après-midi : « déréglée et variable », qui convient parfaitement à la sensualité bucolique (« elle est propre à traiter des bacchanales, des jeux, des folâtreries et des exercices plaisantes », p. 301). L'après-midi est le moment de liberté du peintre (« elle fournit d'agréables libertés aux peintres », p. 301). Ce mode est assez proche de l'admiration, qui chez Descartes est synonyme d'« une subite surprise de l'âme » face à des phénomènes « rares et extraordinaires » (1649, art. 70). Une nouvelle perspective se profile : la lumière et la puissance expressive des couleurs peuvent susciter des humeurs très diverses. Leurs effets se déploient momentanément et indépendamment du lien scénique avec l'action de l'histoire. « Le coup d'œil d'un tableau, » résume Coypel (cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, p. 47), « doit déterminer son caractère. »

Hans Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Tamara Eble]

Sources citées

Armenini, 1587; Coypel, 1721; De Piles, 1699; Descartes, 1649; Félibien, 1668 [1669]; Fréart De Chambray, 1662; Goethe, 1771-1805; Conférences, [1903]; Conférences, [2006-2015]; Lenz, 1774; Mersenne, 1636; Paleotti, 1582; Poussin [1964]; Rivault de Fleurance, 1608; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Vasari, 1550/1568.

Bibliographie

- BIALOSTOCKI Jan, « Das *Modusproblem* in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des Modusbriefes von Nicolas Poussin », dans *Stil und Ikonographie*, Dresde, 1966, p. 9-25.
- BORNSCHEUER Marion, *Von der Bildbetrachtung zur Theorie der Malerei. Die Kunsttheorie des Sébastien Bourdon (1616-1671)*, Hildesheim, 2005.
- KÖRNER Hans, *Auf der Suche nach der wahren Einheit. Ganheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur*, Munich, 1988, p. 57-67.

- MARIN Louis, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'AEIF*, 24, 1972, p. 251-266.
- MÉROT Alain, « Les modes, ou le paradoxe du peintre », dans P. ROSENBERG ET AL., *Nicolas Poussin*, Paris, 1994, p. 80-88.
- MESSERER Wilhelm, « Die Modi im Werk von Poussin », dans J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH *et al.*, Festschrift Luitpold Dussler, Munich-Berlin, 1972, p. 335-356.
- MONTAGU Jennifer, « The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 233-248.
- REYES Hector, « The Rhetorical Frame of Poussin's Theory of the Modes », *Intellectual History Review*, 19, 2009, p. 287-302.
- ZEITLER Rudolf, « Il problema dei modi e la consapevolezza di Poussin », *Critica d'arte*, 12, 19, 1965, p. 26-35.

HARMONIE (DES COULEURS)

angl. : *harmony*
 all. : *Harmonie, Universal-harmonie*
 néerl. : *harmony*
 it. : *armonia*
 lat. : *harmonia*

Union, teinte, demi-teinte, amitié, harmoge, diminution, houding, lumière, dissonance

Sandrart (1675, p. 84) définit l'« union dans la peinture » (« Vereinigung in der Malerey ») comme « une discordance et un désaccord de couleurs différentes » (« eine Uneinigkeit und Zweispalt manigfaltiger Farben »). L'harmonie des couleurs se caractérise par l'accord d'impressions variées de couleur, au sens d'une concordia discors, laquelle se distingue de la monochromie. Sandrart emprunte sa définition à l'introduction théorique de Vasari (« La unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme », 1550, [1966, I, p. 124]). Comme Vasari, Sandrart privilégie la présentation de quelques exemples concrets d'associations harmonieuses de couleurs à l'énonciation des principes généraux d'une théorie de l'harmonie des couleurs : plumes d'oiseaux, coquillages et bouquets de fleurs instruisent le peintre de l'ordre et de la convenance des couleurs dans la nature (1675). Le modèle inégalé de toute harmonie des couleurs se trouve

dans les transitions fluides et presque imperceptibles entre les couleurs de l'arc-en-ciel. Les couleurs trop contrastées ou trop crues sont à proscrire, car elles se heurtent trop durement les unes aux autres, comme dans un « tapis marqueté et éclaté » (« scheckichten und gesprengten Teppich ») ou chez les « peintres de cartes et teinturiers » (« Kartenmahlern und Färbern », 1675, p. 63 et 85). Ces comparaisons sont également empruntées à Vasari (« un tappeto colorito o un paro di carte », 1550, [1966, I, p. 126]). Sandrart se réfère à la théorie de la musique lorsqu'il définit l'harmonie comme un accord de l'ensemble : un seul « ton faux » (« falscher tonus », 1675, p. 63) suffit à déranger l'effet de l'ensemble. Un mélange habile des couleurs et la réduction de leur crudezza (p. 85) permettent au peintre d'éviter la « discordance d'un tableau » (« Discordanz eines Gemähls »). Ce faisant, il convient de veiller à la juste « diminution » (« Disminuierung »), c'est-à-dire au fait que l'harmonie des couleurs naît du principe d'atténuation proportionnelle des couleurs brillantes. Ce n'est que lorsque les couleurs « se perdent » (« sich verliere[n] ») « selon les règles de la lumière » (« nach den Regeln des Liechts »), c'est-à-dire « peu à peu/dans une juste mesure » (« nach und nach/in gerechter Maße ») que se forme un dégradé de clair-obscur structuré, dans un espace ordonné où chaque teinte obtient une importance ou un « lieu » (« Ort ») et où tout « ressemble à la nature » (« alles der Natur ähnlich »). Vasari aussi se prononce contre la dissonanza o durezza (1550, [1966, I, p. 126]) des couleurs. Il applique la diminution (diminuendo a lo indentro; 1550, [1966, I, p. 125]) aux positions de groupes subordonnés de figures, afin d'éviter toute confusion optique concernant le groupe principal. Vasari nomme deux maux d'égale gravité qu'il s'agit d'éviter : d'un côté les colori troppo carichi o troppo crudi, qu'il ressent comme dures et bruyantes, et d'un autre côté la trop grande douceur (troppo dolce), qui rend les choses pâles, vieilles et enfumées (pare una cosa spenta, vecchia et affumicata, 1550, [1966, I, p. 127]). Le peintre est encouragé à trouver un équilibre entre les couleurs crues et les couleurs pâles. C'est sans doute à cela que Lairesse fait allusion lorsqu'il met en garde contre les deux dangereux écueils que le peintre doit éviter, à savoir la « polychromie raboteuse » (« raauwe bontigheid ») et le trop grand « moelleux » (« murtheid »); celle-ci a une tendance à la « maturité et à la pourriture » (« ryp en rottigheid », 1707, [1740], p. 42)).

Harmonies tonales des demi-teintes

Van Mander — et après lui Junius et Hoogstraeten — critiquent également l'effet d'échiquier des couleurs. Les demi-teintes italiennes (*d'Italy Mezza tinten*, 1604, f. 18v) permettent d'y remédier : les parties arrière

en demi-teintes s'atténuent doucement et disparaissent dans la brume (*bedommelt*, 1604, f. 18v). À la suite de Van Mander, Sandrart parle de « demi-teintes ou demi-ombres » (*mezze tinten oder halbe Schatten*, 1675, p. 73). L'expression italienne a de nombreux synonymes et équivalents : Bosse (1649, n.p.) indique que « Teinte et demi-teinte doivent être entendus de la diminution de force, ou affaiblissement d'une couleur à une autre ». Dans sa traduction de Leonardo, Chambray (1651, p. 38 et 111) emploie « demi-teinte » pour traduire *mezzana oscurità* et *ombra mezzana*. Böhm, le traducteur allemand de Leonardo (1724, p. 5 et 95, 125), parle de « couleur intermédiaire » (*Mittelfarbe*) et — comme Sandrart — de « demi-ombres » (*halbe Schatten*). Le concept est ancien. Dans son *Libro dell'arte* (XXLX), Cennini parle de *gli scuri, e mezzi, e bianchetti*; dans *De pictura* (1435, [1973, III, p. 84]), Alberti utilise *mezzo colore*; Vasari mentionne la *colore mezzano tra il chiaro e lo scuro* (1550, [1966, I, p. 113]). La ressource sémantique de Van Mander est sans doute à chercher du côté de Michiel et de sa *Notizia d'opera del disegno* écrite entre 1520 et 1543 environ, dans laquelle figure l'expression *uniti cun le meze tente* (1888, p. 80). Laïresse emploie *tusschenmiddel* ou *tusschen-tint* (1701, [1740, p. 272]) : ces teintes réunissent des parties du tableaux qui sont « en conflit » (*strydig*) ou qui se heurtent vivement du point de vue de la répartition de l'ombre et de la lumière. Les teintes intermédiaires ou moyennes adoucissent (*verzachten*) les différences et les font se fondre les unes aux autres.

Harmonie et *Houding* ou *Haltung*

Dans le troisième livre de *De pictura veterum*, Junius explique le bon voisinage des couleurs à partir de l'exemple de l'arc-en-ciel. Afin que les couleurs les plus diverses se fondent graduellement et presque imperceptiblement les unes aux autres, le peintre doit tracer les contours des corps (*corporum terminos*) avec une douceur et une légèreté telles que l'œil croit voir ce qu'il ne voit pas, à savoir comment par un alignement trompeur les lignes se déroberont, tout comme si elles disparaissaient dans l'espace (*fallaci fugâ teneriter subducentibus, evanescentibus, & quasi in fumum abcuntibus*, 1637, p. 172-73). Les critères auxquels Junius a alors recours sont le *tonus* et l'*harmoge* de Plinie (*Historia Naturalis*, 35, 29), deux termes empruntés à la théorie de la musique. En tant que luminosité distincte de la lumière, le *tonus* est appelé *schijnsel* (1641, p. 268) dans la traduction hollandaise. Ce terme était déjà employé par van Mander dans la *Vita* de Rosso (1604, [1618, f. 61r]). Hoogstraeten (1678, p. 257) reprend la distinction entre *lux* (*licht*) et

Lumen (*schijnsel*); il la considère comme un problème philosophique qui n'intéresse pas l'artiste. De toute évidence, il n'a pas connaissance de la différence que Leonardo établit entre la *luce*, une source de lumière immatérielle ou un rayonnement lumineux, et la *lume*, qui est entendue comme luminosité appliquée ou reçue à la surface des corps. La traduction hollandaise que Junius propose de l'*harmoge* inaugure une vaste perspective de sens. Il choisit l'exemple de l'union optique du ciel et de la mer au niveau de la ligne d'horizon. Dans ce passage, il parle de *verschiet der verwen* (*het selvighe wierd Harmoge geheesen*, 1641, p. 268). Les termes *verschiet/verschieten* (en allemand *Verschieß(ung)*, *verschießen*) et leur corrélât sémantique (*wech*)*wijking* (en allemand [*Zurück*]*Weichung*); en français « recul ») sont des concepts fondamentaux des théories de la *Haltung* au XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle. Les traducteurs allemands de Goeree, Zezen (1669) et Lang (1677), ignorent l'emploi de *Haltung* comme équivalent allemand de *Houding* et traduisent le terme hollandais par *Verschiessen* (*Das Verschiessen oder Perspectiv der Dunckelheit und des Lichtes*, 1669, p. 67; 1677, p. 131). Ce rapprochement sémantique est préparé par le troisième livre de Junius. Il convient de parler de *verschiet der verwen* lorsque ces *sachtelick in malckander schijnen to vloeyen* (1641, p. 269); *houdinghe* est ce qui relie les choses de sorte qu'elles soient liées si fortement et profondément qu'elles s'associent les unes aux autres, et paraissent doucement se mélanger « *ghmackelick op malckander schijnen te passen en sachtelick in malckander schijnen in te vloeyen* » (1641, p. 308). Sa traduction hollandaise du concept de l'*harmoge* de Pline, *verschiet*, constitue la ressource sémantique qui relie étroitement *Houding* et l'harmonie. Pour Sandrart, ce lien décrit ce que Rembrandt (1606-1669) a accompli en peinture (« union de l'harmonie universelle »; *Zusammenhaltung der universal-Harmonia*, 1675, p. 326). Pour Hoogstraeten (*Van de Houding, Samenstemming, of Harmonie in't koloreeren*, 1678, p. 300) comme pour Lairese (*Van de Harmonie of Houding der Koleuren*; 1740, p. 227), les deux concepts forment une unité indissociable. En même temps, Junius donne la première impulsion à un glissement de sens de la représentation contemporaine de l'harmonie. Dans la version anglaise du texte (1638, [1991, p. 229]), il emploie l'expression redondante de *concinnitie of Harmonie* (en néerlandais, *ghevoeghlicheydt deser Harmonie*, 1641, p. 248). L'emploi de *concinnitas* fait allusion à la conception d'Alberti de l'harmonie comme accord et comme intégration harmonieuse de toutes les parties à l'ensemble d'un corps (*concinnitas universarum partium in ea*, 1485, f. 93v), lequel n'a plus besoin qu'on lui ajoute ni

qu'on lui retire quoi que ce soit. Junius renvoie cependant à Philostrates, qui entend par *band of Harmony* l'union convenable (*communion*) de toutes les parties d'un corps. Hoogstraeten se réfère à ce passage du texte de Junius ; dans sa *Hooge Schoole*, ces termes *Simmetrie*, *Analogie*, *Harmonie* sont cependant employés pour désigner *het wel schicken der koleuren* ou encore *houding* (1678, p. 300). Lorsque *Haltung* s'impose, la représentation corporelle de l'harmonie devient un concept spatial, qui ordonne les relations entre les couleurs en fonction de la profondeur. L'harmonie au sens de la *Haltung* est l'union ordonnée des couleurs, qui se constitue graduellement, grâce à des transitions spatiales entre des plans perspectifs dont la structure paraît cohérente et que l'œil peut parcourir de façon naturelle.

Hans-Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Tamara Eble]

Sources citées

Alberti, 1435 [1540], 1485 ; Bosse, 1649 ; Cennini, v. 1400 [1971] ; Da Vinci, 1651 ; De Lairese, 1707 [1740] ; Goeree, 1668 [1670 b] ; Hoogstraten, 1678 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; Michiel, s.d. [1888] ; Van Mander, 1604 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Vasari, 1550/1568.

Bibliographie

CZECH Hans J., *Im Geleit der Musen : Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst : Anders de Zichtbaere Werelt*, Münster, 2002.

GAGE John, *Color and Meaning : Art, Science, and Symbolism*, Londres, 1993.

WELLMANN Marc, *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei*, Francfort, 2005.

HISTOIRE

angl. : *history, history painting, history-piece, story, historical composition*

all. : *Historienmalerei, Historie*

néerl. : *historie, geschiedenis*

it. : *storia, istoria*

Sujet, action, fable, expression générale, fiction

Sommet de la peinture en ce qu'elle suppose la maîtrise de l'ensemble de ses parties, l'histoire est aussi le lieu de rencontre, voire de conflit, entre la logique du texte qui sert la plupart de temps de source à l'histoire peinte, et la logique de l'image, qui doit faire prévaloir l'effet sur le contenu.

La littérature artistique ne regorge pas de définitions de ce que l'on appelle l'*histoire* ou, plus rarement, la « peinture d'histoire ». André Félibien est l'un des premiers à s'y risquer : « Histoire parmi les Peintres. Il y en a qui s'occupent à représenter diverses choses. Comme des Paï-sages, des Animaux, des Bastimens, & des Figures humaines. La plus noble de toutes des especes est celle qui représente quelque Histoire par une composition de plusieurs figures. Et ces sortes de Peintures s'appellent Histoire. C'est de que Vitruvius nomme *Megalographia*, c'est-à-dire, une Peinture d'importance » (1676, p. 618-619 ; voir aussi Aglionby, 1685, *An Explanation of Some Terms of the Art of Painting*, n.p. ; De Piles, 1708, p. 53-54).

L'histoire est donc d'abord la partie universelle de la peinture (Goeree, 1670, p. 119-120), sa « plus noble » et « plus importante partie », « pour ne pas dire le tout », qui « suppose une connoissance parfaite de toutes les parties de son Art » (Le Blond de Latour, 1669, p. 33-36). Pour cette raison, le principal défi auquel les peintres d'histoire sont confrontés est la tension entre variété et unité.

Si l'histoire permet de tout peindre, la représentation des figures en action constitue la première et principale tâche des peintres d'histoire. Pour Karel van Mander (Van Mander, 1604, « *Voor-reden* », fol. *6r°), les « histoires » (*Historien*) sont d'ailleurs des « figures » (*beelden*) ; « L'histoire doit (c'est sa condition) réunir les motifs ou les figures qui conviennent à sa composition » (Van Mander, 1604, « *Grondt* », V, 4, fol. 15r°-15v°).

Ces figures doivent être variées, tant par leur complexion, leur taille et leur physionomie que par leurs vêtements, leurs attitudes et leurs airs de têtes (Vinci, 1651, p. 30 ; Van Mander, 1604, « *Grondt* », V, 21, fol. 16v° ; Sanderson, 1658, p. 73-74 ; Sandrart, 1675, p. 62 ; Lairese, 1712, t. I, p. 59). Pourquoi ? D'abord parce que cette variété permet à un artiste d'adapter l'apparence de ses figures à la nature des personnages qu'elles représentent (Van Hoogstraten, 1678, p. 41). Ensuite parce que seule cette variété peut produire de la grâce et de l'agrément aux yeux du spectateur (Dupuy du Grez, 1699, p. 289). Une histoire est

comparable à un discours. Si elle répète inlassablement les mêmes figures ou les mêmes genres de figures, il ennuiera ou dégoûtera. Si, en revanche, elle sait varier ses figures, en plaçant le grand près du petit, le laid près du beau, le faible près du fort, elle sera « divertissante » (Vinci, 1651, p. 31).

Toutefois, cette indispensable variété est aussi un problème pour le peintre. Les nombreux talents qu'elle demande au peintre d'histoire l'obligent souvent à s'attacher les services de collaborateurs exécutant les parties qu'il maîtriserait le moins (Van Hoogstraten, 1678, p. 72-73). Mais elle est aussi un problème pour l'œuvre elle-même, dont elle peut menacer l'unité d'ensemble. Cette unité est une qualité essentielle de toute histoire, comme l'explique Léonard de Vinci qui souligne que « le peintre doit voir & dessigner les figures qu'il veut placer dans la composition d'une histoire » (Vinci, 1651, p. 9), insistant sur l'importance de la disposition, c'est-à-dire de la distribution des figures à la surface du tableau (Van Mander, 1604, « *Grondt* », V, 7, fol. 15^v) et dans l'espace perspectif de la scène (Vinci, 1651, p. 29).

Une histoire n'est pas une somme de parties, aussi variées que possible; elle doit aussi être « un tout ensemble » qui doit sembler « bien d'accord » (Dolce, 1735, p. 165), c'est-à-dire où les parties sont liées les unes aux autres par des rapports de convenance et de proportion (Junius, 1641, p. 302; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 19-20). La variété et l'abondance sont donc des qualités, mais qui peuvent se transformer en défauts, quand elles sont abusives. Van Mander rappelle qu'une histoire peut être « copieuse » (*copiose*), mais que cette abondance peut aussi être excessive, et que l'on goûte aussi volontiers à la simplicité (Van Mander, 1604, « *Grondt* », V, 27, fol. 17^v).

Il faut ainsi permettre au spectateur de comprendre rapidement son sujet en plaçant « la partie la plus importante de l'histoire » à « l'endroit le plus beau de l'œuvre » (De Grebber, 1649, p. 1) — généralement au premier plan, et en faisant ressortir les figures, soit en les représentant au centre, soit en les contrastant par le coloris (Van Hoogstraten, 1678, p. 186-189; Sandrart, 1679, p. 19, 80, Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 19-20; De Piles, 1708, p. 192). Il faut par ailleurs que cette variété soit mise au service de l'expression des *affetti* et des passions. Il s'agit ainsi de recréer le sentiment de la vie et de l'action et d'instaurer une relation émotionnelle avec le spectateur (Browne, 1675, p. 55-56; Goeree, 1682, p. 322; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 19-20).

Reste qu'une histoire est aussi, et peut-être d'abord, la représentation d'un récit, généralement tiré de la fable — l'histoire ancienne,

la mythologie, les Saintes Écritures. Cet attachement à une source, le plus souvent textuelle, pose d'autres difficultés. En principe, en effet, un peintre doit veiller à ce que la représentation qu'il propose soit conforme à son sujet. Il doit veiller à ce que Philips Angel appelle la « connaissance des histoires » (*kennisse der Hystorien*) ou à ce que Roland Fréart de Chambray nomme « l'Observation du Costûme » (Angel, 1642, p. 44; Fréart de Chambray, 1662, p. 71-72; voir aussi Sandrart, 1675, p. 79; Richardson, 1725, p. 17-18). Cette lecture des histoires permet de demeurer fidèle à « la Vérité », qui doit être « fort exacte et pure », et qui est « le Principal Magistère de la Peinture » (Fréart de Chambray, 1662, p. 71-72), mais seulement aux yeux des peintres « judicieux & bien avisez » (Raphaël, Jules Romain, Nicolas Poussin), qui connaissent « l'ensemble des principaux récits (*geschiedenissen*) grâce à leurs recherches assidues dans les antiquités et les histoires (*Historyen*) » (Goeree, 1670, p. 92-93). Elle permet aussi, quand un sujet est trop rebattu, d'en trouver de nouveaux, plus piquants et étonnants (La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 20-21).

Mais la vérité d'une histoire consiste dans l'adéquation de ce qui est représenté et de ce qui est arrivé, il n'est pas simple, comme l'explique Samuel van Hoogstraten, relatant une discussion qu'il avait eue avec Abraham Furnerius (1628-1654), dans l'atelier de Rembrandt (1606-1669), de « savoir ce qui est arrivé » (1678, p. 95-96).

La difficulté tient naturellement dans les recherches parfois intensives que suppose cette recherche de la vérité. Avant même d'avoir couché sur le papier les premières esquisses de son histoire, le peintre doit réfléchir à la manière dont il traduira visuellement le récit, quitte à le relire afin de repérer les éléments importants et renoncer à ceux qui sont secondaires, ou trop difficiles à représenter (Van Mander, 1604, « *Grondt* », V, 7, fol. 15v^o; voir aussi Junius, 1641, p. 301-302; Bosse, 1667, p. 20; Sandrart, 1679, p. 19). Mais la difficulté réside aussi dans le fait que la « connaissance des histoires » ne suffit pas à un peintre, qui n'est, comme le dit Roger de Piles, qu'« historien par accident » (De Piles, 1708, p. 67-69). Les fautes de costume, constate Fréart de Chambray, sont surtout désagréables « aux yeux des Sçavants, qui sont toûjours plus choquez des fautes de jugement, et de l'obmission des Circonstances essentielles et nécessaires à l'Histoire qu'on représente, que de ce qui pourroit estre deffectueux dans la Partie mechanique » (1662, p. 129). Si un peintre commet de graves erreurs vis-à-vis du costume, il risque de se rendre ridicule auprès des savants, mais aussi de ses propres clients (Goeree, 1670, p. 123-124). Mais pour De Piles, qui

s'oppose à lui, l'argument peut être renversé (De Piles, 1708, p. 67-69). La spécificité d'une histoire peinte est d'être peinte, et non d'être une histoire — sans quoi l'on ne comprendrait point pourquoi l'on ne se contenterait pas de lire le récit d'où est tirée cette même histoire. La fidélité de l'histoire n'est pas « de l'essence de la Peinture » (De Piles, 1715, p. 29-30). Elle doit être respectée, mais sans excès :

Si le Peintre a l'industrie de mêler dans son sujet quelque marque d'érudition qui réveille l'attention du Spectateur sans détruire la vérité de l'Histoire, s'il peut introduire quelque trait de Poésie dans les faits Historiques qui pourront le souffrir; en un mot, s'il traite ses sujets selon la licence modérée qui est permise aux Peintres & aux Poètes, il rendra ses Inventions élevées, & s'attirera une grande distinction.

L'histoire doit être vraie; mais elle doit être également agréable aux yeux. C'est la raison pour laquelle, contre la vérité historique, les peintres d'histoire sont encouragés à idéaliser la plupart de leurs figures (Bosse, 1667, p. 1; Le Blond de Latour, 1669, p. 33-36), et dans la mesure où l'histoire suppose en principe « l'imitation de la belle nature » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, t. I, p. ix).

La distance temporelle qui sépare les spectateurs des personnages représentés dans les peintures d'histoire complique encore la tâche des peintres. Représenter Alexandre le Grand avec la plus grande fidélité historique permet de respecter la vérité de l'histoire. Si, en revanche, « un Peintre s'imaginait qu'Alexandre fût vêtu comme nous le sommes aujourd'hui, & qu'il représentât ce Conquerant avec un Chapeau & une Perruque comme font les Comédiens, il ferait sans doute une chose très-ridicule, & une faute très-grossière ». Mais, remarque encore De Piles, « cette faute serait contre l'Histoire & non pas contre la Peinture; supposé d'ailleurs que les choses représentées le fussent selon toutes les Règles de cet Art » (De Piles, 1715, p. 32-33). Les règles de décence ont également évolué au cours de l'histoire. Lorsque Gerard de Laresse explique qu'un « maître intelligent » doit savoir ne pas trop découvrir les « femmes honorables » afin que le spectateur ne les confonde pas avec des femmes « légères », et qu'il défend l'idée que cette adaptation doit être faite au nom de la « vérité » (1701, p. 112), ce n'est pas tant à la vérité vis-à-vis des sources qu'il renvoie, mais plutôt à l'idée moderne que l'on s'en fait — sans quoi les nus du *Jugement dernier* (1536-1541, Chapelle Sixtine, Vatican) de Michel-Ange (1475-1564), pleinement justifiés par les textes, n'auraient pas été condamnés...

Au-delà de cette affirmation de la « liberté » des peintres (Angel, 1642, p. 46-47 ; Richardson, 1725, p. 51-52), le problème est aussi celui de la distinction de la vérité et de la vraisemblance, que certains théoriciens ont tendance à confondre (Van Hoogstraten, 1678, p. 93), et pour cause : du point de vue de l'artiste, mais aussi du spectateur, qui n'ont généralement pas assisté aux événements qu'ils représentent, l'image de ces événements ne peut être que la représentation d'une fiction. C'est, constate Gerard de Lairese, la « vraisemblance, qui, par les organes de la vue, agit si puissamment sur notre esprit & sur notre imagination » ; c'est la raison pour laquelle elle « doit principalement être observée dans la disposition & l'exécution du sujet » (1712, t. I, p. 52).

Par ailleurs, une image n'est pas un texte. Comme l'ont compris les peintres néerlandais (par exemple, Goeree, 1670, p. 92-93 ou Lairese, 1701, p. 112), qui distinguent souvent l'histoire comme récit de ce qui est advenu (*geschiedenis*) et l'histoire comme représentation visuelle de ce même récit (*history*), une histoire peinte ne peut restituer parfaitement une histoire écrite. Tandis que la seconde repose sur un récit diachronique, qui se déroule dans le temps et développe des épisodes successifs, la première ne peut représenter qu'un instant, ou un ensemble d'instant, mais qui ne sont reliés les uns aux autres que spatialement (Junius, 1641, p. 303). L'art de l'histoire est un art du choix et de la traduction. L'histoire peinte est bien capable de restituer la succession des moments du sujet, soit en répétant à plusieurs endroits les mêmes figures, représentées à des instants différents — quoique ce procédé soit souvent critiqué pour son archaïsme et son artificialité (Lairese, 1712, t. I, p. 142-144) —, soit en divisant l'action en une série de tableaux ; mais elle ne « peut faire voir ni la cause, ni la liaison » entre les moments de l'action (De Piles, 1708, p. 453). Il faut donc, sur le modèle de Rembrandt, focaliser l'attention du spectateur sur l'« action instantanée », *oogen-bliklijke daedt* — littéralement : « ce qui arrive en un coup-d'œil » (Van Hoogstraten, 1678, p. 178 ; voir aussi Lairese, 1712, t. I, p. 142).

Une histoire, enfin, n'est pas la simple illustration d'un récit. Elle en est aussi l'interprétation, la relecture ; et les fruits de son interprétation doivent être suffisamment compréhensibles par la majorité des spectateurs. Elle produit aussi un « sens », qu'un peintre ne doit pas « heurter » (Angel, 1642, p. 46-47). Une histoire peinte doit mener à « un éclaircissement et une clarification évidente » du sujet, afin d'en restituer « le sens plein et la force » (Lairese, 1712, t. I, p. 86), et cela par les

moyens de son choix, y compris l'insertion d'éléments symboliques ou allégoriques, qu'il faut toutefois toujours rendre compréhensibles. Henry Testelin reconnaît que « la fable est incompatible avec la vérité » ; mais il admet aussi qu'une peinture ne peut être absolument vraie et que, pour « exprimer les mystères » d'un sujet, c'est-à-dire en déployer les différents sens, l'usage de l'allégorie n'est pas proscrit (s.d., [1693 ou 1694], p. 21). Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, en revanche, est condamnable en ce que « les sens allégoriques très profonds » qu'on y trouve ne sont pas suffisamment explicites, sont trop cachés dans l'image pour qu'ils intéressent la plupart des spectateurs. Si une œuvre n'est destinée qu'à « peu d'habiles gens », elle manque sa cible (Dolce, 1735, p. 243-247). L'histoire, même savante, doit intéresser ses spectateurs. Et si elle manque de « netteté », c'est le signe du manque de discernement du peintre, qui a gâché l'invention de son histoire en n'y faisant pas les choix nécessaires et adaptés (De Piles, 1708, p. 69-70).

Jan BLANC

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Angel, 1642 ; Bosse, 1667 ; Browne, 1669 [1675] ; Da Vinci, 1651 ; De Grebber, 1649 ; De Lairese, 1701, 1707 [1712] ; De Piles, 1708, 1707 [1715] ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dolce, 1557 ; Dupuy Du Grez, 1699 ; Félibien, 1676 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Goeree, 1670 a, 1668 [1670 b], 1668 [1670 c], 1682 ; Hoogstraten, 1678 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; Le Blond De La Tour, 1669 ; Richardson, 1715 [1725] ; Sanderson, 1658 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694] ; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- GAEHTGENS Thomas W. (éd.), *Historienmalerei*, Darmstadt, 2003.
- HENRY Christophe, « La peinture en question : genèse conflictuelle d'une fonction sociale de la peinture d'histoire en France au milieu du XVIII^e siècle », dans T.W. GAEHTGENS, C. MICHEL, D. Rabreau (éd.), *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, 2001, p. 459-476.
- JOLLET Étienne, « Towards a Study of Narration in Painting : the Early Modern Period », dans P. COOKE et N. LÜBBREN (éd.), *Painting and narrative in France, from Poussin to Gauguin*, Londres, 2016, p. 211-224.
- KIRCHNER Thomas, *Le Héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 2008.

LÜBBREN N. (éd.), *Painting and narrative in France, from Poussin to Gauguin*, Londres, 2016, p. 211-224.

WRIGLEY Richard, « But is it serious », *The Oxford Art Journal*, XXXVIII, 1, 2015, p. 143-148.

HOUDING

angl. : *keeping*
 all. : *Haltung, Zusammenhaltung (des Lichts), Gesamthaltung, Haupthaltung*
 néerl. : *Houding, wel houden*
 fr. : *tenir ensemble, soutenir, harmonie*

Accord, clair-obscur, groupe, harmonie, masse, repos, ton, tout-ensemble

En peinture, on parle de Houding ou Haltung en référence à la profondeur et la distance, lorsqu'un objet du tableau se distingue optiquement de ses voisins et que cette distinction est convaincante pour l'œil. Les choses du premier plan doivent ressortir avec une clarté plastique, tandis que celles qui sont plus éloignées reculent optiquement grâce à une diminution graduelle de l'intensité de couleur (désaturation) conforme à ce que requiert chaque configuration de l'espace. Houding ou Haltung est le titre donné à un système optique global, intégrant la vie des figures et des couleurs du tableau considéré comme un tout. Ce système repose sur la double nature de la lumière, c'est-à-dire sur l'unité formée par la distinction (matérielle) des objets et par l'instantanéité (immatérielle) de l'extension spatiale. L'on cherche ainsi à obtenir un système de représentation double, fait de superpositions, qui concilie harmonieusement le caractère statique des positions avec la dynamique de l'intensité de couleurs divergentes, dynamique qui génère la profondeur. La clef de la réussite réside dans la formation d'un nombre limité de groupes réunissant les figures sur une surface large, ainsi que dans la différenciation de ces groupes en fonction de la répartition sur ladite surface des masses d'ombre et de lumière qui saisissent le tableau dans son ensemble. Le voisinage des groupes s'exprime sous la forme d'un contraste entre des zones claires et des zones obscures, perçues comme avançant ou reculant dans la profondeur. La Gesamthaltung d'un tableau fournit à celui qui le contemple l'impression totale d'une structure cohérente de la lumière, que l'on peut différencier au

même instant en fonction des différents objets. La technique dite de « la grappe à raisin » du Titien (v. 1488-1576) est un exemple de composition permettant d'illustrer ce point. La position (statique), dont le concept de Haltung ou Houding souligne l'importance, est un lieu de repos temporaire. Cette position n'immobilise pas la continuité de l'espace ; au contraire, elle est l'expression de la modération de la lumière, qui grâce à la dégradation crée « avec douceur » des transitions fluides, et qui ce faisant subordonne les valeurs individuelles des couleurs à un accord pictural global. Junius est sans doute au fondement de ce discours : dans *De schilderkonst der oude* (1641, p. 308), il revendique une continuité ininterrompue (onverbroken) au nom du houdinghe ; toutes les parties doivent être fermement nouées et reliées (verbonden) entre elles. Ainsi, elles semblent délicatement se fondre les unes dans les autres, comme si elles allaient main dans la main : elles tiennent et sont tenues (houden d'andere op, en worden wederom van d'andere opgehouden). La longue voie tracée par la définition de Junius mène d'Angel, Sandrart et Hoogstraeten à Lairese, qui dans le chapitre intitulé Van de houding en smeltinge der koleuren in de Zolderstukken (1707, [1740, p. 158]) cite explicitement le troisième livre du grooten Junius comme source. L'Academie de Sandrart (1675 I, p. 84-85, 301, 326 et II, p. 19) est considérée comme la source imprimée la plus ancienne à utiliser le terme allemand de Haltung pour parler du Hauding. À côté des sources hollandaises, des traductions de textes français (*De Piles*, 1708/1760, *Watelet* 1763, *Pernety* 1757/1764) déterminent la sémantique de l'équivalent allemand au XVIII^e siècle. Il convient de souligner que la littérature française consacrée à l'art n'a pas fourni de terme français consacré : les nombreux emplois de houding dans la traduction hollandaise du *Cabinet des singularitez* (1699-1700) de *Le Comte* — *Het konst-cabinet der bouw-, schilder- beeldhouw- en raveerkunde* (1744, II, p. 317, 381, 404 : houding van Licht en bruin, houding van lighten en schaduwten houding der lighten) — correspondent dans l'original (1699-1700 [1702, II, p. 35, 101, 124]) à : « contraire de clair & d'obscur », « conduite des jours & des ombres », « entente des lumieres ». Le titre d'un chapitre du *Schilderboek de Lairese* (1712, p. 227 : Van de Harmonie of Houding der Koleuren) devient « *De l'Accord ou de l'Harmonie des couleurs* » dans la traduction française de *Jansen* (*Le Grand livre des Peintures*, 1787, I, p. 356). Huber traduit par « le ton de la dégradation » (*Réflexions sur la peinture*, 1775, I, p. 283) l'emploi de Haltung dans les *Betrachtungen über die Mahlerey* (1762, I, p. 299) de *Hagedorn*. L'équivalent anglais est keeping : la traduction de *John Dryden* de *De Arte Graphica* (1668, p. 337, traduit en 1695) de *Charles-Alphonse Dufresnoy* contient un appendice :

l'anonyme Short Account of the most Eminent Painters (by another Hand), que l'on doit à Richard Graham. Son bref descriptif de la vie du peintre flamand Adriaen Brouwer (1605-1638) loue le « good Keeping in the whole together » de ce dernier. Impossible de ne pas remarquer la confluence de keeping et du concept français du tout-ensemble, qui exprime une conception d'un effet d'unité en peinture.

Clair-obscur proportionnel : augmentation et diminution des forces de l'espace

Dans la théorie du *Houding* de Goeree, figuration, position et proportion forment une unité : la dynamique de l'espace, caractérisée par des mouvements aux tendances opposées — vers l'avant ou vers l'arrière — peut être maîtrisée grâce aux proportions équilibrées du clair-obscur, c'est-à-dire grâce à une diminution successive de ses contrastes. Lorsque la distance augmente, les figures se rapprochent et se fondent pour ainsi dire les unes dans les autres. La diminution du contraste de clair-obscur proportionnelle à la profondeur affaiblit les couleurs. L'augmentation de la distance les fait paraître de plus en plus pâles et fermées. Cette diminution révèle cependant toute « l'étendue spatiale et [la] position propre à toutes les choses placées à l'avant » (*ruymste en eyge standt-plaets van alle voorwerpen*, 1670, p. 109). Selon Goeree, la priorité revient à la position, qui soutient la figure, en la délimitant avec précision de la zone voisine. La question de la position d'une figure en relation à son voisinage ainsi qu'en considération de sa position dans l'ensemble décide du *welstandt* ou *Wohlstand* général d'une œuvre. La place ou la position offrent le soutien sans lequel les objets du tableau donneraient en quelque sorte l'impression de « vaciller » (*Tommelingshs*). Grâce aux principes artistiques de *Houding* en revanche, la place qui doit être « ouverte et libre » (*open en ledigh*) entre les figures peut être saisie de façon si naturelle que « nos pieds [semblent avoir] un accès » (*met de Voeten toeganckelijck*) au tableau. Tout comme Goeree, Hoogstraeten et Lairesse décrivent aussi la totalité des couleurs thématisée par le concept de *Houding* au sens d'une polarité entre force, pouvoir et violence d'un côté, et faiblesse, morosité et lassitude de l'autre. Dans le chapitre que Lairesse consacre au *Houding*, les questions de l'ordonnance relatives à la subordination et à la domination figurent au premier plan. L'ordre des couleurs se fonde sur une dispute quant au rang, sur un combat pour le respect de l'ordre des rangs. Tout se déroule ainsi « *as in a camp, where, in the*

general's absence, the lieutenant-general commands, and in a company, the lieutenant for the captain, and the ensign for him, even the sergeant is not without his power » (selon la traduction de Frisch, 1740, p. 230). La position dominante ne doit pas être affaiblie; elle doit garder le dessus : il s'agit d'affaiblir « *to lessen it's force, or to kill it* » tout objet qui visuellement s'en approche trop.

Contre les lois de la hiérarchie des genres

En se référant à la peinture hollandaise, Oudry explique l'effet de la lumière dans sa conférence académique de 1749 (citée dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 1, p. 319-340) : elle permet de faire avancer ou reculer des objets. Il déconseille d'utiliser des plans par échelons. Il préconise plutôt « une gradation bien plus étendue » (*ibidem*, p. 334) pour fournir suffisamment de place à une foule de figures. La nature morte — « un simple bouquet de fleurs » (*ibidem*, p. 331) — dont le rang dans la hiérarchie est considéré comme bas, lui suffit à démontrer ses principes d'opposition et du « tenir ensemble » (*ibidem*, p. 336). Cet exemple de composition vient de Hoogstraten (1678, p. 300, 303), qui qualifie de *Tuilkonst/Tuiling* (en français, « art des bouquets ») l'arrangement de la lumière et de l'ombre, le fait de s'avancer, de reculer, d'arrondir et de raccourcir au sens du *Houding/wel houden*. *Houding* est un concept de la transition. Il combine de façon nouvelle la classification des *parties* en peinture : le clair-obscur et la couleur acquièrent un rang prioritaire. Il initie le processus de pluralisation des genres et des motifs picturaux et ébranle les hiérarchies basées sur une appréciation selon une échelle verticale structurée de haut en bas.

Dans un essai de 1777 qui capte l'atmosphère de l'ère s'étendant de l'*Aufklärung* tardive au *Sturm und Drang*, Merck décrit comment apprécier l'effet de profondeur mystérieux et presque magique que la *Haltung* donne aux représentations minutieuses de l'espace privé et de scènes du quotidien, aux objets sans prétention et aux paysages peu spectaculaires; lors d'une contemplation prolongée, cet effet peut procurer une sensation de bonheur :

Le sentiment pour la *Haltung* est une chose unique et bien plus spirituelle que la connaissance des formes, et seul un œil bien entraîné pour connaître partout l'économie de la nature avec l'ombre et la lumière. Heureux l'homme qui possède un tel œil [...]. Il perçoit quelque chose de nouveau dès que son corps change de position, quand le soleil se lève et se couche ainsi qu'à chaque heure de la journée, lorsque les

nuages s'épaississent ou se dissipent, et il perçoit un tout dans chaque tête de chou, un tableau complet sur chaque dune et dans une forêt de sapins, aussi plate soit elle. (*Das Gefühl für Haltung ist ein ohngleich geistigeres Ding als die Kenntniß der Formen, und es gehört ein langgeübtes Auge dazu, die Wirthschaft (économie) der Natur mit Schatten und Licht überall inne zu werden. Wer dies Auge hat, ist ein glücklicher Mensch. [...] Wie sein eigener Körper seine Lage verändert, wie die Sonne steigt und sinkt, nach allen ihren Tagzeiten, wie jede Wolke dichter oder dünner wird, sieht er etwas Neues; in jedem Kohlhaupt ein Ganzes, auf jedem Sandhügel, in dem flachsten Tannenwald ein vollständiges Gemähde.*)

Hans-Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Tamara Eble]

Sources citées

De Lairese, 1707 [1712], [1728-30, 1740]; De Piles, 1708 [1760]; Goeree, 1670 a; Hagedorn, 1762 [1775]; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Le Comte, 1699-1700 [1744]; Merck, 1777; Pernety, 1757 [1764]; Sandrart, 1675 et 1679; Watelet, 1763.

Bibliographie

- BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, 2008, p. 243-266.
- BOHLMANN Carolin et al. (éd.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer, Leibniz und Spinoza*, Munich, 2008.
- DETHLEFS Hans Joachim, « Ästhetisches Glücksversprechen. Haltung in der Kunstanschauung von Johann Heinrich Merck », *Das Achtzehnte Jahrhundert*, 32/1, 2008, p. 72-93.
- DETHLEFS Hans Joachim, « Gerard de Lairese and the semantical development of the concept of "Haltung" in German », *Oud Holland*, 122/4, 2009, p. 215-233.
- DETHLEFS Hans Joachim, « Zur Theorie der Haltung in Johann Georg Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 59/2, 2009, p. 257-279.
- DETHLEFS Hans Joachim, « Das "spatiierende" Auge — Körperliche und mediale Räumlichkeit in Johann Georg Sulzers Konzeptionen der Haltung », dans A. KURBACHER et al. (éd.), *Was ist Haltung?*, Würzburg 2017.
- HECK Michèle-Caroline, « La réception de Rembrandt en France à travers l'adaptation de la pratique du houding par les peintres français de la

fin du Grand Siècle », dans J. BLANC et G. MAES, *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout, 2010, p. 317-327.

TAYLOR Paul, « The concept of Houding in Dutch art theory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 210-232.

© PULM

IDÉE

angl. : *idea*
all. : *Idee*
néerl. : *idee*
it. : *idea*
lat. : *idea*

Concept, imagination, mémoire, esprit, génie, modèle, forme, esquisse

Le terme idée, dérivé du grec ιδέα, connut une telle fortune dans le champ de la théorie de l'art de la première modernité qu'il est bien difficile d'en résumer tous les enjeux théoriques et plus encore toutes les évolutions, d'autant qu'il plonge ses racines et étend ses ramifications bien au-delà du champ de la pensée de l'art. Par ailleurs, il est impossible d'en envisager l'extension et l'importance sans évoquer pour commencer l'étude séminale d'Erwin Panofsky (1924) qui contribua à le révéler comme un concept-clé de l'esthétique classique. L'importance de cette publication tient essentiellement au fait d'avoir montré comment ce terme a ouvert la littérature artistique à une réflexion proprement spéculative, l'éloignant du terrain de la pratique pour s'intéresser à ce qui précède l'exécution, à savoir la fabrique mentale de l'image et de la conception de la beauté. Dans le sillage de cette étude inaugurale, bien d'autres travaux ont mis en évidence la polysémie fondamentale du terme, qui le fait balancer constamment entre, d'une part, une conception d'inspiration platonicienne qui voit dans l'idée un archétype transcendant à

la réalité, et d'autre part une conception d'inspiration aristotélicienne qui la perçoit comme immanente à la réalité, et plus encore à l'esprit humain, véritable lieu de conception de l'idée, laquelle procède à la fois de la perception et de l'activité intellectuelle. Le terme permet ainsi de penser la tension, voire de la surmonter, entre imitation et imagination, cette dernière pouvant être envisagée à la fois comme faculté réceptrice et créatrice.

Les origines italiennes

Cette extrême malléabilité du terme, témoignant du syncrétisme entre traditions philosophiques antiques, médiévales et renaissantes, s'exprime, à la fin du XVII^e siècle, dans la définition du *Dictionnaire de l'Académie* : « La notion et l'image que l'esprit se forme de quelque chose. Il se prend aussi en parlant de Dieu, pour les formes, les exemplaires, les modèles éternels de toutes les choses créées qui sont dans son entendement » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, p. 582). Un siècle et demi plus tôt, Benedetto Varchi, dans l'une de ses *Lezioni* (1549), établit, à propos de l'un des sonnets de Michel-Ange (1475-1564), une équivalence entre l'*idea* et le *concetto* : « Tel que l'emploi le poète [Michel-Ange], *concetto* correspond à ce que les Grecs nommaient idée [*idea*], les Latins exemplaire [*exemplar*], et nous, modèle [*modello*], c'est-à-dire forme [*forma*] ou cette image [*imagine*], désignée par quelques-uns comme intention [*intenzione*], que nous avons dans l'imagination [*fantasia*], de tout ce que nous pensons vouloir ou faire ou dire » (1549, p. 24). On voit ici apparaître tout un champ sémantique qui mêle les inspirations proprement platoniciennes et celles issues de la tradition aristotélico-thomiste. *Concept*, *exemplaire*, *modèle*, *forme* renvoient, tout comme le terme *idée*, aux processus cognitifs, et plus particulièrement à la genèse des connaissances et au processus d'abstraction. C'est la raison pour laquelle le mot *idée* apparaît dans les titres de nombreux ouvrages touchant tous les domaines du savoir dont il s'agit de présenter un *compendium*.

Ainsi apparaît-il dans le titre d'un livre de Giulio Camillo Delminio, *l'Idea del Teatro* (1550). Il est ici à comprendre au sens de plan idéal, qui est par ailleurs celui d'une architecture du savoir et de la mémoire, par où l'on assiste à un recouvrement entre le sens platonicien et le sens vitruvien. Et cette idée innée est présentée comme étant d'origine divine : « Les idées sont les formes et les exemples des choses essentielles dans l'esprit éternel, où elles existaient avant même que les choses ne fussent faites et d'où toutes les choses créées tirent leur être » (p. 24-25).

C'est une même conception d'une forme première qui apparaît dans le domaine de la théorie de l'art dès le *Da Pintura Antiqua* (1548) de Francisco de Holanda (voir livre I, chap. XV). Il fera ensuite florès dans les grands traités italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, où l'on découvre une tentative de compromis : l'idée artistique est obtenue par l'observation du monde via un processus d'abstraction. Paolo Pino déjà argue que la peinture est un art libéral car les données sensorielles sont d'abord « réduites » à l'état d'idée (« la chose imaginée vient des autres sens intrinsèques réduits à l'aspect de l'idée », *Dialogo*, 1547, p. 10). En 1568, Vasari définit le *disegno* comme un processus qui « extrait de beaucoup de choses un jugement universel, semblable à une forme ou à une idée de toutes les œuvres de la nature » (*Vite*, p. 43). Dans le *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* (1585) comme dans l'*Idea del Tempio della Pittura* (1590) de Giovanni Paolo Lomazzo, l'idée platonicienne (« notre naturelle idée qui, du ciel, est infuse en nous », *Trattato*, p. 452) se mâtime également d'une acception moins métaphysique et plus naturelle. Dans ses *Veri precetti della pittura* (1587), Giovanni Battista Armenini réaffirme à son tour clairement que

le peintre doit avoir dans l'esprit une très belle idée des choses qu'il veut réaliser, pour qu'il ne fasse pas une chose dépourvue de dignité et de pensée ; mais qu'est-ce que l'idée ? En bref, les peintres disent entre eux qu'elle ne doit être que la forme apparente des choses créées, conçue dans l'entendement du peintre. (1587, p. 137)

Soucieux de s'adresser à des artistes et amateurs d'art plutôt qu'à des philosophes et des théologiens, Federico Zuccari, dans son *Idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti* (1607), franchit un pas de plus en assimilant le terme *idée* à celui de *dessin intérieur*, qu'il fait à nouveau balancer entre innéisme (« l'âme du Dessin », « image divine imprimée dans notre Ame », est « un concept premier et inné dans l'intellect humain, l'âme de l'âme intellectuelle », II, 1, 1767, p. 70) et acquisitionnisme, tempérant ainsi la voie néoplatonicienne par une orthodoxie aristotélico-thomiste, de mise en contexte contre-réformé.

C'est sur ce socle théorique que s'ouvre le XVII^e siècle, le terme *idée* essaimant dans toutes les langues avec une certaine stabilité sémantique tout en se confondant avec d'autres notions : concept, pensée, modèle, forme, dessein... Cherchant le juste milieu entre un imaginaire débridé et un naturalisme exacerbé, les théoriciens de l'art, tels Scamozzi, Agucchi ou Bellori visent désormais l'*Idea dell bello*.

Cette idée, devenue sous la plume de Pietro Bellori (1672) « déesse de la peinture » (p. 10), tire « son origine de la nature », même si « elle dépasse son origine et devient elle-même origine de l'art » (p. 4). Elle procède tout à la fois de la perception et de l'intelligence :

C'est pourquoi les nobles peintres et sculpteurs, imitant le Premier Ouvrier, forment eux aussi dans leur esprit un modèle de beauté supérieure, et sans le quitter des yeux amendent la nature en en corrigeant les couleurs et les lignes. [...] L'idée du peintre et du sculpteur est ce modèle parfait et excellent dans l'esprit, auquel ressemblent les choses qui sont devant nos yeux, parce qu'elles en imitent la forme imagée. (1672, p. 4)

Inspiré par Franciscus Junius chez qui l'idée de la beauté trouve encore son fondement dans une certaine transcendance de l'inspiration (« Il y a dans les formes et dans les figures quelque chose d'excellent et de parfait; c'est à ces types trouvés par l'imagination que nous rapportons en les imitant les choses qui d'elles-mêmes ne tombent pas sous les yeux. Ces formes, Platon... les appelle les Idées », *De pictura veterum*, I, 2, traduit par Colette Nativel, 1996, p. 170), Bellori rabat donc malgré tout la création dans l'immanence du monde créé.

L'idée au Nord des Alpes

Du côté de la théorie nordique, on découvre une même insistance sur l'origine naturelle des idées, dans le sens où elles proviennent d'une vision de la nature. Si pour Karel van Mander (1604, fol. 46v, traduit par Jan Willem Noldus, 2008, p. 170), certains peintres « ont la capacité de tracer rapidement sur leurs panneaux ce qui était déjà complètement peint dans leur Idée », pour Samuel Van Hoogstraten « l'art de peinture est une science qui doit permettre de représenter toutes les idées ou tous les concepts que l'ensemble de la nature visible peut nous donner » (1678, p. 24, traduit par Jan Blanc, 2006, p. 104). Le spectateur et amateur devra en retour, pour apprécier une œuvre à sa juste valeur, « pénétrer dans l'idée du peintre ». L'idée en vient finalement à désigner tout ce que l'imagination et l'intelligence conçoivent en interaction avec la nature, une imagination qui doit s'exercer « à former des Idées les plus accomplies qui se puissent concevoir » (François de la Mothe le Vayer, 1648, p. 104) et une intelligence qui est à l'origine du dessin. La mémoire en est le « vase » dans lequel le génie, selon Roger de Piles, choisit les idées avec l'aide du jugement (*L'idée du peintre parfait*, 1736, p. 14). L'idée, assimilée au *disegno esterno*, peut également faire

référence à l'esquisse elle-même, c'est-à-dire à « ces premières idées que le peintre jette sur le papier pour l'exécution de l'ouvrage qu'il se propose » (Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XVII), par où l'on retrouve ce lien intime entre dessein et dessin.

Si l'idée de la beauté porte à sa perfection ce qui est inhérent à la nature, la théorie du sublime et du génie finira par réinstaurer un certain innéisme. Ainsi pour Jonathan Richardson, « *he that would rise to the Sublime must form an Idea of Something beyond all we have yet seen; or which Art, or Nature has yet produc'd* » (1725, p. 259). Pour Roger de Piles, si « le Génie est une partie qui ne peut s'acquérir ni par l'étude, ni par le travail », ce génie doit avoir une idée de la nature visible, « non seulement comme se voit fortuitement dans les sujets particuliers, mais comme elle doit être en elle-même selon sa perfection, & comme elle seroit en effet, si elle n'étoit point détournée par les accidens » (1715 [1736, p. 3]). L'idée conserve ici le sens de modèle ou d'archétype. C'est cette véritable visée intellectuelle, pour ne pas dire vision, qui doit servir de guide à la création, comme à tout savoir :

Personne ne remporte le prix de la course qu'il ne voie le but où il doit arriver; et l'on ne peut acquérir parfaitement la connaissance d'aucun art, ni d'aucune science, sans en avoir la véritable idée. Cette idée est notre but, et c'est elle qui dirige celui qui court, et qui le fait arriver sûrement à la fin de sa carrière, je veux dire à la possession de la science qu'il recherche. (De Piles, 1708, p. 1)

Au terme de cette histoire, il est intéressant de remarquer la façon dont le terme *idée*, importé du champ philosophique dans celui de la création artistique, refait son apparition dans les ouvrages philosophiques en conservant cette dimension artistique. Ainsi dans son *Abrégé curieux et familier de toute la philosophie*, Léonard de Marandé amorce son chapitre consacré à l'idée dans la métaphysique en soulignant d'emblée que

L'Idée, généralement parlant, est le modèle, le tableau, l'original et l'exemplaire sur lequel un ouvrier travaille pour en faire une copie et effectuer ce qu'il avoit projeté. D'où vient que le peintre qui travaille sur le dessein qu'il s'est formé en la phantaisie, est dit travailler et faire un tableau sur l'idée qu'il en a dans l'esprit et qui luy sert comme d'originel. (1642, p. 552)

Ralph DEKONINCK

Sources citées

Armenini, 1587 ; Bellori, 1672 ; De Holanda, 1548 [1921] ; Delminio, 1550 ; De Marande, 1642 ; De Piles, 1707 [1715] ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dictionnaire, 1694 ; Hoogstraten, 1678 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; La Mothe Le Vayer, 1648 ; Lomazzo, 1584, 1590 ; Pino, 1548 ; Richardson, 1715 [1725] ; Van Mander, 1604 ; Varchi, 1549 ; Vasari, 1550/1568 ; Zuccari, 1607 [1768].

Bibliographie

- BEYER Andreas, « Idea », dans U. PFISTERER (éd.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 2011, p. 189-192.
- DESWARTE-ROSA Sylvie, « Idea et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda », *Revue de l'Art*, 1991, vol. 92, p. 20-41.
- DESWARTE-ROSA Sylvie, « Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro », *Revue de l'Art*, 1991, vol. 94, p. 45-65.
- DI STEFANO Elisabetta, *Arte e Idea : Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palerme, 2004.
- LORINI Victoria, « Idee », dans S. FESER, M. BURIONI et V. LORINI (éd.), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie : Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen Berühmter Künstler Anhand der Proemien*, Berlin, 2010, p. 226-229.
- MORALEJO ORTEGA Macarena, « La nozione di idea nei testi a stampa dalla seconda metà del Cinquecento a metà Seicento : gli autori, i temi e il loro rapporto con *L'Idée della Architettura Universale* di Vincenzo Scamozzi », *Annali Architettura*, vol. 27, 2015, p. 121-126.
- NATIVEL Colette, « Le triomphe de l'Idée de la peinture : la *Phantasia* chez Junius et Bellori », dans M.-C. HECK, F. LEMERLE et Y. PAUWELS (éd.), *Théories des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, Lille, 2001, p. 219-231.
- PANOFSKY Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. fr. de Henri Joly, Paris, 1983.
- PFISTERER Ulrich, « Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris *L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti* », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 38, 1993, p. 237-268.
- ROSSI Sergio, « Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro », *Storia dell'Arte*, vol. 20, 1974, p. 37-56.
- SUMMERS David, *The Judgement of Sense*, Cambridge, 1987.

Ignorant \implies Amateur
 Illusion \implies Artifice, Plaisir
 Image \implies Imagination

IMAGINATION

angl. : *imagination, imaginative faculty, fancy*
 all. : *Imagination, Einbildung*
 néerl. : *imagination, inbeeldingskracht, fantasie*
 it. : *fantasia*
 lat. : *fantasia*

Image, idée, fantaisie, mémoire, imitation, modèle, pratique

L'imagination est la première qualité que l'on exige d'un peintre ou d'un poète. Baillet de Saint-Julien (1750, p. 14) ou Du Bos font référence à la création des allégories dans les tableaux de la Galerie Médicis de Rubens (1719 [1740], p. 185-186), mais cette faculté de l'artiste, peintre ou poète, est également convoquée dans la définition de l'imitation, au point que Sanderson définit son pouvoir par rapport à celui de l'imagination (fancy) (1658, p. 32-33). Les choix des sujets, des circonstances, des accidents sont également subordonnés à sa force (De Piles, 1708, p. 429-430). Certes on lui reconnaît la capacité de créer quelque chose de neuf (Junius, 1641, I, IV, 6), d'inventer des histoires nouvelles à partir de choses visibles ou écrites dans les livres (Bosse, 1649, p. 8-9), ou de suppléer au manque de vérité d'un paysage héroïque, par exemple (De Piles, 1708, p. 203-204). Mais les licences de l'imagination, inspirées par la poésie, ne sont acceptées qu'à condition qu'elles satisfassent aux règles de l'art, à savoir la convenance, la vérité de l'histoire (De Piles, 1668, Remarque 1, p. 59-61; 1715, p. 32-33). Malgré l'analogie entre la peinture et poésie qui sont toutes deux des arts d'imitation s'appuyant sur l'imagination, il y a effectivement entre elles une différence essentielle, définie par Junius : les poètes cherchent à créer l'étonnement à travers le fabuleux, les peintres cherchent la force de la vérité et la clarté (de l'expression) qui sont pour ces derniers le but essentiel de l'imagination (1641, I, IV, 6). C'est à Junius que l'on doit une approche théorique des diverses sortes de phantasia. Cette distinction marque de manière très évidente l'évolution du concept au XVII^e siècle. S'appuyant sur

la tradition littéraire antique, le théoricien néerlandais en définit deux. La première est considérée comme une faculté réceptrice d'idées. Le processus de formation des images est décrit avec précision : les sens perçoivent les formes et les couleurs, puis à partir de ce qui est observé, l'intelligence ou l'intellect appelé le miroir des sens recompose l'objet qui met alors en mouvement l'imagination (1641, I, II, § 1). La deuxième est une faculté créatrice. Cette dernière n'est pas construite uniquement en référence à la notion d'Idea platonicienne. Elle dessine les formes que représente l'imagination réceptrice, et fournit aux artistes les modèles parfaitement achevés de leur œuvre future (1641, I, II, § 2). Ces deux conceptions ne sont pas antinomiques, elles se retrouvent avec des inflexions diverses dans l'ensemble des textes sur l'art au XVII^e et au XVIII^e siècle. Elles contribuent alors à redéfinir le rôle de l'esprit (ou entendement) et celui de la mémoire. Pour Félibien, il faut remplir son esprit d'images, et les imprimer dans sa mémoire. Elles fortifient l'imagination pour produire de nouvelles images (1672, 4^e Entretien, p. 402-403). Imprimer les images dans la mémoire (Sanderson, 1658, p. 32-33) est une tâche essentielle. Goeree compare l'imagination à des registres qui se remplissent par la pratique de l'observation (1670 a, p. 41-42). L'artiste pourra alors y trouver les images d'objets d'après nature, immobiles ou en mouvement. Ce qui est perçu par nos sens, puis reçu dans l'imagination est ensuite imprimé dans notre esprit, mis en forme dans l'entendement. Cela développe ensuite la faculté de jugement de l'artiste et lui permet de faire le meilleur choix (Junius, 1641, I, II, § 4). Cependant le rôle et la prédominance de l'imagination par rapport à la raison fait débat, en particulier en France. Tout en reconnaissant l'importance de la faculté imaginative, Félibien par exemple oppose la beauté de l'imagination de Pierre Cortone (1596-1669) à la force du raisonnement de Poussin (1688, 9^e Entretien, p. 12).

De l'image mentale à la peinture

La reprise de la tradition vasarienne de l'assimilation de l'image mentale à l'Idée est courante en France et en Europe septentrionale au XVII^e siècle. S'inspirant des théoriciens de la Renaissance italienne, Pader fait de l'imagination une image mentale, antérieure au processus de création sur le papier (dessin) (1649, n.p.). De même, La Mothe Le Vayer appelle le peintre à former des Idées les plus accomplies qui puissent se concevoir (1648, *Lettre IX*, p. 103-104). Grâce à l'imagination, l'artiste peut former une esquisse dans sa raison, « mère nourricière de toute invention » (Junius III, I, 11). Cette conception qui fait de cette faculté un synonyme de *conchetto*, et affirme son rôle dans

l'invention et le dessin, est soulignée également par Fréart de Chambray (1662, p. 11). L'idée de l'imagination comme siège d'une image idéale reste courante au XVIII^e siècle. Batteux attribue ainsi ce caractère à un tableau conçu selon les règles du Beau dans l'imagination du peintre (1746, p. 248-249).

Les théoriciens abordent également la question de la relation entre la forme visible considérée comme l'expression d'une forme immanente, créée par l'artiste dans son imagination (*fantasia*), et l'invisible. Grâce à la puissance de l'imagination, l'art reproduit l'invisible en figurant le visible, que ce soient des objets jamais vus ou aperçus rapidement (Junius, I, II, §3). Cela ne donne pas lieu à de longs développements abstraits dans les écrits théoriques, mais à des considérations sur la pratique du peintre. Le travail de l'artiste est comparé à celui de la nature qui crée. L'imagination est éveillée par le feu de l'esprit (Fréart, 1662, p. 11), et Goeree attribue à cette faculté la possibilité de peindre la beauté de l'homme si elle y est imprimée avec force. D'elle dépend aussi la vie du tableau. Celui-ci pourra alors être peint, comme si le peintre avait cette Beauté devant les yeux, avec les mêmes qualités de force et de vie (1682, p. 34-35).

Sandrart reprend presque textuellement la définition de Vasari et présente l'*Einbildung* ou *Imagination* (*imaginatio sive conceptus* dans l'édition latine de 1683) comme formée à partir de l'*Idea* ou modèle de toute chose (1675, p. 60). Il définit aussi le rôle du dessin à partir de cette faculté de l'esprit (1679, p. 12). Mais simultanément, il propose une autre approche de l'*imagination* proche de la deuxième signification que Junius donne à ce terme. La conception intellectuelle du dessin, fruit de l'*Idea*, comme représentation de l'imagination et comme fondement de la pratique artistique est relativisée par le rôle essentiel qu'il donne à l'observation. Celle-ci sert d'intermédiaire entre les sens qui perçoivent et la pensée. L'imagination est alors associée à la mémoire, et sert à construire un *index imaginum* qui contribuera à la création. Il reprend ainsi les deux acceptions données par Junius. Mais parce qu'il ne s'attache pas à donner un enseignement théorique, il développe une pratique de l'observation. Les autres théoriciens septentrionaux suivent généralement le même chemin.

Quand Van Mander parle de peindre dans son imagination (1604, fol. 15v), il ne fait pas référence à une *Idea*, mais à l'expression figurée dans cette faculté de l'esprit des divers accessoires d'une composition avant d'en faire l'esquisse. La nécessité d'ordonner les diverses parties dans l'imagination avant d'aborder l'exécution est également

largement répandue dans les textes. Elle est mentionnée par Félibien (1666, *1^{er} Entretien*, p. 45-46), mais ce dernier ne met plus l'accent sur la nécessité du jugement, ni sur celle d'esprit pour ordonner les pensées de son imagination (1688, *9^e Entretien*, p. 114). L'opération de la composition (l'invention et la disposition) sont pour Dezallier d'Argenville, la *poétique* de la peinture qui dépend de l'imagination et du génie (*Avertissement*, 1745-1752, I, p. III-IV). Cette qualité est reliée au dessin considéré comme le produit de l'intellect et de l'imagination par Testelin (s.d. [1693 ou 1694], p. 36), et par De Piles qui reprend le lieu commun du parallèle l'*Idée* et de l'esquisse dans l'imagination (1715, p. 70). Mais ce dernier développe en même temps une autre conception de l'imagination. En définissant la manière d'un artiste comme le *sel du dessin*, et en affirmant que c'est par ce caractère qu'il remue l'imagination du spectateur (1715, p. 71), De Piles, introduit une distance considérable avec l'assimilation de l'esquisse et de l'*Idée* à l'imagination. À partir de l'exemple de Rubens (1577-1640), il élargit aussi le champ d'application de cette faculté à la couleur et au plaisir qu'elle donne, effaçant ainsi entièrement la confusion entretenue par les théoriciens de la Renaissance entre l'imagination et l'*Idea* (1677, p. 227).

Modèles et imagination

Nourrie de détails qui doivent ensuite être assemblés (Pader, 1649, n.p.), remplie avec ce que l'on voit suivant son pays et son tempérament (Audran, 1683, n.p.), l'imagination est alors conçue en étroite relation avec l'imitation qu'elle seconde efficacement. C'est en effet grâce à elle, par ce qui a été imprimé en elle, que l'artiste peut représenter un objet qu'il n'a plus devant les yeux (Junius, 1641, I, p. 14-15). Le pouvoir de l'imagination de garder présents et vivants tous les objets dépasse les possibilités de la mémoire. Goeree considère par exemple que la vie est si riche, qu'il est impossible pour un peintre de se souvenir de tout, voire même de saisir tout au même moment (Goeree, 1670 a, p. 78-80). L'imagination supplée alors à ce défaut.

Si on excepte les « caprices » entièrement issus de la fantaisie du peintre (La Mothe Le Vayer, 1648, p. 114-116), ou ce que Baillet de Saint-Julien appelle un *fantôme* qui se forme dans l'imagination quand la nature ne peut fournir de modèle (Baillet de Saint-Julien, 1750, p. 9-10), l'imagination est conçue comme fortement attachée au modèle tel que l'œil le voit. Elle permet de pouvoir corriger l'air et

la proportion des figures (Bosse, 1649, p. 98-99), et de rester fidèle à l'original sans se laisser séduire par les manières des autres si on veut peindre d'après le naturel ou le goût antique (Bosse, 1649, p. 101). Cette faculté est également nécessaire si l'on veut peindre des portraits (Hoogstraten, 1678, p. 46; Goeree, 1682, p. 204-205), ou des fruits (Goere, 1670 c, p. 51-52), et plus généralement pour imiter la vie naturelle. De même c'est à elle que les peintres doivent faire appel pour représenter la beauté, car cette dernière est rarement présente dans une seule personne (Goere, 1682, p. 35-36).

La pratique de l'imagination

Le pouvoir d'une imagination forte est une qualité essentielle du peintre (Goeree, 1670 a, p. 42-43), au même titre qu'un esprit universel, un œil qui sait bien discerner, et une main libre (Bosse, 1649, p. 87). On lui attribue la vivacité, le courage (Sandrart, 1675, p. 72), y compris pour imiter la nature. Alors que l'imitation est limitée par les choses que l'on voit, l'imagination n'a quant à elle aucune limite (Junius, I, II, 2), elle permet de dépasser la ressemblance avec les choses visibles. Parce qu'elle préside à la représentation de choses absentes ainsi qu'à celle des choses invisibles, elle peut éloigner le peintre de l'imitation de la manière de ses prédécesseurs, et lui permettre ainsi de parvenir à la perfection (Junius, I, II, 3). Junius cite par exemple la pratique de la symétrie qui doit être recherchée à travers l'imagination (III, II, 6). Le modèle de la nature n'est pas rejeté; au contraire il peut même être atteint de manière plus vraie, parce qu'une imagination vive est nécessaire pour imiter nature. Aglionby définit bien cette contradiction apparente : après avoir beaucoup dessiné d'après nature et d'après les antiques, il faut une imagination vivante pour être un bon peintre et pour bien disposer les objets. C'est elle, en effet, qui définit la juste relation des choses les unes avec les autres, et qui fait que l'œuvre ressemble à la nature (1685, p. 8-9).

La nécessité de fortifier son imagination découle de cette conception. C'est une idée omniprésente dans les écrits théoriques qui cherchent avant tout à donner un fondement et une explication à la pratique. Cultiver cette qualité est essentiel. D'une part il s'agit de ne pas forcer ou contraindre son esprit, mais d'attendre que le feu soit allumé et se laisser emporter par ses imaginations (1672, 4^e *Entretien*, p. 407), mais d'autre part il s'agit aussi d'une véritable pratique pour renforcer et utiliser ses pouvoirs, ainsi que ceux de la mémoire. Vinci propose

ainsi de retracer les figures inscrites dans son imagination (*Traitté*, 1651, chap. XVII, p. 5). Dupuy du Grez, Sandrart, Félibien et d'autres théoriciens rappellent l'usage de tablettes évoquées par Vinci pour noter et imprimer dans son imagination ce qu'ils considèrent comme digne d'être observé. Cette pratique, fondée sur l'observation, est différente de l'utilisation des cahiers de modèles, qui sont destinés à être copiés. Elle contribue à aider l'imagination, d'une part parce que les modèles sont pris sur le naturel, et d'autre part parce que ces derniers expriment la liberté et sont abondants (Dupuy du Grez, 1699, p. 287). Le grand nombre de possibilités permet en effet de choisir celui qui, par son air ou son attitude, sera le plus conforme à ce que l'on veut dessiner (Vinci, 1651, chap. CXC, p. 62-63 ; chap. CCXVIII, p. 71). Souvent évoquée pour dresser le portrait du peintre savant, la lecture est également considérée comme une pratique utile et nécessaire pour remplir l'imagination. Grâce à elle le peintre qui rejoint en cela le poète, peut inventer de manière neuve les histoires qu'il veut peindre (De Piles, 1715, p. 41-42). Ce n'est en effet pas l'érudition qui intéresse alors les théoriciens comme Sandrart, mais le processus dont il détaille les différents moments : lire le texte chez plusieurs auteurs pour choisir le meilleur de l'histoire, imprimer ce qu'il a lu dans son imagination, concevoir l'invention dans sa raison (1675, p. 79a). La dernière étape est alors de rendre visible toutes ces imaginations sur la toile, grâce à sa main.

La convergence fréquente, plus que l'opposition entre les deux conceptions de l'imagination, induit également une nouvelle approche. Faculté de concevoir, faculté de voir, l'imagination contribue aussi à la capacité de juger. Ce pouvoir peut et doit être développé par les peintres et par les amateurs, car il permet à tous de reconnaître l'histoire, et d'apprécier et de juger (Goere, 1670 a, p. 42-43). Grâce à l'image formée dans son imagination le peintre peut se corriger (Bosse, 1667, p. 20). C'est l'imagination qui garde en elle les manières des peintres, et permet ainsi aux amateurs de reconnaître les originaux. Non soumise aux règles (Salmon, 1672, p. 6-7), cette capacité pleine de vie qui a le pouvoir d'agir sur le spectateur anime le jugement (Junius I, IV). Mais ce n'est plus alors l'*Idea*, mais l'impression vivante de l'œuvre et la vraisemblance qui agissent sur l'imagination du spectateur (Lairesse, 1712, p. 52).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685; Audran, 1683; Baillet De Saint-Julien, 1750; Batteux, 1746; Bosse, 1649, 1667; Da Vinci, 1651; De Piles, 1668, 1677, 1708; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1715; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Du Bos, 1719 [1740]; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Goeree 1670 a, 1670 c, 1682; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Mothe Le Vayer, 1648; Pader, 1649; Salmon, 1672; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679, 1683; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604.

Bibliographie

BUNDY Murray Wright, *The Theory of Imagination in Classical and medieval Thought*, Urbana, 1927.

COCKING John, *Imagination. A Study in the History of Ideas*, Londres, 1991.

NATIVEL Colette, « Le triomphe de l'Idée de la peinture : la phantasia chez Junius et Bellori », dans M.-C. HECK (éd.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, Lille, 2002, p. 219-231.

IMITATION

angl. : *imitation, copy*
 all. : *Nachahmung, Kopie*
 néerl. : *imitatie*
 it. : *imitazione*
 lat. : *imitatio*

Ressemblance, copie, modèle, d'après nature, d'après la vie, d'après les maîtres, nature, naturel, manière, observation, choix, imagination

S'appuyant sur la double orientation donnée par Platon et Aristote, entre Idée et Nature, le débat sur l'imitation dans la création artistique joue un rôle essentiel dans la théorie de l'art. Le but de l'art est-il de créer les formes parfaites ou la perfection réside-t-elle dans le rendu si vivant des objets et des êtres comme pour tromper la vue ? Cette question traverse l'ensemble des écrits théoriques depuis la Renaissance qui tous ont pour fondement que l'art doit imiter la nature et que la peinture doit tirer toutes ces observations de

la nature. Faut-il imiter le réel ou modèle extérieur, ou le modèle intérieur ou idéal qui n'existe que dans l'imagination ? Les réponses des théoriciens de la Renaissance sont diverses. L'imitation peut être sélective, et le choix doit se porter sur les plus belles parties comme le propose Alberti (Alberti, III, 51). En revanche Léonard de Vinci engage à imiter la nature sans essayer de l'améliorer, car cela la rendrait maniérée c'est-à-dire contraire à elle-même. Un point de rupture s'opère au XVI^e siècle avec des théoriciens comme Vasari. Il considère que l'art peut corriger la nature, et engage les artistes à s'instruire auprès d'autres, antiques ou modernes, qui ont acquis dans leurs œuvres cette grâce par laquelle l'art surpasse la nature. Lomazzo, Armenini, Zuccaro posent les fondements d'une esthétique classique en posant une nouvelle conception de la beauté, la Bellissima Idea que l'artiste porte en lui (le disegno interno pour Zuccaro). Ces deux manières de penser l'imitation (entre une fidélité à la nature et une conception idéalisée) traversent la conception de l'imitation en France, en Angleterre, aux Pays-Bas et en Allemagne aux XVII^e et XVIII^e siècles. Imiter le réel ou imiter l'Idée n'est pas la seule préoccupation. Pour autant, ce n'est pas tant une réflexion sur l'image que sur la notion de vrai. On s'intéresse alors à l'objet de l'imitation (qui peut être très divers, et s'étend à tout ce qui est dans la nature), à la vérité, au vraisemblable, et à la pratique qui préside à la représentation, afin qu'elle soit conforme aux règles de l'art, avec des inflexions plus ou moins grandes selon les pays. La place grandissante de l'esthétique du sentiment, et un nouveau sentiment de la nature au XVIII^e siècle, induisent l'abandon de l'approche de l'imitation par les règles qui la régissent, pour donner un rôle plus important à l'analyse des sensations. D'autres questions intéressent les théoriciens : le rapport entre l'observation et la perception de la chose vue, le rôle de l'intellect et de l'imagination dans l'élaboration de l'harmonie et de l'unité d'un tableau. Depuis la Renaissance elles interrogent la nature de l'acte créateur : est-il limité à celui d'imiter ou est-il le fruit de l'esprit ou de l'imagination ?

De la définition de l'imitation à celle de la peinture

Dans son *De Pictura Veterum*, fondé sur l'interprétation de Quintilien et de Cicéron, Franciscus Junius, à partir de la comparaison entre l'acte créateur de l'artiste à celui du Dieu créateur, fonde l'art dans l'imitation selon un rapport à la nature et à la beauté (I, 1). Il définit ainsi simultanément la peinture comme une représentation de ce qui se voit et de ce qui est caché, et propose deux types d'imitation : la première est l'expression du monde visible d'après la vie, la seconde est

celle d'une image mentale issue de l'observation de la nature, créée par l'imagination à partir de la trace de sensation (vue) (Junius, I, 2). Ces deux types d'imitation révèlent bien les deux orientations sensibles dans les définitions de la peinture. Entre l'assertion de Pader, le traducteur de Lomazzo, soulignant qu'il ne suffit pas de d'imiter simplement, mais qu'il faut ajuster (1657, p. 5), et Vinci (dont le *Trattato* est publié en 1651), qui accorde la perfection à une peinture qui imite le mieux et en conformité avec le naturel (1651, chap. CCLXXVI, p. 90-91) et rappelle qu'on ne doit recourir qu'à la nature, y compris dans ses extravagances (1651, chap. XXIV, p. 6), la proposition de Junius ouvre la voie à l'esthétique classique. En prônant une imitation idéalisante, il contribue à développer l'idée qu'il faut parfaire la nature pour atteindre la perfection en peinture. Comme Bellori, les théoriciens anglais comme Smith défendront l'idée que le pouvoir de la peinture réside dans l'imitation et la correction de la nature (1692, p. 64). Faire une bonne peinture, c'est imiter la nature dans sa plus belle partie (Aglionby, 1685, p. 104-106), ou la représenter telle qu'elle est dans l'esprit du peintre, dans ce qu'elle a de rare, de sorte que la grâce et la grandeur en ressortent (Richardson, 1719, p. 27-30). L'anecdote de Zeuxis et des filles de Crotone est le paradigme de ce type d'imitation qui s'applique à la peinture d'histoire pour le rendu de la figure, mais également aux paysages pour les représentations de la nature. La question des modèles (antiques, maîtres) est alors également essentielle.

En France, le débat a aussi une grande acuité, mais il prend des tournures différentes. Il se focalise sur d'autres aspects, en particulier sur la recherche d'une définition qui tienne compte des caractères pour parvenir à l'imitation. Si la peinture est faite de lignes et de couleurs, c'est pourtant ces dernières qui sont les plus importantes pour produire l'effet de vrai (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 35-36; De Piles, 1708, p. 311-312), de même qu'elles sont garantes de la plus grande fidélité (De Piles, 1708, p. 3). Batteux associe l'exactitude à la liberté, la première la règle, la seconde l'anime (1746, p. 88). Les règles exigées par l'imitation sont également liées à une réflexion sur les enjeux de cette dernière : une délectation pour Félibien (1685, *8^e Entretien*, p. 309-310), séduire les yeux pour De Piles (1708, p. 3). Baillet de Saint Julien intensifie cette approche en affirmant qu'en peinture l'imitation plaît plus que l'objet imité parce que le peintre n'arrivera jamais à être aussi exact que la nature (1750, p. 23-24). Par son pouvoir de faire accepter le caractère désagréable, comme par exemple la vue d'un serpent, l'agrément que l'imitation procure

devient le cœur du discours (Batteux, 1746, p. 93-94). Il ne s'agit plus de peindre le réel, ni de tromper la vue, c'est le plaisir de la vraisemblance qui touche, plaît, remue (Batteux, 1746, p. 14, 79-80).

Imiter et Peindre

Imitation, imagination, génie

L'imitation est également une expérience dans laquelle l'œil est relayé par l'esprit, et par laquelle on revient au sensible pour produire l'œuvre d'art. Junius fait ainsi une synthèse entre une approche sensible de la réalité et une expérience mentale (Junius 1641, I, 2). Il n'y a aucune contradiction entre l'imitation et l'imagination qui ne pourrait jamais former ces représentations mentales sans les yeux (Junius, 1641, I, 2). Cette idée est couramment reprise, en particulier par Sanderson qui définit la force de l'imitation par l'imagination, et décrit les étapes de la conception d'une œuvre : l'esprit met d'abord en ordre les choses conçues et imaginées, qui ont été reçues par les sens extérieurs, puis elles sont transmises d'abord au jugement, ensuite à l'imagination, et enfin à la mémoire (1658, p. 32-33). Cette approche sera également celle de théoriciens hollandais comme Hoogstraten, ou comme Sandrart en Allemagne, qui loin de prôner une idéalisation ou la synthèse des choses vues pour en tirer un modèle de beauté, cherchent à ne s'éloigner ni de l'art ni de la nature, mais à inventer une peinture ressemblante et vraisemblable, un ordre naturel, non pour tromper la vue mais pour créer une illusion de réalité.

La reconnaissance d'une activité de l'intellect dans l'imitation autorise d'autres développements, en particulier sur la notion de génie. Pour De Piles, il n'y a que le génie qui permette de remarquer et de comprendre, puis de représenter le véritable caractère d'un objet (c'est ce qu'il faut imiter) à travers le coloris (1684, p. 28-30). Batteux évoque son intervention pour régler la composition, le dessin, le coloris, en prenant appui sur la nature (1746, p. 247, p. 12).

Parce qu'elle fait intervenir la vue, l'imagination et le jugement du peintre, l'imitation favorise un mouvement d'empathie chez celui qui regarde le tableau. L'imitation de la nature est ainsi également érigée en critère de jugement au même titre que la vérité des couleurs, l'effet du clair-obscur et le relief des figures pour tout homme doué de bon sens et d'esprit (Coypel, 1732, p. 30).

Observer et imiter

L'aide et le respect des règles de représentation se limitent d'abord pour les premiers théoriciens français, comme Pader ou Bosse, à la géométrie, l'arithmétique ou à la perspective, et la pratique de la mise en place des modèles sur une planche pour en examiner l'effet, ou encore l'utilisation d'un carrelage idéal (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 10) qui tous contribuent à une bonne imitation. Mais parce que comme le propose Goeree, les règles de l'art ont été trouvées dans les règles de la nature (1670 a, p. 20-21), l'œil sensible se substitue, en particulier aux Pays-Bas et en Allemagne et en Angleterre, à l'œil de la raison. La pratique de l'art est fondée sur celle de l'observation qui peut être resituée dans le contexte plus large du développement du modèle expérimental qui rapproche les sciences naturelles de l'art. L'observation n'est pas passive ; elle engendre dans les discours de théoriciens comme Sandrart, Hoogstraten, une explication des phénomènes comme la lumière, les couleurs, les passions, que les peintres considéraient comme des sciences. Cette approche expérimentale et empirique renouvelle considérablement le rôle de l'esprit dans l'imitation. Il ne suffit plus comme l'écrit Dufresnoy, et d'autres théoriciens d'avoir « l'original dans la tête », c'est-à-dire se représenter ou avoir présent à l'esprit l'effet de l'ouvrage, dont le tableau exécuté sur la toile serait la copie (1668, p. 44), ni de concevoir une belle ordonnance. L'observation et la raison permettent de concilier deux notions apparemment contradictoires, celle de naturel et de convenance au nom d'un ordre naturel que l'artiste crée en l'imitant.

Imitation et choix

La question du choix dans l'imitation est essentielle, surtout pour les théoriciens français. Depuis la position de Dolce réactualisée par la traduction qu'en donne Vleughels, pour lequel le but de l'art est de représenter ce que Dieu a fait d'une manière qui semble vraie, et ainsi de surpasser la nature en montrant toutes les perfections de la beauté dans un seul corps (1735, p. 141, 177), ou de Baillet de Saint-Julien pour lequel le peintre doit être le « panégyriste de la nature », et pour cela enlever ou ajouter (1750, p. 10-11), toutes les approches se retrouvent dans les écrits sur l'art. Elles ne révèlent pas une évolution pertinente, mais plutôt des sensibilités différentes. Le « bon choix » pour De Piles donne du prix à la peinture, il ne faut cependant pas trop embellir la nature par un trop grand artifice (1708,

p. 261). La question de l'imitation sélective ou élective ne se porte plus sur le choix du beau, mais sur le sujet. Imiter les plus excellentes choses est plus difficile que peindre les difformités (Sanderson, 1658, p. 32-33). C'est ainsi que De Piles distingue la qualité des peintres flamands à imiter la nature, de leur incapacité à faire un bon choix (1668, *Remarque 37*, p. 66-70). Quand il préconise de choisir des sujets qui émeuvent et attirent notre attention, Du Bos rejette la peinture de genre d'un Teniers, ou d'un Wouwerman, ou les scènes villageoises qui nous amusent mais ne nous touchent pas (1740, p. 50-52).

Modèles et manières

Modèles

La question de l'imitation de la nature ne se borne pas à la représentation de cette dernière, ou à celle de la figure dans le portrait. Cette notion recouvre aussi l'histoire et la figure. Junius définit la disposition et l'ordonnance comme la représentation d'un ordre naturel (III, V, 3), et incite les peintres à imiter la vie pour le choix des circonstances (III, V, 4). Il en va de même pour l'expression générale d'un tableau qui apparaît comme synonyme de représentation et d'imitation, et qui doit établir un juste rapport entre l'histoire et les divers éléments qui la constituent (mœurs et accessoires), et les figures à travers l'expression des passions. Imiter la vérité de l'action est un des défis que les peintres du XVII^e siècle doivent relever, et qui suscite des débats importants en France dans le milieu de l'Académie. Bien que cette préoccupation ne soit pas absente, les théoriciens septentrionaux comme Goeree, Sandrart ou Hoogstraten recherchent plus la représentation du mouvement dans leurs histoires (Goere, 1670 a, p. 35). Cela induit même une grande liberté dans la représentation des figures pour lesquelles les proportions sont moins importantes que le rendu de la chair. La prédominance de la vie au détriment de la beauté est d'ailleurs un sujet de critiques nombreuses à l'égard des peintres flamands y compris de Rubens (1577-1640) dont Aglionby regrette le mauvais choix, et qu'il explique par le fait soit qu'ils n'ont pas dans leur pays de beautés naturelles, soit qu'ils n'ont pas vu l'antique (1685, p. 104-106).

Reprenant souvent les préceptes de Léonard de Vinci pour le rendu de la nature, les écrits sur la peinture aux Pays-Bas, et dans une moindre mesure en Allemagne, consacrent de longs passages à la nature (paysage, animaux, fleurs, etc.). Van Mander le premier évoque la possibilité d'un rendu par la peinture de choses inimitables (la foudre, l'eau, le ciel,

l'air) conférant à l'artiste la capacité à dépasser l'imitation du visible. Hoogstraten, lui-même peintre de trompe-l'œil, développe l'idée que, par la vertu de l'artifice, la peinture peut devenir un miroir de la nature qui fait que des choses qui n'existent pas, existent et trompent (1678, p. 24). Le paradigme de ce type d'imitation est l'anecdote des raisins de Zeuxis souvent citée dans les écrits sur l'art.

Le discours sur la représentation de la nature est peu fréquent en France, et le chapitre sur le paysage dans le *Cours de peinture* de De Piles fait exception. En revanche celui sur le modèle antique est très important, et les sculptures antiques y occupent une place fondamentale. De Piles les assimile au bon choix capable de perfectionner l'art (1708, p. 150). Audran rejette le modèle vivant qui a toujours des défauts de proportion, et considère la sculpture antique comme unique modèle permettant d'atteindre la belle nature (1683, n.p.).

Imiter et copier

L'assertion de Léonard de Vinci qu'il ne faut pas imiter la manière d'un autre, sous peine d'être appelé neveu et non fils de la Nature. (1651, chap. XXIV, p. 6) est souvent reprise dans les écrits théoriques des XVII^e et XVIII^e siècles. Pourtant c'est sur l'imitation qu'est fondé tout l'enseignement de la peinture. Félibien propose comme définition : « IMITER : imiter la manière de l'antique ou d'un maître : ce n'est pas copier trait pour trait, mais c'est se former une idée semblable, et suivre une même manière » (1676, p. 624).

Junius engage à ne pas se limiter aux ornements, mais à considérer la force intérieure, la grâce (*bevalligheid*), et à s'inspirer du but des maîtres anciens (I, III. 8). Goeree évoque un œil instruit (*geleerde Oogh*) pour comprendre ce que le maître a voulu dire et faire et qu'il oppose à l'attitude d'un enfant qui regarde figure après figure l'ensemble de la composition (1670 b, p. 119-120). De Piles ne dit pas autre chose quand il souligne que imiter les choses de bon goût (les antiques ou les maîtres) éveille l'esprit.

Nous venons de dire qu'il faut par un grand exercice accoutumer les yeux à juger, & la main à travailler avec facilité : si ces habitudes se contractent sur de mauvais modeles, le goust s'y fera insensiblement : car ce qui entre souvent dans l'esprit par les yeux, y demeure long-tems, & y fait une forte impression. (1684, p. 16)

De même pour Sandrart *abkopieren* (copier) et *nachahmen* (imiter) permettent d'acquérir une bonne manière et d'atteindre la perfection

(1675, p. 73). Et Goeree reconnaît que l'observation attentive de gravures et de dessins fait entrer dans l'esprit les qualités d'une composition de sorte qu'elles deviennent conseillères pour vos propres compositions (1670 a, p. 3-64).

L'imitation des antiques et des maîtres joue ainsi un rôle tout à fait fondamental dans l'enseignement de la peinture. Copier la figure humaine d'après des dessins (ou gravures) des maîtres, d'après des antiques (des marbres ou des plâtres), ou d'après le naturel, est primordial, mais peut cependant prendre des voies différentes, soit en recherchant la composition d'une belle figure en choisissant de belles parties (Dupuy du Grez, 1699, p. 168-170), soit, comme le propose Sandrart, pour acquérir les règles pour dessiner de manière naturelle d'après le modèle vivant, conformément au but des académies (1675, p. 61). L'ordre de l'apprentissage est également fixé ; il varie peu. Après l'apprentissage de la perspective et de la géométrie, les étapes suivantes sont fondées sur l'imitation : le dessin d'après l'antique, puis la copie d'après les maîtres pour apprendre chaque partie, et enfin dessiner et peindre d'après le naturel. Cette dernière étape permet d'acquérir la liberté dont dépend la force ou la faiblesse nécessaire selon le sujet (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 11-12).

La différence entre copier et imiter (*Abkopieren, Nachahmen*) est ainsi fondamentale. Elle se résout cependant selon que l'on se situe dans une perspective diachronique, et que l'on considère la copie du jeune peintre durant l'apprentissage, et l'imitation d'un peintre. Deux gravures de l'édition latine de la *Teutsche Academie* de Sandrart (1683), illustrent bien ces deux conceptions : la première présentant les singes copieurs, à la manière de Teniers (avant-propos), la seconde montrant une véritable allégorie de l'imitation prise dans un sens positif, en présentant *Pictura*, assistée de Mercure et de la figure ailée de l'Art, peignant la déesse Terre suivie de Vertumne et de Pomone et de Silène, illustrant l'esprit créateur (page de titre).

Vérité et vraisemblance dans l'imitation

Le discours sur l'imitation dépasse l'idée si fréquente que la plus parfaite imitation de la nature doit, grâce au dessin et à la couleur, tromper la vue (De Piles, 1684, p. 3-4). De Piles introduit à partir de cette notion, celle d'effet. La peinture doit appeler le spectateur par la force de l'imitation, et si ce n'est pas le cas, le théoricien conclut que la Nature est mal imitée (1677, p. 20, 1708, p. 6). Seule une peinture qui

porte en elle le caractère du Vrai permet cet effet, et cette qualité sans laquelle rien ne plaît est érigée en but de toute science et de tous les arts qui ont pour objet l'imitation (De Piles, 1708, p. 29). Les œuvres de Rubens sont à ce titre exemplaires pour signifier que le vrai c'est imiter le caractère de son modèle (De Piles, 1708, p. 30). Le rendu de la chair qui ressemble à la chair est également paradigmatique pour Coypel (1726 [1732], p. 33). Cela correspond à ce que le théoricien français appelle le vrai composé ou vrai parfait, à savoir une parfaite imitation de la nature, un beau vraisemblable qui paraît plus vrai que la vérité (De Piles, 1708, p. 30-35), et auquel il accorde plus de prix que le vrai simple qui est une imitation de la nature, certes sensible et vive, ou le Vrai idéal qui est un choix de perfections qui ne se trouvent pas dans un seul modèle. Cette qualité de vraisemblance et également celle que cherchent les théoriciens septentrionaux, et que Sandrart reconnaît dans ce qui est fait *nach dem Leben*. De même Hoogstraten exprime dans l'expression *naer het leven* les propriétés visuelles de la nature qui, par leurs effets, sont susceptibles de créer l'illusion et attirent ainsi le regard du spectateur.

Pour tous les théoriciens, l'imitation reste une des principales sources qui provoque le plaisir (Batteux, 1746, p. 16-18); en revanche, dans la première moitié du XVIII^e siècle, le débat s'oriente dans une direction nouvelle. La question de l'imitation se déplace de l'effet et de la recherche du vrai, qui restera pourtant une préoccupation de Diderot, vers la question de l'artifice, entretenant une confusion de sens entre imiter et copier. Elle est révélatrice dans la pensée de Du Bos qui parle d'une imitation superficielle, d'une impression artificielle, et s'interroge sur le fait que la copie nous attache plus que l'original (1719 [1740], p. 26-27, 66-67). D'autres enjeux importants se dessinent au XVIII^e siècle autour du sujet, bas ou noble, qui suscite l'émotion, et autour de l'imitation de l'art des Anciens avec la publication des *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst* (*Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture*, 1755 [1756]). Elles se révèlent aussi par la reprise dans l'*Encyclopédie méthodique* de Watelet et Levesque, de larges reprises d'articles de Reynolds et Mengs.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685; Alberti, 1435 [1540]; Audran, 1683; Baillet De Saint-Julien, 1750; Batteux, 1746; Coypel, 1732; Da Vinci, 1651; De Piles, 1668, 1677, 1684, 1708; Dolce, 1557 [1735]; Du Bos, 1719 [1740]; Dufresnoy/De Piles, 1668; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688, 1676; Goeree 1670 a, 1670 b; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Pader, 1653 [1657]; Richardson, 1719; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679, 1683; Smith, 1692; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604; Watelet, Levesque, 1788-1791; Winckelmann, 1755 [1756].

Bibliographie

- BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, 2008, p. 77-95.
- COSTA LIMA Luis, FONTIUS Martin, « *Mimesis / Nachahmung* », dans K. BARCK (éd.), *Ästhetischen Kunsbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, 2002, t. 4, p. 84-121.
- DEKONINCK Ralph, GUIDERONI-BRUSLÉ Agnès, KREMER Nathalie, *Aux limites de l'imitation. L'Ut pictura poësis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam-New-York, 2009.
- DÉMORIS René, « À propos d'une délectation perdue : les avatars de l'imitation à l'âge classique », dans R. DÉMORIS, *Les fins de la peinture*, Paris, 1990, p. 173-196.
- DÉMORIS René, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 37-49.
- GRENIER Jean, *L'imitation et les principes de l'esthétique classique*, Paris, 1963.
- KREMER Nathalie, *Vraisemblance et représentation*, Paris, 2011.
- MARIN Louis, « Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture du XVII^e siècle », dans R. DÉMORIS, *Imitation : aliénation ou source de liberté ?*, Paris, 1985.
- NATIVEL Colette, « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture », *XVII^e siècle*, 175, 1992, p. 157-167.
- PERES Constanze, « Nachahmung der Nature : Herkunft und Implikationen eines Topos », dans H. KÖRNER, *Die Trauben des Zeuxis. Formen und künstlerischen Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim-Zürich-New York, 1990, p. 2-39.

Incarnat \Rightarrow Carnation
 Inclination \Rightarrow Génie, Goût, Peintre

INVENTION

angl. : *invention*
 all. : *Invention, Erfindung*
 néerl. : *inventie, uitvinding, vinding*
 it. : *invenzione*
 lat. : *inventio*

Partie de la peinture, composition, disposition, dessin, imagination, raison, talent, imitation, choix

L'invention est un concept complexe dans la théorie de l'art du XVII^e siècle, aux confins de la formation de l'idée dans l'entendement du peintre, et de son expression matérielle dans un dessin ou une peinture. Fondé sur la rhétorique antique (De inventione et De oratore de Cicéron), la notion est redéfinie à l'usage des peintres par Alberti qui conseillait à ces derniers la compagnie des poètes pour mieux appréhender l'histoire.

Invention et représentation

Deux approches de l'invention se trouvent dans les écrits sur l'art. Toutes deux ont leur racine dans la théorie de l'art de la Renaissance.

La première est fondée sur le rapprochement entre l'invention, le dessin ou l'esquisse (*schizzo*) et l'idée. Elle est réactualisée au XVII^e siècle par la traduction du *Traité* de Léonard qui définit la *première invention* comme « [...] la première étude des compositions d'histoires doit commencer par mettre ensemble quelques figures légèrement esquissées c'est-à-dire touchées en deux coups » (1651, chap. LXXXVI, p. 30), dont Fréart donne la définition suivante : « Esquisse : Ce terme est encore tout Italien, quoy qu'il soit présentement fort intelligible en françois. C'est comme un premier crayon ou une légère ébauche de quelqu'ouvrage qu'on médite encore. L'Italien dit *schizz* » (Fréart, 1662, n.p.). Junius également définit l'invention comme une première esquisse bien conçue, avec des contours simples (1641, III, II.12), en soulignant que la perfection de l'œuvre est issue de ce simple dessin

(1641, III, V.3). Cette première ébauche permet également de voir la mise en place des différents éléments (1641, III, V.3). Sandrart aussi évoque l'invention dans le chapitre sur le dessin (1675, p. 60) et dans celui sur la peinture d'histoire (1675, p. 79). La conception exprimée par le théoricien allemand est ainsi proche de la pratique de Poussin qui jette sur le papier une légère esquisse de l'ordonnance (*eine schlichte Skizz der Ordinanze*, 1675, p. 368) décrite dans la biographie qu'il consacre à l'artiste français. Cette première ébauche met en forme la pensée du peintre. Certes les théoriciens du XVII^e siècle reconnaissent l'accord entre les différentes parties de l'histoire et le *Design* du peintre comme la qualité essentielle de l'invention (Aglionby, 1685, p. 101-102), mais sous l'effet de l'importance grandissante de la couleur, la notion d'invention est considérée dans une perspective nouvelle. L'intérêt porté par Sandrart à l'esquisse colorée, ou la définition qu'en donne De Piles, illustrent bien cette mutation, et contribue à détacher l'invention du dessin (*disegno*) pour la rapprocher du tableau :

L'Esquisse est un petit Tableau qui contient en raccourci dans toutes les Parties de la Peinture, tout ce que l'on peut peindre en grand. C'est proprement le guide de l'Ouvrier & le modele de l'Ouvrage. Le Peintre y doit mettre non seulement tout son feu pour l'Invention, pour la Disposition & pour le Clair-obscur; mais encore y arrester toutes les couleurs tant pour les objets en particulier, que pour l'union & l'harmonie du tout ensemble. (1684, p. 76)

La seconde conception de l'invention, à savoir la mise en place de l'histoire, connaîtra aux XVII^e et XVIII^e siècles une fortune plus grande encore. Elle est également issue de la tradition antique et de la Renaissance italienne d'Alberti, et plus particulièrement encore de Dolce qui la distingue du dessin. L'invention est considérée comme une partie de la peinture :

[...] tout ce qui regarde la peinture se peut diviser en trois parties, invention, dessein, & coloris... L'invention est l'histoire, ou la fable, que le peintre se choisit de lui meme, ou qui lui est donné par quelqu'autre pour sujet, qu'il doit executer [...] Commençons par l'invention dans la quelle je trouve, qu'il entre beaucoup de parties, parmi les quelles l'ordonnance, & les convenances sont les principales. (Dolce/Vleughels, 1735, p. 151-153)

L'invention comme définition de l'histoire occupe une place centrale dans la théorie de l'art. Junius (1641, III, I, 1), Sanderson (1658, p. 45), Restout (1681, p. 114), considèrent que les termes *invention* et *histoire*

sont synonymes, de même que Félibien (1666, *1^{er} Entretien*, p. 47-48); et De Piles l'assimile au sujet ou à l'argument :

L'Invention par rapport à la Peinture se peut considerer de trois manieres : elle est, ou Historique simplement, ou Allegorique, ou Mystique. [...] Je me sers ici du mot d'Histoire dans un sens plus étendu : j'y comprends tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou instruire le Spectateur, & je dis que l'Invention simplement Historique est un choix d'objets, qui simplement par eux-mêmes représentent le sujet.

(De Piles, 1708, p. 53)

Pour bien inventer une histoire en peinture, le peintre doit se rendre maître de l'histoire, considérer comment l'enrichir, et la maintenir dans les limites de la vraisemblance (Richardson, 1725, p. 41). Et La Font de Saint-Yenne regrette que la plupart des peintres soient « peu inventeurs, parce qu'ils sont peu studieux & rares lecteurs » (1747, p. 77-78).

L'invention ne se limite pas cependant à l'histoire. Vinci déjà avait associé invention et composition (1651, chap. CLXXXII, p. 59). Dufresnoy emploie le terme *machina* (traduit par *machine* par De Piles) pour exprimer l'invention :

{INVENTION premiere partie de la Peinture.} Enfin j'entre en matiere, & je trouve d'abord une toile nue : *où il faut disposer toute la Machine (pour ainsi dire) de vostre Tableau, & la pensée d'un Genie facile & puissant, *qui est justement ce que nous appellons Invention.

(Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 11)

De Piles explicite l'utilisation de ce terme technique qui rappelle un ajustement de diverses parties par la double acception qu'il donne au terme *invention*, en distinguant l'histoire qui nécessite un choix, et la distribution des différents éléments du tableau (les figures et les groupes) qui créent l'harmonie ou le Tout-ensemble du tableau. L'invention et la disposition sont intimement liées et forment ensemble la composition (1668, *Remarque 78*, p. 83-85). Restout également fait la même distinction et, parmi les cinq parties de la peinture qu'il définit, il place en premier « L'Invention, ou l'Histoire, qui comprend l'Ordonnance ou Disposition. » (1681, p. 114).

Comme Dolce l'avait également fait (Dolce/Vleughels, 1735, p. 151-153), certains théoriciens associent à l'invention, comprise comme ordonnance, la notion de convenance. Fréart définit le *costume* comme un lien entre invention et d'expression du sujet (1662, p. 118). L'invention n'est alors plus seulement la disposition mais la manière d'exprimer l'histoire ou la fable le sujet. Les deux parties qui la constituent, à savoir

l'ordonnance et le décorum (ou costume ou convenance) ont alors une fonction précise : la disposition des parties de l'histoire doit permettre au spectateur d'imaginer l'histoire, et elle ne doit rien comporter d'absurde ou de discordant (Aglionby, 1685, p. 115-119). De Piles abandonne la division tripartite de la peinture (invention/dessin/coloris) qu'il avait donnée précédemment (1684, p. 3-4) et inclut l'invention dans la composition (1715, p. 3). Cette division des parties de la peinture est celle reprise par Dezallier (1745-1752, I, p. III-IV) et Marsy ne fait plus d'entrée pour ce terme et renvoie directement à *composition*.

Cela ne signifie pas l'abandon de l'intérêt que cette notion suscite ; c'est le signe d'un changement de perspective. Quand Dezallier d'Argenville déclare que la composition « qui comprend l'invention & la disposition, est la poétique de la peinture ; plus noble que les deux autres, elle dépend du génie & de l'imagination du peintre » (1745, p. III-IV), il s'inscrit dans le prolongement d'un discours qui interroge l'activité créatrice du peintre.

Invention et esprit

L'invention doit avant tout être conçue dans l'esprit (Sandrart, 1679, p. 19 ; Aglionby, 1685, p. 121-122) ; Dupuy du Grez utilise l'expression concevoir et enfanter avec la main (1699, p. 285). De Piles propose que le « Tableau soit peint dans vostre teste devant que de l'estre sur la toile. [...] » (De Piles, 1668, *Remarque 78*, p. 83-85).

Vinci déjà posait la question de la recherche du « moyen d'éveiller l'esprit, & d'exciter l'imagination à produire plusieurs inventions diverses » (1651, chap. XVI, p. 4). Tous les théoriciens reconnaissent le rôle de l'esprit dans la conception du tableau. C'est grâce à cette faculté mentale que le peintre ordonne, dispose, crée de la variété de l'expression. Junius théorise le lien entre l'esprit et l'imagination. L'invention (*inventie*) est le résultat du pouvoir de l'esprit (*de kracht onses ghemoeds*) qui imagine une présentation vivante (Junius, 1641, III, I, 5). L'imagination (*phantasie*) est pour le théoricien néerlandais la mère nourricière de toute bonne invention (1641, III, I, 11). Hoogstraten évoque la raison ou l'intelligence (*verstand*, 1678, p. 88-89) ; Fréart parle du « Feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et la fait agir ». De Piles distingue deux qualités complémentaires du peintre : le feu et le génie pour inventer, et la prudence pour disposer (1677, p. 67-68).

La question du talent du peintre est également abordée à propos de l'invention. La faculté inventive est-elle naturelle, et ne « s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail » comme le propose Fréart (1662, p. 11) ?

Ou peut-elle se cultiver, grandir comme le propose Junius (1641, III, I, 6), de Piles (1684, p. 3-4) ou Du Bos (1740, p. 5)? Pour apprendre à inventer et faire grandir l'inventivité, les théoriciens allemands et néerlandais insistent sur la nécessité d'un bon apprentissage et sur l'éducation de l'esprit (Goeree, 1670 a, p. 86; Sandrart, 1675, p. 62; Sandrart, 1679, p. 12). À cette fin, des connaissances sont nécessaires de même qu'un travail d'après les modèles (Van Mander, 1604, fol. 9v; Sandrart, 1675, p. 62; Sandrart, 1679, p. 12)

Inventivité, invention, imitation

La question de l'invention est également posée dans son rapport à l'imitation : y a-t-il antinomie? Cette dernière est résolue si on ne considère pas l'imitation comme mécanique, et que l'on fait, comme Bosse une distinction entre copie et original qu'il définit comme une invention ou un caprice issus du génie de l'artiste (1649, p. 10, 20, 55, 62, 66).

Junius associe les termes d'invention et d'inventivité (*'t verstandt uytvindenskracht, die men d'inventie noemt*, 1641, III.5). Parce que la disposition ou ordonnance (*Dispositie ofte Ordinantie*) qui constitue l'invention, vise à la représentation vivante de l'ordre naturel (*levendighe afbeeldinghe van de naturelicke orden*), cela exige que l'artiste travaille avec soin d'après nature (*naar het leven*) (Junius, 1641, III, V.3). Goeree également engage les peintres à regarder les œuvres des maîtres pour créer une invention nouvelle (1670 a, p. 103-104). Il ne s'agit pas alors de copie, mais d'une invention (Hoogstraten, 1678, p. 219).

L'imitation est ainsi une élaboration intime et intellectuelle du modèle donné par la nature, qui met en œuvre une stimulation de l'imagination. Cette dernière, à la fois réceptrice de formes et créatrice de formes, occupe un rôle clé dans la relation entre invention et imitation. Tout ce qui dérive d'un modèle est en effet déposé dans notre esprit. Et les modèles ou la nature n'altèrent pas cette faculté d'invention qui apparaît comme inépuisable et qui a la possibilité de se régénérer sans cesse.

L'opinion de Poussin (1594-1665), rapportée par Bellori, que la nouveauté en peinture ne réside pas dans un sujet qui n'a jamais traité, mais dans une disposition et une expression nouvelles, se retrouve en écho dans les écrits de Du Bos qui attribue à l'invention le caractère de nouveauté d'un tableau :

Or c'est l'invention de ces circonstances qui constitué le poète en peinture. Combien a-t-on fait de crucifimens depuis qu'il est des Peintres?

Cependant les Artisans doüez de génie, n'ont pas trouvé que ce sujet fût épuisé par mille tableaux déjà faits. (Du Bos, 1740, p. 217-218)

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Bosse, 1649 ; Da Vinci, 1651 ; De Piles, 1668, 1677, 1684, 1708 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dolce, 1557 [1735] ; Dufresnoy /De Piles, 1668 ; Du Bos, 1719 [1740] ; Dupuy Du Grez, 1699 ; Félibien, 1666-1688 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Goeree 1670 a ; Hoogstraten, 1678 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; La Font De Saint-Yenne, 1747 ; Marsy, 1746 ; Restout, 1681 ; Richardson, 1715 [1725] ; Sanderson, 1658 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- BATSCHMANN Oskar, « Erfindung und Entdeckung », dans U. PFISTERER (éd.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft : Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart-Weimar, 2003, p. 87-90.
- HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Académie*, Paris, 2006, p. 149-156 et 243-255.
- HO Angela K., *Creating distinctions in Dutch genre painting : repetition and invention*, Amsterdam, 2017.
- HOCHMANN Michel, *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Paris, 2008.
- LEE Rensselaer, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la peinture, xv^e-xviii^e siècles*, Paris, 1991 [1^{re} éd. angl. 1967].
- PUTTFARKEN Thomas, *The discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven-Londres, 2000.
- SCHOLZ Gunter, « Erfindungsgeist und Bildlichkeit in der neuzeitlichen Wissenschaft », dans R. BEHRENS (éd.), *Ordnung des Imaginären, Sonderheft der Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Hambourg, 2002, p. 69-88.

<p>Intellect \implies Esprit Intelligence \implies Esprit</p>
--

J

Je ne sais quoi \implies Sublime, Grâce, Beau/Beauté, Agrément, Plaisir

JUGEMENT

angl. : *judgement*
all. : *Urteil*
néerl. : *oordeel, oordeelskracht*
it. : *giudizio*
lat. : *judicium*

Discernement, disposition, choix, raison, connaissance, œil, goût, critique, vérité, perfection, génie, talent

Dès la Renaissance le jugement ou giudizio apparaît comme un concept essentiel de la théorie de l'art, à la fois qualité du peintre et capacité légitimant son statut d'artiste. Il se manifeste dans le choix qu'exerce le peintre tout au long de l'élaboration de son œuvre, aussi bien dans sa conception que dans son exécution elle-même. À l'âge classique, le jugement désigne également l'appréciation que le spectateur porte sur les œuvres : ce double usage du terme lui donne alors une acception plus vaste. Pour juger d'une œuvre, le

spectateur doit comprendre les enjeux liés aux parties de la peinture et évaluer à son tour les intentions du peintre. Raison et connaissances sont essentielles, mais le jugement implique également une dimension moins tangible, le peintre faisant appel à son talent et le spectateur à ses sens. Faculté à discerner le bon du mauvais, le jugement s'apparente peu à peu à une quête de vérité et participe dès lors au progrès des arts, permettant ainsi à la critique d'asseoir son statut au XVIII^e siècle.

De la raison au talent, des connaissances à l'expérience du sensible

Circonscriit dans un premier temps au domaine du peintre pour désigner l'appréciation que ce dernier émet sur son travail tout au long de la réalisation picturale, le jugement devient à l'âge classique une notion double qui s'emploie également à l'égard du spectateur et du regard que celui-ci porte sur la production des artistes. Outre ce double emploi, le jugement se fonde sur des principes de nature distincte qui rendent l'évolution lexicale du terme d'autant plus complexe qu'il se confond et s'imbrique avec des concepts proches tels que la raison, l'entendement ou le sens commun.

Chez le peintre, le jugement s'apparente à un choix qui repose sur l'intervention de la raison à laquelle s'adjoint un socle de connaissances susceptibles de s'apprendre. Comme le stipule par exemple Van Mander, le peintre doit agir en « *ghesont verstandt* » [bonne intelligence], tout en s'employant à un « *oeffeningh* » [exercice constant], un précepte que l'on retrouve chez bon nombre de théoriciens tout au long du XVII^e siècle (1604, II, 3, fol. 8v). Ses compatriotes néerlandais assimilent à leur tour le bon jugement à un « jugement sensé » (Angel, 1642, p. 35-36) ou à un « *verstandigh oordeel* » [jugement raisonnable] (Goeree, 1670, p. 110-111). Une superposition entre jugement et raison qui se lit chez l'ensemble des auteurs, à l'image de l'anglais Salmon qui enjoint les peintres à travailler « *by reason in [their] own judgment* » (1672, p. 9-10) alors que Sandrart rend compte de ce lien de manière plus explicite encore en associant jugement et intelligence. Il définit ainsi le jugement comme une « *nachsinnen des Verstandes* » [réflexion de l'intellect] dont l'objectif est de trouver le juste milieu « *mit Verstand und gutem Urtheil* » [avec raison et bon jugement] (1675, I, livre 3, p. 60-64). Dès lors et pour assurer ce qui s'apparente ici au bon entendement du peintre, ce dernier doit parallèlement s'appuyer sur sa pratique et ses connaissances dont l'acquisition semble être une condition préalable indispensable. La nécessité d'une pratique constante est récurrente.

Dufresnoy recommande ainsi une « continue pratique » pour permettre au jugement de se fortifier et d'arriver « à sa maturité par les années » (1668, p. 52). Un cheminement d'apprentissage qui associe *kennis* et *oordeel* [connaissance et jugement] pour mettre en œuvre toute sa capacité à juger (Goeree, 1670, p. 30-31 ; Hoogstraten, 1678, p. 36). Chez les Anglais enfin, la pratique l'emporte davantage sur la connaissance, et Browne ou Aglionby privilégient pareillement le travail de la main (1675, p. 8-9 ; 1685, p. 8-9 et 24-26).

Au-delà de cette dialectique entre raison et pratique une autre acception du terme, plus empirique, émerge des textes. Elle porte sur la nature même de la raison ou de la « bonne intelligence » du peintre, que les auteurs définissent comme une disposition de l'esprit et par extension comme une qualité innée. Pour Vinci, le jugement est ainsi rapproché d'un « talent d'esprit » (1651, p. 89), expression que l'on retrouve sous une formulation presque semblable chez Félibien avec la « force de l'esprit », qui selon le théoricien français dépend du génie du peintre et à ce titre, ne peut pas s'enseigner (1672, 4^e *Entretien*, p. 402-403 ; 1685, 8^e *Entretien*, p. 310-311 ; 1688, 9^e *Entretien*, p. 113-114 et 124). Ces expressions trouvent leur équivalent en anglais avec les termes *skill* ou *strenght of the Mind* d'Aglionby par exemple (1685, p. 8-9). L'intervention de l'œil qui aide à façonner le jugement du peintre et guide sa main, est par ailleurs soulignée (Browne, 1675, p. 1 ; Richardson, 1725, p. 24-25). Au milieu du XVIII^e siècle, ces fondements sont encore manifestes dans les propos de Dezallier d'Argenville qui relie le jugement au génie ou encore à « l'élévation de la pensée » et au « caractère de l'esprit » par opposition au caractère de la main (1745-1752, I, p. III et XXIII-XXIV). Loin de se contredire, ces deux combinaisons du jugement sont au contraire tout à fait compatibles, avec d'une part un discernement émanant de la raison du peintre, et d'autre part, une propension à faire des choix sensés ou raisonnables qui s'apparente à une forme de bon sens et qui dès lors implique des prédispositions plus innées qu'assimilables.

Ce qui est vrai pour le peintre l'est en partie pour le spectateur. Junius évoque par exemple la nécessité de conserver des « *ghesonden oordeels* » [jugements sains] pour pouvoir juger la peinture (1641, p. 52-53), alors que Félibien rappelle que le jugement consiste à « discerner si les choses sont faites avec raison & avec ordre » (1666, 1^{er} *Entretien*, p. 31). Mais à l'égard du jugement du spectateur, les théoriciens insistent moins sur l'intervention de la raison que sur la nécessaire assimilation de connaissances et sur l'étude. Le même Félibien évoque par exemple le « besoin

de quelque estude » pour permettre aux hommes de bien conduire leur jugement (1666, *1^{er} Entretien*, p. 31), tout comme De Piles qui exige du spectateur d'avoir « l'esprit d'une grande étendue » et de posséder toutes les parties de la peinture pour pouvoir juger « sainement » d'un tableau (1677, Préface et p. 11). Des principes qui, à l'encontre du spectateur, sont encore d'actualité au XVIII^e siècle avec Dezallier qui reprend mot pour mot les injonctions de De Piles (1745-1752, I, p. XXXVII) ou encore avec Batteux (1746, p. 112). Autant d'éléments qui situent à nouveau le jugement du côté de la raison et du savoir en le définissant comme une opération de l'esprit construite sur l'entendement et les connaissances.

Et là encore, une autre constituante du jugement du spectateur s'exprime à travers les textes et prend une place de plus en plus importante : l'expérience du sensible. Junius nous livre une description de cette approche de l'œuvre par le spectateur qui, à l'aide de ses connaissances innées et par sa simple habitude d'œil d'« *enckele ghewoonte sijner ooghen* », peut comprendre et juger de l'excellence d'un tableau (1641, p. 348). S'il estime cette capacité d'observation applicable à l'analyse de la composition, du dessin et des couleurs, il la situe néanmoins à un degré moindre par rapport au *rechtsinnigh oordeel* [jugement juste] qui lui, permet d'évaluer l'invention, les figures et leurs expressions grâce au savoir du connaisseur. Une hiérarchie de jugements que Félibien explicite plus encore, opposant le jugement de l'œil d'un côté, au jugement de la raison de l'autre, ou l'agrément à la vraisemblance (1688, *10^e Entretien*, p. 288-292) ; mais qui tend à s'estomper chez ses contemporains et au XVIII^e siècle. Ainsi Sandrart mentionne à la fois la raison et l'âme comme parties prenantes du jugement du spectateur (1675, I, 3, p. 103), alors que De Piles accorde une place importante à l'effet de surprise et affirme à l'encontre des tableaux qu'il faut « les regarder comme si jamais vous n'en aviez veu, & en juger de bonne foy sans vouloir trop faire le Connoisseur, & préférer ceux qui vous surprendront davantage. Car les yeux d'un homme d'esprit, quoy que tout noeufs en Peinture, doivent estre touchez d'un beau Tableau [...] » (1677, p. 20). De l'expérience du sensible, l'on passe donc peu à peu à l'expérience des sens avec le plaisir et l'agrément pleinement revendiqués par Dezallier ou Batteux qui appellent le spectateur à « sentir le beau » (1745-1752, I, p. XXXVII ; 1746, p. 61-63).

Ainsi, la raison qui fonde le jugement — sans s'effacer — se rapproche d'un sens commun qui s'exerce selon deux mouvements : d'une part, par l'acquisition de connaissances, par la pratique, l'observation et

l'étude, et d'autre part, par une dimension plus sensible où l'inné et les sens ont également un rôle à jouer.

Le jugement en pratique

Outre la description des principes sur lesquels se fondent le jugement, les auteurs s'arrêtent également sur son application. Prérequis essentiel pour le peintre (Angel, 1642, p. 35), le jugement au XVII^e siècle se conçoit dans la continuité de la théorie du *giudizio* de Vasari, c'est-à-dire comme une démarche d'auto-évaluation qui accompagne l'artiste dans toutes les étapes de l'exécution (Vinci, 1651, p. 89-90).

À ce titre, il est d'abord intimement lié à la notion de dessin. Reprenant par exemple la notion vasarienne d'*Idea*, entendue comme source du dessin, Van Mander et Sandrart associent directement le jugement à la capacité de l'artiste à concevoir (Van Mander, 1604, II, 3, fol. 8v; Sandrart, 1675, I, 3, p. 60). Alors que Sandrart combine *Idea* ou concept et jugement, Van Mander insiste quant à lui sur son lien avec la pratique (*oeffeningh*). Puis, par l'intermédiaire de l'imagination, le jugement intervient au moment de l'invention et de ce que Félibien appelle les « premières pensées » (1688, 9^e *Entretien*, p. 37-38). Le jugement s'apparente donc à la capacité du peintre à bien choisir, notamment ses modèles et en particulier le plus beau (Félibien, 1685, 8^e *Entretien*, p. 321-322; Hoogstraten, 1678, p. 36). Tous les auteurs rappellent également son implication dans la disposition (Peacham, 1634, XI, p. 42-43; Sandrart, 1675, I, 3, p. 60; Browne, 1675, p. 1; De Piles, 1677, p. 11; Aglionby, 1685, p. 8-9), la composition (Lairesse, 1701, p. 29) ou l'ordonnance (Dezallier, 1745-1752, t. 1, p. XXIII-XXIV). Sensible à travers le trait d'après Hoogstraten, Pader et Richardson (1657, p. 5; 1678, p. 36; 1725, p. 24-25), il doit aussi se manifester dans le rendu des proportions des figures (Junius, 1641, VII, 12, p. 348; Dupuy du Grez, 1699, p. 134-135) et de la « *true proportion* » (Salmon, 1672, p. 9-10; Browne, 1675, p. 8-9). Enfin, un bon jugement commande encore la distribution des couleurs, des lumières et des ombres. On reconnaît ainsi un jugement « bien épuré & dégagé de toute affection » à un choix mesuré dans la disposition et répartition des teintes (Testelin, s.d [1693-1694], p. 29 bis).

Dans une perspective plus large, Junius et Goeree soulignent son rôle dans l'imitation des grands maîtres qui nécessite un jugement judicieux et juste « *verstandigh en rechtsinnigh ordeel* » (1670, p. 102-103; 1641, p. 27-28) car, guidant le peintre dans le choix des parties à

copier, il le préserve d'éventuels écueils tels que la simple imitation (Dolce/Vleughels, 1735, p. 193). À cette fin, Dupuy du Grez, Lairesse et toujours Goeree incitent à ne suivre que les artistes auxquels on prête un jugement intelligent (1699, p. 316; 1701, p. 29; 1682, I, p. 7-8). Enfin, le jugement de l'artiste s'étend à la technique et à sa mise en pratique, notamment en ce qui concerne celles de la peinture à fresque et à l'huile (Peacham, 1661, XIII, p. 130-131; Aglionby, 1685, p. 24-26). Cette qualité caractérise alors la dextérité, l'adresse d'une main, et Dupuy du Grez attribue au *faire* l'effet d'un bon jugement (1699, p. 248).

Et au-delà, le jugement joue un rôle fondamental pour la convenance ou la bienséance d'une œuvre (Félibien, 1679, 5^e *Entretien*, p. 181; Dupuy du Grez, 1699, p. 316), ainsi que pour le tout-ensemble du tableau (De Piles, 1668, p. 83-85). Ce n'est pas un hasard si certains théoriciens précisent que le peintre peut devenir « un excellent ouvrier » (De Vinci, 1651, CCLXXIV, p. 89), voire égaler les grands maîtres si son jugement est assez ferme, fort ou particulier (*sonderbar*, Sandrart, 1675, I, 3), car un *great judgment* comme l'indiquent régulièrement les auteurs anglais, mène le peintre à la perfection (Peacham, 1661, XIII, p. 128; Salmon, 1672, p. 9-10; Aglionby, 1685, p. 8-9; Richardson, 1719, p. 63-65).

Du jugement à la critique

Ces divers champs d'application du jugement engendrent alors une autre question : tous les jugements se valent-ils ? À l'égard de l'œuvre picturale achevée, les auteurs semblent unanimes. Si le jugement du peintre intervient dans l'exécution de l'œuvre, celui-ci ne prévaut plus face à l'œuvre. Reprenant Vinci, Van Mander au début du XVII^e siècle, puis Dufresnoy ou Sandrart dans la deuxième partie du siècle, tous conviennent que rien n'est plus trompeur que le jugement d'un homme sur sa propre œuvre (Sandrart, 1679, III, p. 17) et qu'il faut s'en remettre aux regards extérieurs pour ne pas s'éloigner de la vérité. Dans leur sillage, plusieurs théoriciens insistent sur les qualités propres au jugement de l'amateur ou du connaisseur. Junius rappelle ainsi la nécessité d'exercer son jugement seul et à l'écart du monde pour parvenir à un jugement sain (1641, p. 59 et 52-53), un précepte contredit par Hoogstraten qui conseille de confronter son jugement sur l'œuvre à celui d'autres spectateurs (1678, p. 195). Une tension que Fréart exprime à son tour en reconnaissant à tous une faculté à juger, tout en

déplorant par la même occasion que « le vulgaire se mesle d'en dire son sentiment » (1662, préface). Sans remettre non plus en question le jugement du spectateur, Félibien distingue quant à lui la capacité à juger de celle à réunir des connaissances, pour finalement désigner le jugement « achevé » comme celui d'être en mesure de « comprendre l'artifice » du peintre (1666, *1^{er} Entretien*, Préface; 1688, *9^e Entretien*, p. 293-294). Si tous s'accordent donc sur la valeur du jugement extérieur, les nuances des auteurs du XVII^e siècle témoignent d'un glissement qui s'opère au sein des textes, avec des discours qui se focalisent de plus en plus sur les critères susceptibles d'asseoir la validité du jugement face aux œuvres. C'est aussi cette préoccupation dominante qui explique la raréfaction progressive du jugement compris comme le discernement de l'artiste lors de sa création et de l'exécution au profit d'une acception proche d'un jugement de valeur qui l'emporte en grande partie dans les textes du XVIII^e siècle.

Dans cette perspective, la relativité du jugement est mise en avant au même titre que sa propension à être universel. Le rapport au temps et aux effets de mode est en ce sens interrogé par plusieurs auteurs. « Les inventions nouvelles » qui ont tendance à éblouir trop facilement sont par exemple dénoncées par Félibien (1666, *1^{er} Entretien*, p. 31), alors que dans le cadre de la *Querelle des Anciens et des Modernes* Perrault déplore « l'opinion commune qui regle presque toujours le mérite selon l'ancienneté » (1688, p. 198-199). Dans la même perspective et non sans un intérêt plus personnel, Lairesse regrette le manque de considération pour l'art de Van Dyck ou de Rembrandt et ce, au profit de la manière des Italiens; il met en cause les « *dwaaze oordeelaars* » [juges prévenus] et le public qui suit leur opinion (1712, p. 18). Dans ces différents cas, l'accent est donc mis sur les limites du jugement. Un terme supplémentaire intervient encore pour distinguer d'une part ce qui relève d'une opinion générale et d'autre part, d'une inclination plus personnelle, avec le goût. Félibien tout d'abord justifie la diversité des regards face à l'œuvre et précise que « les goûts des amateurs de la peinture ne sont pas moins différents que ceux des Peintres; & cette différence de goûts est la cause de la diversité qui se trouve dans les travaux des uns & dans les jugemens des autres » (1685, *8^e Entretien*, p. 304-305). Une idée reprise au début du XVIII^e siècle par De Piles qui rappelle que chacun « juge selon son goût » (1708, p. 135).

Autant de réserves qui vont tendre à disparaître au cours du XVIII^e siècle. En effet, Batteux balaye par exemple les considérations de ses prédécesseurs en y opposant la notion d'un goût naturel qu'il

qualifie de constant et « indépendant du caprice » (1746, p. 61-63). Autrement dit une appréciation débarrassée de toute subjectivité qui va servir à légitimer la critique. Ainsi pour La Font de Saint Yenne, le regard du public ne peut être considéré comme erroné lorsque le jugement est commun au plus grand nombre, une dimension consensuelle qui confirme dès lors sa validité (1747, p. 3 et 6-7). C'est encore avec les auteurs du XVIII^e siècle qu'une dialectique nouvelle se met en place. Là où les théoriciens du XVII^e siècle comme Félibien ou De Piles percevaient le jugement comme une capacité à « discerner le bien d'avec le mal » (1688, 9^e *Entretien*, p. 37-38; 1677, p. 11), leurs successeurs reprennent cet argumentaire pour faire du jugement une quête de vérité. Pour Du Bos, le sentiment du public doit par exemple rester fondateur : il le guide et lui permet d'éviter les erreurs pour mieux définir le mérite d'un ouvrage, le tout dans une perspective de vérité (1740, p. 296-297). Un discours semblable à celui de Dezallier, pour qui il s'agit par exemple de « distinguer le bon & le mauvais d'un ouvrage » pour finalement se former « une juste idée du vrai beau » (1745-1752, t. I, p. XXII). Là encore, les propos de La Font de Saint Yenne interviennent comme un aboutissement de toute cette évolution sémantique du terme de jugement où les décisions du public sont perçues comme un « langage de vérité » qui se confond avec la critique (1747, p. 6-7). Au-delà, ils confirment le statut de la critique d'art au Siècle des Lumières et son ancrage qui se fonde en partie sur les enjeux liés au jugement. Des enjeux dont on perçoit bien l'inflexion entre un jugement essentiellement défini selon son rapport à la raison au XVII^e siècle, puis par l'intermédiaire d'une dimension moralisatrice de plus en plus prégnante autour de considérations sur le bien et le mal, d'un jugement qui se revendique comme un cheminement vers la vérité et consolide par là même la critique au XVIII^e siècle.

Marianne FREYSSINET et Pierrick GRIMAUD

Sources citées

Aglionby, 1685; Angel, 1642; Batteux, 1746; Browne, 1669 [1675]; Da Vinci, 1651; De Piles, 1668, 1677, 1708; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Dolce, 1557; Du Bos, 1719 [1740]; Dufresnoy/De Piles, 1668; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Goeree, 1670, 1682; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Font De Saint-Yenne, 1747; De Lairesse, 1701, 1707 [1712]; La Mothe Le Vayer, 1648; Pader, 1653 [1657]; Peacham, 1634, 1661; Perrault, 1688-1697; Richardson, 1715

[1725], 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Salmon, 1672; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- FERRAN Florence, « Les décisions de l'ignorant en débat dans la critique d'art au XVIII^e siècle », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 129-142.
- FRIPP Jessica L., GORSE Amandine, MANCEAU Nathalie et STRUCKMEYER Nina (éd.), *Artistes, savants et amateurs : art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715-1815)*, Paris, 2016.
- GRIENER Pascal, *La République de l'œil*, Paris, 2010.
- JOLLET Étienne, « Entre exemplarité et singularité : biographie de l'artiste, préceptes théoriques et jugement de l'œuvre d'art des *Vies* de Vasari aux *Vies anciennes* de Watteau », dans C. LUCAS FIORATO et P. DUBUS (éd.), *La Réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, Genève, 2017, p. 299-311.
- KLUGE Dorit, « La Font de Saint-Yenne (1688-1771), un penseur des Lumières », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 205-220.
- LAFONT Anne, « Comment peut-on être critique ? Jugement de goût et relativisme culturel », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 143-155.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, « L'argument de l'ignorant : de la théorie de l'art à l'esthétique », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 81-92.
- MANCEAU Nathalie, « Baillet de Saint-Julien, la théorie d'une peinture pour un spectateur exigeant », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 221-236.
- ROESLER-FRIEDENTHAL Antoinette et Nathan Johannes (éd.), *The Enduring Instant : Time and Spectator in the Visual Arts. Der bleibende Augenblick : Betrachterzeit in den Bildkünsten*, Berlin, 2003.
- SCONZA Anna, « Polysémie et vicissitudes du terme "Giudizio/Jugement" de Vasari aux théoriciens de l'art français », *Cahier d'humanisme et Renaissance*, n° 137, 2017, p. 283-297.

Laideur ⇒ Beau/Beauté, Caricature

LIBERTÉ

angl. : *liberty, freedom*
all. : *Freiheit*
néerl. : *frijheid*
it. : *licenza*
lat. : *licentia*

Art libéral, licence, défaut, facilité, franchise

Peu présent dans les écrits français ou anglais du XVII^e siècle, le parallèle entre la liberté du peintre et la peinture considérée comme un « art noble et libéral » longuement développé par les théoriciens allemands (Sandrart) ou néerlandais (Van Mander, Angel, Beurs) réapparaît dans l'Encyclopédie méthodique de Watelet qui rappelle également qu'Alexandre voulait que seuls les hommes nobles puissent exercer cet art. En associant cette qualité de liberté à l'exercice de la peinture, Robin, auteur de l'article, ne veut pas souligner la noblesse de l'artiste (caractère qui était la plupart du temps attaché à cette anecdote), mais mettre l'accent sur la liberté nécessaire à l'expression du talent. Deux acceptions quelque fois liées l'une à l'autre définissent la liberté de l'artiste : celle de l'esprit et celle de la main.

La liberté, une qualité innée de l'artiste

Appliquée souvent à la franchise ou à la facilité du pinceau, la notion de liberté contribue pourtant à la définition de l'artiste dans les *Dictionnaires* de Félibien (1676), de Marsy (1746) ou de Pernety (1757). L'idée de liberté faisant référence à une qualité innée de l'artiste occupe en effet une place centrale dans les écrits sur l'art. Elle est fondée en partie sur l'adage d'Horace *Pictoribus atque Poetis quilibet audendi semper fuit aequa potestas* (Horace, *Art poétique*, v. 10, « les peintres, et les poètes ont toujours eu le droit de tout oser »), répandu dans les écrits sur l'art dès la Renaissance. Ce droit à la liberté permet alors d'abord de justifier les variantes iconographiques d'un thème. Mais pour les théoriciens du XVII^e siècle, le débat ne se porte plus sur le ou les sens à donner à l'histoire, mais plutôt sur la manière de traiter la composition d'ensemble, les figures et les proportions (Pader, 1649, p. 3-4; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 15; repris par Le Comte, 1699-1700, I, p. 18-19).

Qu'elle contribue à définir le statut de l'artiste comme à la Renaissance ou à signifier l'égalité, voire la prédominance de la peinture par rapport à la poésie (De Piles, 1668, *Remarque 1*, p. 59-61; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 21), la liberté du peintre est associée à son imagination, voire à son génie. Parce que le but n'est pas uniquement de raconter une histoire, et qu'il n'est pas nécessaire d'en exprimer le déroulement, le choix du peintre est également plus libre que celui de l'historien (Hoogstraten, 1678, p. 178). Certes il faut que le peintre choisisse ce qui correspond à son inclination naturelle (Goeree, 1670 a, p. 9). Mais la raison et l'expérience ne sont pas exclues; au contraire elles contribuent ensemble à penser les meilleures circonstances, et à les faire entrer dans une composition (Junius, III, 5, 8). C'est en effet dans l'expression du sujet, à travers le choix des figures et de la composition que s'exprime ce que Goeree appelle la liberté de l'artiste (« *Schilderkundige Vryheyd* », 1682, p. 78-79), de même qu'elle s'exerce dans la recherche d'un effet plaisant sur le spectateur (Hoogstraten, 1678, p. 178; Goeree, 1682, p. 78-79).

Liberté et licence

Les licences sont ces libertés que le peintre peut s'autoriser. Issues du génie de l'artiste, elles peuvent le libérer des règles, voire même placer le peintre au-dessus d'elles, s'il sait s'en servir ingénieusement

(De Piles, *Remarque 432*, 1668, p. 139; 1715, p. 54). Au nom de la « liberté des génies » Testelin justifie que l'Académie royale de peinture et de sculpture n'ait pas « crû devoir établir des règles précises, jugeant plus à propos d'en donner quelque idée aux élèves par des exemples » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 27; repris par Le Comte, 1699-1700, I, p. 45). Reconnue et acceptée, la liberté d'inventer ou d'orner a cependant ses limites (De Lairese, 1712, p. 89-90), parce qu'elle peut mener à des errements (Hoogstraten, 1678, p. 63). Les principes qui bornent les interrogations sur sa légitimité sont multiples. Ils touchent à la représentation de l'histoire qu'il ne faut pas détourner (Angel, 1642, p. 48-49), au rejet de l'extravagance au nom de la vraisemblance (De Piles, 1668, *Remarque 81*, p. 85; Dupuy du Grez, 1699, p. 6). Ne pas heurter les yeux (Angel, 1642, p. 46-47), rester fidèle à l'histoire (De Piles, 1668, *Remarque 81*, p. 85; 1708, p. 67-69), à la nature (Junius, 1638, I, 3, 12; Browne, 1675, p. 6-7; Sandrart, 1679, p. 17) sont des préceptes énoncés par tous les théoriciens. D'expression de liberté et de génie, la licence devient alors défaut ou faute. Cette acception est retenue dans les dictionnaires de Félibien « on dit d'un tableau qu'il y a de grandes licences contre la perspective, & contre les règles de l'art » (1676) et de Pernety (1757).

La liberté du pinceau

La *liberté* du pinceau, que Félibien appelle également facilité ou franchise de la main, s'applique aussi au burin (1676), et concerne apparemment plus l'exécution. C'est dans cette perspective que le théoricien français reproche à Rubens (1577-1640) sa manière rapide et impétueuse, une liberté qu'il attribue à la pratique, et qui l'éloigne de la correction (Félibien, 1685, 7^e *Entretien*, p. 118-119).

À la question de la possible et difficile conciliation entre liberté et correction, encore sensible dans le *Dictionnaire* de Marsy (1746), se substitue cependant au cours du XVII^e siècle un autre discours qui tend à rapprocher liberté de l'esprit et liberté de la main. Sandrart consacre ainsi un long passage à la peinture à main libre (*Freie Hand*) et associe vaillance de l'esprit, qualité de la raison et de la main (1675, p. 66). D'autres théoriciens se situent dans cette même perspective. Le pinceau peut acquérir les qualités de l'esprit, à savoir la liberté et le naturel (Richardson, 1719, p. 193). C'est aussi de l'intelligence que naissent le rendu des couleurs ou du clair-obscur, ainsi que la liberté, seule à pouvoir créer l'artifice (De Piles, 1708, p. 192-193). Dupuy du

Greze oppose ainsi les peintres « qui cherchent avec leur pinceau, plutôt que par leur intelligence », et aux ouvrages des premiers il compare ceux dont la qualité est la liberté du pinceau (1699, p. 200). De même Testelin, repris par Le Comte associe la liberté du pinceau au talent du peintre (s.d. [1693 ou 1694], p. 39 ; Le Comte, 1699-1700, I, p. 70-71).

Au nom de la liberté, les grands peintres « jouent de leur pinceau » selon l'expression de Batteux (1746, p. 91-92) : ainsi les défauts de symétrie, d'ornement ou les autres désordres, au lieu de rendre la peinture fautive, contribuent au contraire à la rendre plaisante à l'esprit, et à la rapprocher de la nature dont elle est l'imitation. Par cet argument qu'il inscrit dans une réflexion plus large sur la notion d'imitation, Batteux concilie ces deux qualités qui semblent contradictoires : l'exactitude d'un tableau fini, idéal, et la liberté qui a la capacité d'animer le modèle et d'enlever « toutes les marques de servitude » qui lui sont d'habitude attachées (Batteux, 1746, p. 88).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Angel, 1642; Batteux, 1746; Beurs, 1692; Browne, 1669 [1675]; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1708, 1715; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688, 1676; Goeree 1670 a, 1682; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Horace, *Épître aux Pisons*, dit *l'Art poétique*; Le Comte, 1699-1700; Marsy, 1746; Pader, 1649; Pernety, 1757; Richardson, 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

CHASTEL André, « Le dictum Horatii : quidlibet audendi potestas et les artistes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1977, vol. 121, n° 1, p. 30-45. [En ligne : www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1977_num_121_1_13321 consulté le 09/10/2017]

Licence \implies Caprice/Bizarrerie, Choix

LUMIÈRE

angl. : *light*
 all. : *Licht*
 néerl. : *licht*
 it. : *luce, lume*
 lat. : *lux, lumen*

Éclairage, source de lumière, lumière universelle, lumière du soleil, lumière, artificielle, lumière de la bougie, ombre portée, pénombre

Dans la théorie de l'art, la lumière est un thème à nombreuses facettes : les approches empiriques et épistémologiques par rapport à la science de l'optique sont aussi pertinentes que les aspects esthétiques et que ceux concernant la mise en place et la distribution de la lumière dans les œuvres d'art. Des liens avec la religion se retrouvent, parfois de manière sous-jacente, dans des écrits de théorie de l'art sur la lumière. La lumière est commentée en termes géométriques, en tenant compte de ses effets sur la projection de l'ombre, et de l'interaction de la lumière reflétée. Les théoriciens font la distinction entre les sources de lumière naturelle et artificielle, et entre la lumière naturelle du soleil et la lumière universelle, un éclairage comparé à la lumière diffuse du jour par temps nuageux. Les avancées scientifiques de l'optique du siècle des Lumières sont généralement prises en compte dans la théorie de l'art. Les questions relatives à la nature de la lumière, à ses effets et à la lumière en tant que sujet intéressant les artistes sont de plus en plus traitées comme des aspects différenciés.

La lumière : un thème de la théorie de l'art

La lumière fait partie des débats sur l'art depuis l'Antiquité. Au début de l'époque moderne, si les questions théoriques sur la nature et l'apparence de la lumière varient entre l'analyse de son essence autour de la composition picturale, ces dernières se développent indépendamment dans le débat sur le *clair-obscur*. Les approches métaphysiques sur la lumière pendant les XIV^e et XV^e siècles sont fondées sur les connaissances antiques et médiévales sur l'optique : les écrits d'Aristote, d'Alhazen, de Witelo et de John Peckham figurent parmi les plus influents. La pensée néoplatonicienne fait une distinction entre *lux* et *lumen* : la lumière en tant qu'elle est intrinsèquement dans le corps

de la source lumineuse produisant la lumière, et la lumière rayonnante ou réfléchie qui en dérive. Ainsi, les effets de lumière sont dépendants de la fonction et de la nature de celle-ci. Léonard de Vinci parle de catégories de lumière, dont les facteurs déterminants sont sa source et ses effets sur son apparence. Les catégories *lume particolare*, c'est-à-dire la lumière focalisée, anguleuse, du soleil, de la lune ou d'autres sources de lumières artificielles, et *lume universale*, la lumière du jour que le soleil reflète sur les nuages, influencent les discussions sur la lumière dans la théorie de l'art (Vinci, 1651, chap. XLVI, p. 11-12).

Les discussions les plus exhaustives et les plus diversifiées sur la lumière se sont multipliées autour de 1600. Giovanni Paolo Lomazzo considère la lumière en termes émanationnistes, comme une réduction de la divinité, éclairant les êtres humains. Les différents types de lumière sont caractérisés par les lumières primaires et les lumières secondaires, selon leur origine et leur intensité : cette idée se répand à la fois en Italie et en Europe septentrionale (Haydocke, 1598, p. 135-172). Aux Pays-Bas, Karel van Mander consacre soixante-et-une strophes de son poème didactique *Den Grondt der edel fry Schilder-konst* aux différents caractères de l'essence et des effets de la lumière, en débutant, selon la manière néoplatonicienne, par les formes et les apparences de lumière solaire dans la nature, et en finissant par les reflets d'images sur des surfaces miroir. Qu'elles soient des projections d'ombres ou des reflets miroir, les images produites par la lumière sont comparées à la capacité de l'art pictural à tromper l'observateur par des illusions. En regard de la renommée et du goût pour les effets de lumière artificielle dans l'art néerlandais du XVII^e siècle, il faut relever qu'en 1604, Van Mander souligne que la lumière de bougie n'est pas souvent représentée comme une lumière dans les peintures (Van Mander, 1604, fol. 31). La mode de la lumière artificielle au Nord des Alpes commence dans la seconde décennie du XVII^e siècle avec le retour de peintres inspirés par les effets de lumière caravagesques.

Les aspects optiques et géométriques de la lumière

Le XVII^e siècle est un siècle de grandes avancées dans l'exploration des phénomènes optiques ; ce fait est confirmé par les débats sur la lumière dans la théorie de l'art. Néanmoins, les nombreuses discussions qui ont lieu sur le sujet et les nouvelles découvertes dans ce domaine n'ont pas été intégrées à la théorie de l'art, ou très superficiellement. À partir de la science géométrique de la vision, avec les théories de

Johannes Kepler, de René Descartes, de Christiaan Huygens et d'Isaac Newton, l'optique se développe en science mathématique de la lumière. Mais bien que les théoriciens de l'art soient conscients des avancées dans ce domaine, ils peuvent difficilement tenir compte de l'impact de ces nouvelles connaissances dans leurs écrits. La philosophie naturelle est intégrée dans les discussions sur la lumière, mais pour les artistes les questions se centrent davantage sur les aspects pratiques et sur la valeur esthétique. Samuel van Hoogstraten, par exemple, souligne à de maintes reprises qu'il limite son propos aux effets de la lumière utiles aux artistes (Hoogstraten, 1678, p. 257, 262).

Les aspects relatifs à la lumière, qui sont des enjeux pertinents dans la théorie de l'art, sont la distinction entre des sources différentes de lumière, l'incidence des sources de lumière sur la taille, l'obscurité et l'apparence des ombres portées et attachées, ainsi que l'impact de la lumière sur l'apparence des couleurs. Les artistes sont encouragés à utiliser la *lumière universelle* (en néerlandais *gemeen licht*) pour obtenir des effets picturaux d'éclairage, un éclairage à la lumière diffuse du jour. Léonard de Vinci conseille aux peintres de choisir des ateliers avec des fenêtres orientées vers le nord, ou de disposer du papier huilé sur la vitre des fenêtres pour répandre la lumière directe ; ces recommandations sont mentionnées dans les écrits sur l'art au XVII^e siècle (Vinci, 1651, chap. XXVII, p. 7 ; Goeree, 1697 [1670b], p. 63 ; Félibien, 1705, p. 27 ; voir aussi Mérot, 1996, p. 352). Cependant, avant le XIX^e siècle, la lumière du jour n'est jamais rendue comme une lumière ambiante, comme celle que nous pouvons observer dans la nature (Richter, 1817, p. 1). Bien que les contrastes entre la lumière et l'ombre soient flous et doux, et les ombres portées peintes de sorte qu'elles s'estompent dans la pénombre, les peintres du début de la période moderne s'appliquent à diriger la lumière.

Les différentes variétés de lumière

Les différentes sortes de lumière se distinguent par leur source (Félibien, 1705, p. 26-27). Les effets de la *lumière universelle* étaient considérés en opposition à la lumière solaire, la lumière directe qui provoque des couleurs vives et des projections d'ombres bien définies (en néerlandais *vlak schaduwen*). Cette comparaison proposée par Léonard se développe considérablement dans les discours sur l'art au XVII^e siècle. Gerard de Lairesse soutient que la *lumière universelle* et la lumière solaire peuvent être rendues dans la même peinture, si le

peintre peut s'en tenir à l'observation selon laquelle les ombres diffèrent par la netteté du tranchant du contour, mais pas dans leur couleur ni dans leur intensité (Lairesse, 1740, I, p. 284-286). La lumière du jour qui tombe à travers la fenêtre (*kamerlicht*) est considérée comme une autre forme de lumière naturelle (Lairesse, 1740, I, p. 249), et le clair de lune, comme une forme de lumière nocturne (*nachtlicht*; Lairesse, 1740, I, p. 306-310). Les sources de lumière artificielle, telles que le feu, les bougies, les torches et les lanternes représentent une autre catégorie de lumière nocturne (Lairesse, 1740, I, p. 311-315). La liste des caractéristiques permettant de distinguer les différentes lumières est conséquente. L'une des questions couramment évoquées concerne l'impact de la couleur de la lumière, qui peut être soit la clarté de la lumière du jour, la clarté de la lumière du soleil qui produit une lumière vive, et les couleurs les moins déformées ou la teinte jaune de la lumière artificielle. Le point opposé est l'apparence, la couleur, la taille et la forme des ombres. À la fin du XVII^e siècle, l'impact et les effets des réflexions sur l'intensité et la couleur des ombres deviennent de plus en plus pertinents (Lairesse, 1740, I, p. 262-264; Gautier d'Agoty 1753, p. 57; Cochin, 1753, p. 193-198).

Les divergences dans la connaissance scientifique et l'usage symbolique de la lumière

La lumière qui se propage sous forme d'ondes est observée au XVII^e siècle, bien que l'importance de cette découverte n'ait été reconnue qu'au XIX^e siècle. Au XVIII^e siècle, les effets de la lumière sont étudiés en termes scientifiques pour expliquer les interactions de la lumière reflétée, autant que pour définir la zone de pénombre. La distinction entre différentes sortes de lumière selon leur source est devenue moins pertinente que la compréhension des effets et des réactions dans les sciences de l'optique. Dans les écrits théoriques sur l'art, une certaine conscience de la lumière faible et secondaire dans les ombres est utilisée pour soutenir l'argument en faveur d'un style lumineux (*helder wyze*) avec un éclairage uniforme et des couleurs claires (Houbraken, 1753, II, p. 20-21). Les aspects optiques de la lumière sont accompagnés de discussions sur les usages symboliques, ou en tous cas signifiants, de la lumière dans les représentations narratives des peintures d'histoire. La mise en relation entre les sujets représentés et les moments différents de la journée à la fin du XVII^e siècle par Bourdon (1616-1671) à propos des peintures de Poussin (1594-1665) est une

question qui n'est jamais débattue dans la théorie de l'art (voir Mérot, 1996, p. 169-180). La comparaison entre l'éclairage et le narratif est généralisée par De Lairese (1740, I, p. 334-336). La classification des différents types de lumière peut ainsi se poursuivre dans les approches symboliques de la lumière dans l'art.

Ulrike KERN

[Traduction de l'anglais en français : Corinne O'Connor]

Sources citées

Cochin, 1753; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712 et 1740]; Félibien, 1666-1688 [1705]; Gautier D'Agoty, 1753; Goeree, 1668 [1670b]; Hoogstraten, 1678; Houbraken, 1718-1721 [1753]; Lomazzo, 1584 [Haydocke, 1598]; Richter, 1817; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- BAXANDALL Michaël, *Shadows and Enlightenment*, New Haven-Londres, 1995.
- BOHLMANN Carolin, FINK Thomas, WEISS Philipp (éd.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts*, Munich, 2008.
- DIKSTERHUIS Fokko Jan, « Huygens und das Licht des 17. Jahrhunderts », dans C. BOHLMANN, T. FINK, P. WEISS (éd.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts*, Munich, 2008, p. 59-77.
- FRANITS Wayne, « Young Women Preferred White to Brown : Some Remarks on Nicolaes Maes and the Cultural Context of Late Seventeenth-Century Dutch Portraiture », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 46, 1995, p. 395-415.
- HOCHMANN Michel, JACQUART Danielle (éd.), *Lumière et vision dans les sciences et les arts. De l'Antiquité au xvii^e siècle*, Genève, 2010.
- KERN Ulrike, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*, Turnhout, 2014.
- MÉROT Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au xvii^e siècle*, Paris, 1996.
- SCHONE Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954.
- TAYLOR Paul, « Flatness in Dutch Art : Theory and Practice », *Oud Holland*, 121, n° 2-3, 2008, p. 153-184.

Lumière et ombre \implies Lumière, Reflet

M

Magnificence ⇒ Sublime
Main ⇒ Faire, Goût, Manière, Pratique, Style
Maniement ⇒ Faire

MANIÈRE

angl. : *manner*
all. : *Manier*
néerl. : *manier*
it. : *maniera*
lat. : *maniera*

Génie, goût, imitation, connaisseur, style, technique, faire, main, maniéré, école

Grande manière, bonne manière

Le terme manière a connu un usage extrêmement répandu du fait qu'il appartient à la fois à la sphère théorique, pratique et critique du vocabulaire artistique. Utilisé dès le XIV^e siècle en Italie, c'est Giorgio Vasari qui en définit durablement l'acception principale, en lui attribuant le sens de caractère reconnaissable d'une entité artistique individuelle ou collective. Manière signifie également technique avant que ce mot ne soit adopté, au XIX^e siècle,

pour se référer aux techniques artistiques. L'importante polysémie le concernant en a déterminé une évolution complexe, riche de glissements et de flottements, marquée par une connotation péjorative croissante qui provoqua l'apparition de deux dérivés après 1660. Le terme *style*, déjà considéré comme équivalent de *manière* par Hilaire Pader, et ponctuellement employé comme synonyme, lui sera progressivement substitué à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

L'origine de la diversité des manières

La diversité des manières est une préoccupation très récurrente pour les théoriciens du XVII^e siècle, qui s'interrogent sur les origines d'un tel phénomène, en constatant que face au même objet, les artistes vont en produire une représentation sensiblement différente. Dans l'idéal, selon Abraham Bosse, il ne devrait exister qu'une seule manière, « une seule qui seroit celle du Naturel » (1649, p. 39). Face à ce *topos*, l'érudit Franciscus Junius se contente de citer le fameux passage cicéronien « *Una fingendi est ars...* » pour justifier non seulement de la légitimité, mais aussi du grand intérêt de cette variété (1641, p. 38).

Les auteurs du siècle précédent attribuent couramment à l'influence des astres les caractéristiques du tempérament et de la manière d'un artiste, tout en se demandant dans quelle mesure elle peut être acquise ou perfectible grâce à l'enseignement des principes de l'art. Ce thème, crucial en vue du projet éducatif en cours d'élaboration, trouve à l'Académie royale des développements supplémentaires, dans lesquels convergent la théorie des climats et la notion de goût en pleine émergence. Henri Testelin relie les éléments de la genèse des manières par le principe de causalité : « chacun voit la nature de différentes façons selon la disposition des organes & du temperament, ce qui fait la diversité des goûts & la difference des manieres » (s.d., [1693 ou 1694], p. 40). Dans la même logique, d'après Félibien, « un goust particulier » porte à suivre « une manière particulière » (1679, 5^e *Entretien*, p. 15-16 ; 1688, 9^e *Entretien*, p. 40). Quoique fréquemment employés comme synonymes interchangeable, il s'établit là une distinction entre le goût et la manière : le premier appartenant à la sphère mentale et conceptuelle de l'artiste, orienté par le tempérament et conditionné par l'environnement culturel ; la seconde étant le résultat concret, la matérialisation de ce goût, constatable dans l'œuvre une fois accomplie.

C'est en abordant la question d'un point de vue plus esthétique et plus globale qu'intervient l'idée de déterminisme climatologique. Henri

Testelin et Gérard Audran voient la diversité des manières comme une conséquence de l'impossibilité de se mettre d'accord sur la définition de la beauté, très variable d'un pays à l'autre (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 40 ; Audran, 1683, Préface, n.p.). Cet aspect du discours, aboutissant à une sorte de cartographie des manières, a pour beaucoup contribué à l'évolution de la notion d'école.

Roger De Piles ajoute une complication au dilemme de la diversité en insistant sur la variabilité de la manière au cours de la carrière de l'artiste. Ainsi établit-il la théorie des trois manières (« trois temps » pour Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XXXI), clairement exposée dans son *Idée du peintre parfait* (1715, p. 93-94), en adaptant le schéma tripartite des âges de l'homme de conception aristotélicienne (Boileau, 1674 b, III, 373-390), considérant par conséquent la deuxième manière, celle de la maturité, comme l'acmé de la création et de la production artistique.

Décrire, définir et « connoistre les manières »

De la diversité découle toute une panoplie d'adjectifs associés à manière, dans le sillage du modèle imposé par Vasari, utiles à la description, mais visant également à distinguer le bon du mauvais, pouvant ainsi osciller entre l'éloge et le blâme. Au-delà de leur valeur descriptive et analytique primordiale, ces épithètes ont une fonction de premier ordre dans la création de catégories pour classer les œuvres et les maîtres du passé. Le cas le plus exemplaire est sans doute celui des « quatre sortes de manieres differentes » remarquées chez les sculpteurs par Gaspard Marsy (1624-1681) dans sa conférence du 7 décembre 1669, et accueillies avec un certain succès (citée dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 340-343 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 16-17 ; Le Comte, 1699, p. 20-22 ; De Lairese, 1701, p. 55 ; Lacombe, 1752, p. 383).

En parallèle, certains épithètes sont à la base de nouveaux préceptes, critères esthétiques et genres de peinture, à travers lesquels il s'agit de promouvoir et d'orienter la production contemporaine. Une des plus notables est la *grande manière*, ou *grand goust*, héritière de la *maniera magnifica* définie par Nicolas Poussin (Bellori, 1672, p. 461), défendue par Abraham Bosse et par Fréart de Chambray (Bosse, 1649, *Definitions...*, n.p. ; Fréart de Chambray, 1662, p. 72), déterminante aussi pour Félibien, notamment dans ses commentaires sur les œuvres de Poussin (1594-1665) et de Le Brun (1619-1690) : elle tend à coïncider

avec la peinture d'histoire, qui allait occuper un rang hégémonique dans le contexte académique, abolissant les détails à la recherche de l'effet grandiose.

Du côté flamand, Karel Van Mander détermine *Tweederley/doch welstandighe manieren* (deux manières différentes, également bien-séantes) qui correspondent à la manière nette et précise de l'école septentrionale, par opposition à la manière large et rugueuse pratiquée par les Vénitiens (1604, XII, 23-28, fol. 48r-48v). Si Van Mander recommande de suivre la première, Sandrart défend en revanche une *gute Manier* (bonne manière) qui dépasse ce dualisme et les accepte toutes deux, dans une complémentarité rendue possible en prônant les notions de *Geist* (esprit) et de *Tapferkeit* (vaillance).

Avec l'essor du marché de l'art et du collectionnisme, les amateurs ne peuvent qu'apprécier une telle diversité qui constitue en soi une nouvelle source d'agrément, très utile du reste à alimenter la conversation sur l'art. Selon Félibien, « C'est une espee de plaisir de sçavoir les noms des Peintres, de connoistre leurs differentes manieres » (1688, *10^e Entretien*, p. 293-294). « Connoistre les Manières » est vite devenue une des expressions d'usage les plus courantes contenant le terme manière (De Piles, 1668, *Glossaire*, n.p.). Aider les amateurs, non-praticiens et potentiels acquéreurs à reconnaître les manières s'impose comme un des grands objectifs d'Abraham Bosse. En Angleterre, en exposant les qualités du connaisseur parfait, Richardson va souvent privilégier le synonyme *hand* plutôt que la traduction *manner* au cours de ses réflexions sur la *Knowledge of the Hands* (connaissance des manières).

Les artistes théoriciens commencent pourtant très tôt à prendre position contre la pratique de l'attribution par les connaisseurs. Bien que prodiguant une formation destinée aux curieux, Abraham Bosse ne pense pas moins que ce sont les praticiens qui restent « les plus entendus à discerner toutes ces diverses manières » (1649, p. 71), l'enjeu étant bien sûr de défendre le statut de l'artiste en pleine métamorphose. De même, d'après Félibien, l'attribution ne représente qu'une approche initiale et incomplète de l'art (1688, *10^e Entretien*, p. 293-294), et les connaisseurs des manières n'en sont pas pour autant savants et capables de l'entendement et du jugement de l'œuvre (1676, p. 646). Roger De Piles prévient même que dans le cas de certaines peintures, ce serait « une témérité de vouloir assurer du nom de leur Auteur », un exercice en proie à l'incertitude, du fait de la variabilité de la manière d'un même artiste (1677, p. 5; 1715, p. 93-94). Charles-Antoine Coypel dénonce également la dérive d'un attributionnisme

pratiqué par « quantité de prétendus connoisseurs », qui se bornent à « étudier les différentes manières » pour ne s'attacher qu'au nom de l'artiste (1732, p. 22). Cet aspect matériel et économique d'un type d'expertise, étrangère aux approfondissements que comporte l'analyse stylistique évoquée par Félibien, est certainement un facteur non négligeable dans la dépréciation du terme manière.

La manière est une habitude

L'élément le plus significatif associé au sens de manière est celui de l'habitude, déjà présent dans la première conférence académique prononcée par Sébastien Bourdon (1616-1671) le 9 février 1669 (cité dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 293-304). C'est le mot-clé qui ressort dans la définition proposée par Félibien : cette habitude concerne toutes les parties de l'art, « soit dans la Disposition, soit dans le Dessein, soit dans le Coloris » (1676, p. 646). Roger De Piles précise qu'elle est décelable « non seulement dans le maniement du pinceau, mais encore dans les trois principales parties de la Peinture, Invention, Dessein & Coloris », en intégrant donc la composante du travail du peintre (1668, Glossaire, n.p.). Cette même jonction entre la pratique et la théorie, entre la main et l'esprit, est repérable dans le traité de William Aglionby, où *Manner* correspond à *the Habit of a Painter, not only of his Hand, but of his Mind* (1685, *An Explanation...*, n.p.).

C'est toutefois généralement à la sphère pratique que se rapporte prioritairement l'emploi du terme *manière* dans les écrits néerlandais, dénotant un intérêt très marqué pour l'enseignement des techniques artistiques déjà évident au XVI^e siècle (Vasari, 1568, *Terza parte*, II, p. 861). Pour cette raison, *manier* est souvent étroitement synonyme de *handeling* (tour de main). Samuel Van Hoogstraten, bien qu'au courant des concepts les plus en vogue (il emploie par exemple *grootse maniere*, 1678, p. 287), privilégie pareillement un usage du mot *manier* sans épaisseur théorique particulière, en l'encadrant dans une apologie du faire (*het doen*) et se désintéressant des ambitions critiques. Dans la même optique, en France, Charles-Nicolas Cochin proposera à partir des années 1770, sans grand succès, de substituer manière par le mot faire.

Lorsqu'il se réfère à un seul peintre, Félibien n'emploie le terme manière qu'au singulier dans son dictionnaire de 1676. Il change néanmoins assez vite d'avis, surtout pour prendre la défense de Nicolas Poussin dans le *Huitième entretien* paru en 1685, dont l'objectif était

de démontrer combien l'artiste avait su varier de registre expressif, passant de la « manière tendre et agréable » à la « grande manière », et s'illustrer dans différentes manières, s'appropriant tout autant le coloris vénitien que le dessin romain. L'auteur rebondit de cette façon sur les propos de Roger De Piles qui décrit le génie de Rubens (1577-1640), sans habitude, capable d'une surprenante diversité de manières et d'un renouvellement constant afin de s'adapter à tous les sujets (De Piles, 1677, p. 265).

Concevoir la manière comme une habitude représente en fait un des indices les plus symptomatiques de sa condamnation presque irrémédiable sur le plan théorique. D'un point de vue moral, les habitudes bonnes et mauvaises, impliquant la répétition d'une action, correspondent aux vertus et aux vices. L'adjectif maniéré apparaît dans ce contexte et prend les significations impliquées par la « mauvaise habitude ». À l'instar de Dolce et Bellori, De Piles fait au contraire coïncider manière avec « mauvaise habitude », la considérant comme première acception du terme (1708, p. 40 ; 1715, p. 93-94). Dans sa conférence de 1747, le comte de Caylus retient également que la manière n'est qu'un défaut, c'est-à-dire « l'habitude de voir toujours de la même façon » (citée dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol 1, p. 61). Aucune véritable solution terminologique n'est apportée face à la dévalorisation du mot, abandonné dans toute son ambiguïté, que la notice de Marsy, pleine de contradictions, résume parfaitement (1746, I, p. 369-371).

Émilie PASSIGNAT

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Audran, 1683 ; Bellori, 1672 ; Boileau, 1674 b ; Bosse, 1649 ; Conférences, [2006-2015] ; Coypel, 1732 ; De Piles, 1668, 1677, 1708, 1715 ; De Lairese, 1701 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dolce, 1557 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Hoogstraten, 1678 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; Lacombe, 1752 ; Le Comte, 1699-1700 ; Marsy, 1746 ; Pader, 1653 [1657] ; Richardson, 1719 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694] ; Van Mander, 1604 ; Vasari, 1550/1568.

Bibliographie

BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle : la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, 2008.

- GIBSON-WOOD Carol, *Jonathan Richardson : Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven-Londres, 2000.
- GRASSI Luigi, « Maniera », dans L. GRASSI, M. PEPE (éd.), *Dizionario della critica d'arte*, Turin, 1978.
- HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. La Teutsche Academie de Sandrart*, Paris, 2006.
- LE BLANC Marianne, *D'acide et d'encre : Abraham Bosse (1604-1676) et son siècle en perspectives*, Paris, 2004.
- LINK-HEER Ursula, « Maniera : Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe) », dans H.U. GUMBRECHT et K.L. PFEIFFER (éd.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Francfort, 1986, p. 93-126.
- LINK-HEER Ursula, « “Raffael ohne Hände” oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation : Konzepte der “maniera” bei Vasari und seinen Zeitgenossen », dans W. BRAUNGART (éd.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, 2000, p. 203-219.
- MAES Gaëtane, SAVETTIERI Chiara, « Manière », dans A. LAFONT (éd.), *1740, un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, Lyon-Paris, 2012, p. 157-161.
- MARCHESANO Louis, *Printing the grand manner : Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, Los Angeles, 2010.
- MÉROT Alain, « “Manières” et “modes” chez André Félibien : les premières analyses du style de Nicolas Poussin », dans M. LE BLANC, C. POUZADOUX, É. PRIoux (éd.), *L'héroïque et le champêtre. Volume I. Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, Paris, 2014, p. 187-203.
- MICHEL Christian, « Manière, Goût, Faire, Style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle », dans *Rhétorique et discours critiques. Échanges entre langue et métalangue*, Paris, 1989, p. 153-159.
- MICHEL Christian, « Manière », dans B. CASSIN (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, 2004, p. 751-755.
- PASSIGNAT Émilie, « “Manière”, “maniéré”, “maniériste” : transferts et enjeux théoriques autour d'un terme clé du vocabulaire artistique », dans M.-C. HECK, M. FREYSSINET, S. TROUVÉ (éd.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 363-376.
- PINELLI Antonio, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin, 1993, p. 94-116.

MANIÉRÉ

angl. : *mannerist*
 all. : *manierlich*
 néerl. : *gemaakt*
 it. : *ammanierato (manierato)*

Maniériste, imitation de la nature, imitation des maîtres, affecté

L'adjectif maniéré apparaît dans la langue des arts écrite à partir des années 1670 pour désigner avec une connotation nettement péjorative toute œuvre où l'on distingue principalement un éloignement excessif par rapport au modèle de la nature ou de l'antique. Il s'agit d'un dérivé de manière, au même titre que maniériste, autre terme créé par suffixation quelques années auparavant, dans le sens d'artiste maniéré.

La diffusion des dérivés de manière

Dans l'histoire du mot *manière*, il est couramment admis que la condamnation sans appel de l'abbé Bellori en 1672 constitue une étape décisive. La théorie et la critique d'art françaises jouent cependant un rôle fondamental dans la lutte contre la manière. Anticipant l'auteur italien d'une décennie, l'invention du substantif *maniériste* due à Fréart de Chambray constitue un jalon tout aussi déterminant au sein de cette évolution terminologique (1662, p. 120). L'emploi de ce terme reste toutefois assez sporadique. Abraham Bosse l'utilise peu de temps après dans *Le Peintre converty*, ainsi que Roger De Piles dans *L'Art de Peinture*. La première de ces deux occurrences est particulièrement significative, car malgré une explication confuse, voire paradoxale, Bosse utilise une forme adjectivale dans l'expression « tomber dans une pratique Maniériste » (1667, p. 36), au lieu de « tomber dans la manière » qui sera plus courante par la suite, et ce, probablement afin d'éviter d'attribuer une valeur foncièrement négative à la notion de manière.

André Félibien préfère inaugurer l'usage d'un dérivé plus adapté au discours critique, l'adjectif *maniéré*, pouvant être appliqué ponctuellement au commentaire d'une ou plusieurs des parties de l'art, sans forcément se référer à l'ensemble du travail de l'artiste : dans le cas du dessin chez Rosso Fiorentino (1495-1540), « ses Figures sont, pour user des termes de l'Art, maniérées, & ne sont pas naturelles » (1672,

3^e *Entretien*, p. 109). Filippo Baldinucci introduit le nouvel adjectif *ammanierato* dans l'article *maniera* avec la même signification de base, mais plus censorial en y ajoutant l'idée de vice empruntée à Bellori (1681, p. 88).

Rares sont les fois où est mentionné en revanche *maniériste* dans les dictionnaires. Antoine Furetière, qui formule sa notice à partir des observations de Fréart de Chambray, préfère ne retenir que *maniéré*. Il est présent dans le *Dictionnaire abrégé* de Marsy, ainsi que dans celui de Pernety, encore que ce dernier définit le *peintre maniéré* en précisant : « Quelques-uns donnent à ces mauvais Artistes le nom de Maniéristes ; mais ce terme n'est pas du bon usage » (1757, p. 402). Probablement trop insultant au départ, le mot allait connaître une plus ample diffusion après l'invention de celui de maniérisme à la fin du XVIII^e siècle. Notons qu'en Angleterre, dans ses réflexions constructives du *Connoisseurship*, étant bien informé sur les débats théoriques français, Richardson emploie *Mannerist* pour désigner une catégorie d'artistes, en quelque sorte opposée aux grands maîtres, vraisemblablement la même que celle critiquée par Fréart de Chambray, et dont on peut facilement distinguer les copies des originaux (1719, *Part. II*, p. 135).

Ne pas confondre avoir une manière et être maniéré

Face au désordre sémantique survenu autour du terme *manière*, fruit des positions divergentes des théoriciens sur la question des modèles à imiter, oscillant entre deux conceptions de l'art, entre le vrai et l'idéal, Dezallier d'Argenville tente de mettre en avant une plus nette distinction entre « avoir une manière » et « être maniéré ». Ces deux tournures sont en effet généralement marquées par une synonymie pratiquement inextricable : « Les plus habiles peintres ont leur manière, sans néanmoins êtres maniérés » suggère-t-il alors (1745-1752, I, p. XX). Le mot *manière* lui est fort utile dans le système de classification des œuvres d'art qu'il développe à l'image de ceux élaborés en sciences naturelles et doit, selon lui, rester étranger à la sphère du jugement esthétique. En réfléchissant sur la pratique de l'attribution, il affirme que la manière « c'est le faire d'un peintre, c'est son style » et que « ce genre d'écriture pictoresque se reconnoît toujours par quelques traits particuliers » (1745-1752, I, p. XX et XXVI).

Sous *être maniéré* se condensent par contre tous les aspects négatifs véhiculés par le terme *manière*, souvent entremêlés conceptuellement. Le premier élément critique constant a fait l'objet d'une longue

tradition de débats : l'imitation des maîtres. Bien que recommandée par certains dans le cadre de l'apprentissage, en recourant à la métaphore des abeilles butineuses, comparable à la notion vasarienne de « belle manière » (de Champagne, en 1672 cité dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 2, p. 461-463 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 11 ; La Fontaine, 1679, p. 27-29), elle est remise en cause par la plupart, pas seulement en France (Angel, 1642, p. 53-54). « Soyez l'original de votre manière » lance Dezallier d'Argenville à ce propos (1745-1752, I, p. XX) et, dans la lignée du célèbre aphorisme de Léonard de Vinci, Noël Coypel en nomme les adeptes des « bâtards de la nature » (1697, cité dans Lichtenstein et Michel, t. II, vol. 2, p. 593).

Autre élément essentiel du *maniéré* déjà dénoncé par Lodovico Dolce : la répétition, contraire au principe de la *varietas*. Ce défaut, latent dans l'idée d'habitude (voir *Manière*), est souligné notamment par Roger De Piles, qui fait de l'imitation de soi, par paresse ou par manque de génie, la caractéristique de la « troisième manière ». Avec Du Bos, la répétition de soi devient un larcin, une escroquerie de la part des « Artisans sans génie », dont les victimes en sont au final le public et le collectionneur (1740, *Seconde partie*, p. 64).

Enfin, l'élément le plus distinctif du sens de *maniéré* reste celui de l'éloignement excessif par rapport au modèle de la nature, auquel s'ajoutent les modèles de l'Antiquité dans les périodes de rigueur classique. Pour le comte de Caylus, la manière du peintre est à considérer comme un obstacle à la contemplation de la nature (en 1747, cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 1, p. 61-62). L'excès, le manque de simplicité, ressort fréquemment dans les textes, où l'adjectif affecté apparaît comme synonyme de *maniéré*. Dans les lettres de Baillet de Saint-Julien, l'affectation est perçue comme le péché originel en peinture (1750, p. 12-13). Cet aspect du *maniéré* se diffuse dans les langues du nord par le biais de ce synonyme : Gerard De Laïresse emploie en l'occurrence les termes *geaffekteert* (affecté), ou encore *gezoght* (recherché), pour réprover les exagérations au niveau des contours, des couleurs, des proportions et de l'anatomie des figures (1701, p. 65 ; 1712, I, p. 242 ; II, p. 250-251).

Émilie PASSIGNAT

Sources citées

Angel, 1642 ; Baillet De Saint-Julien, 1750 ; Baldinucci, 1681 ; Bellori, 1672 ; Bosse, 1667 ; Conférences, [2006-2015] ; De Laïresse, 1701, 1707 [1712] ;

De Piles, 1668; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Dolce, 1557; Du Bos, 1719 [1740]; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Furetière, 1690; La Fontaine, 1679; Marsy, 1746; Pernety, 1757; Richardson, 1719; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

- GRASSI Luigi, « Manierato » et « Manierista » dans L. GRASSI, M. PEPE (éd.), *Dizionario della critica d'arte*, Turin, 1978.
- MAES Gaëtane, SAVETTIERI Chiara, « Manière », dans A. LAFONT (éd.), *1740, un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, Lyon, Paris, 2012, p. 157-161.
- MICHEL Christian, « Manière », dans B. CASSIN (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, 2004, p. 751-755.
- PASSIGNAT Émilie, « Le Paradoxe de la Manière : la sculpture maniériste dans les écrits sur l'art en France, au XVIII^e siècle », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n° 3, 2005, p. 66-75.
- PASSIGNAT Émilie, « “Manière”, “maniéré”, “maniériste” : transferts et enjeux théoriques autour d'un terme clé du vocabulaire artistique », dans M.-C. HECK, M. FREYSSINET, S. TROUVÉ (éd.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 355-368.

Maniériste ⇒ Maniééré
 Mannequin ⇒ Atelier, Draperie
 Masse ⇒ Champ, *Houding*, Réveillon, Groupe
 Maxime ⇒ Règle, Théorie
 Mémoire ⇒ Idée, Imagination
 Merveilleux ⇒ Sublime
 Mesure ⇒ Proportion
 Méthode ⇒ Pratique, Règle, Théorie
 Mode ⇒ Harmonie, Style
 Modèle ⇒ Antiquité, Académie, Idée, Imagination, Copie
 Moderne ⇒ Antiquité
 Morbidesse ⇒ Carnation
 Mouvement ⇒ Attitude
 Mouvement de l'âme ⇒ Expression des passions
 Musée ⇒ Cabinet

N

Nature ⇒ Antiquité, Beau, proportion, Choix, Génie, Imitation

NATURE MORTE

angl. : *still life*
all. : *still-liegende Sachen*
néerl. : *stilleven*
it. : *natura morta*

Genre, sujet, sujet inanimé, animal, bouquet, fruit, fleur

Ce n'est qu'en 1750, sous la plume de l'amateur et critique d'art Guillaume Baillet de Saint-Julien que la notion de nature morte est introduite dans le vocabulaire artistique et théorique français (Baillet de Saint-Julien, 1750, p. 23-24), soit dans le contexte de rédaction de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. L'expression peut par ailleurs être interprétée comme une sorte de traduction contradictoire de son équivalent germanique et anglo-saxon. En effet, si l'expression de nature morte s'est bel et bien répandue dans le vocable français ainsi que dans les autres langues latines dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on parle à l'inverse de stilleven en Hollande à partir du dernier tiers du XVII^e siècle, soit bien après l'apparition du genre sur les chevalets des peintres (Beurs, 1692, p. 111-112, 115, 130; De Lairese, 1712, vol. 2, p. 259-261, 268 [1787, p. 474-476, 484]).

Un sujet inanimé et silencieux

Si l'on retrouve des formules analogues au terme néerlandais dans l'ensemble du monde anglo-saxon : *still-life* en anglais (Aglionby, 1685, p. 21-23 ; Smith, 1692, p. 75-77 ; Richardson, 1719, p. 21-22, 44-45, 150-152), *Stil-leben* ou *Stilliegent* en allemand (Beurs, 1693, p. 113, 116, 130), certaines définitions équivalentes peuvent également être trouvées dans le vocable français de l'époque.

L'expression de « vie coye » ou vie silencieuse, apparaît notamment sur le titre d'une estampe gravée en 1649 par Conrad Waumans (1619-ap. 1675) pour ses *Images de divers hommes d'esprit sublime*, d'après un autoportrait du peintre leydois David Bailly (1584-1657) : « un fort bon Peintre en pourtraicts et en vie coye », une légende que reprend Cornelis de Bie en 1661 dans son *Gulden Cabinet* (Bie, 1661, p. 271).

Touchant à la fois aux domaines du vivant, de l'immobile et du silence, le terme de *still-leven* exclut dès lors toute représentation suggérant l'animation ou le son ainsi que toute composition qui s'éloignerait dans ses modèles de la matérialité de la nature. En 1675, Joachim von Sandrart parle ainsi dans sa *Teutsche Academie* de choses immobiles (*still-stehende Sachen*) pour caractériser le travail du peintre leydois Cornelis de Heem (1631-1695), spécialiste des compositions fruitières (Sandrart, 1675, p. 318).

Une notion tardive

On ne peut que tenter d'expliquer un tel retard dans la dénomination récente d'une pratique relativement ancienne. Ce n'est en effet que fort tardivement que l'on a commencé à considérer que les différents tableaux représentant des objets ou des êtres inanimés pouvaient être rassemblés au sein d'une même catégorie générique en dépit de la variété croissante de leurs sujets. Prenant l'image d'un verger muri de diverses manière par l'art, Samuel van Hoogstraten est l'un des premiers théoriciens hollandais à utiliser le néologisme de *stilleven* (Hoogstraten, 1678, p. 75).

Il convient en effet de préciser dans quelle mesure les tableaux que nous appelons désormais des *natures mortes*, faute d'un vocabulaire moins anachronique, présentent en réalité une immense diversité iconographique et formelle complexifiant toute tentative précoce de distinction de qualités génériques communes.

En France la dénomination du genre est fondée sur la description. Certes La Mothe Le Vayer parle de *grylles*, de *ryparographos* (1648, p. 114-116), mais de même que les peintres qui pratiquent ce genre pictural sont appelés naturalistes, cuisinistes, fleuristes par Catherinot (1687, p. 16) ou peintres dans le talent des fleurs, des fruits etc., leurs œuvres portent le nom de l'objet qu'elles représentent : coquilles, fruits, fleurs, ou « cuisines remplies, outre la batterie, de toutes sortes de viande » (La Mothe Le Vayer, 1648, p. 114-116).

Une variété et une porosité de sujets

Un grand nombre de sujets, plus ou moins génériques et indistincts, se sont en effet trouvés rassemblés sous cette appellation. Nombre d'entre eux ont d'ailleurs été identifiés de leur temps par autant de dénominations, variables selon les périodes et souvent orthographiées de manière fantaisiste, et ce, au-delà des fameuses vanités (*vanitas*), dont le contenu religieux et moral s'est en grande partie évanoui du xv^e au xvii^e siècle pour se séculariser sous la forme de lieux communs visuels.

Toutes les appellations actuelles ne sont cependant pas tout à fait erronées, et le terme de *trompe-l'œil*, apparu en France en 1800, est présent en germe à l'époque dans celui de *bedrieger*, définissant un sujet trompeur. Car la nature morte forme alors en réalité une galaxie de sujets parmi lesquels il est possible de distinguer les *bloemstukjes* des *fruitagies*, soit les compositions florales de celles fruitières, les *ontbijtjes*, ou petit-déjeuners et les *banketjes*, soit les banquets ainsi que les *pronkstilleven*, ou « natures mortes d'apparat » plus tardives, pour définir les compositions les plus vastes et fournies, souvent issues d'ateliers flamands.

Certains sujets peuvent d'ailleurs concerner d'autres catégories contemporaines de la nature morte ou de la peinture de genre selon qu'ils sollicitent ou non des figures humaines : c'est le cas par exemple de la tabagie (*tabakje*). Autant de sujets qui remportent un franc succès auprès des amateurs occidentaux du xvii^e siècle et peuvent, pour cette raison, présenter certains croisements iconographiques, qui compliquent toute délimitation simpliste de catégories génériques.

L'ensemble de ces sujets regroupe autant de spécialités pour les artistes, pouvant être rattachées à des attentes spécifiques, parfois fortement localisés dans le temps ou dans l'espace, contribuant au développement de modes successives, tout au long du xvii^e siècle.

La nature morte connut un très grand succès aux Pays-Bas ainsi qu'en France, alors qu'elle figurait au dernier rang de la hiérarchie des genres établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture (Félibien, 1668, *Préface*, p. XV). Mais cette hiérarchie n'est pas aussi stricte qu'il n'y paraît, et elle est transgressée, au sein même de l'Académie, par le critère de qualité qui fait qu'une nature morte peut même être supérieure à une peinture d'histoire de qualité médiocre. Bien qu'il défende le vrai, De Piles ne consacre aucun chapitre de son *Cours* à la nature morte (1708). En revanche Diderot réhabilite pleinement le genre à partir des œuvres de Chardin (1699-1779) :

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin ! Ce n'est pas du blanc que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

(*Salon* de 1763, X, p. 194-195)

Léonard POUY

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Baillet De Saint-Julien, 1750 ; Beurs, 1692 ; Cathérinot, 1687 ; De Bie, 1661 ; De Laresse, 1707 [1712] ; De Piles, 1708 ; Diderot, 1763 ; Félibien, 1668 ; Hoogstraten, 1678 ; La Mothe Le Vayer, 1648 ; Richardson, 1719 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Smith, 1692.

Bibliographie

- BERGSTROM Ingvar, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, New York, 1956.
- CHONG Alan (éd.), *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, Amsterdam, 1999.
- KOESTER Olaf (éd.), *Illusions. Gijbrecchts, Royal Master of Deception*, Copenhague, 1999.
- FARE Michel, « De quelques termes désignant la peinture d'objet », *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, p. 267-270.
- GROOTENBOER Hanneke, *The rhetoric of Perspective. Realism and illusionism in seventeenth-century Dutch Still-Life Painting*, Chicago-Londres, 2005.
- HECK Michèle-Caroline, « De la description des natures mortes à l'appréciation d'un genre dans la première moitié du XVII^e siècle », dans R. RECHT, *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, 1998, p. 57-69.

JOLLET Étienne, *La Nature morte ou la place des choses*, Paris, 2007.

KONIG Eberhard, SCHON Christiane, *Stilleben*, Berlin, 1996.

STERLING Charles, *La Nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, 1985.

SULLIVAN Scott, *The Dutch Gamepiece*, Woodbridge, 1984.

NATUREL

ang. : *natural, naturalness*

all. : *Natürlich, Natürlichkeit*

néerl. : *natuurlijk*

it. : *naturale, decoro naturale, dal naturale, cosa naturale*

Vrai, vif, vraisemblable, vivant, véritable, vérité, vraisemblance, beau naturel

Centrale dans la théorie de l'art de la période moderne, la question du naturel participe de la vaste réflexion alors menée par les peintres et les auteurs sur les rapports complexes entretenus par l'art avec la nature. Permettant de revenir sur l'opposition ancienne entre imitation et invention, pour mieux la dépasser, la question du naturel, en tant qu'apanage de Zeuxis et de Parrhasios dans l'Antiquité, puis de Caravage (1571-1610) en Italie (La Mothe Le Vayer, 1648, p. 107-108) et de Gerrit Dou (1613-1675) en Hollande (Angel, 1642), permet également de repenser le réalisme prétendu de la peinture hollandaise, un terme anachronique encore souvent employé pour décrire, en les confondant, certains effets picturaux mis en œuvre par les artistes de cette époque. Autrement plus riche, l'idée même de nature varie, dans sa définition, chez la plupart des auteurs : au-delà de l'argument ancien, relatif au débat paragonien, portant sur la conformité relative de la sculpture et de la peinture avec la nature, on doit distinguer la manière naturelle avec laquelle les peintres doivent savoir composer, l'observation des choses particulières de la nature, comprise ici en tant qu'ensemble du monde visible, ainsi que l'imitation de la nature plutôt que celle des maîtres anciens.

Le naturel comme modèle

La question de l'imitation de la nature occupe un rôle central dans la traditionnelle comparaison entre peinture, sculpture et poésie, la nature pouvant à la fois être perçue comme un répertoire de formes

et de matière dans lesquelles les sculpteurs peuvent puiser sans la transformer, à l'inverse des peintres, limités pour leur part aux motifs et sujets qu'elle propose. Le naturel exprime aussi la nature en tant que modèle direct de l'artiste, jouant entre autres sur un rapport d'échelle de mesure (Bosse, 1667, p. 13-14).

On peint alors « sur le naturel » comme on peint « d'après nature » (Vinci, 1651, chap. XX, p. 5 ; Testelin, v. 1693-1694, p. 11-12 ; Marsy, 1746, II, p. 6), deux qualités permettant par ailleurs de distinguer les œuvres originales des copies. On parle également de portrait *au naturel* pour souligner la ressemblance entre l'image produite et son modèle. Mais plus qu'un modèle, le naturel apparaît chez certains auteurs comme un maître à part entière, pouvant se substituer à l'étude des anciens. La question du *naar het leven* et du modèle naturel peut enfin être opposé à la notion de *manière* et/ou au fait de copier d'après les maîtres (Angel, 1642, p. 53).

À la fin du XVII^e siècle en France, l'idée de naturel se rapporte aux principes de la nature mais intéresse aussi ses différents produits. En cela, la notion de naturel se définit principalement par opposition au « factice » soit à toute chose artificielle ou construite par la main de l'homme. Dans la nature s'incarne alors le modèle noble et suprême, en opposition à la manière des maîtres anciens qu'on ne saurait en aucun cas recopier, l'étude de la nature formant alors une étape essentielle de tout apprentissage artistique (Dupuy du Grez, 1699, p. 169).

Le naturel comme manière

Mais parmi les différentes qualités qu'un peintre doit avoir s'il veut pouvoir, un jour, accéder à la renommée, se distingue à l'époque la nécessité d'une imitation « naturelle » de la nature, suffisamment fidèle pour que les choses représentées apparaissent comme « presque réelles » au spectateur (Angel, 1642, p. 38-39). Cette priorité accordée à la perception et à l'observation des « choses particulières de la nature », doit avant tout permettre aux artistes de porter leur attention sur certains effets optiques pour les reproduire fidèlement.

C'est dans cette idée de naturel que réside notamment la dite dimension « réaliste » de la peinture hollandaise, une conception anachronique héritée de la critique française du XIX^e siècle. Le réel est encore loin d'être une notion stable et univoque au XVII^e siècle, à en juger par le travail de philosophes qui, tel Descartes, paraissent le questionner pour mieux s'en détourner. Le « réel » est en effet perçu par les savants

comme par les artistes d'alors comme une illusion produite par les sens. Tout l'enjeu de ces derniers va donc être de retranscrire certains des effets optiques présents dans la Nature (Testelin, s.d. [1693-1694], p. 29).

Le naturel et la fin de l'art

Une autre dimension de la nature apparaît en effet si l'on considère dans quelle mesure, à l'inverse de la sculpture, la peinture serait pour sa part capable de représenter l'ensemble des choses visibles (Angel, 1642, p. 25). Au-delà de l'équivalent néerlandais *natuurlijk*, Philips Angel parle ainsi en 1641 de *natuurlickheden* pour décrire chez certains artistes leur capacité à reproduire certains effets visuels et notamment chromatiques ainsi que certains phénomènes optiques. Dans un registre historique l'idée de nature peut également concerner le domaine de l'action ou du geste et former un rempart contre l'anachronisme en peinture.

Pour évoquer la qualité de telles propriétés visuelles restituées par les artistes hollandais, et notamment leydois de son temps, tel Gerrit Dou, Angel parle également d'*eygentlijckhey*t pour définir ces propriétés même. Le naturel peut alors être loué comme qualité esthétique, l'artiste étant censé s'effacer derrière une manière qui trahirait sa présence. Le naturel exprime alors aussi une idée de liberté ou l'absence d'une contrainte dans l'art d'un artiste. Une idée d'aisance et de facilité que l'on pourrait rattacher à la *sprezzatura* raphaëlesque. Dès lors, le naturel est avant tout perçu en peinture comme un effet, une illusion, un « artifice de nature » davantage que comme une qualité au sens matériel du terme.

Synonyme du beau en tant que liant le vrai à l'agréable (Le Comte, 1699-1700, I, p. 73-75), le naturel est en cela pour un large nombre de théoriciens de la période moderne, la fin même de l'art et ce, qu'il s'agisse de la peinture comme de la sculpture (Pader, 1649, préface).

Léonard POUY

Sources citées

Angel, 1642; Bosse, 1667; Da Vinci, 1651; Dupuy Du Grez, 1699; La Mothe Le Vayer, 1648; Le Comte, 1699-1700; Marsy, 1746; Pader, 1649; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

- BRUSATI Celeste, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago, Londres, 1995.
- EBERT-SCHIFFERER Sybille, LEMOINE Annick, SZANTO Michaël et THÉRON Magali (éd.), *L'arte dal naturale/L'art d'après nature*, Milan, 2018.
- FRANITS Wayne (éd.), *Looking at seventeenth-century Dutch art : realism reconsidered*, New York, Cambridge, 1997.
- JONGH Eddy de, « Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw », dans *Rembrandt en zijn tijd*, Bruxelles, 1971, p. 143-194.
- SLUIJTER Eric J. (éd.), *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760*, Zwolle- Leyde, 1988.

Noblesse \implies Peinture
 Nu \implies Carnation

NUIT

angl. : *night piece*
 all. : *Nacht, Nachtstück*
 néerl. : *nacht (stuck)*
 it. : *notte*
 lat. : *opus nocturnum, pictura nocturna*

Lumière, clair-obscur, reflet

Alors que le Grondt de Van Mander (1604) était encore proche de la conception métaphysique de la lumière de Lomazzo, le discours sur les nuits se transforme sous l'impulsion des écrits de Léonard de Vinci. Les métaphores et les évocations poétiques cèdent la place à un discours orienté sur la description des procédés. Les références à ce genre restent cependant peu nombreuses dans la théorie du XVII^e siècle, seul Sandrart leur consacre de longs passages.

La question des nuits ne se confond avec le traitement du clair-obscur pour aucun théoricien, et les exemples qui sont cités depuis Antiphile (*Jeune garçon soufflant sur une braise*), sont Raphaël (1483-1520, *Saint Pierre libéré de prison*, 1514, Chambre d'Héliodore, Vatican), Corrège (v. 1489-1534, *La Nuit*, 1522-1530, Gemäldegalerie, Dresde), et les peintures de Gerrit van Honthorst (1592-1656) ou d'Elzheimer (1578-1610). Toutes ont leur source lumineuse visible dans le tableau.

Les instructions de Van Mander (1604, VII, v. 31-35) sont très succinctes. Elles sont données dans le chapitre que le théoricien consacre au reflet, à la réverbération, et elles se bornent à la nécessité de peindre ensemble la flamme, le reflet et la fumée, en soulignant les effets sur la figure qui doit être sombre à l'avant et visible surtout grâce à ses contours. Vinci (dans le *Traité* publié en 1651) aborde trois aspects différents dans le traitement des nuits. Il convient d'une part d'utiliser un papier ou une toile fine pour cacher la lumière afin que les ombres ne soient pas tranchées (1651, chap. XXXIV, p. 9). Il importe d'autre part de veiller à ce qu'une figure posée devant un lieu obscur, ne reçoive aucun reflet, et qu'on n'en voie que la partie éclairée (1651, chap. LV, p. 14). Après avoir parlé de la lumière nécessaire et de son incidence dans les tableaux, Vinci aborde enfin plus précisément la question des couleurs dans le chapitre intitulé *Comme on doit représenter une nuit* (1651, chap. LXV, p. 16). Il donne ainsi comme précepte fondamental qu'il faut partir du rouge du feu. Le but est de faire apparaître les figures comme des formes rougeâtres se perdant sur un fond noir, ou être d'une « teinte demy rouge et demy obscur ». Vinci traite également de l'expression des mouvements des personnages qui doivent signifier à la fois la forte lumière et la chaleur du feu, et ainsi se couvrir ou se cacher le visage. Dans son chapitre consacré à la lumière, à l'atelier et aux nuits (1675, chap. XI, *Von dem Liecht und Malzimmer auch Nacht-Stucken*, p. 80), repris en partie dans le chapitre consacré à l'union et l'amitié des couleurs (1679, chap. VI, *Von Ordnung und Austheilung der Farben und ihrer wolständigen Vermählung oder Gesellung*, p. 19), Sandrart reprend toutes ces indications, et les développe en donnant des précisions sur les couleurs à utiliser (le minium et le jaune de plomb). Il rejette cependant la proposition de Vinci d'utiliser des papiers huilés et des châssis, et propose sa méthode fondée sur l'observation. Il décrit ainsi minutieusement l'aménagement nécessaire : un grand feu ou une lampe éclairée dans un endroit obscur dans lequel se situe la figure ; et précise que le peintre doit rester en dehors, à la lumière du jour, pour voir les couleurs (1679, p. 20). L'observation secondée par la mémoire

permet alors au peintre de rendre l'effet naturel. Mais l'intérêt des deux théoriciens est différent. Celui de Vinci pour les effets mouvants de l'ombre rejoint celui qu'il porte aux différents éléments et à leur transformation. Sandrart se situe dans une autre perspective, et cherche à expliquer la pratique de la représentation des nuits parce qu'il apprécie ce genre pictural qu'il a pratiqué tout au long de sa carrière.

Alors que les textes français restent silencieux sur ce sujet, la notice de l'*Encyclopédie* de Watelet-Levesque, rédigée par Robin, revient sur cette question d'exécution mais propose une autre approche. Si la teinte générale est rouge, dit-il, c'est que le peintre a imité sur le naturel, mais qu'il a fait son tableau le jour, alors qu'il faut « concevoir son tableau la nuit, et bien saisir l'effet au point de pouvoir l'exécuter sans avoir le modèle devant les yeux ». Cette divergence d'opinion tient au fait qu'entre 1679 et 1788, non seulement le goût a changé, mais la conception même de la peinture s'est modifiée : une lumière artificielle n'est pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle paraît. Et les lumières de la nuit, du feu, des flambeaux sont considérées comme des effets pittoresques maîtrisés par des artistes comme Rembrandt (1606-1669, *Ronde de nuit*, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam), Rubens (1577-1640, *Fuite de Marie de Médicis*, 1624, Louvre, Paris), ou Bassano (v. 1510-1592) et Valentin (1591-1632). Cependant, les tableaux à la manière de Gottfreid Schalken (1643-1706), cité par Pernety qui consacre une très courte notice à ce genre pictural, sont diversement appréciés, et considérés aussi comme un moyen facile pour les artistes de cacher la faiblesse. L'article Robin se conclut sur l'anecdote de Jouvenet (1644-1717) après la réception d'un peintre pour un tableau représentant une femme tenant une lumière dans la nuit : « nous avons reçu un Académicien pour un bout de chandelle ».

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Da Vinci, 1651 ; Lomazzo, 1584 ; Pernety, 1757 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Van Mander, 1604 ; Watelet, Levesque, 1788-1792.

Bibliographie

CHONÉ Paulette, « L'académie de la nuit. Louange et science de l'ombre au XVII^e siècle », dans P. Chone (éd.), *L'Âge d'or du nocturne*, Paris, 2001, p. 17-62.

EBERT-SCHIFFERER Sybille, « Blitz, Mond, Liecht-Kerze, Feuer : Sandrart als Maler von Nachtstücken », dans S. EBERT-SCHIFFERER, C. MAZZETTI DI PIETRALATA (éd.), *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*, Munich, 2009, p. 31-50.

HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, 2006, p. 263-269.



Observation \Rightarrow Imitation Œil, Paysage

ŒIL

angl. : eye
all. : Auge, Gesicht
néerl. : oog
it. : occhio
lat. : oculus

Vue, vision, observation, jugement, spectateur, regard, amateur

La vue et l'œil occupent une place centrale dans les écrits sur l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. Mais les différentes acceptions de ces termes, et surtout les contextes dans lesquels ils sont utilisés, expriment des approches très différentes. La manière dont est décrite le regard du peintre, celui qu'il porte sur la nature, sur les modèles, sur son œuvre, nous fait entrer dans l'intimité de l'acte de peindre. La description des moyens mis en œuvre pour attirer l'œil du spectateur met très subtilement en lumière le lien qui unit le peintre et celui qui regarde le tableau, dans cette étonnante équation : regarder pour peindre, peindre pour être regardé. Il y a cependant une ambiguïté fondamentale entre l'œil de l'entendement et l'œil du corps qui tous deux interviennent dans le regard. Quelle est leur place respective dans le voir du

peintre et dans celui du spectateur ? C'est cette ambiguïté qui sous-tend tous les discours dont les théoriciens débattent.

Voir pour peindre

L'œil du peintre doit d'abord s'exercer dans la pratique de son métier et dans l'exécution d'un tableau. C'est le fondement de la pratique de la copie dans l'apprentissage. L'artiste doit ensuite tenir compte des conditions dans lesquels il peut exercer son regard en disposant son modèle par rapport à la lumière et en positionnant le tableau (Vinci, 1651, chap. XXXIX, p. 10 ; chap. XXXVII, p. 9). Ces préoccupations seront reprises dans la définition des qualités de l'atelier (Sandrart, 1675, p. 81 ; 1679, p. 20). Voir apparaît ce que l'on peint est nécessaire pour juger de l'effet, mais éveille aussi chez le peintre le courage nécessaire et l'amour pour la peinture, qualités essentielles qui doivent animer le peintre, et qui justifient pour Lairese que le peintre commence par peindre le fond du tableau (1712, I, p. 63).

Regarder la nature plutôt que se fier à son idée est un précepte essentiel de Vinci (1651, chap. XX, p. 5) qui engage ainsi le peintre à peindre d'après le naturel. Dans les écrits sur l'art, la notion d'imitation est omniprésente. Elle varie cependant dans sa relation au vrai et au beau, selon le regard porté sur la nature. Sandrart insiste sur la capacité de la nature à pouvoir présenter à l'œil du peintre la juste convenance des couleurs (Sandrart, 1675, p. 84). L'observation est alors le fait d'un œil doué de raison (*verständiges Auge*), capable d'apprécier l'accord des couleurs, la convenance des proportions (Sandrart, 1679, p. 14), la beauté (Browne, 1675, p. 1-2).

L'œil intervient aussi dans l'exécution. Hoogstraten accorde une place privilégiée à l'œil auquel doivent se soumettre la main et le pinceau (1678, p. 234-235). L'œil cependant n'est pas seul. Il est soutenu par le jugement, et ensemble ils contribuent à rendre le naturel (Hoogstraten, 1678, p. 235). Le jugement permet de rectifier. Ainsi « ajuster l'œil avec le raisonnement » devient une idée directrice de l'enseignement académique. Il faut apprendre à voir. Il ne s'agit pas cependant de voir les choses telles qu'elles sont, mais telles qu'elles doivent être représentées (Fréart, 1662, p. 20). Rapportant les propos de Poussin, Félibien définit deux regards. Le premier est naturel et reçoit « naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose veüe », le second suppose « que l'on cherche avec application particulière les moyens de bien connoître ce mesme objet ». Ce dernier,

appelé « *Prospect* est un office de la raison qui dépend [...] de l'œil, du rayon visuel & de la distance de l'œil à l'objet » (1685, 8^e *Entretien*, p. 282-283). Les principes de la perspective peuvent ainsi seconder l'œil.

Bosse aussi distingue ces deux regards et privilégie nettement le second qu'il associe au respect des règles. Outre le fait que dessiner selon les règles de la perspective permet, plus que par le dessin à *veüe d'œil*, de discerner les manières (1649, p. 56-57), Bosse accorde à l'œil régi par les règles une qualité bien plus grande :

il y a en cela une difference qui est, que deux Peintres estans douiez d'un pareil Esprit, bon Oeil, & bonne Main, si l'un venoit à s'exercer de Copier toutes choses par la regle, & l'autre à veuë d'œil, il est très assuré que le premier fera bien plustot, asseurement, & precisement ses Ouvrages, que l'autre. (1649, p. 39)

Cette même convergence entre l'œil et les règles est appliquée aux dessins de sculptures d'après l'Antique, et plus particulièrement à leurs mesures par Audran (1683, préface, n.p.). Mais le débat est vif entre les partisans d'une perspective stricte telle que l'enseigne Bosse, et ceux qui, comme Pader, préconisent de montrer les proportions selon le lieu où la peinture doit être mise, « c'est-à-dire à l'œil duquel elle sera vue » : c'est l'œil qui la jugera proportionnée (1649, p. 9-10).

Voir, regarder, représenter

De fait ce sont les rôles respectifs de l'œil, de l'imagination et de la raison qui sont interrogés. Dans un système dans lequel l'essence de l'art est l'imitation, l'artiste crée à partir de ce qu'il voit. Mais cette vision dépasse la simple réception de ce qui est vu par l'œil. Certes ce point de vue dans un sens optique a nourri les recherches sur la perspective, et l'optique était considérée comme une connaissance nécessaire au peintre. Cependant d'autres préoccupations apparaissent dans les écrits théoriques. À partir de ce regard qui reçoit, s'élabore une image mentale qui reconstruit le visible. Cette reconstruction, qui reste toujours une imitation, fait intervenir l'action du regard conjointement sur l'imagination et sur l'entendement. À partir de l'observation, imprimer dans l'imagination des représentations exactes de la nature apparaît pour de nombreux théoriciens comme la condition nécessaire d'une peinture d'après nature. Junius insiste particulièrement sur le rôle de l'œil comme le tout début d'une imagination (*d'eerste beginselen deser*

imaginatie, 1637, I, II). Intimement lié à sa conception de l'imitation, le regard du peintre qui doit être bien entraîné (*wel gheoffend*, ou *oculus eruditus* dans la version latine, 1637, I, III, 6), ou artiste et instruit (*konstigh*, *Konst-ghelerde*, 1637, I, V) permet de pénétrer l'essence des choses qu'il veut représenter.

Browne évoque le cheminement depuis l'œil jusqu'à l'entendement à propos de la vue des perfections (« *all the Perfection of sweet Delights belonging to the Sight are communicated to the Eye, and so conveyed to the Understanding* », Browne, 1675, p. 1-2). Sandrart est également très explicite dans la description de l'acte de représenter. Il inclut l'aptitude à observer (qu'il reprend textuellement de Vinci) dans une démarche intellectuelle qui fait intervenir l'imagination, la raison et la main. L'observation de la nature fait naître une connaissance, une imagination, une pensée et un jugement que l'artiste préforme en lui-même dans sa raison, et porte ensuite sur le papier avec sa main (« *entspringet eine gewisse imagination, Einbildung, Meinung und Urtheil, welches ihm der Künstler in seinem Verstand vor-formeet, und nachmals [...] durch die Hand zu Papier bringet* », 1675, p. 60). Ce même processus d'une image fabriquée grâce à un regard porté sur le monde visible concerne non seulement les formes et le dessin mais également les couleurs (1675, p. 63). Cette relation entre l'œil et la raison induit une rupture fondamentale dans la conception de l'espace pictural qui n'est plus seulement régi par des lignes perspectives et ouvre sur une nouvelle conception du tableau.

Conduire la vue-arrêter la vue

La composition d'un tableau doit conduire le regard. Celui-ci doit se promener pour comprendre, et être saisi d'un coup. L'enjeu est certes de disposer des figures de sorte que cette harmonie dont il est si souvent question soit sensible à l'œil, mais surtout que l'histoire soit intelligible. Il convient ainsi que la vue soit « conduite par les actions de toutes les figures » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 29). Il ne faut pas laisser les yeux « toujours errants [...] il faut les arrêter par les groupes de figures qui ne séparent pas le sujet principal, mais servent à le lier » (Félibien, 1685, 8^e *Entretien*, p. 368-369). L'œil est également essentiel pour reconnaître toutes choses dans le tableau (« *erkantlich in die Augen fallen* », Sandrart, 1675, p. 62). La composition est ainsi conçue pour un double mouvement du regard : la circulation à travers les parties du tableau, et le saisissement d'une harmonie dans un *coup d'œil*, créée

par les effets de perspective et de lumière et d'ombre essentiellement du dessin (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 29).

Les théoriciens s'interrogent sur ce qui pourrait venir altérer la circulation du regard. Il ne s'agit pas de le brouiller par trop de variété. Celle-ci cependant n'est pas absolument à rejeter, car elle peut être maîtrisée, il faudra pour cela « concevoir le Tout-ensemble & l'effet de l'Ouvrage comme tout d'une veuë, & non pas chaque chose en particulier » (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 16). Le « tout d'une veuë » utilisé par De Piles quand il traduit Dufresnoy n'évoque pas la perspective. Le théoricien français rejoint sur ce point la position de Hoogstraten qui compare l'œil à l'appétit qui s'éveille grâce à la variété des mets (« *zoo vermaekt zich het ooge in veel verschillen de zaecken. Zie maer toe, dat die verschillentheyt geen stryddicheyt invoert, maer dat'er de minzaeme Harmonie blijve* », 1678, p. 122).

Le « tout d'une veuë » employé par Dufresnoy introduit une nouvelle conception de la composition qui ouvre de larges perspectives. Elle est développée par De Piles dans ses *Remarques* sur le poème de Dufresnoy. En comparant les groupes de figures dans une composition à « un Concert de Voix, lesquelles toutes ensemble se soûtenant par leurs différentes Parties, font un Accord qui remplit & qui flatte agreablement l'oreille » (1668, *Remarque 132*, p. 97-98), il propose une conception visuelle de la composition. Les yeux ne lisent plus l'histoire, mais voient et seront satisfaits « si vous les assemblez en sorte que les unes soûtiennent & servent à faire paroistre les autres, & que toutes ensemble s'accordent & ne fassent qu'un Tout » et « si au contraire vous les separez, vos yeux souffriront pour les voir toutes ensemble dispersées, ou chacune en particulier » (1668, *Remarque 132*, p. 97-98).

L'harmonie visuelle du tableau est définie par le principe que l'œil ne peut saisir qu'un seul objet à la fois — de préférence rond, « soit qu'on le prenne dans sa convexité, ou qu'on le regarde comme concave ». Pour la même raison, le regard peut embrasser une grappe de raisin dans son entièreté, mais ne peut saisir d'un seul coup d'œil des grains disséminés sur une table (De Piles, 1677, p. 233-234; De Piles, 1668, *Remarques 132*, p. 97-98). Les tableaux de Rubens (1577-1640) sont alors exemplaires, parce que :

comme un seul objet fatigue encore moins les yeux que trois, il a fait en sorte que les groupes des costez le cèdent à celui du milieu qui estant de couleurs plus fortes & plus brillantes, attire l'œil au centre de la composition comme si elle n'estoit qu'un seul & unique objet.

(De Piles, 1677, p. 231-232)

Ainsi s'esquisse un regard *satisfait, fatigué, souffrant*, qu'il faut aussi arrêter grâce à des ombres, appelées *repos* :

que vous fassiez paroître les corps éclairez par des Ombres qui arrestent vostre veuë, qui ne luy permettent pas si-tost d'aller plus loing, & qui la font reposer pour quelque temps.

(Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 28 et 282)

Appeler l'œil du spectateur

De loin de près

Comment regarder un tableau, à quelle distance, deviennent des questions importantes. Elles se formulent dans différents contextes. Elles sont d'abord formulées autour de la notion de *manière*, dans le débat qui oppose les partisans de la manière précise, finie, qui doit être vue de près, à celle plus libre, rugueuse, comme celle de Titien (v. 1488-1576), que l'on apprécie de loin. L'œil joue alors le rôle d'arbitre. Pour Sandrart, la première est louable à condition qu'elle soit animé par l'esprit (*Geist*) et qu'elle ne perde pas en qualité quand elle est vue de loin, la seconde donne une fausse impression de facilité (1675, p. 72). Mais regarder de près ou de loin définit également des catégories différentes de tableaux (grands, petits) auxquelles correspond une manière de contempler spécifique. Un discours tout à fait nouveau sur les conditions dans lesquelles peut s'exercer le regard apparaît sous la plume de De Piles :

Il n'y a point de tableau, qui ne doive avoir son point de distance d'où il doit estre regardé : & il est certain qu'il perdra d'autant plus de sa beauté, que celuy qui le voit sortira de ce point, pour s'en approcher ou pour s'en éloigner. (1677, p. 299-301)

Richardson donne ainsi une méthode (*method*) pour juger un tableau : de loin le sujet, le tout-ensemble des masses, le coloris, ce qui plaît à l'œil, de près les contrastes (1719, I, p. 53-54).

Ce n'est plus la manière du peintre qui détermine le point de distance pour regarder un tableau, mais l'œil de l'amateur qui cherche à scruter celui du peintre en découvrant l'artifice, au point de devenir, comme le propose Jacqueline Lichtenstein, un regard-artiste (*La couleur éloquente*, 1999, p. 239). Plusieurs anecdotes maintes fois reprises comme des lieux communs rappellent la difficulté, pour l'amateur, de bien voir. La première est celle de l'ignorant qui ne reconnaît pas la beauté d'une

Vénus peinte par Zeuxis et auquel Nicomachus propose de prêter ses yeux pour qu'il la voie vraiment ; la seconde est celle du curieux qui passe devant les œuvres de Raphaël sans les voir. En fait ces anecdotes se rapportent à deux manières d'approcher le regard du spectateur.

Un regard savant et un regard-artiste

L'œil du spectateur est d'abord considéré comme une faculté de juger, et le plaisir des yeux intimement associé à celui de l'esprit. Et pour que l'œil de l'entendement puisse s'exercer de manière juste, les sciences, comme la perspective, sont nécessaires au spectateur, comme elles le sont au peintre. De même l'amateur doit connaître et comprendre la démarche du peintre. La qualité de son jugement en dépend, ce qui, pour Félibien, n'est pas toujours le cas (1685, 8^e *Entretien*, p. 282-283). Dans cette perspective, pour donner aux amateurs les rudiments de l'art de peindre, de nombreux traités et livres pour apprendre à dessiner (*Zeichenbücher*) sont publiés en Allemagne, Angleterre et aux Pays-Bas, dédiés à la fois aux peintres et aux amateurs.

C'est aussi un regard intimement lié à la faculté de jugement, qui est convoqué pour distinguer la copie de l'original. Il s'agit d'un regard qu'il faut cultiver, pratiquer tous les jours pour acquérir une faculté de discernement pour reconnaître la copie de l'original, et les œuvres anciennes et modernes (Junius, 1637, III, VII, p. 10-11). Cette signification donnée au regard que Junius appelle également habitude de l'œil (*oculorum consuetudine*, 1637, p. 217) apparaît comme une des premières mentions de la notion de la *connoisseurship* qui se développera dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Mais une autre relation relie œil et esprit. La satisfaction engendrée par la vue d'un tableau doit également faire en sorte que « l'esprit apprenne quelque chose de nouveau dans l'invention du sujet, & dans la fidelle representation de l'action que le Peintre a prétendu faire voir » (Félibien, 1672, 3^e *Entretien*, p. 157). Ce regard se porte alors essentiellement sur le sujet qui doit être compris *tout d'un coup* et sur la composition qui doit se découvrir *d'une seule œillade*, de sorte que toutes les parties « concourent ensemble à former une juste idée du sujet, en sorte qu'elles puissent inspirer dans l'esprit des regardans des émotions convenables à cette idée » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 19-20).

À ce regard de la raison s'oppose une perception plus sensorielle, intimement liée au pouvoir d'attraction de la couleur, de l'effet et de

l'artifice. Dans un « rapport inversé », selon les termes de De Piles, ce n'est plus le spectateur qui va vers le tableau, mais celui-ci « doit appeler son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation, et que le spectateur doit aller vers elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente » (1708, p. 9). Il doit même nous surprendre, nous étonner, « le Tableau doit attirer l'œil & le forcer, pour ainsi dire à le regarder » (1677, p. 80), au point « que nous ne pouvons pas nous empêcher d'en approcher, comme s'il avait quelque chose à nous dire » (1708, p. 8-9).

Le fait d'être touché est intimement liée pour De Piles à la vraisemblance :

Car les yeux d'un homme d'esprit, quoy que tout noeufs en Peinture, doivent estre touchez d'un beau Tableau ; & s'ils n'en sont pas contens, il faut conclure que la Nature y est mal imitée, & que les objets qui y sont peints, ne ressemblent gueres aux véritables.

(De Piles, 1677, p. 20)

La question de la tridimensionnalité est alors cruciale, de même que celle déjà évoquée de la nécessité de voir ensemble la composition et la couleur comme le peintre les avait lui-même conçues à partir d'un même regard, car l'action conjointe de ces deux caractères crée l'impression de vraisemblance. L'aboutissement de l'expression de cet effet qui produit véritablement une sensation tactile, est rendue par Diderot dans sa description du *Bocal d'olives* : « c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent. [...] Approchez-vous tout se brouille, s'aplatit, disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit. » (Diderot, *Salon de 1763*, [1980, p. 379-380]).

Cette appréciation nouvelle qui devient une expérience picturale pour celui qui regarde le tableau, engendre également une mutation dans la conception de la vision qui n'est plus considérée comme un acte de jugement : l'œil ne conduit pas seulement à un éveil de l'esprit, mais à l'âme parce que « il [le tableau] a la capacité de nous ébranler, & d'émouvoir nos passions » (De Piles, 1708, p. 450). Être touché par le tableau est la chose la plus importante « en juger de bonne foy sans vouloir trop faire le Connoisseur, & préférer ceux qui vous surprendront davantage » (De Piles, 1677, p. 20). Certes De Piles ne désavoue pas complètement le jugement sur l'œuvre, mais cette capacité de toucher l'âme du spectateur lui permet aussi d'affirmer l'universalité du regard, « puisqu'il [le tableau] est fait pour les yeux, il doit plaire à tout le

monde, aux uns plus, aux autres moins, selon la connoissance de ceux qui le voyent » (1677, p. 19).

La vue est également au cœur de la démonstration de Du Bos, dans la comparaison qu'il établit entre poésie et peinture. Parce que cette dernière se sert de signes naturels, alors que la première se sert de signes artificiels, elle peut d'autant mieux nous émouvoir : « la vûë a plus d'empire sur l'ame que les autres sens. La vûë est celui des sens en qui l'ame, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus confiance » (1740, p. 386-387).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Audran, 1683; Bosse, 1649; Browne, 1669 [1675]; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1677, 1708; Diderot, 1763; Du Bos, 1719 [1740]; Dufresnoy/De Piles, 1668; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Pader, 1649; Richardson, 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

- BAXANDALL Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972.
- BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, 1985.
- BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention*, Nîmes, 1991 [1^{re} éd. angl. 1985].
- BRYSON Norman, HOLLY Michael Ann et MOXEY Keith (éd.), *Visual Culture : Images and Interpretations*, Hanovre-Londres, 1994.
- COMBRONDE Caroline, *De la lumière en peinture : le débat latent au Grand Siècle*, Louvain-Paris-Walpole, 2010.
- GRIENER Pascal, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.
- HAMOU Philippe, *La vision perspective*, Paris, 2007 [1^{re} éd. 1995].
- LICHSTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989.
- LICHSTENSTEIN Jacqueline, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, 2003.
- OECHSLIN Werner, « Au-delà de la théorie de l'art et de la philosophie : l'œil et le cœur », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 51-59.

PUTTFARKEN Thomas, *Roger De Piles' Theory of Art*, New Haven-Londres, 1985.

Œillade ⇒ Groupe, Tout-ensemble, Composition
 Ombre ⇒ Lumière, Clair-obscur
 Ordonnance ⇒ Groupe, Composition

ORIGINAL ⇒ COPIE

ORNEMENT

angl. : *ornament, by-work*
 all. : *Zier, Zierde, Ausschmückung*
 néerl. : *versiering, stoffage, bijwerk, bebeelding, opproncksel, versiering, pronksieraad, sieraad, overwerck, toevoegsel*
 it. : *ornamento*
 lat. : *parergon*

Accessoire agrément, plaisir, grâce, variété, décor, parergue, décorum, feston, cartouche, burlesque, caprice, grotesque, mauresque, gloire

Rien n'est moins univoque que le terme ornement dans la littérature artistique à l'époque moderne. Défini dans le dictionnaire de Furetière comme « ce qui pare quelque chose, ce qui la rend plus belle, plus agreable », sa signification s'étend aussi au-delà de la pensée de l'art, dans des domaines touchant au religieux, à la morale et au social. Avant d'être considéré au XIX^e siècle comme une catégorie artistique à part entière, définie par des règles et des pratiques spécifiques, propres à ce que l'on appelle alors les arts décoratifs, l'ornement est essentiellement pensé au cours de la période moderne dans son rapport avec les autres arts, qu'il a pour principale fin d'embellir. Il constitue à ce titre un concept clé qui imprime en filigrane toute la littérature artistique de la période, et en particulier la théorie de l'architecture où il fait

l'objet d'une discussion spécifique. Dans sa définition cependant, il demeure un concept flou et insaisissable : tantôt synonyme de beauté, tantôt associé à la chaîne sémantique de l'accessoire, l'ornement est essentiellement appréhendé sous le filtre d'une dialectique entre le nécessaire et le superflu, le principal et le secondaire, le structurel et l'ajouté, et permet en ce sens de penser les hiérarchies entre les arts.

Entre ordre, beauté et ajout

Cette ambivalence constitutive de l'ornement apparaît déjà dans l'étymologie du mot : issu du latin *ornamentum*, appartenant au groupe *ordo* (*ornare* dérivant d'*ordinare*), l'ornement renvoie d'abord à la mise en ordre du monde et à l'ordonnement (*ordinatio*). Il trouve en ce sens un équivalent dans le mot grec *kósmos* et ses dérivés *kosmèsis*, *épikosmèsis*, désignant non seulement l'ordre issu du chaos grâce à l'action du démiurge, fondant le bon fonctionnement de l'univers, mais aussi l'embellissement, la parure, le bijou ou le fard, en bref tout l'artifice de l'apprêt envisagé sous le prisme d'une cosmétique. Au Moyen Âge, la signification du mot reste stable : *ornamentum* garde son sens classique d'équipement utile au bon fonctionnement d'une chose, tandis qu'*ornatus*, équivalent latin du grec *kósmos*, véhicule l'idée de beauté et d'ordre divin.

Associé à la beauté, l'ornement devient dès l'aube de la Renaissance un concept central dans la littérature artistique, sans toutefois faire l'objet d'une théorisation spécifique, qui n'advient qu'au XIX^e siècle. Il faut préciser que la discussion sur l'ornement est d'abord une affaire d'architecture, l'une étant même définie par l'autre sous la plume de Vignole, qui assimile l'architecture à « une pratique des ornements » (1562, pl. 3). Toute l'entreprise théorique se donne ainsi pour objectif de définir et de fixer les formes et les usages de ce « principal ornement de l'architecture » que sont les ordres (d'Aviler, 1691, préface). Quand il est identifié aux ordres, l'ornement est compris dans sa fonction première d'ordonnement et se présente à ce titre comme « essentiel » à la pratique de l'architecture : *firmitas*, *utilitas* et *venustas*, les trois principes de la fameuse triade vitruvienne, sont alors considérés dans le sillage de Vitruve comme indissociablement liés, en sorte que l'ornement (ou l'ordre, dont le paradigme est la colonne) contribue tout autant à la beauté qu'à la solidité ou à la destination d'un bâtiment. Or, pour les modernes, l'ornement revêt aussi une autre signification. Il désigne en effet, comme l'a bien exprimé Claude Perrault, « toutes les

choses qui ne sont point des parties essentielles, mais qui sont ajoutées seulement pour rendre l'ouvrage plus riche et plus beau », comme les feuillages et autres moulures du décor sculpté (1684, p. 6). Cette fracture entre l'ornement et le corps de l'architecture est en réalité inaugurée par Alberti. Bien qu'il accorde une place importante à l'ornement dans son traité, l'ornement présente pour lui « un caractère feint ou ajouté » et est défini comme « une sorte de lumière auxiliaire de la beauté et comme un complément » (1485, livre VI). Par opposition au concept central du traité d'Alberti, la *concininitas* ou beauté inhérente à la proportion élégante, l'ornement est donc considéré comme un phénomène de surface, voire comme le moyen de masquer des erreurs de construction. Avec Alberti, l'ornement passe ainsi de la sphère de la beauté à celle de l'embellissement, moins consistante mais néanmoins essentielle. Il se dessine en somme avec Alberti une conception plus négative ou marginale de l'ornement, fondée sur une stricte économie de moyens correspondant à un idéal de la *frugalitas* ou de sobriété, dont se réclameront tous les partisans du classicisme.

L'ornement comme embellissement

Cette conception de l'ornement tel un ajout destiné à l'embellissement essaime dans toute la littérature d'art et s'exprime, à la fin du XVII^e siècle, dans le *Vocabolario* de Baldinucci : « Embellissement, se dit à proprement parler des choses matérielles qui sont ajoutées à quelque chose, pour le rendre agréable [*vago*] et beau [*bello*] » (1681, s.v. *ornamento*). Avec comme équivalent en allemand et en néerlandais les termes *Zier*, *Zierde* et *Versiering*, *Verscheidenheid* ou *Sieraad*, cette définition résume bien les spécificités de l'ornement à l'époque moderne et les champs sémantiques qui lui sont associés : celui de la beauté et celui de l'ajout. D'un côté donc l'ornement est synonyme de *parure* ou de *faire-valoir*, il est lié à la *grâce*, à l'*éclat*, au *lustre* et à l'*agrément*. D'un autre côté, la valeur additive de l'ornement est exprimée par le champ sémantique de l'*accessoire*, désigné en allemand par les termes *Beifügung* ou *Zugehörung*, et *addition* ou *by-work* en anglais. Le néerlandais dispose quant à lui de tout un éventail de termes pour exprimer cette qualité ajoutée de l'ornement : *stoffagien*, *bebeelding*, *adjecten*, *additien*, *vermeeren*, *toevoegsel*, *bijwerk* ou encore *overwerck*, lesquels trouvent un équivalent dans le mot latin *parergon* signifiant comme le souligne Junius, en citant Quintilien, ce qui est ajouté à une œuvre pour l'orner (*versieren*) (Junius, 1641, p. 349).

Ce qui rend l'ornement si insaisissable au sein de la littérature artistique de l'époque moderne, c'est que, pas plus dans le domaine de l'architecture que dans celui de la peinture, l'ornement ne se limite à désigner des motifs identifiables au sein d'une tradition artistique déterminée, comme peuvent l'être les *grotesques*, les *festons* ou autres *cartouches*. Désignant plus largement ce qui « contribue à l'embellissement » (Pernety, 1757), le concept d'ornement est omniprésent car il est potentiellement tout et partout. Ainsi, dans le domaine de l'architecture, tel un phénomène d'emboîtement de poupées russes, la colonne est perçue comme l'ornement de l'architecture, le chapiteau comme l'ornement de la colonne, l'astragale comme celui du chapiteau, le feuillage comme celui de l'astragale (d'Aviler, 1691). Il en va de même pour les « ornements du tableau ». Ceux-ci sont potentiellement infinis : ce sont les draperies et plis des vêtements pour De Piles (1715, p. 5), les figures antiques avec leur mouvement pour Hilaire Pader (1649, I, chapitre 2, p. 11), les éléments du décor tels l'architecture, les vases antiques, les animaux, les arbres, etc. et plus généralement « toutes les choses extérieures à l'Histoire qu'on représente » (Dupuy du Grez, 1699, 4^e dissertation). La peinture elle-même est définie comme ornement quand il s'agit d'insister sur la noblesse de cet art : elle est présentée sous la plume de Dolce comme un « ornement au monde » et, parce qu'elle « enrichit toutes choses », elle est le « plus bel ornement » des édifices (1735, p. 125-127, 145-147). Parce qu'il désigne une chose qui s'ajoute à une autre, l'ornement permet dans la peinture de penser les hiérarchies entre le principal et l'accessoire et entre les genres, comme l'a bien exprimé Dezallier d'Argenville : le paysage, les animaux et les fleurs « ne servent le plus souvent qu'à orner les sujets d'histoire », ils « n'en sont que l'accessoire » (1745-1752, I, p. IX). De même, Van Hoogstraten explique que les natures mortes étaient appelées par les anciens *parerga* car elles « étaient comme des excès ou des ajouts aux parties principales de leurs œuvres » (1678, livre III, p. 76).

Copia, varietas et decorum

Dans son traité sur la peinture, Alberti avait emprunté les principes rhétoriques antiques d'abondance (*copia*) et surtout de variété (*varietas*) pour en faire les principales modalités de l'*ornatus* du tableau (1435, livre II). Participant du *topos* de l'analogie entre peinture et discours, ces principes sont exploités au Nord des Alpes par des artistes comme Van Mander. Ce dernier accorde une place importante aux notions

d'ajout ou d'amplification (*adjecten, additien, vermeeren*) mais plus encore de variété (*verscheydenheyt*), laquelle « produit une grande et louable beauté » (1604, p. 23), « divertit le regard », « donne du lustre » et agrément l'histoire (Van Hoogstraten, 1678, p. 141).

Néanmoins, comme le précise Félibien, « cet agreable doit naistre toujours du sujet que l'on traite » (Félibien, 1679, 5^{me} *Entretien*, p. 110). Car, si l'ornement est lié au plaisir et à l'agrément, et qu'il assume les fonctions du *delectare* et du *movere*, il doit aussi participer du *docere* : comme l'explique Pernety, le peintre peut ajouter au sujet des accessoires, soit « pour expliquer mieux son intention », soit « pour augmenter l'expression » (1757). Pour Dupuy du Grez, il importe que ces accessoires servent « à la fin que le Peintre se propose » (1699, 4^e dissertation), et pour De Lairese qu'ils soient « convenables au site » et que ce site soit propre aux sujets traités (1787, p. 14-16). Il s'agit là d'un autre principe emprunté à la rhétorique antique, celui de la convenance (*decorum*), principe clé qui devait assurer l'adéquation entre l'ornement, le sujet et les circonstances du discours. Si la notion de *decorum* était centrale dans le traité d'Alberti sur l'architecture — et apparaîtra jusqu'à Quatremère de Quincy et même au-delà comme le garant de la bonne architecture —, elle était déjà essentielle dans son traité sur la peinture : la *copia* doit être subordonnée à la *compositio* au risque de tomber dans le *dissolutus* ou, sous la plume de Dolce, dans « l'affectation, qui ote la grace a toutes choses » (1735, p. 223-225). Quand l'ornement verse dans l'excès ou qu'il ne convient pas au sujet, soit il est condamné par tous les auteurs qui défendent un idéal de sobriété, tels Junius ou Félibien, soit il est soumis à un principe de convenance par ceux qui en défendent l'usage. En affirmant que les ornements doivent être semés avec discrétion et économie, François-Marie de Marsy avait bien posé les termes du débat : « sans cela un Peintre méritoit le reproche qu'Apelle fit un jour à un de ses disciples, qui ayant fait un tableau d'Helene, l'avoit chargée d'or & de pierreries ; n'ayant pû la faire belle, lui dit Apelle, vous l'avez fait riche » (1746, II, p. 31). Car si la beauté constitue pour certains le champ d'efficacité de l'ornement, pour Félibien, et tous ceux qui développent une pensée négative de l'ornement : « la beauté ne consiste point dans les parures, & dans les ornemens » (Félibien, 1679, 5^e *Entretien*, p. 110).

Caroline HEERING

Sources citées

Alberti, 1435 [1540], 1485; Aviler, 1691; Baldinucci, 1681; Boffrand, 1745; De Lairese, 1707 [1712]; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Dolce, 1557 [1735]; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Furetière, 1690; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Marsy, 1746; Pader, 1649; Pernety, 1757; Perrault, 1684; Scamozzi, 1764; Van Mander, 1604; Vignole, 1562.

Bibliographie

- BAXANDALL Michaël, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture (1340-1450)*, Paris, 1989.
- CECCARINI Patrice, CHARVET Jean-Loup, COUSINIÉ Frédéric, LÉRIBAULT Christophe (éd.), *Histoires d'ornements*, Paris-Rome, 2000.
- COQUERY Emmanuel (éd.), *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVII^e siècle*, Paris-Saint-Rémy-en-l'Eau, 2005.
- DEKONINCK Ralph, HEERING Caroline, LEFFTZ Michel (éd.), *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècles*, Turhnout, 2013.
- GOMBRICH Ernst Hans, *The sense of order : a study in the psychology of decorative art*, New York, 1979.
- « Ornement/ornemental », *Perspective*, n° 1, 2010/2011. [En ligne : <http://journals.openedition.org/perspective/1194>, consulté le 18/01/2018].

Outil ⇒ Atelier

Ouvrier ⇒ Artiste, Peintre

P

Palette \Rightarrow Atelier, Couleur/Coloris, Faire Paragone \Rightarrow Peinture, Beaux-arts

Parergue \Rightarrow Ornement

Partie (de la peinture) \Rightarrow Peinture, Dessin, Invention, Composition, Proportion

Passion \Rightarrow Expression des passions

PAYSAGE

ang. : *landscape, landship*

all. : *Landschaft*

néerl. : *landskip*

it. : *paese*

Regard, observation, lumière, air, accessoire, ornement, figure, perspective, genre, d'après nature, d'après la vie, vue, *houding, reddering*

La référence au peintre antique Ludius (Pline, Histoire naturelle, XXXV, chap. 10, § 116-117) est un poncif souvent repris à propos du paysage (Peacham, 1634, p. 99-100; Van Mander, 1604, 6r; Bell, 1730, p. 99-100). L'origine néerlandaise du terme (Landtskip) est évoquée par Peacham (1634, p. 38-39) dans le chapitre qu'il consacre à ce sujet. Cependant des théoriciens

de la renaissance italienne (Alberti, *De re aedificatoria*, 1485 [1542]; Lomazzo, 1584, VI, chap. 61, p. 473) ainsi que Francisco de Holanda (1548) ont fait souvent référence à ce genre pictural en en définissant les différents types. Tous, comme Léonard de Vinci, reconnaissent la nécessité de représenter les lumières du jour et de la nuit, l'air et les formes de la nature, mais l'évocation du paysage reste encore le plus souvent liée à celle de l'histoire religieuse ou mythologique. Van Mander est le premier théoricien septentrional à avoir consacré un chapitre exclusivement au paysage (Grondt, 1604, chap. VIII). L'importance de ce texte, repris en partie par Sandrart (1675, Chap. VI) est d'autant plus considérable qu'il réactualise les idées élaborées par Alberti et surtout par Léonard de Vinci. Il reste cependant tributaire en partie d'une approche poétique d'un paysage héroïque ou mythologique à travers laquelle le théoricien néerlandais propose une différenciation selon la couleur, la forme et la saison. Paradoxalement les autres théoriciens néerlandais, comme Hoogstraten ou Goeree, sont relativement muets sur ce sujet. Ce dernier n'en parle qu'indirectement à propos du traitement de la lumière et des ombres, ou dans *Verlichterie-Konst* (1670 c, p. 4-5), pour préciser les couleurs et les mélanges. Mais sans doute faut-il imputer ce manque au fait que le livre qu'il voulait écrire sur la perspective n'est jamais paru. Laresse consacre à ce genre un livre entier (Livre VI). Les dix-sept chapitres visent ainsi comme ceux de Beurs (1692) à décrire la pratique du paysage, ou à en donner les rudiments pour les jeunes peintres et les amateurs, tout comme ceux de l'allemand Preissler (*Gründliche Anleitung welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten*, 1759).

Même si le modèle le plus fréquemment cité par Van Mander (1604, VIII, 36 r) ou Aglionby (1685, p. 90-91) est Titien (1488-1576) auquel on reconnaît la vérité et la force, les manières décrites font plus références à d'autres artistes flamands, hollandais ou français.

Du paysage poétique au genre

Van Mander et Sandrart abordent le paysage à travers une description poétique de la nature en relation avec la mythologie inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide, dont ils proposent tous deux un commentaire à l'usage des peintres. À cette évocation qui doit éveiller une délectation intellectuelle se mêle une observation de la nature, une précision topographique et un intérêt pour les effets de couleur. Alberti déjà insistait sur la vertu particulière de la contemplation d'un paysage qui agit sur l'âme (*De Re Aedificatoria*, Liv. 9, chap. 4), Van Mander

parle d'éclaircir ou de rafraichir l'esprit. Sandrart concilie également cette double approche qui fait appel à la fois à l'œil et à l'intellect, et propose que l'œil du peintre, soutenu par l'évocation poétique, se laisse instruire par la vue du paysage. La stimulation visuelle contribue alors à la délectation intellectuelle (1675, p. 70).

Le parallèle entre peinture de paysage et peinture d'histoire reste pourtant prédominant dans le discours de Van Mander et de Sandrart. Toutes deux nécessitent les mêmes qualités de la part du peintre qui doit donc apprendre simultanément l'histoire et le paysage. L'insistance sur cet aspect de la pratique du peintre est une réponse à l'idée très répandue dans les écrits théoriques que les Italiens savent peindre les figures et les néerlandais les paysages (Van Mander, fol. 7r), et qu'ils font peindre les arrière-fonds de leur tableau par les néerlandais, parce qu'ils les considèrent comme experts dans l'art du paysage (Van Mander, fol. 16r). De fait c'est sur une confrontation entre les deux genres picturaux que s'articule une grande partie du discours. Et c'est ainsi sur le rôle de la figure que la position des deux théoriciens diverge. Van Mander, qui considère le paysage comme un genre moins difficile que l'histoire (1604, fol. 6 r), cherche à travers l'utilisation d'un même vocabulaire (*stellingh*), à établir un parallèle entre la disposition des figures et celle du paysage qui reste toujours habité. Sandrart rejette le rôle d'ornement des figures, et les considère au contraire comme des ajouts qui, à ce titre, ne doivent pas recevoir la plus belle lumière (1675, p. 71). En revanche les arbres sont pour lui comme les muscles du paysage. Les considérant comme des êtres vivants, il suggère une analogie entre l'humain et le végétal, et donne aux arbres une place privilégiée. Au même titre que les transformations atmosphériques, ils contribuent par leur variété, par leur mouvement à donner vie au paysage, et ne sont pas considérés comme des ajouts ou des accessoires.

La question des ornements (*stoffagie*) dans le paysage est cependant également abordée. Gérard de Lairese dans le Livre VI de *Groote Schilderbook* (1712) la resitue dans la perspective des différents genres de paysage, héroïque, champêtre ou pastoral. Il cite ainsi les paysagistes modernes qui utilisent des motifs communs (cabanes, etc.), et leur oppose les paysages avec des monuments antiques qui les transforment en paysages héroïques, dans le goût antique (1712, p. 349). Roger De Piles avait certes défini les différents types de paysage (1708, p. 201), mais il défend le retour à la nature contre l'antique, peut-être, comme le propose Marianne Cojannot-Le Blanc, dans le but d'infléchir la théorie des genres. Il fait ainsi une distinction entre paysage héroïque

et paysage champêtre en parlant de style et non de manière, selon une formulation inédite (Cojannot-Le Blanc, 2014, p. 224). En revanche cette distinction, reprise par Marsy, contribue d'une manière plus forte encore à donner des lettres de noblesse au paysage, voire même à définir un genre.

Les théoriciens néerlandais débattent également de la question de la spécialisation des peintres. Dépassant la dispute entre Italiens et Flamands encore mentionnée par Van Mander, l'idée la plus couramment émise est qu'un peintre doit être universel et capable de peindre paysages et figures dans le but de rendre l'harmonie naturelle du paysage (Goeree, *Schilder-konst*, 1670 a, p. 119-120 ; *Tecken-Konst*, 1670 b, p. 72-73 ; Lairese, *Grondlegging*, 1701, p. 38-39). Si le paysage reste toujours considéré comme inférieur à la peinture d'histoire par Richardson (1719, p. 44-45), la théorie fondée sur la hiérarchie des genres élaborée par Félibien et Perrault en France (Félibien, *Préface des Conférences*, 1668, p. XV ; Perrault, 1668, p. 6-9) a finalement très peu d'impact dans les écrits sur l'art. Les théoriciens septentrionaux définissent le genre en insistant sur le caractère naturel et la vie. Ils accordent ainsi une grande importance à la pratique du paysage, c'est-à-dire à son invention, et à son exécution qu'ils décrivent dans leurs écrits.

La pratique du paysage

L'invention

Le choix du paysage apparaît comme une préoccupation majeure pour les théoriciens. Pour Van Mander, celui-ci doit viser à un accord entre le paysage, les figures qui y sont représentées, et l'histoire qu'elle soit biblique ou mythologique. Malgré l'inversion des proportions des figures par rapport au paysage qu'il suggère, les mêmes règles de conformité doivent s'appliquer aux deux. D'une manière très différente, cette préoccupation sera également celle de Gérard de Lairese quand il distingue accessoires immobiles et nécessaires (ceux qui appartiennent au sujet) et ceux qui sont mobiles (figures, animaux..) qui donnent vie et mouvement au paysage en soulignant qu'un bon peintre doit pouvoir bien choisir des accessoires convenables au site, et ce dernier propre au sujet qu'il veut traiter de manière à faire un tout (1712, p. 353-354). Cet aspect reste présent chez les théoriciens français, en particulier chez De Piles, mais celui-ci oriente le choix des sites et des figures par rapport à l'intelligence du clair-obscur, des couleurs. Plus que représentation d'une histoire, l'enjeu essentiel est d'associer vérité et naïveté

de la Nature (1715, p. 48-49). Si les figures sont toujours mentionnées comme l'âme du paysage, elles sont considérées comme secondaires et même supplantées par les arbres qui deviennent, comme le suggère Sandrart, la partie la plus remarquables (*das vornehmste Stück*, 1679, p. 22) ou « le plus grand ornement » pour De Piles (1708, p. 231-232). S'inspirant largement des écrits de Vinci, certains théoriciens dont Sandrart, préfèrent privilégier les transformations de la nature sous les effets atmosphériques (1675, p. 71), ou selon les modifications des saisons. Ces choix correspondent alors à une conception du paysage qui met l'accent sur un rendu vivant. S'appuyant sur les œuvres de Paul Bril (1554-1626) et d'artistes néerlandais ayant travaillé à Rome, ou sur son expérience avec Claude Lorrain (1604-1682), le théoricien allemand propose de longues descriptions d'une peinture d'après nature. Celle-ci est fondée à la fois sur l'exactitude topographique et sur le rendu de la qualité des lumières et des couleurs qui structurent le paysage dans un ensemble fluide dans lequel le peintre veut attirer l'œil du spectateur (1679, p. 22).

De Piles se contente d'énumérer tout ce qu'il faut représenter dans un paysage : les sites, les accidents, le ciel et les nuages, les lointains et les montagnes, le gazon, les roches, les fabriques, les eaux, etc. (1708, p. 205), et d'en définir les qualités, à savoir la légèreté du pinceau, la tendresse dans l'application des touches, le vraisemblable. À la suite de Van Mander, Lairesse est le seul théoricien septentrional à consacrer un ensemble de chapitres à la représentation de l'air et du ciel qui contribue à l'accord à l'ensemble du paysage (1712, p. 326), à l'harmonie des couleurs et au clair-obscur (1712, p. 344), et plus généralement à la manière de colorer un paysage (1712, p. 358) et à la lumière (1712, p. 364). Cependant son propos est plus orienté vers une conception du paysage qui s'attache à la disposition de celui-ci, et à la mise en place des tableaux eux-mêmes dans les galeries.

En Angleterre de nombreux théoriciens, tout en reconnaissant l'origine néerlandaise du mot (*landskip*) font une place importante au paysage. Peacham (1634, chap. XI, p. 42-43) le premier traite de l'invention du paysage sous l'angle du jugement qui doit présider au choix des motifs qui contribuent aux grâces (*graces*) du paysage.

Observation et pratique

Mais Peacham aborde aussi un autre aspect qui traverse également l'ensemble des textes théoriques en Angleterre et en Allemagne, celle de

la pratique de ce genre. Il précise ainsi comment peindre un paysage : faire un horizon avec un ciel, des nuages, la lumière du soleil, et ajuster les couleurs selon la densité de l'air (1634, chap. XI, p. 39-40). Ce type de remarques se retrouve aussi dans le *Graphice* de Sanderson qui consacre un très long passage au paysage, et indique comment se positionner, comment procéder en subdivisant la tablette en trois parties, et comment représenter les choses selon la distance, les couleurs, les proportions, la lumière selon la position du soleil et les heures du jour. Il donne également des instructions sur la manière de poser les ombres, d'utiliser les couleurs, et prend comme exemple les œuvres de Paul Bril. Au nom de la vérité qu'il considère comme une qualité essentielle, il rejette les paysages hollandais faits non d'après une observation précise de la nature mais d'après l'imagination. Sans doute faut-il voir dans cette position qui fait une place particulière à une approche empirique de la nature, l'influence de Francis Bacon, dont il a par ailleurs repris certains passages. Cette démarche qui privilégie l'observation du paysage sera également celle d'autres auteurs anglais comme Salmon (1672, p. 33-36), de Browne (1675, p. 90-91), et se lit dans l'ouvrage anonyme *An Excellency* (1688, p. 46-47, 89-90, 106-107, 120).

Cette pratique du paysage fondée sur l'observation de la nature était également celle proposée par Léonard de Vinci dont le *Traitté* est publié en 1651. De nombreux passages abordent la question des lointains (1651, chap. LXVIII, p. 19), de la distance de l'œil (1651, chap. CCCXVII, p. 107) de la représentation de l'air et son impact sur les différentes masses (1651, chap. XCIII, p. 46 ; chap. CCCIX-CCCXII, p. 104-106 ; chap. CCCXXVI, p. 110), de l'éclairage des arbres (1651, chap. XXXI-XXXII, p. 8 ; chap. CCCXXVII, p. 111), du rendu des transparences, de la fumée et de la poussière (1651, chap. CCCXXIX-CCCXXXI, p. 112-113). Cependant bien avant sa publication, de nombreux peintres ont eu connaissance de ses écrits lors de leur voyage en Italie. Ainsi Van Mander reprend un grand nombre d'indications sur le traitement des effets atmosphériques, sur le rendu de l'horizon, et sur le point de vue, sans toutefois parler de perspective aérienne comme le théoricien italien. Pourtant, preuve évidente à la fois de la distance et de l'adaptation entre le texte et l'œuvre, le paysage que le théoricien néerlandais décrit et érige en modèle, est différent de celui évoqué par Léonard, et se révèle dans sa peinture ou dans les paysages qu'il cite — Pieter Bruegel l'Ancien (v. 1525-1569), Gillis van Coninxloo (1544-1607) — ou qu'il peint lui-même — *Paysage avec Saint Jean* (1597, Niedersächsisches Landesmuseum, Hanovre), ou la *Contenance de Scipion* (1600, Rijksmuseum, Amsterdam).

Des préoccupations analogues animent le chapitre de Sandrart sur le paysage : l'union des différents plans, la répartition des masses au premier plan, l'utilisation de demi-teintes. Cependant elles débouchent sur une conception très différente. Plus qu'à la description des détails, le théoricien allemand s'attache à la diversité, aux effets changeants et à l'impression de mouvement. L'horizon n'est plus défini comme une séparation, au niveau du regard, entre l'eau et le ciel comme le propose Van Mander, mais au contraire comme une fusion des éléments dans l'infini (1675, p. 70).

Les procédés divergent également. La présentation allégorique des plans successifs sous forme de vagues qui s'interpénètrent en diminuant, et dont l'écume sert de transition et de passage d'un plan à l'autre faite par Van Mander, est rejetée tant dans sa forme poétique que dans le fond (1604, chap. 8, v. 20). Au lieu de souligner la forme des plans qui se succèdent dans l'espace, Sandrart cherche au contraire à les unir et à leur donner une fluidité. Rejetant le fond coloré de brun ou de pourpre, il insiste sur les dégradés progressifs et les variations d'intensité, sur l'utilisation des tons rompus, et sur les reflets qui atténuent les séparations et les contrastes (1675, p. 71 ; 1679, p. 22). Le but est de donner l'impression d'une fusion des éléments, et d'une unité colorée.

Quand Sandrart reprend les propositions de Vinci de se servir de la lumière naturelle du soleil et de l'air pour peindre (1651, chap. XXXI-XXXII, p. 8) ou de celle concernant la conformité des couleurs avec un paysage naturel (1651, chap. CXXXIII, p. 43), elles font moins références aux modèles qu'il propose — Bril, Jan Both (v. 1618-1652) ou les paysagistes à Rome — qu'à son expérience de peindre d'après nature dans la campagne romaine en compagnie de Claude Lorrain (1675, p. 71 ; 1679, p. 22). Le plus important pour Sandrart n'est pas de travailler dans la nature, et d'y faire des dessins préparatoires, mais de considérer les couleurs qu'il faut soit appliquer sur l'esquisse soit préparer directement dans la nature. L'enjeu essentiel est d'imprimer non seulement les formes, mais également les couleurs, c'est-à-dire la vérité (*Wahrheit*) dans la raison (*Verstand*) (1675, p. 71). Même s'il est difficile de mesurer l'impact et la réalité de cette pratique, il n'en est pas moins vrai que ce texte révèle les préoccupations des peintres à Rome vers 1630, et leur intérêt pour les recherches scientifiques et expérimentales qui s'y menaient alors autour de Galilée et de Matteo Zaccolini, et qui rejoignent très certainement les observations de phénomènes pratiquées en Hollande, qui ont contribué à la naissance du paysage tonal. Si celles-ci ne sont pas évoquées

directement par les théoriciens hollandais, elles sont néanmoins présentes indirectement dans leurs écrits, dans la dispute entre les peintres François Knibbergen (v. 1597-1674), Jan van Goyen (1596-1656) et Jan Porcellis (v. 1584-1632) relatée par Hoogstraten (1678, p. 237-238) ou plus encore à propos de lumière, de *houding* et de *reddering*.

Le discours sur la pratique du paysage n'est pas absent des écrits théoriques français. La Fontaine mentionne les couleurs à employer (1679, p. 53-55, 87-88). Et De Piles décrit en détail la pratique de la peinture de paysage, avec l'utilisation de couleurs à l'huile, présentée comme la meilleure, aux côtés de la pratique du lavis, du pastel, des dessins (1708, p. 247-248).

En France au début du XVIII^e siècle, la question du paysage se pose à nouveau en fonction du rapport avec la figure, dans les écrits de Du Bos :

Le plus beau paysage, fut-il de Titien ou de Carrache ne nous intéresse pas plus que ne le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant ; il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire, et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup.

(Du Bos, 1719 [1993], section 6, p. 18)

Le paysage seul, vivant, naturel ne peut seul nous attacher. Il faut le concours des figures, d'une action, pour qu'un paysage nous touche, nous attache. Dans les descriptions de paysage de Diderot, c'est également l'accord intime entre la scène représentée et le paysage qui suscite l'empathie du spectateur.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Alberti, 1485 ; Anonyme, 1668 [1688] ; Bell, 1728 ; Beurs, 1692 ; Browne, 1669 [1675] ; Da Vinci, 1651 ; De Holanda, 1548 [1921] ; De Lairese, 1707 [1712] ; De Piles, 1708 ; Du Bos, 1719 [1740] ; Félibien, 1668 ; Goeree, 1670 a, 1668 [1670 b], 1668 [1670 c] ; Hoogstraten, 1678 ; La Fontaine, 1679 ; Lomazzo, 1584 ; Marsy, 1746 ; Peacham, 1634 ; Perrault, 1668 ; Pline l'Ancien ; Preissler, 1759 ; Richardson, 1719 ; Salmon, 1672 ; Sanderson, 1658 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Van Mander, 1604.

Bibliographie

BELL Janis, « Zaccolini's theory of color perspective », *Art Bulletin*, 75, 1993, p. 91-113.

BUSCH Werner (éd.), *Landschaftmalerei, Geschichte der klassischen Bildgattung, in Quellentexten und Kommentaren*, III, Berlin, 1997.

COJANNOT LE BLANC Marianne, « Les modalités du discours stylistique chez Roger de Piles ou les progrès de la réflexion critique sur le paysage à l'aube du XVIII^e siècle », *L'Héroïque et le champêtre. Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, Paris, 2014, p. 223-241.

CONISBEE Philip, « Pre-romantic plein air painting », *Art History*, II/4, 1979, p. 413-428.

DÉCULTOT Élisabeth, *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, 1996.

DE VRIES Lyckle, *How to create beauty. De Lairesse on the theory and practice of making art*, Leyde, 2011, p. 171-191.

ESMEIJER Ank C., « Cloudscapes in Theory and Practice », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, 9, 1977, p. 123-148.

HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, 2006, p. 297-317.

MÉROT Alain, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, 2009.

MÉROT Alain, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 245, 2009-4, p. 609-619.

MICHALSKY Tanja, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Munich, 2011.

MICHEL Christian, « La peinture de paysage en Hollande au XVII^e siècle : un système de signes polysémiques », dans M. COLLOT (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, 1997, p. 209-223.

ROYALTON-KISCH Martin, *The Light of Nature. Landscapes Drawings and Watercolours by Van Dyck and his contemporaries*, Londres, 1999.

SCHENKENWELD VAN DER DUSSEN M.A., « Nature and Landscape in Dutch Litterature of the Golden Age » dans C. BROWN (éd.), *Dutch Landscape. The early Years. Haarlem-Amsterdam 1590-1650*, Londres, 1986, p. 72-78.

PEINDRE \implies FAIRE**PEINTRE**

angl. : *painter*
 all. : *Maler, Kunstmaler*
 néerl. : *schilder*
 it. : *pittore*
 lat. : *pictor*

Artisan, ouvrier, artiste, barbouilleur, cacopeintre, talent, pratique, disposition, inclination aptitude, génie, œil, raison

Artisan, ouvrier, peintre, artiste : le vocabulaire utilisé dans les écrits sur l'art pour qualifier les praticiens obéit au même paradoxe que le terme art. Artiste est ainsi, tout comme le terme art, peu présent sous la plume des théoriciens. Cela peut sembler d'autant plus étonnant que ces textes sont souvent écrits par les artistes eux-mêmes. Leur but est de montrer le fondement, la nature, la manière et la qualité de l'art de peindre, et d'être ainsi utile aux peintres en bâtissant un enseignement de la pratique artistique, et aux amateurs, en éduquant leur regard afin de favoriser le mécénat ou le marché de l'art. Plus qu'à la différence avec l'artisan, une place importante est accordée à la distinction entre le bon et le mauvais peintre, et contribue à en dresser un portrait. Tout comme la comparaison avec le poète sert à mettre en valeur le peintre, l'idée de la noblesse de la peinture vise également cette fin. C'est la renommée qui depuis l'Antiquité fait la noblesse de l'art, et c'est la valeur des œuvres qui fait celle des peintres. Ainsi s'esquissent également les liens que ceux-ci entretiennent avec l'amateur.

Bon peintre-mauvais peintre

the Word Painter does not generally carry with it an Idea equal to what we have of other Professions [...] the Reason of which is, That Term is appropriated to all sorts of Pretenders to the Art, which being Numerous, and for the most part very Deficient, (as it must needs happen, so few having Abilities and Opportunities equal to such an Undertaking).
 (1725, p. 31-32)

L'idée émise par Richardson que le mot *peintre* s'applique à tous les « prétendants à l'art », quelle que soit leur qualité est amplement

répandue, et fait l'objet de longs développements. Van Mander déjà utilise l'image qu'il y a « entre peintre et peintre » (*Schilder, en Schilder*) une montagne que beaucoup renoncent à gravir tant l'ascension est difficile (1604, fol. 1r^o). Cette différenciation ne repose pas sur la distinction entre artisan voire ouvrier et peintre. Certes Junius donne une connotation négative au terme *werck-meester* (artisan) en lui associant un adjectif dépréciateur (Junius, 1641, II, X. 2), et Fréart de Chambray qualifie d'« ouvrier mécanique celui qui n'applique son esprit qu'à dessigner d'après un Modèle » (1662, p. 133). Mais plus généralement, les théoriciens reconnaissent des qualités d'excellence à l'artisan. Sanderson définit l'art de l'artisan (*artificer*) avec les mêmes mots que ceux employés pour les œuvres les plus parfaites exécutées avec facilité et un esprit audacieux et résolu (« *by a familiar facility in a free and quick spirit of a bold and resolute Artificer* » 1658, p. 50-51). Félibien qualifie les grands peintres ou sculpteurs de l'Antiquité « d'excellents artisans » (1676, p. 478). Du Bos emploie presque systématiquement ce terme comme synonyme de celui de peintre, et parle même de noble artisan (1740, p. 6-7, 25-27, 72-73). De Piles en revanche introduit une distinction entre peintre et artisan : le premier a en propre la maîtrise de la couleur et du clair-obscur, et au second appartient la mesure et les proportions (1715, p. 6).

En revanche les théoriciens s'appliquent à faire la différence entre les peintres et les *barbouilleurs*, appelés également *peintrillons*, *cacopeintres*, *maniéristes*, *libertins*, *pauvres peintres* en français (*dauber*, *blockish painter*, *poor painter* en anglais, *Farben-Klecker*, *Stumpler*, *Hüimpler* en allemand, *brodder*, *brodelaar*, *kladschilder*, *knoeir*, *brekebeen*, *laamschilder* en néerlandais). Cacopeintre, c'est-à-dire mauvais peintre, ou « mauvais genie de la Peinture » (Restout, 1681, p. 11-12), ou barbouilleur est « toujours un terme de mépris » (Marsy, 1746). Ce discours s'inscrit en France dans le contexte de la création des académies : est un bon peintre celui qui apprend au sein de ces institutions qui se créent alors. Pader exhorte les jeunes peintres à ne pas les imiter dans ce qu'ils produisent de mauvais (1657, p. 6). Ils servent également de contre-modèles : « Les mauvais Peintres sont d'un grand secours dans la peinture car ils enseignent comme il ne faut pas faire, leur école est negative & abnutive [sic]. » (Catherinot, 1687, p. 9). On leur reproche essentiellement le fait de copier « mécaniquement figure à figure tout un Tableau, sans y apporter du sien autre chose que la peine et la sujétion d'un simple Ouvrier » (Fréart, 1662, p. 90). De Piles également s'appuie sur l'absence de variété dans leur invention pour définir le peintre maniériste « qui

repetent jusqu'à cinq ou six fois dans un mesme Tableau les mesmes Aires de teste » qu'il oppose au peintre « véritablement habile » (1668, p. 112-113). Ce manque d'invention est encore critiqué par La Font de Saint-Yenne qui l'attribue à l'ignorance et au manque d'émulation (1747, p. 77-78). En Allemagne le reproche le plus courant qui leur est fait est de ne pas maîtriser la science du coloris et d'appliquer la couleur comme les teinturiers.

Les qualités du peintre

Conduite vertueuse

Une grande majorité des traités sur la peinture commencent par une exhortation à l'adresse des jeunes peintres. Vasari (1568) y développe l'idée de la pratique de l'art comme source de plaisir, d'honneur et de profit pour le peintre. Il présente enfin son ouvrage comme un aiguillon pour progresser, c'est-à-dire apprendre et se perfectionner en vue d'obtenir gloire et immortalité. Armenini (1587), se situe dans le contexte du déclin de l'art auquel il faut remédier. Grâce aux règles et aux préceptes, il veut engager les jeunes peintres à pratiquer la peinture avec justesse et application. Le but de Van Mander n'est pas de composer un livre de préceptes, mais un ouvrage qui s'adresse à l'âme et à la mémoire, et qui stimule le désir de peindre (*Exhotattie oft vermaninghe, aen d'aencomende schilder-jeuc*, qui correspond au chapitre I du *Grondt*, 1604). Sandrart s'inspire de ce texte, mais abandonne la forte orientation moralisante du texte de Van Mander. Son dessein est essentiellement d'éveiller l'enthousiasme des jeunes artistes qu'il veut engager dans la voie de l'art de la peinture (1675, p. 57). Le but de ces longs passages omniprésents dans la littérature artistique, aussi bien que dans les *Vies* d'artistes est aussi de dresser un portrait du peintre parfait, à travers, son comportement, son aptitude et son travail.

Dans la perspective du lien entre la noblesse de la peinture et celle du peintre, Van Mander développe longuement les vices et faiblesses que le peintre doit éviter pour cultiver son art exigeant qu'il qualifie même de jaloux. À partir d'exemples tirés de l'Antiquité et de la littérature, il dénonce l'ivrognerie, la vie dissolue, la discorde, et engage le peintre à une vie de labeur bien réglée. Sandrart évoque seulement Vénus et Bacchus et l'oisiveté comme ennemis de la vertu, et il engage le jeune artiste à la promptitude. Les qualités essentielles qu'il préconise sont celles des courtisans : la discrétion, la modestie et la politesse. Forte-

ment inspirés du *Libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione publié à Venise en 1528, et largement diffusé par les nombreuses traductions qui paraissent en Europe au XVII^e siècle, les théoriciens proposent ainsi un apprentissage des bonnes manières. Celles-ci, fondées sur la bienséance, sont aussi nécessaires qu'une bonne pratique pour parvenir à la perfection (Sandrart, 1675, p. 58). Cette bonne éducation est également essentielle pour Félibien qui définit le peintre comme un gentilhomme, et pour Restout qui insiste sur une « bonne éducation, qui le rende civil, honneste, gracieux & modéré dans ses actions » (1681, p. 73).

Le peintre savant

Le portrait du peintre savant, appelé aussi le *doctus pictor* ou *vernünftiger Maler* ou *verständigh Schilder* se profile également. La connaissance qui ne peut se limiter à la pratique de la peinture, doit s'étendre à la science des différentes parties, imposant aux jeunes artistes, la nécessité de s'instruire et de connaître la philosophie, la géométrie, la perspective, l'architecture, l'anatomie, l'histoire, la théologie (De Piles, 1677, p. 89-90). Mais cela ne suffit pas à différencier un peintre d'un bon peintre, et à faire de lui un peintre savant. Pour cela une étude approfondie des textes est essentielle. Une bibliographie de textes théoriques accompagne la publication du *Trattato* de Vinci (reprise par Sandrart en 1675, p. 104-105, mais qui ne figure pourtant pas dans toutes les éditions). Une liste de livres considérés comme utiles est également donnée par La Fontaine (1679, p. 56-57), elle inclut tous les ouvrages qui devraient constituer leur bibliothèque, et leur permettre de lire l'histoire chez plusieurs auteurs avant de commencer à en concevoir l'invention. Mais il faut encore une autre qualité, une aptitude particulière capable de produire la perfection par la juste représentation des choses et la mise en place du sujet, grâce à la raison ou à l'imagination (Sandrart, 1675, p. 79). Celle-là seule confèrera au peintre la dignité de savant. Pour Félibien est digne d'être appelé de ce nom celui qui « ennoblit les matieres les plus communes par la sublimité de ses pensées, & trouve dans son imagination & dans sa mémoire, comme dans deux sources inépuisables, tout ce qui peut rendre ses Tableaux entierement parfaits » (1688, 9^e *Entretien*, p. 3-4). Même si la notion de peintre savant est moins présente dans les écrits du XVIII^e siècle, d'autres expressions viennent s'y substituer, et La Font de Saint-Yenne parle de « Peintre Historien [...] seul le Peintre de l'ame, les autres ne peignent que pour les yeux. Lui seul peut mettre en œuvre

cet enthousiasme, ce feu divin qui lui fait concevoir ses Sujets d'une manière forte & sublime » (1747, p. 8).

Aptitude naturelle et talent particulier

Au-delà de toutes ces qualités que le peintre peut acquérir, la nécessité d'être né peintre pour accéder à la perfection est, tout comme l'affirmation d'un don inné versé par les astres ou par la nature, un lieu commun de la littérature artistique. Cette inclination seule peut induire l'amour de l'art et animer l'esprit et l'âme, et éveiller le génie, mais considérée comme un terrain fertile, elle est cependant insuffisante si elle n'est pas soutenue par un travail assidu, dans le cadre d'un bon enseignement. Junius, en calquant l'éducation du peintre sur celle de l'orateur insiste tout autant sur la disposition particulière donnée à chaque homme, et sur l'application qui doit être mise en œuvre au moment de l'apprentissage et tout au long de la carrière (1637, II, 11.5). Ce penchant naturel n'est pas identique pour chacun, mais propre à chaque peintre, selon un déterminisme climatique pour certains théoriciens comme Du Bos (1740, p. 10-11). Mais il est plus généralement mis en correspondance avec l'aptitude particulière de chacun pour une partie de la peinture, voire pour un genre pictural. Cette deuxième conception de la notion de talent est issue de l'*Histoire Naturelle* de Pline (Livre XXXV), et attache le talent (*ingenium*) à une manière de peindre ou à un sujet spécifique dans lequel le peintre a excellé. Cette conception jette également un éclairage nouveau sur les peintres que l'on peut qualifier de spécialistes, et sur le sens qu'en France, l'on donne à ce terme dans l'expression courante en France « peintre dans le talent des fleurs, des fruits ou des paysages... » (en allemand *in etwas excellieren* ou *Meister sein*). Fürst et Sandrart expriment cela en disant qu'un peintre ne peut atteindre la renommée dans tous les genres, et qu'il faut suivre son talent et suivre la nature (Fürst, 1656, p. Biiiv; Sandrart, 1675, p. 58).

L'intelligence, la main, l'œil

Cette aptitude particulière du peintre concerne d'abord la main, mais elle s'applique également à l'intelligence ou la raison (*Verstand, mind, verstand*). Tout le sens de la pratique est ainsi de permettre à l'intelligence de l'artiste de grandir. La relation établie entre la main et l'esprit contribue fortement à l'évolution et à la mutation du terme *génie* qui s'amorce à la fin du XVII^e siècle et auxquelles participent

Sandrart, Hoogstraten et Roger De Piles, qui consacrent un chapitre à *La nécessité du génie* dans *l'Idée du peintre parfait* (1715). Il n'est plus alors question d'une simple ingéniosité ou d'habileté d'un savoir ou d'un savoir-faire, ou même encore de la maîtrise de règles. Du Bos développe considérablement cette notion : « L'on sait que le Peintre inventeur & original est autant que le grand Poëte, susceptible de ce beau feu, de cet enthousiasme, auquel on ne commande point, & dont il faut attendre l'inspiration. » (1740, p. 20-21). Tout en précisant le rôle de la main, il introduit par ailleurs celui de l'œil dans cette relation entre don inné et pratique d'une part, et d'autre part entre la main, la raison et l'imagination :

Le génie a, pour ainsi dire, les bras liés dans un Artisan, dont la main n'est pas dénoïée. Il en est de l'œil comme de la main [...] Si l'imagination n'a pas à sa disposition une main & un œil capables de la seconder à son gré, il ne résulte des plus belles idées qu'enfante l'imagination, qu'un tableau grossier, & que dédaigne l'Artisan même qui l'a peint, tant il trouve l'œuvre de sa main au-dessous de l'œuvre de son esprit. L'étude nécessaire pour perfectionner l'œil & la main, ne se fait point en donnant quelques heures distraites à un travail interrompu. Cette étude demande une attention entière & une persévérance continuée durant plusieurs années (1740, p. 92-94)

Le peintre et l'amateur

Outre la discrétion, la modestie, l'absence de forfanterie, et la politesse déjà citées, l'acceptation modeste des critiques des autres pour se corriger, ne pas chercher d'excuses à ses fautes et se fier au jugement d'autrui, ami ou ennemi, peintre ou non sont ainsi érigées au rang de règles qui régissent les relations que le peintre doit entretenir avec son mécène ou l'amateur. Les remarques sur la manière dont le peintre doit juger ses propres œuvres sont fréquentes, et complètent le portrait du peintre esquissé dans les écrits sur l'art. Vinci le premier avait insisté sur ce point, essentiel dans la construction du lien entre un artiste et son public. C'est grâce à ce « talent d'esprit [...] qu'elles [les œuvres] donneront de l'admiration, & attireront les yeux d'un chacun à les contempler » (1651, Chap. CCLXXIII, p. 89). Il donne ainsi des recommandations et explique « comment un peintre doit examiner & juger luy-mesme de son propre ouvrage » (1651, chap. CCLXXIV, p. 89-90). L'idée du peintre trompé par son propre jugement est reprise par Sandrart (1675, p. 73) et développée par De Piles qui qualifie

[d'] Arbitre souverain [...] un Peintre pleinement instruit de toutes les Parties de la Peinture; en sorte que s'estant mis comme au dessus de son Art, il en soit le Maistre & le Souverain : ce qui n'est pas une petite affaire. Ceux de la Profession ont si rarement cette suprême capacité, qu'il s'en trouve bien peu qui puissent estre de bons Juges des Ouvrages. (1668, *Remarque 50*, p. 72)

En effet, il ne suffit pas de se considérer soi-même peintre pour être estimé. Acquérir un nom, recueillir louange et honneur : cette préoccupation apparaît dans la plus grande partie des écrits, elle s'inscrit dans une stratégie plus vaste. L'importance accordée par les peintres à la relation avec un public est d'autant plus grande que, tant en Allemagne qu'en Angleterre et aux Pays-Bas, et sans doute plus qu'en France, il leur était nécessaire pour se constituer une clientèle, de se conformer à leurs usages autant qu'éduquer leur goût. Les qualités de jugement, de la main, de l'esprit reconnues sont également essentielles pour procurer au peintre l'honneur qu'il mérite. Fortement ancrée dans les biographies d'artistes, l'idée que la réputation d'un peintre ne peut se construire que sur une vie raisonnable et une conduite vertueuse justifie ainsi les discours sur les qualités morales du peintre. Cependant cette conception de l'artiste tend à disparaître sous l'impulsion d'une conception nouvelle de la peinture qui doit plaire plus qu'instruire, et du peintre qui devient artiste.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Armenini, 1587; Castiglione, 1528; Cathérinot, 1687; Da Vinci, 1651; De Piles, 1668, 1677, 1715; Du Bos, 1719 [1740]; Félibien, 1666-1688, 1676; Fréart De Chambray, 1662; Furst, 1656; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Font De Saint-Yenne, 1747; La Fontaine, 1679; Marsy, 1746; Pader, 1653 [1657]; Pline l'Ancien; Restout, 1681; Richardson, 1715 [1725]; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679; Van Mander, 1604; Vasari, 1550/1568.

Bibliographie

GERMER Stefan (éd.), *Les Vies de Poussin, Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart*, Paris, 1994.

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

KRIS Ernst, Kurz Otto, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, 1987 [1^{re} éd. all. 1934].

WARNKE Martin, *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1985 [rééd. all. 1989].

WASCHEK Matthias (éd.), *Les vies d'artistes*, Paris, 1996.

WITTKOWER Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne*, Paris, 1963 [rééd. fr. 1985].

PEINTURE

angl. : *painting, art of painting*
 all. : *Malerei, Maler-Kunst*
 néerl. : *schilderij, maelkonste*
 it. : *pittura*
 lat. : *pictura*

Art libéral, imitation, sujet, genre, dessin, partie de la peinture, paragone, noblesse, perfection

Se fondant sur les écrits de Vinci, de Vasari, de Fréart de Chambray, de Félibien, de De Piles, de Coypel et de Perrault, Lacombe dans son Dictionnaire portatif (1752) définit la peinture comme une représentation en couleurs, et il en retrace l'origine. Il en détaille également les différentes techniques, les genres, les parties qui la constituent (la composition, le dessin et le coloris), et évoque sa place par rapport au dessin et aux autres arts. Si ces généralités introduisent la presque totalité des textes consacrés à cet art, elles entrent cependant en résonance avec d'autres questions sur ses fondements et ses enjeux, qui élargissent considérablement sa définition. Deux directions sont esquissées. La première est fortement affirmée : la peinture doit instruire, émouvoir, plaire. La seconde est explicite dans une lettre de Poussin à Fréart de Chambray, datée du 1^{er} mars 1665, « la peinture est une imitation faite de lignes et de couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil, sa fin est délectation » (Poussin, [1964, p. 173]). Reprises à l'envie par les théoriciens français comme Félibien, Dupuy du Grez, les deux définitions s'entremêlent souvent. Pour mener à bien les enjeux de l'art de peinture, les aptitudes requises sont pour les peintres un esprit habile, une capacité d'observation, un travail continu. Mais une imagination vive, du talent, voire du génie sont des qualités également souvent citées pour l'exercice de cet art. Seules ces dernières permettront d'atteindre la perfection, et conféreront la noblesse simultanément à la peinture et au peintre.

Les fondements de la peinture

La définition de la peinture s'inscrit encore souvent dans la tradition de la Renaissance italienne de la conception du dessin. Ainsi, il n'est pas rare d'y trouver associée la notion de prototype ou d'image, assimilée à l'idée universelle, ou la référence à une création qui imite la création divine (Le Blond de la Tour, 1669, p. 4-7, 9-11 ; Pader, 1649, *Préface*, n.p.). Ce transfert de la conception du dessin vers la peinture est sensible également en Allemagne et aux Pays-Bas, mais s'y ajoutent des références à l'Antiquité sous forme d'évocations plus poétiques, fondées sur la mythologie.

Son origine divine est rappelée par Van Mander et à sa suite par Sandrart qui, pour insister sur le rôle de la lumière et des couleurs, la fait naître de Phoebus et de Vulcain, c'est-à-dire de l'ombre du soleil et du feu (1679, p. 9). Cette tradition poétique est également perpétuée par Hoogstraten qui place chacune des parties de la peinture sous l'autorité des muses : la proportion (Polymnie), les affects (Clio), l'ornement (Erato), l'ordonnance (Thalie), la couleur (Terpsychore), la lumière et l'ombre (Melpomène), la grâce (Calliope) (1679, n.p.). En revanche les anecdotes sur l'origine de la peinture et du dessin sont peu reprises dans les écrits théoriques à partir du XVII^e siècle.

La place de la peinture parmi les arts libéraux est en revanche encore largement discutée, en particulier dans les Pays-Bas et en Angleterre (Goeree, 1670, p. 81 rappelant Junius ; Hoogstraten, 1678, p. 89 ; Browne, 1675, n.p. ; Peacham, 1661, p. 126). Ce lieu commun sert en particulier en France à affirmer les deux parties de la peinture, l'une spéculative et noble, l'autre mécanique (La Mothe Le Vayer, 1648, p. 97-98 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], *Préface*, n.p.), ou contribue à insister sur l'importance des connaissances à acquérir par le peintre (Pader, 1649, n.p.).

Les enjeux d'une représentation picturale

De l'imitation de la nature au plaisir des yeux, divers caractères sont convoqués pour définir une peinture. Le plus communément repris rappelle que cet art est la représentation d'une figure ou d'une composition sur une surface plane. Mais d'autres théoriciens insistent sur d'autres qualités. La capacité de la peinture à montrer l'âme de l'homme (Goeree, 1682, p. 338), sa fonction mémorielle (Pader, 1649, *Préface*, n.p. ; Catherinot, 1687, p. 1), voire celle de représenter aussi bien

le passé, le présent à travers l'histoire, la fable, l'allégorie poétique, philosophique (Lairesse, 1712, I, p. 172) sont les plus fréquemment citées.

Le postulat essentiel qui régit la peinture est bien sûr l'imitation, et les écrits sur l'art articulent très souvent et très naturellement sa définition autour de ce concept. Peacham montre bien le but essentiel en comparant la peinture à la lecture de la sagesse du Tout-puissant Créateur (« *we read a continuall Lecture of the Wisdome of the Almighty Creator* », 1661, p. 125-126). Cependant le discours se limite à déterminer les chemins qu'il faut que le peintre emprunte pour y parvenir à l'aide de la proportion, de la perspective, des mouvements, des actions (Browne, 1675, p. 24, 47, 49), de la géométrie et dans le contexte de la philosophie naturelle (Browne, 1675, p. 25-26), des couleurs. L'attention au relief, à l'attitude, aux couleurs et l'expression des passions est essentielle pour donner l'impression de tridimensionnalité à un tableau, et parvenir à un rendu des corps naturels. L'imitation de la vie suscite aussi un débat autour de la question du sujet.

Certains théoriciens, en particulier français, instituent une hiérarchie des genres qui définit les qualités de la peinture. Tout en consacrant des chapitres aux genres mineurs comme la nature morte, Lairesse aussi associe la peinture à des sujets nobles (1712, I, p. 171), d'autres au contraire, certes moins nombreux, comme Sanderson, engagé, au nom de l'imitation, à traiter tous les sujets (1658, p. 1). Si la *mimesis* est unanimement acceptée dans la définition de la peinture, elle n'en est pas moins interrogée et conduit à un paradoxe. « Qu'est-ce que la Peinture ? Une imitation des objets visibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout est phantôme chez elle, & sa perfection ne dépend que de sa ressemblance avec la réalité ». Le caractère artificiel est ainsi posé en opposition à la nature qui est pourtant le fondement de la peinture (Batteux, 1746, p. 14, 16).

En fait, imitation de la nature et tromperie sont des qualités que l'on reconnaît ensemble à la peinture. Boileau déjà présentait cet art comme « imaginé, feint, copié, artificiel » (1674, p. 35). C'est ce qui fait son caractère essentiel par rapport à la nature (Batteux, 1746, p. 22). Junius déjà avait utilisé le terme de fantôme pour les yeux (*een enckel ooghenspoocksel*) pour qualifier la bonne peinture (1641, p. 43). Effectivement tous les théoriciens septentrionaux s'accordent sur ce caractère essentiel dans la définition de l'art de peindre. Les expressions utilisées sont diverses : rendre présents, avec vérité, les objets absents (Lairesse, 2, p. 71), faire revivre la mémoire des choses

disparues (Hoogstraten, 1678, p. 25 ; Aglionby, 1685, n.p. ; Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 96), représenter la nature et tromper l'œil par les contours et les couleurs (Hoogstraten, 1678, p. 24 ; Goeree, 1670, p. 27). Pour De Piles, le but de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux (1699, p. 59-61 ; 1708, p. 347, 443). Cette tromperie doit être une séduction de l'œil (1684, p. 3). Le théoricien français introduit ainsi la notion d'agrément dans la définition de la peinture.

Le plaisir des yeux n'est pas une idée nouvelle. Fondé sur la diversité, il était déjà évoqué par Van Mander qui compare un tableau à un champ de fleurs, et les yeux à des abeilles (1604, 32-33, fol. 18r^o). Pour Pader, il est provoqué par la symétrie, le mouvement, les couleurs, la lumière (1649, n.p.). Pour Dupuy du Grez ou Florent Le Comte il est lié à peindre naturellement (1699, p. 1 ; 1699-1700, I, p. 74-75). Même si l'œil est mentionné, la satisfaction est néanmoins celle de l'esprit ou de la raison appelée par le sujet dont l'idée doit être saisie tout d'un coup (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 19-20 ; Félibien, 1685, 8^e *Entretien*, p. 295). Touchant les yeux plus que l'esprit, le plaisir que De Piles associe à la peinture est d'un autre ordre, sensible dans les définitions qu'il en propose. Et celles-ci induisent un autre regard sur la peinture que l'effet doit appeler (1708, p. 4). Les qualités essentielles de la peinture sont alors de tromper agréablement, de s'emparer de nos sens (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. III). Et elle devient alors pour Richardson un nouveau langage qui permet de comprendre l'âme (1719, p. 10-13, 40-43 ; 1725, p. 2-3).

Expliquer la peinture : de la technique aux parties

De nombreux auteurs, Sandrart, De Piles, Sanderson, Aglionby consacrent de longs passages à la description des différentes techniques (la fresque, la peinture à l'huile, à l'eau, la miniature, le pastel) qui obéissent à différents objectifs. Cet enseignement sert aux peintres, et leur apporte des connaissances nécessaires même si, comme pour la fresque, les procédés ne sont plus utilisés. Leur but n'est pas d'en montrer l'ancienneté ou d'en faire une histoire. L'évocation de ces procédés sert à montrer l'expérience des artistes qui apparaissent ainsi comme autant de modèles à suivre, et dessine les contours du portrait idéal du peintre. Mais l'énoncé de ces diverses techniques de peinture contribue également à faire l'éducation artistique de l'amateur. Celle-ci est d'autant plus nécessaire que les publics se diversifient en particulier

en Allemagne, aux Pays-Bas et en Angleterre, et qu'il est nécessaire de former leur regard.

Également inhérente à la définition de la peinture, la notion de parties de la peinture correspond à deux orientations. La première qui ordonne une division entre ce qui relève de l'intellect, et ce qui relève de la pratique, ou entre des qualités intellectuelles, issues de l'inspiration qui cependant doivent apparaître dans la pratique, et pour lesquelles Poussin (1594-1665) utilise la métaphore du rameau d'or donné par la Sibylle de Cumès à Enée (Virgile, *Enéide*, VI, 146), et les parties qui peuvent s'apprendre (Félibien, 1666, *1^{er} Entretien*, p. 45-46). La seconde se rapporte à la transposition d'une idée unique en une forme picturale constituée de différents éléments ou parties ; chacune est soumise à des règles qui ont pour but de donner à l'œuvre la cohérence qu'elle avait avant sa transposition sur la toile.

La notion de parties de la peinture est ancienne. Elle remonte à Alberti (*De Pictura*, livre 2, n° 30, 31, 35, 39, 46, 47, 50), mais ne recouvre pas toujours la même chose. Vinci dans son *Traité* traduit et édité en France en 1651, propose une distinction entre le trait ou contour qui permet de distinguer la figure et les couleurs (Vinci, 1651, chap. XLVII, p. 12). Dans son effort pour rationaliser la définition de la peinture, et son enseignement au sein de l'Académie, les théoriciens français en donnent d'autres définitions. Fréart dans le contexte académique différencie la partie spirituelle de la peinture et la partie mécanique (1662, p. 84). Il attribue à la première l'invention, l'expression et le costume ; à la seconde appartiennent la proportion, le coloris, la délinéation perspective. Félibien cite deux « souveraines qualités » dans la Peinture : « l'une de travailler avec science pour instruire, & l'autre de peindre agreablement pour plaire » (Félibien, 1685, *9^e Entretien*, p. 6-7). Se fondant sur la théorie italienne, il reprend l'idée de la tripartition composition, dessin, coloris :

Il y a trois choses à considerer ; sçavoir la Composition, le Dessain, & le Coloris, qui toutes trois dépendent du raisonnement, & de l'execution, ce qu'on nomme la Theorie, & la Pratique; le raisonnement est comme le Pere de la Peinture, & l'execution comme la Mere.

(Félibien, 1676, p. 392-393)

Si la répartition entre théorie et pratique reste essentielle, l'une soutenant l'autre, la tripartition composition, dessin, coloris est bien moins présente dans les écrits théoriques des autres pays au Nord des Alpes. Elle reste pourtant bien présente dans la littérature artistique française,

mais subit quelques aménagements. Suivant le modèle rhétorique de Junius (Livre III), Fréart propose cinq parties : l'invention « ou génie d'historien et de concevoir une belle idée sur le sujet », la proportion ou « symmetrie ou correspondance du Tout avec ses parties », la couleur « science de l'ombre et de la lumière » liée à la perspective, les mouvements ou l'expression et la position régulière des figures ou collocation. Cependant alors que Junius associe la grâce à toutes ses parties et conclut ainsi son discours, Fréart conçoit le sien autour de la notion de costume qu'il considère comme le « Magistère de la Peinture » (1662, p. 11-17). Perrault distingue trois choses dans la peinture : « la representation des figures, l'expression des passions, & la composition du tout ensemble » (1688, p. 209-210). À partir de cette notion de partie de la peinture s'articulent en fait deux discours. Le premier tend à différencier théorie et pratique qui cependant restent étroitement mêlées dans un propos dont les visées sont plus pédagogiques que théoriques. Le second définit les codes et les règles à respecter pour le peintre, qui sont en fait autant d'indications pour le spectateur pour lire un tableau.

Peinture et dessin

Les places respectives du dessin et de la couleur jouent un rôle particulier et prédominant dans les définitions de la peinture. Fondée sur les anecdotes sur l'origine de la peinture qui était un simple contour tracé d'après les ombres, Goeree citant Philostrate considère qu'un dessin avec des lumières et des ombres, mais sans couleur, mérite d'être qualifié de peinture (1670 b, p. 7). Le débat se porte sur les mérites spécifiques de l'un et de l'autre. Se référant directement à Vasari, Van Mander considère le dessin comme la nourrice de tous les arts (1604, fol. 8r). Il est appelé l'« âme de la peinture » (« *Ziel van de Schilder-Konst* ») par Goeree (1670 a, p. 6-7) ; Testelin le considère comme le maître et le conducteur (s.d. [1693-1694], p. 36-37). Cette position qui tend à identifier dessin à peinture reste courante au XVII^e siècle, en particulier en France dans le milieu académique, mais elle se fonde alors plus sur un point de vue pédagogique de l'apprentissage de la peinture, que théorique. Le débat porte encore sur la prééminence de l'un ou de l'autre, et la question du sujet supplante ensuite celle du dessin, même si Dezallier, paraphrasant Vasari, reprend encore l'idée que peinture et sculpture sont toutes deux filles du dessin (1745-1752, I, p. 1). Même s'ils défendent le rôle de la couleur, celui du dessin

reste important pour tous les théoriciens. En France, De Piles continue à reconnaître l'importance du trait, mais « dans la Peinture on ne peint pas pour dessiner ; mais on doit dessiner pour peindre » (1684, p. 6). De même Hoogstraten compare le dessin aux fondations dont la peinture serait l'édifice pour montrer que l'un a besoin de l'autre (1678, p. 217), avant de rajouter que seule la couleur peut rendre visible (1678, p. 217). Sandrart également inclut dans la définition de la peinture le fait que la couleur doit seconder le dessin, et reprend la comparaison de l'âme et du corps. Mais il inverse la proposition, et fait de la couleur l'âme de la peinture, qui seule peut donner vie aux traits morts (« *durch die Farben/ selbe todte Risse/ lebendig gemacht werden müssen* », 1679, p. 17).

Paragone

Le *Paragone* ou comparaison des mérites respectifs des arts est un exercice littéraire auquel bon nombre de théoriciens participent. Il se développe de deux manières, et concerne soit le rapport entre peinture et sculpture, soit le rapport entre les arts se rapportant à la vue et les arts se rapportant à l'ouïe (poésie) donnant lieu à ce que l'on appelle la doctrine de l'*Ut pictura poesis* (un poème est comme un tableau) selon l'expression d'Horace. Les confrontations entre peinture et sculpture, et entre peinture et poésie continuent à entrer très naturellement et très fréquemment dans les définitions de la peinture.

Les premières comparaisons entre peinture et sculpture se trouvent chez Alberti dans son *De Pictura* (1435). Léonard de Vinci introduit de nouveaux termes dans la réflexion en plaçant la peinture non seulement au-dessus de la sculpture mais aussi au sommet de toutes les activités humaines. Bien que le *Traité* publiée en 1651 omette tous les écrits de Léonard concernant le *paragone*, les arguments utilisés par le théoricien italien seront repris par de nombreux artistes. Le débat n'est pas mort au XVII^e siècle. Il sort alors du domaine purement théorique ou littéraire, et aborde les notions de rendu pictural et sculptural, de volume et d'espace, essentielles pour l'analyse et l'appréciation de l'œuvre d'art aux Pays-Bas (Angel, 1642, p. 23-24; Goeree, 1670, p. 22-23), en Angleterre (Browne, 1675, p. 26-27; Aglionby, 1685, n.p.; Smith, 1692, p. 1-2, 10; Bell, 1730, p. 2-5). Dans son introduction au livre sur la sculpture (*Teutsche Academie*, 1675, p. 1-5), Sandrart reprend les arguments donnés par Vasari pour mieux les réfuter. Il ne s'agit pas d'un archaïsme ou de la reproduction gratuite d'une dispute qui

était devenue un passe-temps au XVI^e siècle. Le *paragone* est placé dans une autre perspective. Au lieu de la primauté de l'un ou de l'autre de ces arts, le théoricien allemand conclut à l'égalité de la peinture et de la sculpture, sœurs jumelles vivantes et naturelles. C'est bien une conciliation qu'il propose dans son discours.

En France, on voit aussi apparaître, au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, un nouveau *paragone* qui illustre les relations ambiguës, à l'âge classique, entre peinture et sculpture. Alors que cette dernière avait un rôle fondamental dans l'acquisition de la pratique et dans la formation du goût, un bouleversement s'opère avec Roger de Piles. Les sculptures et l'idéal antique servent moins de référents, et l'autonomie de la peinture est ainsi au contraire affirmée. Le *paragone* devient, comme l'a bien montré Jacqueline Lichtenstein dans la *Tache aveugle* (Paris, 2004), un enjeu théorique des Anciens et des Modernes, la sculpture et le dessin étant l'apanage des Anciens, face à la peinture et au coloris des Modernes.

La mise en parallèle de la peinture et de la poésie est fondamentale parce qu'elle a, dès la Renaissance, servi à légitimer socialement et théoriquement la peinture comme art libéral. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la nécessité d'élever le peintre au rang du poète ou de l'orateur, et de fonder la primauté de la peinture d'histoire en appliquant à celle-ci les catégories de la poétique comme l'invention, la disposition et l'élocution, continuent à être affirmées. Et l'adage d'Horace, « la peinture est une poésie muette, la poésie peinture parlante » est répété par les nombreux théoriciens, en France, en Allemagne, aux Pays-Bas et en Angleterre. Si quelques auteurs affirment la prééminence de la peinture, la plupart cependant les considèrent comme sœurs (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 3), ou frères (Baillet de Saint-Julien, 1750, p. 8-9; Fréart, 1662, p. 9; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 21). Derrière ce discours un peu convenu, les arguments donnés contribuent cependant à mieux définir la peinture. Toutes deux sont issues de l'imagination (Junius, 1641, p. 48-49). C'est aussi un même génie qui crée la peinture avec le dessin et le coloris, et la poésie avec la fable, la versification (Batteux, 1746, p. 247). Il n'y a pas cependant une assimilation systématique entre les deux arts, et De Piles considère la force du plaisir procuré par la peinture qui peut multiplier les épisodes sur différents tableaux, tout en reconnaissant que celle-ci ne peut pas faire vivre les liens contrairement à la poésie (1708, p. 449-450, 453). C'est cependant à travers leurs effets respectifs que se révèlent le mieux la qualité essentielle de la peinture. Œuvre silencieuse, elle pénètre les mouvements intimes de

notre âme (*dringht soo diep in de binnenste beweginghen onses ghemoedts*), et dépasse ainsi les pouvoirs de l'éloquence (Junius, 1641, p. 44), sous l'effet d'un étonnement plaisant (*een aenghenaeme verwonderingh*), sous l'effet de la vraisemblance (Junius, 1641, p. 42). Elle a pour Richardson, le pouvoir suprême de communiquer des idées :

Thus History begins, Poetry raises higher, not by Embellishing the Story, but by Additions purely Poetical : Sculpture goes yet farther, and Painting Completes and Perfects, and That only can ; and here ends, This is the utmost Limits of Humane power in the Communication of Ideas. (1719, p. 35)

Noblesse et perfection

Deux caractères essentiels sont mentionnés pour montrer la noblesse de la peinture, qualifiée de « noble art de peinture » dans la majorité des textes. Celle-ci est ancrée dans l'origine qu'on lui attribue, c'est-à-dire dans son histoire, et d'autre part dans les mutations sociales qui transforment la vision de l'art et des artistes depuis la Renaissance, et qui s'intensifient au XVII^e siècle. Avant tout la peinture est noble car elle est fille de la raison. Sandrart rappelle l'Antiquité grecque durant laquelle la peinture figurait au rang des arts libéraux (1675, I, 3, p. 55). Sa noblesse est aussi affirmée car cet acte de création est assimilé à une vertu par les Anciens (Smith, 1692, p. 4-5), et qu'elle est alors honorée par de grands esprits, selon le principe que la noblesse de l'amateur rejaillit sur la peinture, de même que celle de la peinture conforte celle du peintre. Ces lieux communs continuent à être diffusés dans la presque totalité des écrits sur l'art, mais une autre perception de l'art infléchit le propos. Cette dernière se fonde sur le parallèle déjà émis par Dolce et d'autres théoriciens de la Renaissance entre la noblesse de la peinture et celle du sujet. Ainsi la notion de noblesse que l'on appliquait à la peinture en général est fortement battue en brèche à propos de sujets comme par exemple les bambochades auxquelles on ne peut attribuer cette qualité (Lairesse, 1707, I, p. 170-171). De même apparaît l'idée que grandeur de l'art décline quand l'amour du gain a remplacé l'amour de l'art (Goeree, 1670 a, p. 9). Sous l'impulsion de ces divers facteurs — sujets que l'on qualifie alors de bas, mutation profonde du goût des amateurs et rôle nouveau joué par le marché de l'art -, la qualification de « noble art de la peinture », jusqu'alors lieu commun dans les écrits sur l'art, tend à disparaître du discours.

De même que la recherche de la perfection est le but des peintres, des académies, de même cette qualité ultime est toujours mentionnée dans les définitions de la peinture. Bien qu'elle reste toujours inatteignable, les chemins qui pourraient y mener sont ainsi décrits. Le plus fréquemment cité est celui qui associe théorie et pratique (Sandrart, 1679, p. 11). Tous les théoriciens s'accordent à reconnaître la nécessité de suivre des règles. C'est à « un amas de préceptes » que Perrault attribue le progrès et la perfection de la peinture (1688, t. 1, p. 234). Cependant force est de reconnaître que la perfection de la peinture dépasse l'observation stricte de ces maximes, quelquefois érigées en méthode. Elle réside plus dans le génie ou le talent du peintre et dans sa capacité à se conformer au principe de convenance qui est pour Fréart « tout ce que la Peinture a d'ingénieux & de sublime » ou que Lairesse appelle *deftigheid en welgemanierdheid*, qui sont l'âme de la peinture et lui donnent la perfection plus que les ornements (Fréart, 1662, p. 133 ; Lairesse, 1712, I, p. 57). Supplantant le rôle du dessin, la perfection de la peinture réside alors dans la mise en place, le traitement et la variété de la couleur (Hoogstraten, 1678, p. 21 ; Lairesse, 1712, I, p. 38, 205, 207). Beauté et imitation sont fréquemment associées pour définir la perfection (Félibien, 1688, *10^e Entretien*, p. 295 ; Testelin, s.d. [1693-1694], p. 40).

Les notions de facilité, d'immédiateté de la perception, de plaisir restent mentionnées par Richardson (1719, p. 10-13, 17-18), il faut néanmoins constater que la nécessité de définir la peinture n'est plus une réelle préoccupation pour les théoriciens à partir du moment où ils cherchent plus à en évoquer l'effet.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Alberti, 1435 [1540] ; Angel, 1642 ; Baillet De Saint-Julien, 1750 ; Batteux, 1746 ; Bell, 1728 ; Boileau, 1674 b ; Browne, 1669 [1675] ; Cathérinot, 1687 ; Coypel, 1721 ; Da Vinci, 1651 ; De Lairesse, 1707 [1712] ; De Piles, 1684, 1699, 1708 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Dolce, 1557 ; Dufresnoy/De Piles, 1668 ; Dupuy Du Grez, 1699 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; Goeree, 1670 a, 1668 [1670 b], 1682 ; Hoogstraten, 1678 ; Lacombe, 1752 ; La Mothe Le Vayer, 1648 ; Le Blond De La Tour, 1669 ; Le Comte, 1699-1700 ; Pader, 1649 ; Peacham, 1661 ; Perrault, 1688-1697 ; Poussin [1964] ; Richardson, 1715 [1725], 1719 ; Sanderson, 1658 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Smith, 1692 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694] ; Van Mander, 1604 ; Vasari, 1550/1568.

Bibliographie

DÉMORIS René, *Les fins de peinture*, Paris, 1990.

FALLAY D'ESTE Lauriane, *Le Paragone : parallèle des arts*, Paris, 1992.

MICHEL C., GERMER S. (éd.), « La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720 », *Revue d'esthétique*, n° 31/32, 1997.

MICHEL Christian et MAGNUSSON Carl (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome-Paris, 2013.

Perfection ⇒ Antiquité, Beauté, Grâce, Chef-d'œuvre, Jugement
 Perspective ⇒ Air, Champ, Composition, *Houding*, *Reddering*
 Perspective colorée ⇒ Air, Paysage, *Reddering*
 Physionomie ⇒ Air de tête
 Pinacothèque ⇒ Galerie
 Pinceau ⇒ Artifice, Faire, Atelier

PLAISIR

angl. : *delight, pleasure*
 all. : *Vergnügen, Lust*
 néerl. : *playsantie, vermaak*
 it. : *piacere, diletto, contento*
 lat. : *delectatio*

Délectation, satisfaction, agrément, regard, œil, sentiment, goût, imitation, tromperie, illusion

Conformément aux enjeux de la rhétorique définis par Quintilien (Institutio oratores, 12, 10, 59) repris par l'ensemble des théoriciens de l'art depuis Alberti, au point de devenir un lieu commun, plaire (delectare, placere) est inhérent à la définition de la peinture aux côtés du docere (instruire) et du movere (émouvoir), tout comme le plaisir l'est à la contemplation de la peinture. Plaire à tous les hommes de différents goûts est ainsi érigé en définition du peintre universel par Vinci (1651, chap. X, p. 3). Le plaisir est

naturel. Cependant il est défini différemment selon que les théoriciens évoquent celui des sens ou celui de l'esprit. Pourtant on ne peut affirmer que le vocabulaire soit complètement fixé entre délectation (plus propre à définir la jouissance esthétique) et plaisir (plus du domaine de la sensation), entre delight et pleasure. La même ambiguïté recouvre les significations de diletto, de Lust et de Vergnügen. Et les termes sont souvent employés indifféremment pour exprimer les nuances, sans qu'il soit possible de s'appuyer sur leur signification pour les définir et surtout pour en préciser les champs d'application. Mais, en analysant les mécanismes, les textes éclairent, particulièrement en France et en Angleterre, le rôle et la fonction du regard porté sur une peinture.

Imitation, tromperie : le plaisir de l'illusion

La définition de la peinture comme une imitation, faite avec des lignes et des couleurs « dont la fin est délectation », donnée par Poussin (1594-1665) et transcrite par Félibien (1685, *8^e Entretien*, p. 309-310), est souvent reprise par les théoriciens. Batteux également affirme que le but de l'Art est l'imitation et que celui-ci a pour fin le *plaisir* (1746, p. 79-80). Toutes ces approches de la définition de la peinture se font dans le contexte de la comparaison avec les autres arts et en particulier avec la poésie. Cherchant à différencier la peinture des autres arts, Testelin associe imitation, tromperie grâce aux couleurs, et plaisir. Il relativise cependant le pouvoir de la couleur qui plaît aux ignorants, et insiste sur la nécessité de tromper qu'il érige en perfection quand elle fait effet également sur les savants (s.d. [1693 ou 1694], p. 35-36).

L'illusion comme source de délectation est une question largement débattue. Du Bos donne une réponse très claire en affirmant que le plaisir continue quand la surprise est passée, le tableau plaît quand l'esprit sait que le regard se porte sur une toile sur laquelle les couleurs sont disposées avec art (1740, p. 424-425). Deux éléments sous-tendent ces discours : ce qui est représenté, comment cela est représenté. Le sujet joue alors un rôle essentiel infléchissant le goût dans une direction nouvelle. Ce qui plaît est aussi ce qui émeut, c'est-à-dire une histoire dans laquelle le spectateur peut se reconnaître. L'illusion n'est plus alors le seul ressort du plaisir, elle est supplantée par l'émotion qui émane particulièrement des sujets simples (Baillet de Saint-Julien) auxquels le spectateur peut s'identifier. Le débat dépasse par ailleurs celui sur le dessin et le coloris, et s'ouvre alors sur la mise en œuvre de l'espace coloré du tableau.

Plaisir du spectateur — plaisir du peintre

Les yeux en effet cherchent à être surpris (Le Comte, 1699-1700, p. 76-77). Et prenant l'exemple de la sculpture antique, De Piles montre que c'est aussi la vue qui donne le plus grand plaisir au connaisseur (1708, p. 475). Mais la question de la nécessité de connaître les principes de l'art pour avoir du plaisir est posée par Coypel (1732, p. 22). L'étude et la connaissance participent également de la délectation. Ils l'intensifient même et apportent un plaisir plus grand encore dans la contemplation d'une œuvre d'art. Cependant parce que la peinture est fondée sur l'imitation et sur la représentation du vrai, elle agit également sur tous ceux qui sont doués d'esprit ou habités par un *sentiment intérieur* qui fait que le spectateur qui ne connaît pas les règles de la peinture peut néanmoins être séduit.

Une autre vertu du plaisir du spectateur est de le faire participer à l'*enthousiasme* du peintre qui les a fait naître (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. II). De Piles et d'autres théoriciens décrivent le plaisir du peintre quand il conçoit le tableau « qui doit être peint dans la teste devant que de l'estre sur la toile » (1668, *Remarque 78*, p. 83-85), c'est-à-dire quand il peint et met sur la toile tout ce qui est une copie de ce qu'il a imaginé, à savoir les groupes, les fonds, le clair-obscur, l'harmonie du sujet, l'intelligence du sujet (1668, *Remarque 442*, p. 142-143, reprise dans l'article *Effet* de l'*Encyclopédie*, rédigé par Watelet). Le peintre trouve ainsi de la joie à la pratique et à l'exécution de son tableau, y compris à l'utilisation de mannequins ou de modèles pour voir l'effet d'une composition (perspective, position des personnages, lumières) (De Piles, 1668, *Remarque 219*, p. 110-111). Le plaisir est alors associé à la facilité.

Plaisir de la raison, plaisir des yeux et perfection

De même que le plaisir peut unir l'expérience du peintre et celle du spectateur, de même il met en accord celui des sens et de l'esprit.

Le plaisir est d'autant plus grand quand la peinture représente des choses agréables (Dupuy du Grez, 1699, p. 1) ou imite la *Belle Nature* (Batteux, 1746, p. 79-80), ou plus simplement dépasse la réalité (Du Bos, 1740, p. 28). Mais il peut également être suscité par la terreur (Pader, *Plan, ou Dessein*, s.d., p. 3). La délectation vient alors de la distanciation par rapport à ce qui est montré dans le tableau. Cependant une thématique s'impose essentiellement aux Pays-Bas et dans

les écrits de Roger De Piles. Le terme est fréquemment utilisé à propos de ce qui touche à la représentation de la nature, le paysage (De Piles, 1708, p. 200), les fleurs (Boutet, 1696, p. 83-85), les fruits (Goeree, 1670 a, p. 51-52). Plus généralement *playsantie* est lié à la transposition picturale de la nature (*schilderachtigh*) (Goeree, 1670 a, p. 21). Le plaisir naît alors de la présence de ce qui est absent. Cependant comme le propose Junius à plusieurs reprises, suivi en cela par de nombreux théoriciens, il ne s'agit pas de copier servilement, mais de saisir la force intérieure qui anime la nature, car elle est source de délectation (Junius, 1641, I, III.8). Cette dernière est aussi engendrée par la vue d'une belle peinture, parce que le peintre a su, grâce aux couleurs et à la lumière, rendre vivantes les figures, grâce à leur mouvement (Pader, 1649, *Préface*, n.p.). Ce qui plaît est alors la variété, la diversité et la facilité, animées d'un feu céleste pour De Piles (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 44), ou de la nouveauté pour Lairese (1712, I, p. 111-113) qui reprend littéralement l'assertion de Vinci (1651, chap. LXXXVII, p. 31).

Alors que les sens et la raison sont souvent opposés, le but des peintres est le plaisir de l'œil, associé à celui de l'esprit, ce que certains appellent un œil doué de raison (*ein vernünftiges Auge*). Certaines parties de la peinture s'adressent ainsi autant à la vue qu'à la raison. Il en va ainsi du dessin, de l'harmonie des parties, de la netteté (Sandrart, 1675, p. 61 et 72), et de la convenance des proportions (Dupuy du Grez, 1699, p. 87-89), de la symétrie (De Piles, 1668, *Remarque 145*, p. 98) qui sont plaisants (*gefällig*) pour Sandrart (1679, p. 13-14). Browne consacre un chapitre aux vertus et à la louange de la proportion et du plaisir qu'elle procure (1675, p. 1). Peu à peu le discours se déplace et le plaisir est plus lié à la couleur, et touche à la fois leur maniement et la nécessité d'en connaître la nature pour les rendre plaisantes (Goeree, 1670 a, p. 96), et leur effet. L'harmonie des couleurs prend alors une place grandissante. Pour De Piles, seul celui engendré par l'*économie* du tout-ensemble trompe la vue (1668, *Remarque 78*, p. 83-85). L'effet du coloris procure à Richardson le plus haut degré de plaisir (1719, p. 67). C'est aussi ainsi que beauté et plaisir sont associés (Richardson, 1719, p. 88-90). Plus que le sujet ou l'histoire, le tout-ensemble des couleurs qu'il faut regarder de loin est *delightfull for the eyes* (p. 53-54). La capacité du peintre à donner du plaisir au spectateur est même érigée en qualité ultime pour Du Bos pour qui le plus grand peintre est celui qui donne le plus de plaisir (1740, p. 476-477).

En revanche Du Bos pose la question de savoir si le plaisir est suffisant pour prouver l'excellence de l'œuvre. Il ne s'interroge pas alors sur la

qualité du plaisir, ni comme le fait De Piles sur ce que Boileau appelle « les ressorts », c'est-à-dire les préceptes qui ont le pouvoir d'éveiller le sentiment du spectateur (Boileau, 1674 b, chant III, v. 23-26). Il se place dans la perspective d'une réflexion sur la nature du public. Parce que plaisir et déplaisir sont liés à la perception, même un ignorant peut juger si un tableau lui plaît, sans toutefois pouvoir justifier son impression (Du Bos, 1740, p. 289). La théorie de l'art prend en compte de manière de plus en plus grande l'expérience du sensible et l'autorité du sentiment. Il n'est cependant pas encore possible de parler d'une conception de l'expérience et de la connaissance sensibles proches de l'esthétique. Ce point fera débat dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Baillet De Saint-Julien, 1750; Batteux, 1746; Boileau, 1674 b; Boutet, 1672; Browne, 1669 [1675]; Coypel, 1732; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1708; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Du Bos, 1719 [1740]; Dufresnoy/De Piles, 1668; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Goeree, 1670 a; Junius, 1637 [1638, 1641]; Le Comte, 1699-1700; Pader, s.d., 1649; Quintilien, *Institutio oratores*; Richardson, 1719; Sandrart, 1675 et 1679; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

- CHANGEUX Jean-Pierre, *Raison et plaisir*, Paris, 1994.
- CHEZAUD Patrick, GASQUET Lawrence, SHUSTERMAN, Ronald, *L'art de plaire. Esthétique, Plaisir, Représentation*, Paris, 2006.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, « L'argument de l'ignorant : de la théorie de l'art à l'esthétique », dans C. Michel et C. Magnuson (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome-Paris, 2013, p. 81-93.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *Les raisons de l'art*, Paris, 2014.

Pli ⇒ Draperie

PORTRAIT

angl. : *portrait, face painting, portraiture, portrait painting*

all. : *Porträt*

néerl. : *conterfeytsel, afbeeldsel*

it. : *ritratto*

lat. : *effigies*

Portraitiste, portraiturer, portraire, ressemblance, carnation, attitude, draperie, figure

Les idées de naturel, de vie et d'idéal sont, dès la Renaissance, attachées au portrait. Ces dernières restent au cœur des écrits sur l'art de l'époque moderne, mais d'autres préoccupations deviennent des enjeux majeurs : la représentation fidèle du modèle et la pratique. La réalisation d'un portrait intéresse les théoriciens, qui fournissent des conseils précis sur la séance de pose, la couleur, le rendu de la draperie ou du corps humain. De nouvelles réflexions apparaissent à partir du milieu du XVII^e siècle et durant le Siècle des Lumières. Les ambiguïtés du genre pictural, entre fidélité, embellissement, grâce et convenance, sont alors soulignées dans le but de montrer à ses dénonciateurs qu'il ne s'agit pas d'une simple copie de la nature, mais que des connaissances variées sont exigées, de même qu'un véritable talent.

Ressemblance entre naturel et idéal

À l'époque moderne, on attend d'un portrait qu'il offre une image fidèle d'un individu particulier que le spectateur doit pouvoir reconnaître (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 40; *Le Blond de la Tour*, 1669, p. 75; Chambers, 1728, II, p. 848). En cela, il se distingue des autres représentations de figures humaines — académies, peintures d'histoire et de genre — où la ressemblance n'est pas exigée. Cette thématique occupe de fait une place non négligeable dans la littérature artistique liée au portrait. Elle est tout d'abord définie comme une transcription réaliste du visage (Aglionby, 1685, p. 111-113; Pernety, 1757, p. 502), notion sur laquelle le terme anglais *face painting* insiste. Il s'agit également d'une représentation fidèle de l'ensemble du corps (Tocqué, « Sur la peinture et le genre du portrait » [1750], cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 2, p. 460). La tête, les mains ou encore le torse doivent être à l'image du modèle. La ressemblance inclut également la transcription du caractère et de l'expression (Dufresnoy/De Piles,

1668, p. 137 ; repris dans La Fontaine, 1679, p. 11-14 et Marsy, 1746, II, p. 124). Les exemples souvent cités sont ceux d'une personne plutôt triste qu'il ne faut pas peindre souriante, et inversement, car ce n'est pas conforme à sa nature, ou encore qu'un air gai ne doit pas être donné à une personne mélancolique (Aglionby, 1685, p. 111-113). Le mieux est alors de bien connaître son sujet et son tempérament (De Laresse, 1712, p. 11-12 ; Richardson, 1725 [1715], p. 22).

Toutefois, le principe de ressemblance n'empêche pas la dissimulation de certaines imperfections. En effet, le débat entre reproduction ou embellissement du modèle est récurrent depuis l'Antiquité. Junius, rapportant les propos de Plutarque, explique par exemple qu'il ne faut ni accentuer les défauts physiques, ni les négliger sans quoi le portrait ne sera pas ressemblant ou sera laid (1641, p. 225-226). De son côté, Goeree conseille de flatter ceux qui souhaitent se voir plus beaux qu'ils ne le sont, mais de manière naturelle et sans ostentation (1670, p. 122-123). Cela concerne autant le visage que l'attitude. Le peintre peut disposer son sujet dans une posture le mettant en valeur ou jouer sur les ombres pour cacher une imperfection, ce qui de fait lui procure l'admiration de ses commanditaires. De Piles, qui consacre un chapitre entier au portrait dans son *Cours de peinture*, autorise quelques libertés si le commanditaire l'exige. On peut accepter de dissimuler ou de négliger des défauts physiques seulement pour les femmes et les jeunes hommes, qui préfèrent « moins de ressemblance et plus de beauté », et ainsi redresser discrètement un nez de travers ou ajuster les épaules (1708, p. 268-271). Le sujet doit toutefois rester individualisé et ne pas avoir le même « air general » que l'on peut retrouver ailleurs (1708, p. 270). Il convient en revanche d'être le plus fidèle possible dans les représentations de personnes d'un rang social élevé ou ayant quelque mérite. Ces œuvres, essentiellement des portraits d'apparat, sont destinées à la postérité et ont en effet une fonction mémorielle. Si De Piles parle de deux types de portraits, sans les qualifier, on peut cependant suivre la distinction faite par E. Pommier entre portraits mémoriaux et mondains, chacun définissant des horizons d'attente différents (Pommier, 1998, p. 285). La position de Richardson est différente. Selon lui, un portraitiste doit savoir relever le caractère de son modèle dans tous les cas, sans peindre un visage jeune et beau même si c'est la volonté du commanditaire (1725, p. 185-187). Il est néanmoins possible de diminuer discrètement une imperfection. Le théoricien prend l'exemple du *Portrait de la comtesse Dowager d'Exeter* par Van Dyck (1599-1641) sur le front de laquelle est placé un voile

de gaze afin de cacher habilement son absence de sourcils (œuvre disparue, connue par une gravure de Faithorne, 1650-1663, British Museum). Par cet artifice, Van Dyck a conservé la ressemblance, tout en donnant la grâce et la grandeur appropriées. Cela témoigne d'une évolution de la conception du portrait, qui tempère le rapport entre ressemblance et naturel en faisant intervenir la convenance. De son côté, Tocqué s'oppose à tout embellissement au nom de la grâce. Certes pour lui, en modifiant le moindre détail du visage, la ressemblance se perd. Mais il introduit surtout l'idée que, les défauts étant subjectifs, il vaut mieux représenter le modèle tel qu'il est et non selon l'idéal du temps. L'art du portrait consiste en effet davantage à saisir les « instants heureux » et les « moments favorables » où la grâce paraît sur le visage (« Sur la peinture et le genre du portrait » [1750], cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 2, p. 454-456).

C'est aussi l'impression de vie que Tocqué valorise dans deux portraits de Rigaud (1659-1743) (*Mignard*, 1691, musée national des châteaux de Versailles et Trianon; *Desjardins*, 1692, musée du Louvre, Paris). L'idée de portrait vivant, lieu commun depuis Vasari, révèle alors chez les auteurs du XVIII^e siècle une autre conception de la peinture. Elle est notamment liée à l'illusion produite par l'œuvre : « ils me font illusion, c'est que je crois être en conversation avec ceux qu'ils me représentent, je vois la toile qui semble respirer [...], je crois apercevoir le sang qui circule sous la peau » (Tocqué, « Sur la peinture et le genre du portrait » [1750], cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 2, p. 457 et 460). Cette illusion, admirée par d'autres théoriciens (Le Blanc, 1753, p. 36; Diderot, *Salon de 1759*, dans Diderot, 1996, p. 200; Nonnotte, « Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter » [1760], dans A. Perrin Khelissa, 2011, p. 315 et 318), souligne le talent du portraitiste et l'effet admirable de l'œuvre qui surprend et séduit les spectateurs.

Réaliser un portrait

Peindre et réussir un portrait est de même une préoccupation notable des théoriciens, qui fournissent alors de nombreux conseils. Une attention non négligeable y est ainsi donnée dans les traités publiés au XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, notamment en Angleterre, où le portrait occupe une place privilégiée. Divers auteurs, dont Peacham (1634, p. 21-25; 1661, p. 132-133) et Salmon (1672, p. 11-15), accordent un soin particulier au visage et expliquent précisément com-

ment le dessiner selon sa position. À côté de cela, une place importante est attribuée aux proportions et à l'anatomie (Shaftesbury, 1914, p. 134 ; Page, 1720, p. 75). Aux Pays-Bas, sans conférer au visage une importance aussi grande, Van Hoogstraten et Goeree notent qu'il faut savoir assembler les parties du corps harmonieusement (Van Hoogstraten, 1678, p. 44 ; Goeree, 1682, p. 15-16). D'autres éléments pratiques sont abordés dans les textes de théorie en France, comme le choix de l'attitude, dont l'importance est soulignée par De Piles. Considérée comme « le langage » du portrait, celle-ci fait partie des quatre choses nécessaires à la perfection de ce type d'œuvres — avec l'air, le coloris et les ajustements (1708, p. 277-282). Le discours de De Piles se porte alors sur les manières de traiter le repos et le mouvement, mais aussi d'éviter les postures affectées, souvent critiquées, en laissant le modèle s'installer seul durant les séances de pose.

Le déroulement de ces dernières est en général décrit de manière précise et repris d'un auteur à l'autre sans grande variété. Leur nombre est souvent porté à trois, comme dans le *Graphice* de Sanderson (1658, p. 62-69), l'ouvrage anonyme *The Excellency of the Pen and Pencil* (1688, p. 100-102), le *Cours de peinture* de De Piles (1708, p. 285-297) ou encore l'*Art of Painting* de Page (1720, p. 75-85). La première séance sert à ébaucher le corps. Dufresnoy explique qu'il convient alors de travailler aux parties doubles en même temps — les yeux, les joues, les oreilles — afin d'imiter plus fidèlement la nature et de donner la vie nécessaire à l'œuvre (Dufresnoy, 1668, p. 40 ; repris dans Marsy, 1746, I, p. 124). Il faut les dessiner soigneusement, en les touchant ensemble. Durant cette rencontre, la première couche de couleurs est également déposée sur le support (Sanderson, 1658, p. 63). Lors de la seconde séance, l'artiste vérifie la disposition de sa composition. Il faut aussi s'assurer que les couleurs employées sont adaptées au sujet et produisent l'effet escompté (De Piles, 1708, p. 288). La carnation doit de fait correspondre au portraituré, à son âge et à son sexe (Boutet, 1696 [1672], p. 55-59 ; Browne, 1676, p. 31). Enfin, la dernière séance permet de retoucher le tableau et de se concentrer sur la ressemblance (Sanderson, 1658, p. 67 ; De Piles, 1708, p. 290). Le portraitiste doit revenir sur son modèle avec des yeux neufs et vérifier qu'il l'a bien représenté, en respectant ses traits et son caractère (Watelet et Levesque, 1792, V, p. 150). Cette troisième entrevue permet en définitive d'assembler et d'harmoniser la composition.

Les séances de pose, se déroulant le plus souvent dans l'atelier du peintre, sont par ailleurs un moment fondamental dans la réussite de

l'œuvre qui dépend des deux partis. Le portraitiste doit en effet mettre en confiance son modèle et converser avec lui afin qu'il ne s'ennuie pas, ce qui marquerait au contraire ses traits et gâcherait l'œuvre. De même, il doit prendre le temps d'observer scrupuleusement son sujet. Il convient également que ce dernier s'implique dans le procédé, ce qui n'est pas toujours aisé. Les séances, durant parfois jusqu'à six heures (Sanderson, 1658, p. 65), peuvent en effet être longues. Félibien (1666, 2^e *Entretien*, p. 224) recommande ainsi au portraitiste d'engager la conversation ou d'employer des musiciens dans l'atelier, comme l'aurait fait Léonard de Vinci (1452-1519) alors qu'il peignait *la Joconde* (v. 1503-1519, Musée du Louvre, Paris). De même, De Laïresse conseille à l'artiste de ne pas raconter d'histoires désagréables ou tragiques ce qui ferait prendre au modèle un air triste ou mécontent qu'il n'a pas naturellement (De Laïresse, 1712, II, p. 11-12).

L'arrière-plan fait aussi l'objet d'un traitement particulier par certains auteurs. Boutet préconise notamment de choisir des couleurs faisant ressortir le sujet (1672 [1696], p. 26). De son côté, De Laïresse critique l'utilisation permanente de fonds noirs et sombres ou blancs et clairs, cela ne produisant pas forcément un bon effet; il engage à choisir une couleur créant une harmonie avec le modèle, son teint et sa draperie (De Laïresse, 1712, p. 22-23).

Entre dénonciation et légitimation du portrait

La hiérarchie des genres picturaux, héritée de l'Antiquité et notamment théorisée par l'Académie royale de peinture et de sculpture parisienne durant le XVII^e siècle, place le portrait après la peinture d'histoire et l'allégorie, en partie à cause de la difficulté plus grande de ces dernières (Félibien, « Préface », 1668, n.p.). Le peintre d'histoire est en général perçu comme le seul artiste accompli car il s'intéresse à tous les sujets et a de fait davantage d'imagination et de talent que les autres. Ainsi, pour Shaftesbury, le portrait est mécanique et vulgaire, et ne peut, dès lors, être assimilé à un art libéral (1712, publié en 1914, p. 135). Ce genre pictural, malgré les nombreuses connaissances nécessaires et le talent exigé, est donc souvent considéré comme une copie d'un individu, soumise à la nature, alors que la peinture d'histoire, qui a vocation à éduquer le public, exige des connaissances variées, une maîtrise picturale et un génie supérieurs. Toutefois, la visée instructive de l'art n'est pas seulement atteinte par la peinture d'histoire, le portrait permettant d'immortaliser l'artiste et de transmettre à la posté-

rité l'image d'hommes de mérite dont l'exemple est à suivre (Félibien, 1685, 7^e *Entretien*, p. 144-145; Catherinot, 1687, p. 11). Le spectateur est alors invité à des réflexions sur des valeurs morales et est engagé à suivre la voie de ces Grands Hommes, comme il peut l'être face à des peintures d'histoire (Richardson, 1719, p. 45-46 et 1715 [1725], p. 13-14).

Peu reconnue en Hollande et en Angleterre, la hiérarchie des genres est en France relativisée au nom de la qualité de l'œuvre et de l'artiste. Des amateurs et artistes prennent en effet la plume pour montrer que le portrait n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Déjà, Félibien avait énuméré les nombreux savoirs à acquérir et le talent nécessaire si l'on veut faire des œuvres estimables comme celles de Van Dyck, avant de souligner toute la difficulté du travail (1685, 7^e *Entretien*, p. 141-145). À son tour, Richardson insiste sur le génie du portraitiste, de sorte que les talents et les connaissances exigées sont similaires à celles d'un peintre d'histoire, voire supérieures en matière de coloris (1715, p. 21). Tocqué, dans la première conférence consacrée au portrait prononcée à l'Académie Royale de Paris, explique avoir voulu être portraitiste car il pensait ne pas pouvoir exceller dans la peinture d'histoire, mais avoue s'être trompé car chaque spécialité comporte un certain nombre de difficultés « lorsque l'on veut l'exercer de manière à se faire un nom » (« Sur la peinture et le genre du portrait » [1750], cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 2, p. 449-450). En outre, Massé conseille aux élèves de l'Académie royale de ne pas s'obstiner à être peintre d'histoire, mais de travailler dans le talent qui leur convient puisque chaque spécialité est digne lorsque l'on s'applique (« Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions », *ibidem*, t. V, vol. 2, p. 468-469). Une remise en question de la hiérarchie des genres émerge chez Diderot, pour qui chaque genre pictural comporte de grandes difficultés. Selon lui, une scène de genre et un portrait, s'ils sont réalisés par « un homme de génie », peuvent revêtir une valeur picturale égalant celle de la peinture d'histoire (Diderot, *Salon de 1763*, dans Diderot, éd. 1996, p. 245-246; *Essais sur la peinture*, dans Diderot, éd. 1996, p. 506-507). Un portraitiste ne s'attachant pas uniquement à transcrire la ressemblance de ses modèles, mais mettant en place une véritable action, possède alors un talent comparable au peintre d'histoire. Diderot souligne en outre la grande difficulté du portrait, ce qui amène les peintres d'histoire à en réaliser un nombre réduit ou même à en produire des « mauvais » (*Essais sur la peinture*, dans Diderot, éd. 1996, p. 505; *Salon de 1767*, dans Diderot, éd. 1996, p. 638).

Des dénonciations virulentes d'un autre genre s'expriment concernant les commanditaires et sujets du portrait. Celui-ci, touchant des catégories sociales plus larges qu'auparavant, rencontre en effet un grand succès au XVIII^e siècle, le rendant plus lucratif que la peinture d'histoire. Pour La Font de Saint-Yenne, ce phénomène n'est qu'une conséquence de la décadence de l'art (1747, p. 21-23). Le critique, qui ne remet toutefois pas en question l'utilité du portrait, s'en prend à la vanité des modèles, en particulier des femmes utilisant des déguisements mythologiques pour se présenter sous leur meilleur jour, mais qui ne sont plus reconnaissables (1747, p. 23-27). Ces œuvres proposent en effet une vision quelque peu superficielle et fautive, qui intéresse moins les amateurs comme La Font de Saint-Yenne ou Cochin ; celui-ci les tourne par ailleurs en ridicule (1771, I, p. 152-154). À côté des œuvres à valeur morale qui se substituent au portrait d'apparat, un nouveau type, présentant le modèle en buste et avec un nombre réduit d'accessoires, se développe en parallèle. Ces derniers, notamment créés par La Tour (1704-1788), paraissent plus authentiques, naturels ou intimistes et se concentrent sur la psychologie du modèle, conformément au goût des critiques.

Élodie CAYUELA

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Anonyme, 1668 [1688] ; Baillet De Saint-Julien, 1748 ; Boutet, 1672 [1696] ; Browne, 1669 [1675] ; Catherinot, 1687 ; Chambers, 1728 ; Cochin, 1757 [1771] ; Conférences, [2006-2015] ; De Piles, 1708 ; De Lairese, 1707 [1712] ; Diderot, 1759, 1763, 1765, 1769 ; Dufresnoy/De Piles, 1668 ; Félibien, 1666-1688 ; Goeree, 1670 a, 1682 ; Hoogstraten, 1678 ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; La Font De Saint-Yenne, 1747 ; La Fontaine, 1679 ; Le Blanc, 1753 ; Le Blond De La Tour, 1669 ; Marsy, 1746 ; Nonnotte, 1760 ; Page, 1720 ; Peacham, 1634, 1661 ; Pernetty, 1757 ; Richardson, 1715 [1725], 1719 ; Salmon, 1672 ; Sanderson, 1658 ; Shaftesbury, 1914 ; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

ALLEN Brian, « The Portrait in Eighteenth-Century Britain : Theory and Practice », dans C. BROOKS et V. CURZI (éd.), *Hogarth, Reynolds, Turner : British Painting and the Rise of Modernity*, Lausanne, 2014, p. 33-56.

- BONFAIT Olivier, « Du masque au visage : le portrait dans la littérature d'art », dans E. COQUERY, O. BONFAIT *et al.* (éd.), *Visages du Grand Siècle*, Paris, 1997, p. 35-47.
- CAYUELA Élodie, « Le portrait dans la France des Lumières : entre dénonciation et légitimation d'un genre pictural », *À l'épreuve*, n° 3, 2016, [En ligne : <https://alepreuve.com/portrait-france-lumieres-denonciation-legitimation-dun-genre-pictural/>, consulté le 21/09/17].
- COQUERY Emmanuel, « La fabrique du portrait », dans E. COQUERY, O. BONFAIT *et al.* (éd.), *Visages du Grand Siècle*, Paris, 1997, p. 137-160.
- NIDERST Alain, « La ressemblance au XVII^e siècle », dans J.-M. BAILBÉ (éd.), *Le portrait*, 1987, p. 255-263.
- POMMIER Édouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.
- RIONDET Philippe, « Le portrait au XVII^e siècle : concept de beauté et principe de ressemblance », *Histoire de l'art*, vol. 37-38, 1997, p. 55-68.
- SCHIEDER Martin, « “Les portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français”. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, p. 41-58.
- SCHNEIDER Marlen, « L'absence des mots : l'échec de la théorie académique face aux genres “hybrides” », dans M.-C. HECK, M. FREYSSINET, S. TROUVÉ (éd.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 291-303.
- WILLIAMS Hannah, *Académie Royale : A History in Portraits*, Farnham, 2015.

Portrait chargé \implies Caricature
 Posture \implies Attitude
 Praticien \implies Artiste

PRATIQUE

angl. : *practice*
 all. : *Praxis*
 néerl. : *praktijk*
 it. : *pratica*
 lat. : *techne*

Manière, méthode, technique, faire, main, règle, théorie

Bien que le terme technique soit volontiers utilisé de nos jours pour désigner la façon dont les artistes créent leurs œuvres d'art, ce mot est un néologisme de la langue vernaculaire de la fin du XVIII^e siècle. Ce que nous appelons maintenant technique se décrivait, au début de l'époque moderne, par d'autres termes, tels que : manière, méthode, pratique, usage, main, aptitude, règle et parfois tèche avant 1750. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que le mot technique fut introduit pour la première fois dans la langue vernaculaire, pour décrire et évaluer les aspects pratiques de la création artistique, bien qu'il ne fût pas généralement utilisé ainsi avant le XIX^e bien entamé (Hendriksen, 2017, 2018; Taylor, 2017). Les mutations dans l'usage de constellations de mots, dont les significations sont proches, tels que pratique, manière, méthode et technique, ont tendance à survenir de manière progressive plutôt que soudaine : il est donc difficile de repérer si et à quel moment un sens ancien est remplacé entièrement par un nouveau.

La pratique et l'origine du terme *technique*

L'expression *art* provient du latin *ars*, alors que le mot *technique* est originaire du grec *tèchne* (Τέχνη). Dans l'Antiquité, les deux portaient la même signification : ils indiquaient non seulement l'acquisition d'une maîtrise obtenue par la pratique et l'appropriation du savoir qui s'y rapporte, mais aussi les productions manuelles et intellectuelles de tout type de travail réalisé par l'Homme (Francastel, 1956). La distinction moderne entre *art* et *technique*, en tant qu'aspects intellectuels et pratiques de la production d'œuvres d'art, présente un vif contraste entre la compréhension ancienne et pré-moderne des termes. Ce que nous appellerions maintenant *technique* artistique, c'est-à-dire une manière particulière d'effectuer une opération ou tâche pratique et de travailler la matière pour produire une œuvre d'art, se décrivait généralement, avant la fin du XIX^e siècle, par des termes tels que : *pratique, manière, méthode, industrie, dextérité, fabriquer, main, aptitude et règle*, qui n'étaient que rarement évoqués sans les aspects intellectuels, spirituels ou psychiques de la pratique artistique. Pour comprendre pourquoi le terme *technique* est apparu pour la première fois dans la théorie de l'art au XVIII^e siècle, il convient de rappeler qu'il n'existait aucune dichotomie hiérarchique généralement reconnue entre l'esprit et la main dans la théorie de l'art pendant la Renaissance ; cela explique l'absence d'équivalence du mot *technique*. L'aptitude d'un artiste à pro-

duire une œuvre d'art était ancrée dans l'association soigneusement entremêlée d'un esprit avisé et de la main.

La lente évolution de la distinction entre l'esprit et la main

Dans la théorie de l'art et des traités de l'artisanat de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, la *pratique* ou la *manière*, et leurs synonymes apparaissent presque toujours en cohésion avec la théorie ou son équivalence. C'était alors la façon dont l'artiste associait ses aptitudes mentales, telles que former des images dans son esprit, raisonner, la compréhension de la théorie comme les règles pour la représentation du costume, du sujet, de l'histoire et des fables avec des matériaux, du savoir-faire, de la dextérité, sa main, sa manière ou sa pratique au travers de l'ingéniosité, l'*esprit* ou le génie dans la réalisation de l'œuvre d'art, lesquels déterminent la qualité d'une œuvre d'art. La création d'académies des beaux-arts dans la seconde moitié du XVII^e siècle a ouvert la voie à une nouvelle façon de percevoir les aptitudes, le talent et la façon dont ils pouvaient, et devraient, être développés (De Munck, 2010). Alors que ces développements s'exprimaient davantage dans la théorie et la critique de l'art, dans une plus nette distinction entre l'esprit et la main, ces derniers sont toutefois restés intimement liés sans qu'il ne soit encore nécessaire que le concept de technique soit proposé.

Nous en trouvons l'illustration dans l'introduction d'André Félibien aux *Conférences*, divisées en une partie « Raison ou Théorie » et une partie « Main ou Pratique ». C'est là qu'apparaît une hiérarchie subtile mais claire entre la main et l'esprit, alors que leur lien inextricable reste toujours reconnu :

Quoy que cette seconde partie qui traite de la pratique soit moins noble que la premiere, il ne faut pas neantmoins s'imaginer qu'elle doive estre considerée comme une partie purement mécanique, parce que dans la Peinture la main ne travaille jamais qu'elle ne soit conduite par l'imagination, sans laquelle elle ne peut presque faire un seul trait ny donner un coup de Pinceau qui réussisse. (1668 [1669], n.p.)

Quelles que soient les connaissances, l'imagination et l'invention que l'on possède, ces dernières n'ont aucun sens si elles ne sont pas accompagnées de la capacité d'exécuter des idées, et vice versa : « De sorte qu'il ne faut pas s'étonner s'il y a si peu d'excellens Ouvrages, puisque non seulement il faut avoir naturellement un esprit fertile pour les belles inventions, mais aussi un jugement solide pour s'en bien

servir, & une grande pratique pour les mettre en un beau jour » (1668 [1669], n.p.). La notion d'*esprit*, en français du XVII^e siècle, désignait une identité individuelle fondée aussi bien sur le tempérament que les facultés intellectuelles. Ainsi que Marr et d'autres l'ont dernièrement soutenu, et ce qui paraît le cas également ici, le concept d'*esprit* est venu à signifier la représentation sociale et artistique de cette identité individuelle, laquelle a fait ensuite l'objet d'interprétation et d'étude. À partir de ces remarques contenues dans les *Conférences*, il semblerait, par contre, que dans le cas de la peinture, l'*esprit* n'était pas seul à devoir être considéré : ce n'était que par l'association de l'excellence de l'esprit et l'excellence de la main — une combinaison de ce que pourrions appeler l'ingéniosité et la technique de l'artiste —, et c'est dans la manière dont elles se reflètent dans son œuvre, que se situait le critère principal de l'appréciation et de l'évaluation de l'art. La capacité de reconnaître, comprendre et apprécier cette association à son tour est bien ce qui caractérisait le *connoisseur* du XVII^e siècle : une personne encline à discerner, connaître et comprendre le grand art, plutôt qu'à seulement l'apprécier (De Piles, 1677, p. 26).

Certains auteurs, tels que Richardson, ont proposé une distinction plus fine entre l'esprit et la main que d'autres, en définissant l'aspect pratique de la création artistique comme mécanique et artisanal :

Le maniement. Nous comprenons par cette notion la manière dont les couleurs sont posées par le crayon sur l'image : telle est la façon d'utiliser la plume, la craie, ou le crayon dans un dessin, tel est le maniement de ce dessin. Considérant ceci par abstraction, ce n'est qu'un élément d'un fonctionnement, bon ou défectueux, réalisé par une main curieuse, experte ou bien lourde ou malhabile ; et que cela soit souple ou rugueux, ou quelle qu'en soit la manière, toutes les façons de travailler le crayon peuvent être bonnes ou malhabiles dans leur genre et une main fine et légère est tout autant perceptible dans une manière grossière, que souple. (*Handling. By this Term is understood the manner in which the Colours are left by the Pencil upon the Picture ; as the manner of using the Pen, Chalk, or Pencil in a Drawing is the Handling of that Drawing. This consider'd in it self abstractedly is only a piece of Mechanics, and is Well, or Ill as 'tis perform'd with a Curious, Expert ; or Heavy, Clumsey Hand ; and that whether 'tis Smooth, or Rough, or however 'tis done ; for all the Manners of Working the Pencil may be Well or Ill in their kind ; and a fine light Hand is seen as much in a Rough, as in a Smooth manner.*)

(Richardson 1725, p. 164-165)

La plupart des auteurs, cependant, semblent ne pas avoir considéré l'esprit et la main comme deux entités strictement distinctes mais plutôt

en un continuum de connaissances et d'aptitudes, l'un incapable de fonctionner sans l'autre, les deux nécessaires mais aucun ne pouvant suffire par lui-même pour la création satisfaisante d'œuvres d'art. Les points de vue concernant la manière exacte d'enseigner l'intellect et la main divergent. Par exemple, De Laïresse fit observer que l'ordre par lequel les aptitudes intellectuelles et pratiques étaient acquises pouvait varier selon les disciplines visuelles. Il précise que

Pour les peintres, il faut en premier lieu enseigner la théorie, ou la connaissance des proportions, puis la pratique de la couleur ; alors que de nombreux graveurs commencent par la pratique du maniement. (*For Painters first teach the Theory, or Knowledge of Proportion, and then the Practice of Colouring; whereas many Engravers begin with the Practice or Handling.*) (De Laïresse, 1712, II, p. 379 ; 1738, p. 636)

Les manières différentes d'écrire sur la pratique

En dernier lieu, il est important de garder à l'esprit que, dans cette période, nous distinguons globalement deux types d'écrits sur les aspects pratiques et techniques de l'art visuel : premièrement pour les documenter et les transmettre, comme c'est le cas dans un manuel, et deuxièmement à des fins d'évaluation et d'appréciation de l'art. Dès le XVIII^e siècle, s'est installée une longue tradition d'artistes-théoriciens qui pratiquaient les deux, les deux genres se superposant régulièrement. Bien qu'il y ait eu un corpus considérable de ce que l'on appelait *artes-littérature*, dédiée à la documentation et à la transmission d'aptitudes pratiques, elle est composée principalement de manuscrits. Les œuvres imprimées de ce genre sont des exceptions, elles étaient souvent destinées à des praticiens amateurs, ainsi *De groote Waereld* de Willem Beurs (1692). La plupart des œuvres imprimées dans lesquelles les pratiques artistiques étaient commentées, étaient essentiellement des œuvres focalisées sur la critique, l'évaluation et la théorie, destinées aux artistes professionnels et à leurs mécènes. Globalement, nous pouvons dire qu'à cette période, l'importance de la distinction entre les caractéristiques intellectuelles et spirituelles de l'artiste et ses aptitudes pratiques, manuelles ou mécaniques diffère largement chez les auteurs, allant d'une imbrication inextricable au rejet de ces dernières, jugées d'importance secondaire pour la création et l'évaluation de l'art. Taylor (2017) a soutenu que l'apport du terme *technique* par Diderot, dans la théorie et critique de l'art en 1765, avait pour but de donner une valeur esthétique à la pratique de l'artiste, pour défendre le fait que

le talent artistique a en lui-même une valeur. Cependant, le terme n'a pas reçu une place prépondérante avant le début du XIX^e siècle, lorsque l'accueil accordé à la théorie des jugements de goût désintéressés de Kant a entraîné dans l'appréciation de l'art par certains critiques un rejet presque total de l'importance des aptitudes pratiques de l'artiste et l'introduction, ainsi que l'apparition d'une esthétique du Génie romantique (Hendriksen, 2017).

Marieke HENDRIKSEN

[Traduction de l'anglais en français : Corinne O'Connor]

Sources citées

Beurs, 1692; Conférences, [2006-2015]; De Lairese, 1701, 1707 [1738]; De Piles, 1677; Félibien, 1668 [1669]; Richardson, 1715 [1725].

Bibliographie

DE MUNCK Bert, « Corpses, Live Models, and Nature : Assessing Skills and Knowledge before the Industrial Revolution (Case : Antwerp) », *Technology and Culture*, 51, n° 2, 2010, p. 332-356.

FRANCASTEL Pierre, *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1956.

HENDRIKSEN Marieke, « “Art and Technique Always Balance the Scale” : German Philosophies of Sensory Perception, Taste, and Art Criticism, and the Rise of the Term Technik, Ca. 1735–ca. 1835 », *History of Humanities*, 2, n° 1, 2017, p. 201-219. [En ligne : <http://dx.doi.org/10.1086/690579>, consulté le 18/01/2018]

HENDRIKSEN Marieke M.A., « From ingenuity and discourse to genius and technique : a brief exploration of shifting concepts in art theory », dans R. OOSTERHOFF et J.R. MARCAIDA (éd.), *Ingenuity in the Making*, Pittsburgh, 2018.

MARR Alexander, GARROD Raphaële, MARCAIDA José Ramón et OOSTERHOFF Richard, *Logodaedalus. Word Histories of Ingenuity in Early Modern Europe*, Pittsburgh, 2018.

SEIBICKE Wilfried, *Technik. Versuch Einer Geschichte Der Wortfamilie Um Τέχνη in Deutschland Vom 16. Jahrhundert Bis Etwa 1830*, Heidelberg, 1968.

TAYLOR Paul, « From Mechanism to Technique : Diderot, Chardin, and the Practice of Painting », dans S. DUPRÉ and C. GOTTLER (éd.), *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, Londres, 2017, p. 296-316.

Précepte \implies Règle, Théorie
 Principe \implies Règle, Théorie

PROPORTION

angl. : *proportion*
 all. : *Proportion*
 néerl. : *proportie*
 it. : *proporzione*
 lat. : *proportio*

Figure, corps, partie, mesure, raccourci, règle, faute, nature, harmonie, eurythmie, symétrie, rapport, trait, contour, dessin, convenue, vraisemblance

Le terme proportion est largement employé dans les traités artistiques en Europe. Tous les auteurs s'accordent sur la nécessité pour un artiste de bien maîtriser cette science dont la finalité est de parvenir à représenter la figure humaine avec vraisemblance. C'est la raison pour laquelle les théoriciens et les artistes ont donné des conseils pratiques, et ont défini des règles fondées sur des calculs de mesure afin de restituer correctement les proportions d'une personne, d'un animal ou d'un objet. Mais cette question des proportions ne relève pas seulement de la pratique artistique et de la pédagogie, elle s'inscrit aussi dans une réflexion théorique consistant en une quête d'une beauté idéale. Elle s'adresse tout autant aux peintres qu'aux amateurs.

Diffusion et réception de la théorie des proportions en Europe

La représentation de la figure humaine et la question de ses proportions est une des préoccupations majeure dans l'art occidental depuis l'Antiquité. Détaillées par Vitruve dans son *Traité d'architecture* (30-26 av. J.-C.), les proportions du corps humain, sur lesquelles un édifice se devait d'être dessiné pour être harmonieux, sont devenues à partir de la Renaissance un canon de beauté qui a peu évolué. Les proportions ont été analysées dans les académies italiennes au XVI^e siècle, puis en France au siècle suivant et ont fait l'objet d'études dans les

traités artistiques, dont les plus connus sont les *Quatre livres des proportions* (*Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, 1528, traduit en français en 1557 et 1614) d'Albrecht Dürer et le premier des sept livres qui composent le *Trattato della pittura...* de Gian Paolo Lomazzo, traduit en anglais par Richard Haydocke en 1598 et en français par Hilaire Pader en 1649. Cette dernière traduction est en réalité une synthèse du livre de Dürer et de celui de Lomazzo car pour rendre la théorie du peintre et théoricien milanais plus accessible, Pader a ajouté des gravures dont il a puisé les modèles dans le traité de Dürer en les personnalisant au moyen de cheveux, d'attributs et d'accessoires. On en trouve de larges extraits dans les écrits sur l'art, dans les passages consacrés aux proportions, qu'ils soient cités en référence ou non (Goeree, 1682 ; Dupuy du Grez, 1699). Le traité sur *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité* de Gérard Audran (1683), qui rassemble trente planches précédées d'une préface, a également connu une large diffusion en Europe : il a été traduit en néerlandais (v. 1680) et en allemand (v. 1690). Présentée comme un ensemble de règles susceptibles d'aider le novice en art et de permettre aux destinataires des œuvres de mieux les apprécier, la notion de proportion a connu des variations portant sur sa place dans la définition de la peinture, et fait l'objet de divergences sur la question de l'application même de ses règles jugées par certains comme un obstacle à l'expression du génie de l'artiste.

Définition et place de la proportion dans la théorie

La proportion entre dans la définition de la peinture dans le premier livre du *Trattato della pittura...* de Lomazzo (1585), puisque « toutes ces représentation & demonstrations que la peinture fait, c'est par des lignes proportionnées : où l'on doit prendre garde que le Peintre dessignant ne tire pas les lignes sans Raison, Proportion, & Art » (Pader, 1649, p. 3-4). La *raison* suppose que le peintre savant connaisse les proportions de ce qu'il veut imiter avant de dessiner, idée partagée par d'autres tel qu'Abraham Bosse et qui renvoie la pratique de la peinture au statut d'art libéral (1667, p. 22).

Liée à la théorie de l'imitation, la *proportion* correspond chez Lomazzo à la première des cinq parties de la peinture qui sont : la position et la situation des figures (les *moti*), la couleur, la lumière et la perspective. Son rang marque la grande importance qu'on lui accordait, car cette place privilégiée coïncide avec l'apprentissage du peintre qui, dès le début, doit maîtriser les règles des proportions (Bate, 1634, p. 112 ;

Pader, 1657, p. 9 ; La Fontaine, 1679, p. 44). Pour Fréart de Chambray, cet apprentissage est facile, mécanique, et ne consiste qu'en une étape, car pour tendre vers la perfection, le peintre doit surtout apprendre la géométrie, source de tous les arts (1662, p. 11). Chez Restout, la proportion correspond à la deuxième partie de la peinture et vient après « l'invention, ou l'histoire, qui comprend l'ordonnance ou disposition ». Elle contient le dessin, le mouvement et l'équilibre des corps (1681, p. 115), alors que pour De Piles à peu près au même moment, la proportion est considérée comme faisant partie du dessin (1684, p. 3-4 ; idée reprise par Dupuy du Grez, 1699, p. 10) et en même temps, elle constitue avec les mesures le fondement de la peinture qui permettront au peintre d'avoir du plaisir dans sa pratique (1684, p. 5). Selon Willem Goeree la proportion fait partie de l'*anatomie* (1682, p. 41). Enfin, chez Joachim von Sandrart, la place accordée à l'étude des proportions varie selon les éditions. Dans celle de 1675, cette partie n'est située qu'après le dessin et l'invention, la couleur et les techniques de la peinture, alors que dans les éditions de 1679 et celle en latin (1683), la proportion, à l'instar de chez Van Mander, est positionnée, toujours après le dessin, mais avant la couleur (Heck, 2006, p. 367, n. 5).

La définition de la *proportion* la plus fréquente est celle du rapport d'une partie avec un tout. Toutefois, le terme est souvent remplacé par celui de *mesure* qui a valeur de synonyme. La notion de rapport est formulée en terme de « consonance et correspondance » chez Pader (1649, p. 15), de « symétrie ou correspondance » chez Fréart de Chambray (1662, p. 11), de « convenance » chez Félibien (1676, p. 711), de « juste correspondance » chez De Piles (1699, p. 78-79). Comme chez Fréart de Chambray dont il s'est largement inspiré, Restout utilise le terme *symétrie* comme synonyme de *proportion* (1681, p. 115), alors que pour Charles Batteux au siècle suivant la proportion « va plus loin » que la symétrie dans la mesure où chaque partie est comparée à une autre et à un tout (1746, p. 86-87) ; Marsy considère quant à lui au même moment que la symétrie est « un grand défaut dans un tableau » (1746, II, p. 243). Dans les textes néerlandais de Van Mander (1604, III, 1-4, fol. 10r.) et Junius (1641, p. 203-204), allemand de Sandrart (1675 et 1679) et anglais de Sanderson (1658, p. 45) la science des proportions est fondée sur le principe d'*analogie* qui provient de la traduction latine du terme qui indique une similitude ou une égalité de rapports entre des choses.

Les adjectifs *juste* et *belle* sont fréquemment associés au mot *proportion*. Le premier entre dans la définition d'un dessin correct (De Piles, 1708, p. 128-130). Il renvoie aux notions de norme et de règle que l'on

doit respecter, tout en essayant de varier les attitudes ainsi qu'il est possible de les observer dans la nature (De Piles, 1677, p. 262-263). Les proportions ne doivent donc pas seulement être réduites au contour, au trait dessiné, ou à l'application d'une règle, il faut aussi donner du relief à la figure humaine, des rondeurs, à l'aide des « jours et des ombres » appliqués sur certaines parties du corps (De Piles, 1684, p. 8-9; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 13; Dupuy du Grez, 1699, p. 134; De Lairese, 1701, p. 40-41). *Belle* évoque l'idée de beauté idéale produite par des proportions justes et harmonieuses appelée *eurythmie* par Vitruve. Pour Félibien ce sont les proportions et la symétrie qui engendrent la beauté et non l'inverse (1666, *1^{er} Entretien*, p. 36-37), car la beauté se trouve dans ce que la création divine a fait de plus remarquable à savoir l'Homme (1666, p. 47). Mais cette quête de beauté passe aussi par différents modes de calcul de mesures des proportions.

Les règles de la proportion et le rapport à la figure humaine

Chez Lomazzo, la proportion est divisée en deux parties, la proportion « propre de la chose que l'on veut représenter et peindre », qualifiée de « naturelle » et la proportion « selon l'œil et en perspective » appelée également « artificielle » (Pader, 1649, p. 9-10); une distinction qui est aussi véhiculée par la traduction de Haydocke (1598) et reprise dans les traités anglais de la seconde moitié du XVII^e siècle de Browne (1675, p. 20-21) et Smith (1692, p. 26-27). Il s'agit de représenter la proportion particulière à chaque figure, c'est-à-dire que chaque partie du corps doit être proportionnée à une autre, la main à la tête etc., et de prendre aussi en considération la distance entre le spectateur et le tableau. Goeree (1682, p. 78-79) quant à lui identifie trois types de proportions : naturelles (*natuurlijk*), mathématiques (*maatredig*) et esthétiques (*des welstaans*).

Le calcul des proportions repose sur le principe, appelé par Vitruve « commodulation », qui consiste à diviser le corps en unité de mesure correspondant à une tête et à diviser la hauteur du visage en unité de mesure appelées minutes. Pader reprend les proportions établies par Lomazzo tirées de l'observation de statues antiques, de l'homme de dix, neuf, huit, sept têtes, puis de la femme de dix, neuf et sept têtes et de l'enfant de six, cinq et quatre têtes. Ces proportions sont également celles recommandées par Lodovico Dolce (1557) et traduites par Nicolas Vleughels (1735, p. 185-191). La proportion de huit têtes a la préférence de Goeree (1682, p. 59-60). La déclinaison des

différentes proportions a pour but de permettre à l'artiste de diversifier les canons et de les adapter en fonction du sexe, de l'âge et de la qualité de la personne qu'il doit représenter selon les théories de convenance et de vraisemblance (Angel, 1642, p. 52; Browne, 1675, p. 16-17; Richardson, 1725, p. 145-147). La figure de dix têtes est recommandée pour représenter Mars, celle de sept têtes pour figurer le corps plus robuste et trapus d'Hercule. Mais à la fin du XVII^e siècle en France, le livre de Lomazzo fait l'objet de critiques notamment par de Piles dans les *Remarques sur l'art de peinture* de Charles Alphonse Du Fresnoy (1668, p. 114) pour qui les nombreuses subdivisions pouvaient « rebuter » le peintre. Il préfère se servir du modèle antique pris sur les sculptures en raison de leur universalité (« qui plaisent à tout le monde », De Piles, 1684, p. 8) En effet, les sculpteurs de l'Antiquité n'avaient pas imité servilement la nature, mais avaient su choisir ce qu'il y avait de plus beau pour ensuite l'assembler et former des figures s'approchant de la perfection. Cette question a fait l'objet de débats et de plusieurs conférences à l'Académie dont celle de Gérard van Opstal sur *Le Laocoon* (2 juillet 1667) et de Sébastien Bourdon sur les *Proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique* (5 juillet 1670). Testelin retient quatre sortes de proportions fondées sur les modèles antiques : « grosses & courtes, delicates & sveltes, des fortes & puissantes, grelles & deliées » (s.d. [1693 ou 1694], p. 13; repris par Le Comte, 1699-1700, I, p. 15-16).

Dans la traduction française du *Traitté de la peinture* de Léonard de Vinci par Roland Fréart de Chambray, la proportion naturelle est complétée du *mouvement* « accomodé au sujet & à l'intention de la figure vivante qui se meut » (Da Vinci, 1651, p. 12 et 54). La notion de mouvement oblige le peintre à connaître d'autres mesures et à maîtriser la science du raccourci (De Piles, 1668, p. 88) afin de servir la compréhension du sujet ainsi que Sandrart le souligne (1679, II, Livre 3, chap. 2, p. 13b).

La restitution des proportions demande donc une qualification particulière de la part de l'artiste qui peut suivre différentes méthodes. De Vinci conseille au peintre de prendre les mesures sur son propre corps et de noter ce qui lui paraît disproportionné afin de ne pas le reproduire (1651, p. 61). La « règle et le compas », outils nécessaire à la géométrie, sont aussi utiles pour suivre une norme et représenter la figure vers la perfection (Bosse, 1649, p. 88-89; Pader, 1657, p. 6; Peacham, 1661, p. 128). Selon De Piles au contraire, c'est de l'observation de la figure que le peintre doit parvenir à restituer les bonnes

proportions, l'utilisation du compas ne venant qu'en ultime recours pour vérifier la justesse des mesures (De Piles, 1684, p. 14-15). Pour Le Blond de La Tour (1669, p. 44-45), il faut aussi que le peintre prenne garde à allonger les membres d'une demie-tête quand les personnages sont habillés car les vêtements ont tendance à tasser les corps (1669, p. 44-45).

Stéphanie TROUVÉ

Sources citées

Angel, 1642; Audran, 1683; Bate, 1634; Batteux, 1746; Bosse, 1649, 1667; Browne, 1669 [1675]; Conférences, [2006-2015]; Da Vinci, 1651; De Piles, 1668, 1677, 1684, 1699, 1708; Dolce, 1557; Dufresnoy/De Piles, 1668; Dupuy Du Grez, 1699; Durer, 1528 [trad. fr. 1557 et 1614]; Félibien, 1666-1688, 1676; Fréart De Chambray, 1662; Goeree, 1682; Haydocke, 1598; Junius, 1641; La Fontaine, 1679; Lairesse, 1701; Le Blond De La Tour, 1669; Le Comte, 1699-1700; Lomazzo, 1584; Marsy, 1746; Pader, 1649, 1653 [1657]; Peacham, 1661; Restout, 1681; Richardson, 1715 [1725]; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679, 1683; Smith, 1692; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604.

Bibliographie

- BOLTEN Jaap, *Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books 1600-1750*, Landau, 1985.
- DELAPIERRE Emmanuelle, « La quête d'un *vêtement d'idées*. La question des proportions du corps humain au XVII^e siècle », dans *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*, *Revue d'esthétique*, 1997, n° 21/32, p. 211-219.
- HECK Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Académie*, Paris, 2006, p. 195-208.
- SANCHO LOBIS Victoria, « Printed Drawing Books and the Dissemination of the Ideal Male Anatomy in Northern Europe » dans K. DE CLIPPEL, K. Van Cauteren & K. VAN DER STIGHELEN (éd.), *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*, Turnouht, 2011, p. 51-64.

PUBLIC \implies SPECTATEUR

R

Raccourci \implies Proportion

Raison \implies Esprit, Jugement, Peintre, Invention

REDDERING

fr. : /

angl. : /

all. : /

Composition, *houding*, perspective colorée, espace, paysage, champ, fond

Le terme reddering est un important concept relatif à la composition et au rendu de l'espace dans la théorie de l'art néerlandaise. Il décrit une disposition en alternance d'ombre et de lumière, de façon à ce que le contraste entre les avant-plans et les arrière-plans du tableau évoque un effet de recul spatial. L'origine du concept se situe dans des idées liées aux contrastes de lumières et de fonds sombres; il a, toutefois, une structure plus complexe.

Le sens, la création et l'usage de la notion *reddering*

Reddering est un terme relatif à la la composition qui dénote une séquence d'ombre et de lumière en alternance dans une peinture, un

concept pour lequel d'autres langues utilisent des expressions moins spécifiques, telles que *ground* (champ ou fond). Bien que le mot en néerlandais actuel soit principalement utilisé dans le sens de « secourir » ou « sauvegarder », il était, au XVII^e siècle, également utilisé pour signifier « arrangement », « disposition » ou mise en place de l'ordonnance.

Dans le langage théorique des arts, le terme *reddering* est proposé par Goeree, en 1668. Il est alors vaguement fondé sur les passages de Léonard de Vinci qui concernent les *campi*, et sur la manière de présenter les arrière-plans et les objets au devant (Vinci, 1651, chap. LXX, p. 20; chap. CXXXVII, p. 44; chap. CXLI, p. 45; chap. CLX, p. 50; chap. CCLXXXIII, p. 93; chap. CCLXXXVIII p. 95). Goeree a lu la traduction française de Léonard, le *Traité de la peinture* écrit en 1651 par Roland Fréart de Chambray. Les interprétations de Fréart, sur les idées de Léonard concernant les contrastes de fonds lumineux et ombragés, semblent plus complexes qu'elles ne l'étaient dans la version italienne d'origine, mais elles sont développées par Goeree dans un nouveau concept artistique. À la forme simple du contraste que Léonard avait décrite, il ajoute la caractéristique d'une séquence en alternance de contrastes de lumière et d'ombre. Il donne aussi un nom au concept, et associe les aspects relatifs à l'arrangement de la composition (Goeree, 1697 [1670b], p. 131).

Le concept *reddering* est souvent utilisé dans la peinture des paysages, où l'alternance d'éléments de lumière et d'ombre fonctionne comme des éléments de perspective de couleurs, qui contribuent à créer un effet de recul spatial (Lairesse, 1740 [1712], I, p. 344). Les peintres de paysages, et en particulier de paysages marins, ne pouvaient pas toujours revenir à l'usage d'éléments de perspective linéaire pour obtenir un effet d'espace et d'étendue. Une alternance de bandes de lumières et d'ombres dans les paysages pouvait s'expliquer aisément grâce aux effets visuels des nuages qui, par leurs ombres, assombrissent des aspects du paysage.

Reddering est relié à *houding*. C'est un concept relatif aux couleurs, bien que ses éléments soient la lumière et l'ombre. Qu'il consiste en ces deux éléments le rend moins complexe que *houding*. Comme c'est le cas pour *houding*, ces composants seuls ne sont pas pertinents, la manière dont ils sont appliqués est également importante. Dans le concept de *reddering* se trouve également la façon de faire fusionner les deux éléments de lumière et d'ombre par des transitions douces, que cela soit en utilisant des teintes intermédiaires ou en estompant les contours. Une autre particularité du *reddering* réside dans la baisse

progressive du contraste entre les éléments de lumière et d'ombre vers l'arrière-plan.

Ulrike KERN

[Traduction de l'anglais en français : Corinne O'Connor]

Sources citées

Da Vinci, 1651 ; De Lairese, 1707 [1712] ; Goeree, 1668 [1670 b].

Bibliographie

KERN Ulrike, « Light and Shadow, Clouds and Sunrays : The Concept of *Reddering* in Netherlandish Art », *Oud Holland*, vol. 144, n° 4, 2011, p. 209-230.

DE VRIES Lyckle, « Gerard de Lairese : The Critical Vocabulary of an Art Theorist », *Oud Holland*, vol. 117, n° 1-2, 2004, p. 79-98.

URBAN Bruno, *Das Groot Schilderboek des Gerard de Lairese. Die Literarischen Unterlagen zur kunstgeschichtlichen Behandlung*, Berlin, 1914.

REFLET

angl. : *reflection*
 all. : *Lichtreflex*
 néerl. : *reflectie*
 it. : *riflesso, riverberatione*
 lat. : *repercussus, reverberatio*

Lumière, ombre, couleur, relief, union

La lumière réfléchie est une situation spécifique d'éclairage indirect qui peut apparaître sous des formes différentes. Lorsque les reflets sont discutés dans la théorie de l'art, ce sont les lumières reflétées dans des ombres, un procédé par lequel les couleurs des reflets sont particulièrement visibles. Les artistes de la période moderne étaient fascinés par les reflets et, dans la théorie de l'art, la capacité des reflets à transporter la lumière colorée est distinguée. Le phénomène de la lumière devient un sujet étudié de manière empirique, et apprécié en même temps pour sa capacité esthétique à relier entre elles les figures et les objets dans les peintures. Quand les questions d'exactitude scientifique au sujet des reflets devinrent de plus en plus insistantes dans les

débats, elles apparaissent moins pertinentes au regard des problèmes esthétiques et artistiques posés par la couleur.

La lumière réfléchie dans l'art

Les reflets se produisent lorsque la lumière se reflète sur une surface dans son angle d'incidence, comme une balle qui rebondit (Vinci, 1651, chap. LXXV, p. 22). L'apparence des reflets dépend principalement de la texture de la surface sur laquelle la lumière se reflète : si la surface est uniforme, l'on obtient dans le meilleur des cas une image miroir ; et si la surface n'est pas uniforme, le reflet est diffus. Lorsque les auteurs parlent des reflets, ils font généralement référence à la lumière reflétée dans les ombres et la manière dont un objet d'une certaine couleur projette un reflet d'une même couleur dans une ombre proche (Hoogstraten, 1678, p. 262). Les reflets de ce type étaient utilisés par les artistes pour produire un effet d'union dans la coloration d'une peinture.

Le terme reflet est présent dans les premiers traités sur l'art. C'est en 1435 qu'Alberti décrit les expériences publiques réalisées avec la lumière réfléchie, où il précise avoir observé que la couleur verte d'une herbe et des feuilles se reflètent sur la peau humaine sous le soleil (Alberti, 1973, p. 26, § 11). Des exemples de reflet dans l'art contemporain se trouvent par exemple dans les peintures de Jan van Eyck (v. 1390-1441) et de Hubert van Eyck (mort en 1426). Testelin suggère que le succès des couleurs à l'huile par rapport à la tempéra peut expliquer l'apparition de reflets dans les peintures, bien que cette affirmation soit réfutable (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 39).

Vers 1500, Léonard de Vinci fait l'analyse des lois de l'optique et des reflets et dresse environ cinquante propositions et schémas. Au cours du XVII^e siècle, les fonctions des reflets esthétiques prennent une place importante autant dans la théorie de l'art néerlandaise que dans les discussions lors des conférences de l'Académie royale. La capacité des reflets à transférer une lumière colorée est considérée utile par les peintres pour associer visuellement les figures et les objets.

Les reflets dans les compositions picturales

C'est en 1604 que Van Mander s'aperçoit des qualités importantes de la lumière reflétée pour créer une impression de relief lorsqu'elle est appliquée à la partie ombrée des objets représentés, comme par

exemple une colonne ronde (van Mander, 1604, fol. 48v). Pour produire des reflets sur une lumière artificielle, il était concrètement recommandé de placer une feuille de papier lumineuse près de l'objet à dessiner (Goeree, 1697 [1670 b], p. 66-67). Il n'est pas certain que cette manière de procéder pour créer des reflets ait été à cette époque pratique courante dans les ateliers d'artistes.

L'utilité des reflets pour obtenir une unité de couleurs dans une peinture est déjà reconnue par Léonard de Vinci et aucun des auteurs de l'art ultérieurs n'a manqué de l'évoquer (Vinci, 1651, chap. LXXXIV, p. 25). Les discussions sur les reflets et la couleur sont particulièrement importants pendant la seconde partie du XVII^e siècle : le phénomène de lumière fournissait volontiers aux auteurs des arguments scientifiquement fondés pour rendre compte des effets esthétiques de l'union et de la beauté dans le coloris. La qualité de l'assemblage des objets et des couleurs devient résolument associée aux reflets, au point que la représentation des réflexions dans un tableau était niée si ces effets ne pouvaient être clairement reconnus (Félibien, 1672, 4^e *Entretien*, p. 48 ; Lairesse, 1740, I, p. 264).

Pour déterminer l'intensité de la lumière reflétée, il était conseillé aux artistes de veiller à ne pas faire de réflexions trop fortes, surtout pour la carnation. Car le danger serait que l'ouvrage engendre des effets « cuivrés » (*koperachtig*) (Goeree, 1697 [1670b], p. 127), et apparaissent « diaphanes comme s'ils étaient de verre » (Mérot, 1996, p. 191 ; Félibien, 1685 [1725], 7^e *Entretien*, p. 430). L'apparence des reflets en termes de leurs couleurs se décrit généralement par des teintes chaudes, comme le rouge et le jaune, ou des couleurs « lumineuses ». L'étude des pratiques de peinture dans l'atelier de Rembrandt révèle que les reflets sont assimilés au brun-rouge (Hoogstraten, 1678, p. 267). Il n'est pas conseillé aux artistes d'utiliser des pigments vifs tels que le vermillon, l'orpiment rouge ou ultramarine, que l'on associe à Rubens et aux artistes de son cercle (Lairesse, 1740 [1712], I, p. 264-265).

Au XVIII^e siècle, les empiristes français tentent de trouver des indications plus précises scientifiquement pour déterminer la juste quantité et l'intensité nécessaire des reflets (Cochin, 1757, p. 193-198). À ce stade, les lois naturelles et les règles artistiques se développent dans des directions divergentes. La lumière reflétée et les couleurs ont perdu leur existence en tant que forme hybride entre art et nature, remplacée par d'autres systèmes de couleurs.

Ulrike KERN

Traduction de l'anglais en français : Corinne O'CONNOR

Sources citées

Alberti, 1435 [1540]; Cochin, 1757; Coypel, 1721; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712]; Félibien, 1666-1688; Goeree, 1668 [1670 b]; Hoogstraten, 1678; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604.

Bibliographie

BAXANDALL Michael, *Shadows and Enlightenment*, New Haven-Londres, 1995.

HOCHMANN Michel, « Les reflets colorés. Optique et analyse du coloris du XVI^e au XVII^e siècle », dans M. HOCHMANN, D. JACQUART (éd.), *Lumière et vision dans les sciences et les arts. De l'Antiquité au XVII^e siècle*, Genève, 2010.

KERN Ulrike, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*, Turnhout, 2015.

MÉROT Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, 1996.

VAN EIKEMA HOMMES Margriet, VAN DE WETERING Ernst, « Light and Colour in Caravaggio and Rembrandt, as Seen through the Eyes of their Contemporaries », dans *Rembrandt — Caravaggio*, Amsterdam, 2006, p. 164-179.

Regard \implies Œil, Paysage, Plaisir, Spectateur
Regardant \implies Spectateur

RÈGLE

angl. : *rule*
all. : *Regel, Lehrsatz*
néerl. : *regel, kunstregel*
it. : *regola*
lat. : *norma*

Principe, maxime, précepte, fondement, méthode, théorie, pratique

Le terme règle a un double sens : celui d'outil, et celui de précepte à suivre. Le premier, quelque fois associé au compas, est relativement peu utilisé. Le second fait en revanche l'objet de nombreux débats sous-tendus par deux questions. L'art peut-il être enseigné par préceptes ? Les règles sont-elles utiles aux peintres ? La nécessité d'établir des règles, absente encore chez Vasari, n'apparaît en Italie qu'à la fin du XVI^e siècle dans un contexte particulier qui correspond à une époque où l'on affirme que l'art peut être enseigné dans des académies, et que les règles peuvent remédier au déclin de l'art. Armenini rédige ainsi ses Veri Precetti della Pittura (1587), un manuel de peinture qui s'adresse aux peintres pour leur permettre d'acquérir un beau style. Si la question des règles reste fondamentale au XVII^e siècle, si les théoriciens reconnaissent leur utilité, ils expriment aussi la difficulté de les formuler. Les règles restent toujours liées à l'appréciation de la perfection, mais elles ne s'inscrivent plus comme pour les théoriciens italiens de la deuxième moitié du XVI^e siècle dans la perspective d'une régénération de l'art. Elles sont importantes dans le contexte de l'apprentissage. Celles qui concernent la perspective, les proportions et l'anatomie sont prescriptives, mais d'autres sont beaucoup plus générales. Elles expriment surtout le rapport étroit établi entre théorie et pratique. Penser la théorie comme une réflexion sur la pratique, et la peinture comme une mise en pratique de la théorie induit une conception moins contraignante des règles qui induit une réflexion sur leur nature, leur usage.

Fondement, précepte, principe et règle

Si Hilaire Pader différencie les préceptes qu'il applique à la théorie, des règles pratiques (1649, p. 9), cette distinction est cependant moins évidente qu'il n'y paraît, et les différents termes sont utilisés avec des sens différents selon les contextes.

Van Mander dénomme *Den Grondt der edel vry schilderconst* [1604, *Fondement de l'art noble et libre de la peinture*] ses chapitres théoriques qui servent d'introduction aux *Vies*, et sont adressés aux jeunes peintres. Il y traite de la manière de concevoir l'œuvre d'art, du statut de l'artiste, de la conception du dessin, de la lumière de la couleur, et donne des indications pratiques. De Grebber intitule son ouvrage *Regulen : Welcke by een goet Schilder en Teyckenaer geobserveert en achtervolght moeten werden ; Tesamen ghestelt tot lust van de leergierighe Discipelen* [1649, *Règles : Lesquelles doivent être observées et suivies par un bon Peintre et Dessinateur ; Assemblées au plaisir des Disciples avides d'apprendre*]. Sandrart termine ses chapitres théoriques en énonçant vingt-cinq règles

(*Mahlerey-Regel*, 1675, p. 102-103). Il ne s'agit pas de listes de connaissances, ni d'indications techniques et pratiques qui sont contenues dans les chapitres de la *Teutsche Academie*, ni de règles précises, mais de préceptes relatifs à la manière de peindre, à l'attitude du peintre face à son œuvre et à son public, tous déduits de la pratique, et que Sandrart a souvent repris du *Trattato* de Vinci. L'affirmation de règles obéit cependant au même objectif pédagogique concernant l'enseignement de la peinture; elle correspond aussi pour le théoricien allemand au désir d'éduquer le spectateur.

L'observation « de tous les Principes fondamentaux » est pour Fréart de Chambray la seule voie pour que la Peinture subsiste (Fréart de Chambray, 1662, *Préface*, n.p.). Le terme *principe* doit ici être compris dans sa double signification. Il exprime tout ce qui doit régir les différentes parties d'une peinture, et vise également à définir les règles qui contribueraient au rétablissement de la perfection de l'art. Suivant le propos de Junius qui parle de *regulen, rule, praecept* (II, III. 3), Fréart conjugue pour cela deux approches : la première par l'énoncé de principes, la seconde par l'analyse d'exemples, et pose ainsi les fondements de l'enseignement académique.

Nécessité et usages

Tous ces termes, toutes ces approches témoignent cependant de l'importance de définir des règles dans le but affirmé de donner une formation aux jeunes peintres. L'observation des règles ne se limite cependant pas à l'acquisition de recettes d'atelier, elle doit ouvrir les yeux des jeunes artistes durant la période d'apprentissage, et montrer le juste chemin (Sandrart, 1679, p. 11 ; Goeree, 1682, p. 60-62).

Les théoriciens français insistent sur une autre qualité des règles. Leur connaissance et leur observation instruisent l'entendement, « pour en travaillant de jugement, en avoir toujours les idées presentes, afin qu'elles puissent precisement le conduire avec justesse dans ses ouvrages » (Fréart de Chambray, *Préface*, n.p. ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 14). Bosse propose ainsi d'avoir le compas et la règle dans l'imagination et d'en user de la même manière que si ces instruments étaient dans la main (Bosse, 1667, p. 51).

Les règles sont ainsi définies pour certaines parties de la peinture. Elles concernent la géométrie, l'optique, la perspective (Félibien, 1672, *4^e Entretien*, p. 392-393 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 40 ; Goeree, 1670, p. 17-18), les proportions (Audran, 1683, n.p. [1] ; Browne, 1675, p. 3, 5-9 ; Smith, 1692, p. 32-34, 64-67 ; Goeree, 1682, p. 43-44, 58).

D'autres se rapportent à la mise en place des couleurs (Le Blond de la Tour, 1669, p. 46; Aglionby, 1685, p. 18-20, p. 111-113; Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 38), de la lumière et des ombres (Peacham, 1634, p. 31-35; Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 32, à propos de la grappe de raisin de Titien (1588-1676); Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 29 [bis]; Hoogstraten, 1678, p. 305-306), voire du paysage (Peacham, 1634, p. 39-40; Sanderson, 1658, p. 72-73; Salmon, 1672, p. 6-10).

Ces règles, considérées comme universelles (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 40), empêchent certes le peintre de tomber dans des erreurs, mais elles suscitent également des débats, en particulier en France. En effet un discours plus normatif, voire dogmatique apparaît sous la plume de certains théoriciens, en particulier quand les écrits défendent les académies de province en France. Affirmant leur infailibilité, ils vilipendent les peintres qui refusent de s'y soumettre (Restout, 1681, p. 37, 46). D'autres théoriciens s'élèvent contre leur emploi systématique, et incitent le peintre à accorder la vue à la raison afin qu'il « ne fasse rien qui ne soit au gré de toutes deux » (Félibien, 1672, 4^e *Entretien*, p. 392-393). Le débat est particulièrement vif à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris à propos de la perspective. On préfère également enseigner la composition par l'exemple de modèles choisis plutôt que par les règles (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 27), et on engage à étudier les attitudes et les mouvements des passions d'après les modèles vivants (De Piles, 1668, *Remarque 233*, p. 117-119; Dupuy du Grez, 1699, p. 135).

La raison en est double. D'une part il n'est pas possible de tout enseigner à l'aide de règles; les peintres ont ainsi besoin de se tourner vers la vie dans de nombreux cas (Goeree, 1670, p. 121-122). Il y a d'autre part « dans la Peinture plusieurs choses, dont on ne puisse pas donner de règles si précises (* veu que les plus belles choses ne se peuvent souvent exprimer faute de termes) » (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 8). Junius rappelle l'exemple de la statue de Polyclète pour laquelle le sculpteur n'a pas écrit de règles, mais dont la statue elle-même sert maintenant de règles au point que ceux qui les suivent créent des œuvres parfaites (Junius, II, III. 3).

La nature des règles

Bien que suivre les règles soit fréquemment considéré comme un postulat fondant la pratique (Bosse, 1667, dédicace, n.p.), certains théoriciens en reconnaissent les limites :

S'il y a un moyen pour faire davantage paroistre les parties d'un Tableau, pour leur donner plus de force, plus de beauté & plus de grace; c'est un moyen qui ne consiste pas en des regles qu'on puisse enseigner, mais qui se découvre par la lumiere de la raison, & où quelquefois il faut se conduire contre les regles ordinaires de l'Art.

(Félibien, 1666, *Préface*, n.p.)

Pour fonder une règle, il est important pour les théoriciens d'en trouver la justification. Cette légitimation est la raison implicite de l'affirmation du rapport entre nature et règle. La justesse de ces dernières se déduit d'une observation assidue et multiple de la nature (Van Mander, 1604, fol. 12r.; Pader, 1649, p. 4; Goeree, 1670, p. 20-21). Alors que le discours sur l'importance des règles tend à disparaître au XVIII^e siècle, cette idée continue à être affirmée de manière plus forte encore : « Les Arts ne créent point leurs règles : elles sont indépendants de leur caprice, & invariablement tracées dans l'exemple de la Nature » (Batteux, 1746, p. 12-13).

Ainsi, un discours qui en relativise l'importance apparaît sous la plume des théoriciens français. En effet dans la nature, les règles sont multiples, compromettant ainsi leur infaillibilité et leur universalité :

Et de cela on ne doit point s'en estonner, puis que dans la Nature il se rencontre mille differentes beautez qui ne sont rares & surprenantes, que parce qu'elles sont extraordinaires & bien souvent contre l'ordre naturel. Qu'on ne s'imagine donc pas qu'en cet Art, non plus qu'en plusieurs autres, toutes les regles en soient aussi certaines comme dans la Geometrie.

(Félibien, 1666, *Préface*, n.p.)

La difficulté de les définir réside aussi dans le fait que leur codification est difficile à soutenir, et les règles demeurent une science cachée :

Cependant ils n'ont pû encore découvrir cette raison si cachée, & pourtant si vraye; par le moyen de laquelle ils pourroient établir des regles assurées & démonstratives, pour faire des ouvrages qui pussent aussi-bien satisfaire les yeux, comme avec le temps on a trouvé moyen de satisfaire l'ouïe par des proportions harmoniques.

(Félibien, 1685, 7^e *Entretien*, p. 154-156)

Parce que l'acte de peindre ne se réduit pas à l'application de règles ou à la simple copie d'après des modèles, et que la raison fonde autant la théorie que la pratique, la nature et le rôle des règles sont reconsidérés. Elles doivent dériver de la raison pour Richardson (1719, p. 130-132). Certaines parties de la peinture, comme l'invention, ne peuvent être

acquises par elles (Junius, I, III. 5), mais s'acquièrent par expérience, la pratique et le raisonnement (Félibien, 1666, *Préface*, n.p.).

De même que De Piles fait une distinction entre la beauté qui plaît par les règles et la grâce (1715, p. 10-11), Félibien insiste sur l'importance du génie pour donner force, majesté et grâce à un tableau (1666, *Préface*, n.p.). Les règles apparaissent alors comme une entrave. Dufresnoy ne veut pas « étouffer le Genie par un amas de Regles » (1668, p. 4). De Piles enjoint le peintre de ne pas en devenir esclave (1668, *Remarque 117*, p. 94-95).

[Cherchez tout ce qui aide vôtre Art & qui luy convient, fuyez tout ce qui luy repugne.] Ce Precepte est admirable : il faut que le Peintre l'aye toujours present dans l'esprit & dans la memoire ; c'est luy qui resout les difficultez que les Regles font naître, c'est luy qui délie les mains & qui aide l'entendement, c'est luy enfin qui met le Peintre en liberté, puis qu'il luy apprend, qu'il ne doit point s'assujettir servilement & en esclave aux Regles de son Art ; mais que les Regles de son Art luy doivent estre sujettes, en ne l'empeschant point de suivre son Genie qui les passe. (De Piles, 1668, *Remarque 432*, p. 139)

S'approprier les règles, ce n'est plus seulement les posséder dans la main, la raison et l'imagination, c'être aussi être libre de les appliquer ou non (De Piles, 1715, p. 103-104 ; Du Bos, 1740, p. 5).

Un tableau plaît-il plus par un « charme attrayant qui surprend la vue » ou par l'observation exacte des règles ? À cette question débattue à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris lors des conférences de l'année 1676, la réponse rapportée par Testelin est qu'il faut juger un tableau « suivant la correction & precision des parties se trouve conforme à la regularité des régles & du raisonnement » (Testelin, s.d. [1693 ou 1694], p. 37). En revanche pour Du Bos, un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait de fautes contre les règles, et bon, voire excellent même s'il est plein de fautes. De même que l'importance des règles est remise en cause pour le peintre, de même les théoriciens du XVIII^e siècle rejettent l'idée qu'il faut connaître les principes qui régissent une peinture pour l'apprécier (Coypel, 1732, p. 33). Du Bos cite Cicéron pour affirmer que « Tous les hommes, à l'aide du sentiment intérieur qui est en eux, connoissent sans sçavoir les regles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages, & si le raisonnement qu'ils entendent conclut bien » (Du Bos, 1740, p. 330-332). Ce goût naturel s'oppose à une attention servile aux règles

qui ne produisent que sécheresse et froideur (La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 4).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685; Armenini, 1587; Batteux, 1746; Bosse, 1667; Browne, 1669 [1675]; Coypel, 1732; De Grebber, 1649; De Piles, 1668, 1715; Du Bos, 1719 [1740]; Dufresnoy/De Piles, 1668; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Goeree 1670 a et b, 1682; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Font De Saint-Yenne, 1747; Le Blond De La Tour, 1669; Pader, 1649; Peacham, 1634; Restout, 1681; Richardson, 1719; Salmon, 1672; Sanderson, 1658; Sandrart, 1675 et 1679; Smith, 1692; Testelin, s.d. [1693 ou 1694]; Van Mander, 1604.

Bibliographie

BÄTSCHMANN Oskar, « Fréart de Chambray et les règles de l'art », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 61-69.

HECK Michèle-Caroline, « Vingt-cinq règles pour les peintres : théorie et pratique de la peinture dans la *Teutsche Academie* de Joachim von Sandrart », *Revue de l'art*, 132, 2001-2, p. 43-50.

OECHSLIN Werner, « Au-delà de la théorie de l'art et de la philosophie : l'œil et le cœur », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 51-59.

Relief \Rightarrow Reflet

Repoussoir \Rightarrow Réveillon

Repos \Rightarrow Tout-ensemble, *Houding*, Groupe

Représentation \Rightarrow Expression

Ressemblance \Rightarrow Imitation, Portrait, Caricature

RÉVEILLON

angl. : /
 all. : *Dru(c)ker, Driicker, Druckchen*
 néerl. : *Douw(e), douwken*
 it. : *lumi*

Accident, coup de jour, coup de vigueur, éclat, masse, repoussoir, ragoutant, touche

Les Réveillons sont des parties lumineuses dans un tableau. On caractérise de la sorte des traits de pinceau de couleur pure, que l'on nomme durs car ils se détachent nettement du fond. Ceux-ci sont apposés sur les objets les plus proches ou sur les objets situés au premier plan d'un tableau pour les faire ressortir ou pour plonger une partie bien précise dans une certaine lumière. La plupart du temps, les « réveillons de touche » sont de petites touches de couleur vives qui libèrent de la fadeur ou de la monotonie, des tons éteints dans l'ombre ou la demie-ombre. Ils sont censés animer l'observateur et éveiller son attention. La finesse et la capacité de jugement du peintre sont nécessaires, afin de maintenir à chaque instant l'équilibre entre le jeu des couleurs et la composition du tout. Les termes équivalents dans la terminologie de l'art en Hollande et en Allemagne sont Douw et Drucker puisqu'au moyen de ces traits de couleur clairs et appuyés, les autres objets sont comme visuellement repoussés.

Mise en scène de la lumière — le parcours de l'œil

Dans *l'Abrégé* de Dezallier d'Argenville de 1745-1752, les *reveillons* sont « une partie piquée d'une lumière vive » (1745-1752, I, p. XXXVI) ; ils sont à la peinture ce que la dissonance est à la musique. En général ils sont motivés par des *accidents* — des lumières qui tombent par hasard sur la toile. On trouve un ancêtre de ce concept dans la forme verbale « réveiller » que Coypel emploie dans sa conférence du 8 Juillet 1713 (*Le coloris et le pinceau*). Selon Coypel, dans certains cas le peintre essaie, pour produire un « éclat de couleurs », d'« augmenter leur vivacité aux endroits où la lumière frappe le plus » (1713, cité dans Lichtenstein et Michel, t. IV, vol. 1, p. 80). C'est le cas en ce qui concerne les grandes masses d'ombre : « les ombres rousses et fortes, mises à propos, réveillent l'ouvrage et lui donnent vie » (1713, *ibidem*, p. 80). Les avis des artistes contemporains, des critiques d'art et des

amateurs d'art divergent fortement. Dans la conférence du 4 novembre 1747, Caylus décrit les réveillons comme des « instruments du discours dans un concert qui en interrompent le bel effet » (cité dans Lichtenstein et Michel, t. V, vol. 1, p. 74). Pour Watelet les *réveillons de touche* sont de petites exagérations que l'on peut facilement excuser au vu de leur effet pictural (1791, p. 261). Dandré Bardon (1765, p. 179) qualifie d'« épices » (« jeter du piquant », « jeter du ragoût ») ces « vigneurs subordonnées », parce qu'elles libèrent la toile de sa monotonie (« réveillent »). Ce point de vue provoque une réplique acérée de Diderot dans les *Pensées détachées* : « Tous ces réveillons sont faux. On dirait qu'il en est d'un tableau comme d'un ragoût, auquel on peut toujours ôter ou donner une pointe de sel » (1767, éd. cit. 1996, p. 1036). Dans la lexicographie artistique française, le terme n'apparaît que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : les auteurs s'en tiennent souvent aux propos de Dezallier, comme le fait par exemple Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, ou comme Lacombe, Le Virloys ou Pernety, qui mettent le terme en relation avec « coup de jour » (*Schlaglicht*). Dans la traduction allemande du dictionnaire de Pernety (1764), l'équivalent *Drucker* est introduit. Pour ce qui est des dictionnaires français-italiens de l'époque, on trouve comme traduction le mot *lumi*.

Partisans et contradicteurs à propos du *Houding* (*Haltung*)

L'équivalent hollandais *douwkens* est employé dans le second chapitre *Van het teyckenen/oft Teycken-const* du *Grondt* de Van Mander (1604, f. 9r). Il y est question de l'emploi de reveillons durs (*harde douwkens*) pour créer le contraste entre des zones d'ombre et de lumière. Dans l'*Etymologicum teutonicae Linguae* (1599) de Kiliaan, *pressura* est l'équivalent latin de *douw*, *douwe*. Pour Sandrart il n'y a pas de terme technique pour *douw/douwken* ou *drucker*. Il présente son point de vue au sujet des touches de couleurs dures dans le treizième chapitre *Von der Austheilung und Vereinigung der Farben* (1675, p. 85) comme une prise de position claire dans le cadre d'une controverse contemporaine : quand bien même on le contredirait violemment, pour lui, les derniers coups de pinceau ou les lumières ajoutés à la dernière minute (*hartes hintan-mahlen*) sont à éviter absolument. Le caractère « dur et éclatant » (*hartkrellige*) de couleurs non rompues provoque une *Discordanz* dans un tableau, c'est pourquoi les « couleurs dures, lumineuses et aigües » (*Harte/helle und hohe Farben*) doivent être soit écartées, soit « rompues comme dans la nature » (*Natur-ähnlich gebrochen*). Ce n'est que de cette

manière que la diminution (*disminuirung*), que les Hollandais nomment *Houding*, peut être atteinte. Le contraire de *dur* est *doux* qui caractérise des couleurs bien fondues et noyées dans le tout. Un siècle plus tard, l'évaluation des *Drucker* en ce qui concerne l'*houding/Haltung* en peinture a complètement changé. Pour Sulzer (1771, p. 282), ce sont les petites touches claires elles-mêmes qui suggèrent la proximité à l'œil de l'observateur. La force qu'exprime le *glückliche Druker* est magique, et c'est bien à travers les « coups de pinceau de couleurs fortes et entières » (*Pinselstriche von starken und ganzen Farben*) sur des objets vus de près que l'*houding/Haltung* « atteint sa perfection » (*ihre Vollkommenheit erreicht*).

Hans-Joachim DETHLEFS

[Traduction de l'allemand en français : Alexandra Nicoloff]

Sources citées

Conférences, [2006-2015]; Dandré-Bardon, 1765; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Diderot, 1759, 1763, 1765, 1769; Kiliaan, 1599; Lacombe, 1752; Le Virloys, 1770-1771; Pernety, 1757; Sandrart, 1675 et 1679; Sulzer, 1771-1774; Van Mander, 1604; Watelet, Levesque, 1788-1791.

Bibliographie

HOECKER Rudolf, *Das Lehrgedicht des Karel VAN MANDER : Text, Uebersetzung und Kommentar nebst Anhang*, La Haye, 1916.

S

Sentiment \Rightarrow Effet, Plaisir, Spectateur

Science \Rightarrow Art, Dessin, Théorie

Sculpture \Rightarrow Peinture, Beaux-arts

SPECTATEUR/PUBLIC

angl. : *spectator, beholder*

all. : *Anschauer, Beschauer, Spektator*

néerl. : *aanshower, beshower*

it. : *spettatore*

lat. : *spectator*

Regardant, public, œil, vue, jugement, sentiment, amateur

Le terme spectateur ou regardant est relativement peu présent dans la théorie de l'art du XVII^e siècle, qui s'intéresse plus au point de vue de l'artiste qu'à celui du spectateur. De fait le plaisir de celui-ci est intimement lié à sa perception de l'acte créateur du peintre. En revanche, dans les écrits du XVIII^e siècle, le spectateur occupe une place tout à fait nouvelle. Celle-ci correspond d'une part au rôle important du sentiment qui supprime le jugement dans l'appréciation d'une œuvre, et d'autre part à l'apparition de la notion de public qui marque le passage d'un contemplateur isolé à un ensemble.

Du jugement et de l'œil au sentiment

Le regard porté par le spectateur sur une œuvre dépend étroitement de sa capacité à comprendre l'intention du peintre, de même que son jugement dépend de la connaissance qu'il peut avoir des différentes parties de la peinture. Ainsi les écrits, comme ceux de Bosse, décrivent-ils longuement la relation entre la perspective mise en œuvre dans le tableau et les effets de relief, de « sensation des couleurs », afin que celui qui regarde ait une juste idée du sujet (Bosse, 1667, p. 48-49). Dans la même perspective, Testelin insiste sur le rôle du peintre qui doit veiller à ce que toutes les parties « concourent ensemble à former une juste idée du sujet, en sorte qu'elles puissent inspirer dans l'esprit des regardans des émotions convenables à cette idée. » (Testelin, s.d. [1693-1694], p. 19-20). Les écrits sur l'art visent ainsi, par la description de la pratique du peintre, à éduquer le spectateur. Cela est également valable pour la *Teutsche Academie* de Sandrart (1675). Toutes les connaissances nécessaires au peintre sont également utiles au spectateur. Associées à l'expérience de l'œil développée par une solide observation, elles contribuent à former son jugement et à discerner l'original de la copie. Tous les théoriciens insistent sur l'importance de l'instruction pour identifier, lire l'histoire (De Piles, 1708, p. 69-70), ou pour reconnaître si un tableau répond aux règles de la peinture (Goeree, 1670 b, p. 116).

Certes De Piles ne dément pas cette conception, mais il introduit une relation nouvelle entre peintre et spectateur. Celle-ci ne s'articule plus autour des connaissances, ni même autour d'une expérience sensible, mais se développe autour de la notion d'enthousiasme. Junius déjà avait accordé de l'importance à cette qualité, mais celle-ci se rapporte alors à l'expression des passions qui doit éveiller la surprise dans le

cœur des amateurs quand les idées sont exprimées de manière vivante, ordonnée et avec grâce (1641, III, VI.5). D'autres théoriciens comme Browne (1675, p. 44-46, 51) ou Aglionby (1685, p. 101-102) insistent sur la nécessité pour le spectateur d'éprouver les émotions que le peintre a ressenties au moment de peindre et mises dans son tableau. D'autres encore, comme Sandrart (1675, p. 62), attribuent ce pouvoir de la peinture à l'expression vivante. C'est aussi le Vrai qui éveille l'enthousiasme pour De Piles (1708, p. 6-8). Grâce à cette qualité qui leur est commune, le spectateur se laisse « enlever tout à coup, & comme malgré lui, au degré d'Enthousiasme où le Peintre l'a attiré » (1708, p. 114-115). Cette conception marque une transformation du rôle du spectateur. Il ne doit plus seulement comprendre, mais être saisi, surpris et appelé par le tableau (1708, p. 6, 8). Si l'enthousiasme est « commun au Peintre & au Spectateur » (1708, p. 114-115), il agit cependant de manière différente : pour le premier, il se manifeste dans un processus qui fait intervenir l'imagination, et pour le second, il naît d'une immédiateté. Le parallèle entre l'effet produit par le tableau et l'artifice recherché par le peintre reste également présent chez Dezallier d'Argenville (1745-1752, I, *Avertissement*, p. II) : le plaisir du spectateur naît de l'enthousiasme que le peintre a mis dans la création de son œuvre. Le spectateur n'a plus besoin de savoir ce que sait le peintre, « il n'a qu'à s'abandonner à son sens commun pour juger de ce qu'il voit » (De Piles, 1677, p. 93-95).

Si on continue de considérer comme nécessaire le fait de reconnaître l'histoire, une distinction s'opère sous la plume des théoriciens entre identification du sujet et connaissances nécessaires aux peintres que le spectateur devrait également avoir acquises pour mieux apprécier l'œuvre. Entre raison et plaisir le débat n'est pourtant pas aussi tranché. La capacité d'appréciation du spectateur peut en effet intensifier le plaisir. Du Bos insiste sur la nécessité de bien deviner le sujet d'un tableau — au besoin en ajoutant une inscription à l'usage du spectateur moins lettré — parce qu'« on s'ennuie bientôt de regarder, parce que la durée des plaisirs où l'esprit ne prend point de part, est bien courte. » (Du Bos, 1740, p. 86-87).

Mais le théoricien français n'est pas pour autant un homme du passé. Articulée autour de la notion de sentiment esthétique, sa conception reste fondée sur l'affirmation que le but d'une peinture est de nous toucher. Il assimile ainsi un tableau qui plait à un tableau qui est bon : « Le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations

composées par les critiques, pour en expliquer les perfections et les défauts » (Du Bos, 1740, p. 323-325). La raison joue certes un rôle, mais c'est uniquement celui de conforter le jugement du sentiment, voire de se soumettre à lui. Ce sentiment lié au goût est à la fois variable et universel :

il est en nous un sens fait pour connaître si le cuisinier a opéré suivant les règles de son art. On goûte un ragout et même sans connaître les règles, on connaît s'il est bon. Il en est de même des ouvrages de l'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant. C'est ce sixième sens qui est en nous, sans que nous voyions ses organes. C'est la portion de nous-mêmes qui juge sur l'impression qu'elle ressent, et qui, pour me servir des termes de Platon, prononce sans consulter la règle et le compas. (Du Bos, 1740, p. 326)

L'œil est ainsi considéré comme un instrument de jugement sensible. Le sentiment esthétique peut alors se révéler devant l'œuvre sans le secours de quelques connaissances qui au contraire perturbent, voire arrêtent, l'expression de ce sentiment.

Du spectateur au public : du singulier au pluriel

L'intensification de la place donnée au sentiment correspond à la mutation du statut du spectateur. Il n'est en effet plus tant question du spectateur amateur seul face à un tableau comme il pouvait l'être dans un cabinet, ou dans un atelier de peintre comme dans celui de Rubens, mais du public, essentiellement celui des Salons. La dimension sociale de cette notion est grande, mais elle correspond aussi à la transformation d'un modèle. À l'amateur instruit, se substitue un ensemble de personnes dont il convient de définir les qualités et les attentes. Le postulat essentiel est que les beaux-arts peuvent être goûtés par tous, et son corrélat est que l'on saisit même mieux les beautés d'un tableau sans être arrêté par des connaissances qui troublent le jugement. Cela induit de fait une double rupture radicale avec le spectateur-amateur qui, grâce à la connaissance qu'il partageait avec le peintre, visait à entrer dans l'intimité de sa création, et cela institue par ailleurs une opposition entre les peintres, c'est-à-dire les gens de métier et le public. Ce dernier est défini par Du Bos comme des « personnes qui lisent, qui connoissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler de tableaux, ou qui ont acquis de quelque manière que ce soit, ce discernement qu'on appelle goût de comparaison » (1740, p. 334-335). Au nom de cette capacité, et bien qu'ils se laissent souvent tromper

par les « personnes qui font profession de l'art », les jugements des seconds sont les plus dignes de foi (Du Bos, 1740, p. 296-297). Le public est devenu le véritable arbitre « du mérite et des talents parce qu'il a acquis la liberté de juger selon son goût et ses connoissances » (Dezallier d'Argenville, 1745-1752, I, p. XIII). La Font de Saint-Yenne également fonde son opposition entre le goût des peintres et celui du public sur la liberté de ce dernier à employer le langage de la vérité (La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 6-7).

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Aglionby, 1685 ; Bosse, 1667 ; Browne, 1669 [1675] ; De Piles, 1677, 1708 ; Dezallier d'Argenville, 1745-1752 ; Du Bos, 1719 [1740] ; Goeree 1670 b ; Junius, 1637 [1638, 1641] ; La Font De Saint-Yenne, 1747 ; Sandrart, 1675 et 1679 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

- FERRAN Florence, « Les décisions de l'ignorant en débat dans la critique d'art au XVIII^e siècle », dans C. MICHEL et C. MAGNUSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome-Paris, 2013, p. 129-143.
- FRIED Michaël, *La place du spectateur*, Paris, 1990 [éd. angl. 1980].
- FUMAROLI Marc, « Entrée en scène du spectateur », dans *Roma 1630. Il trionfo del penello*, Rome, 1995, p. 53-82.
- GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2008.
- GRIENER Pascal, *La République de l'œil*, Paris, 2010.
- HAKIM Zeina, « De la sensibilité : Diderot et l'ordre du descriptif », dans C. MICHEL et C. MAGNUSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome-Paris, 2013, p. 237-246.
- HENRY Christophe, RABREAU Daniel, *Le public et la politique des Arts au Siècle des lumières*, Paris, 2011.
- KEMP Martin, *Der Betrachter ist im Bild*, Cologne, 1985.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, « L'argument de l'ignorant : de la théorie de l'art à l'esthétique », dans C. MICHEL et C. MAGNUSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome-Paris, 2013, p. 81-93.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de peinture*, Paris, 2014.

MÉROT Alain, « L'idée du public parfait selon Antoine Coypel », dans *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, p. 115-124.

MICHEL Christian et MAGNUSON Carl (éd.), *Penser la peinture dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome-Paris, 2013.

Splendeur \implies Sublime

STYLE

angl. : *style*

all. : *Stil*

lat. : *stilus*

Goût, art, manière, école, main, écriture, pictoresque, mode

Apparue comme une métaphore au XVII^e siècle, la notion de style ne s'impose progressivement qu'au cours du XVIII^e siècle, sans pour autant se substituer totalement à la notion de manière.

Évoquer le « style » de Giotto (v. 1266-1337) ou de Jérôme Bosch (v. 1450-1516) revient à commettre un anachronisme mais aussi à simplifier la réalité. En effet, la notion de style appliquée aux arts apparaît tardivement dans la littérature artistique européenne. Elle se présente d'abord comme une métaphore par laquelle les théoriciens de l'art proposent de comparer la *manière* des peintres et le *style* des orateurs et des poètes. Hilaire Pader est l'un des premiers théoriciens à esquisser les contours d'une analogie entre la manière de peindre des artistes et la manière d'écrire des poètes : « Manière, c'est comme le Stille parmi les Poètes. [...] autant de Stiles parmi les Poètes, autant de manieres entre les Peintres ». Il s'appuie pour cela sur les textes de Giovan Paolo Lomazzo, qui « fait voir la conformité qui se trouve

entre les Ouvrages des plus fameux Peintres d'Italie & les Stiles des plus excellents Poètes de la mesme nation » (1657, *Explication des mots et termes de la Peinture, qui se trouvent marquez de Paraffes*, n.p.). Cette analogie semble alors relativement récente : en 1662, Roland Fréart de Chambray affirme encore que le mot de *style* « n'est pas un Terme particulièrement affecté à la Peinture » (p. 54); et en 1685, William Aglionby évoque les « différentes manières » en les comparant, « comme on pourrait les appeler, des styles de peinture » (*as one may call them, Stiles of Painting*) (1685, p. 121-122). Ce n'est toutefois qu'au milieu du XVIII^e siècle que cette métaphore devient un outil de méthode, notamment chez Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville :

La manière de dessiner d'un peintre se distingue comme le caractère de l'écriture, & mieux que le style d'un auteur. [...] La manière s'entend de la façon d'opérer; c'est le faire d'un peintre, c'est son style. [...] Ces caractères du style d'un peintre, ces marques de son écriture veulent encore être accompagnés de sa manière de penser, & d'une certaine touche spirituelle qui le caractérise.

(1745-1752, I, p. XX, XXVIII)

Contrairement aux apparences et aux habitudes de l'histoire de l'art positiviste, l'identification presque organique d'un artiste à un style n'est acceptée que par une partie des théoriciens de l'art du XVII^e et du XVIII^e siècle. Pour Hilaire Pader, les « styles » des poètes « sont divers, les Manieres [des peintres] le sont aussi ». Mais cette diversité distingue seulement les artistes entre eux. Chaque œuvre, en revanche, se distingue par un *style*, qui correspond à la *main*, c'est-à-dire à la *manière* de son auteur : « je cognois que ce tableau est de telle main par la maniere. Un tel suie la maniere d'un tel, &c. » (1657, *Explication des mots et termes de la Peinture, qui se trouvent marquez de Paraffes*, n.p.). Telle est aussi l'idée défendue par Jonathan Richardson, qui parle du *grand style* (*great style*) de certains tableaux de Michel-Ange (1475-1664) (Richardson, 1719, p. 122-124) ou de Nicolas Poussin (1594-1665) (1719, p. 79-80).

Pour d'autres auteurs, la notion de style peut être simplifiée à ce point, et doit être en partie distinguée de celle de manière. Selon William Aglionby, le mot de *style* est à comprendre strictement en son sens rhétorique ou poétique. Tout comme le style de l'orateur ou du poète renvoie à la manière dont il dit ou dont il écrit un mot, le style du peintre décrit la façon dont il peint tel motif ou telle figure :

[The Invention] is indeed the most difficult part of it, as depending intirely upon the Spirit and Genius of the Painter, who can express things no otherwise than as he conceives them, and from thence come the different Manners; or, as one may call them, Stiles of Painting; some Soft and Pleasing, others Terrible and Fierce, others Majestick, other Low and Humble, as we see in the stile of poets; and yet all Excellent in their Kinds. (1685, p. 121-122)

Pour le dire autrement, tandis qu'un artiste médiocre se cantonne à son style, un grand artiste donne à chaque objet qu'il représente le style qui lui correspond.

Ces remarques sont particulièrement importantes quand il s'agit d'aborder des types de sujets qui, comme le portrait, la nature morte ou le paysage, reposent moins sur leur qualité propre que sur la manière dont ils sont représentés. Dans ce cas, le « style d'exécuter » est un « style de penser » (1708, p. 258) ou un « caractère d'écrire » (Coypel, 1732, p. 26). Quand, par exemple, l'amateur français distingue dans le domaine du paysage le « style héroïque », le « style pastoral ou champêtre » et le mélange de ces deux styles, il n'évoque pas des styles individuels, mais différentes sortes d'invention et d'exécution (1708, p. 201) : le « style Heroïque est une composition d'objets qui dans leur genre tirent de l'Art & de la Nature tout ce que l'un & l'autre peuvent produire de grand & d'extraordinaire », tandis que le « style champêtre est une representation des Pais qui paroissent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarerie de la seule Nature » (p. 201-203). Certains peintres penchent naturellement vers tel style plutôt que vers tel autre; mais les peintres universels doivent pouvoir les maîtriser également.

Jan BLANC

Sources citées

Aglionby, 1685; Coypel, 1732; De Piles, 1708; Dezallier d'Argenville, 1745-1752; Fréart De Chambray, 1662; Lomazzo, 1584; Pader, 1649, 1653 [1657]; Richardson, 1719.

Bibliographie

IVANOFF Nicola, « Stile e maniera », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, I, 1957, p. 107-163.

SAUERLANDER Willibald, « From Stilus to Style : Reflections on the Fate of a Notion », *Art History*, VI, 1983, p. 102-122.

SUBLIME

angl. : *sublime*
 all. : *Erhabenheit*
 néerl. : *waarlijk groots, hoogstatelijkheid*
 it. : *sublime*
 lat. : *sublimis*

Étonnement, élévation, enthousiasme, extraordinaire, génie, grâce, je-ne-sais-quoi, magnificence, merveilleux, goût

Le sublime est à l'origine un concept rhétorique dont on trouve la source principale dans le traité Peri hupsous (Le traité du Sublime), probablement rédigé au I^{er} siècle après J.-C. par un auteur anonyme, généralement dénommé Longinus. L'importance donnée au concept de Sublime provient de ce qu'il porte sur l'effet fortement persuasif et émotionnel de l'éloquence, ou de la littérature, à l'auditeur ou au lecteur. Il interroge la façon dont le langage peut nous toucher profondément, comment il peut transporter, submerger et stupéfier.

Réception du *Traité du Sublime* Pseudo-Longinus

Pendant une longue période, l'apparition du sublime sur la scène de la critique moderne était présumée avoir eu lieu uniquement après la traduction, en 1674, du *Traité du Sublime* par Nicolas Boileau. Cependant, depuis les années cinquante, les érudits ont démontré comment l'accueil réservé au *Traité du Sublime*, et sa diffusion, ont alimenté les débats rhétoriques et poétiques depuis le milieu du XVI^e siècle. Marc Fumaroli considère même le *Traité du Sublime* comme une sorte de texte-fantôme qui depuis le tout début a facilité l'accès de *La Poétique* d'Aristote à la République des Lettres. La traduction de Longinus par Boileau n'est en aucun cas un début, enrichi par la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1756) d'Edmund Burke et la *Critique de la faculté de juger* (1790) d'Emmanuel Kant, mais une culmination d'idées antérieures sur le *sublime* et les effets de la littérature.

Bien que Longinus et un grand nombre de ses critiques du XVII^e au début du XVIII^e siècle représentent le *sublime* par l'effet qu'un texte suscite, l'usage du sublime à cette époque n'est pas nécessairement et uniquement limité au domaine de la littérature ou de l'éloquence. Sa portée est bien plus vaste. Le sublime ne fonctionne pas là comme un concept strictement codifié, mais il est bien plus fluctuant : il agit souvent au sein d'un réseau d'autres concepts non limités au domaine des textes. L'effet d'élévation du sublime porte des similitudes avec la notion de magnificence et de splendeur. Sa nature surprenante est régulièrement associée au concept de merveilleux. Ainsi le sublime est-il intimement lié à l'expérience bouleversante, ahurissante et impressionnante que l'on éprouve lors d'une rencontre avec quelqu'un ou quelque chose de purement éblouissant et merveilleux. Sa nature mystérieuse et inexplicable est souvent définie comme un *je-ne-sais-quoi* qui peut être associée au contact humain avec le divin, par exemple le *sacer horror*. En raison de ces variantes de sens et la portée du concept, les plus récentes études sur le sublime aux XVII^e et XVIII^e siècles suggèrent donc de repenser cette notion à partir d'une perspective « transmédiale » qui signale les expériences bouleversantes et exaltantes de toutes sortes, qu'elles soient en littérature, dans les arts visuels, la musique et les arts du spectacle, dans la religion, dans les sciences et dans l'expérience de la nature.

Le sublime dans l'art

Franciscus Junius fut le premier théoricien à utiliser *Le traité du Sublime* dans un traité sur les arts visuels. Dans son *De pictura veterum* (édition latine, 1637 ; édition anglaise, 1638 ; édition néerlandaise, 1641), il invoque en premier lieu le concept de *phantasia* de Longinus. Comme le poète de Longinus, le peintre de Junius s'inspire d'images mentales ou de *phantasiai*. Celles-ci l'élèvent jusqu'au royaume céleste, et l'incitent vivement à invoquer ces sommets extraordinaires dans des œuvres d'art. Une force irrésistible et en même temps inexplicable, anime l'envie irrépressible de créer. À son tour, le tableau sublime qui émerge de cette expérience bouleversante stimule considérablement l'observateur, invité à entamer un processus intense d'imagination. Ce dernier peut avoir les mêmes images mentales que celles que l'artiste avait à l'esprit pendant son expérience avec le sublime. Ainsi le sujet élevé du tableau prend vie chez l'observateur. L'expérience qu'il génère n'est plus limitée à l'instant évoqué, ni à une sensation visuelle.

L'influence dominante de Junius et les références liées à l'usage du sublime longinien sont présentes chez de nombreux théoriciens contemporains ou ultérieurs, tels que Samuel van Hoogstraten en République néerlandaise, Roger de Piles en France, ou Jonathan Richardson en Angleterre.

Dans *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst* (1678), Samuel van Hoogstraten précise qu'il suit ce que Junius cite de Longinus (*Junius uit Longinus*) dans sa définition du sublime, ou ce que Junius et Hoogstraten qualifient de « vraiment grand » (*waarlijk groots*, Hoogstraten, 1678, p. 179).

N'est-ce pas vraiment merveilleux ce qui revient en nos pensées, que nous pouvons à peine, ou plutôt en rien, chasser de notre esprit, et dont la mémoire nous en reste tant gravée qu'elle ne peut être effacée : considérez aussi en cela que ce qui est aimé à jamais par tous les hommes soit excellent et véritablement magnifique (« *That is great indeed which doth still returne into our thoughts, which we can hardly or rather not at all put out of our minde, but the memorie of it sticketh close in us and will not be rubbed out : esteeme that also to be a most excellent and true magnificence, which is liked always and by all men* »).

(Junius, 1638, 3.1.15 citant Longinus 7.3f)

Hoogstraten fait explicitement référence à ce passage de Junius pour souligner le fait que la *phantasia* du lecteur d'un texte peut être comparée à celle de l'observateur d'une œuvre d'art. Les images qui apparaissent dans les esprits grâce aux poésies ou aux œuvres d'art sublimes provoquent une expérience directe et inoubliable, et même ineffaçable et inéluctable. De plus, l'expérience que le poème ou le tableau évoque est universelle, elle s'adresse à tous de manière bouleversante.

Le terme *Sublime*

Ni Junius, ni les théoriciens de l'art de la République néerlandaise tels que Hoogstraten, n'utilisent le terme *sublime* pour traduire l'*hupsos* de Longinus. Ils utilisent plutôt *magnificentie* (magnificence) et *waarlijk groot* (vraiment grand) ou le néologisme *hoogstatelijkheid* (grandeur). Grâce aux théoriciens français et anglais parmi lesquels Roger de Piles est le plus renommé, le terme *sublime* (de l'adjectif latin *sublimis* qui indique la condition noble ou élevée d'une personne ou d'une chose) commence à être utilisé dans la théorie de l'art, et cela au moment où paraît la traduction de Longinus par Boileau, dans son *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* en 1674. De Piles précise le fait que le

Sublime et le *merveilleux* sont des synonymes (1715, p. 27). De même que Junius et Hoogstraten, De Piles se voit obligé de légitimer cette appropriation du contexte poétique par celui de la théorie de l'art. En se fondant sur la maxime prédominante *ut pictura poesis*, il ne cesse d'indiquer le fait que « le sublime s'y [dans la Peinture] découvre aussi sensiblement que dans la Poésie » (1708, p. 468).

En outre, De Piles développe davantage l'appropriation de la *phantasia* de Longinus que Junius fait à propos du poète pour définir le peintre idéal en tant que génie (*ingenium*). Il insiste sur la grande importance de la première phase de la création d'un tableau, l'*inventio*, dans laquelle le sujet est défini dans une image mentale. Par conséquent, les vrais génies peuvent dépasser la simple observation et la mémoire, ils « s'élevent au sublime ». Ils sont ainsi capables de créer une œuvre d'art qui entraîne l'observateur aux sommets extraordinaires dont ils sont témoins (1708, p. 61-63). En premier lieu, De Piles fait l'éloge de Rubens (1577-1640) qu'il considère comme un vrai génie : « la perfection dans le genre sublime & dans les sujets extraordinaires ne se trouve que dans les tableaux de Rubens » (1681, p. 73). Ainsi, le sublime devient un concept de plus en plus important à partir de la fin du XVII^e siècle, pour évaluer l'effet que suscitent des peintres précis et des œuvres d'art précises.

Cependant, plus le sublime émerge en tant que concept artistique théorique, plus il est utilisé pour honorer une riche diversité d'artistes et d'œuvres d'art pour leur impact bouleversant sur l'observateur. Le sublime n'est plus limité à la peinture d'histoire, comme le propose Junius : il s'étend à la peinture de paysage comme chez Poussin (1594-1667) et aux portraits comme ceux de Van Dyck (1599-1641). Grande a été l'influence de Richardson, lorsqu'il dit que « Le Sublime [...] doit être merveilleux et surprenant : il doit vigoureusement frapper l'esprit, le remplir, le captiver irrésistiblement » (« *The Sublime [...] must be Marvellous, and Surprizing, It must strike vehemently upon the Mind, and Fill, and Captivate it Irresistably, Two Discourses* », 1719, p. 34-36). L'importance qu'il accorde à l'impact des tableaux lui permet de reconnaître le sublime dans le grand style de Michelangelo (1475-1564), dans les nobles idées de Raphaël (1483-1520) et les expressions de Van Dyck. Cependant lors d'une remarquable *ekphrasis* de Rembrandt (1606-1669) illustrant « un lit de mort sur un quart de feuille de papier, en deux formes et peu d'accompagnements » (« *a Death-Bed in one Quarter of a Sheet of Paper in two Figures with few*

Accomagnements »), Richardson précisait le fait que le sublime peut se trouver dans un simple dessin :

C'est un dessin, je le saisis**. Et là est l'exemple d'un important sujet, imprimé dans nos esprits par autant d'expédients et d'incidents qui manifestent une élévation de pensée et de délicate invention : tout cela par le plus grand Art et la plus grande simplicité, cela étant plus apte, au moins dans ce cas, que le moindre embellissement. (« *Tis a Drawing, I have it. And here is an Instance of an Important Subject, Impress'd upon our Minds by such Expedients, and Incidents as display an Elevation of Thought, and fine Invention; and all this with the Utmost Art, and with the greatest Simplicity; That being more Apt, at least in this Case, than any Embellishment whatsoever.* ») (Of the Sublime, 1725, p. 251-253)

Nous voyons là comment l'influence du sublime longinien dans la théorie de l'art moderne a été constitutive de la compréhension et la conceptualisation d'une œuvre d'art, tout en ayant toujours à l'esprit l'effet qu'elle procure à l'observateur. En tant que tel, l'émergence du sublime longinien dans la théorie de l'art tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles pose les fondements pour la mutation plus générale de la théorie de l'art, profondément influencée par la rhétorique et la poétique vers l'émergence de l'esthétique. De manière légèrement provocatrice, non sans fondement, Ann Delehanty propose même que la naissance de l'esthétique ne soit pas réellement apparue avec l'*Aesthetica* d'Alexander Baumgarten en 1750, mais que l'essentiel du passage entre la rhétorique et la poétique (ou entre « le jugement et le sentiment ») a eu exactement lieu lorsque les théoriciens de l'art des XVII^e et du début du XVIII^e siècle, ont par leurs liens étroits avec les théoriciens littéraires, redécouvert l'importance du sublime longinien, et se le sont approprié.

Stijn BUSSELS & Bram VAN OOSTVELDT

[Traduction de l'anglais en français : Corinne O'Connor]

Sources citées

Baillet De Saint-Julien, 1748; Baumgarten, 1750; Boileau, 1674 a; Burke, 1756; De Lairese, 1701, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1677, 1708, 1707 [1715]; Dolce, 1557 [1735]; Du Bos, 1719 [1740]; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688; Fréart De Chambray, 1662; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; Kant, 1790; Richardson, 1719 [1725]; Sanderson, 1658.

Bibliographie

- BLANC Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, 2008.
- DELEHANTY Ann, « From Judgment to Sentiment : Changing Theories of the Sublime, 1674-1710 », *Modern Language Quarterly*, n° 66, 2005, p. 151-172.
- FUMAROLI Marc, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : Remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVI^e et au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 86, 1986, p. 33-51.
- GILBY Emma, *Sublime worlds. Early modern French literature*, Londres, 2006.
- HACHE Sophie, *La langue du ciel : le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, 2000.
- HAMLETT Lydia, « Longinus and the Baroque Sublime in Britain », dans N. LLEWELLYN, C. RIDING (éd.), *The Art of the Sublime*, Londres, 2013 [En ligne : www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-longinus-and-the-baroque-sublime-in-britain-r1108498, consulté le 17/10/2017].
- MARTIN Eva Madeleine, « The "prehistory" of the sublime in early modern France : an interdisciplinary perspective », dans T. COSTELLOE (éd.), *The sublime. From antiquity to the present*, Cambridge, 2012, p. 77-101.
- NATIVEL Colette, « Rubens, Franciscus Junius, Roger de Piles », dans C. MOUCHEL, C. NATIVEL (éd.), *République des lettres, république des arts. Mélanges en l'honneur de Marc Fumaroli*, Genève, 2008, p. 561-579.
- NATIVEL Colette, « Lecture du Traité du sublime par Franciscus Junius F.F. », *Lias Journal of Early Modern Intellectual Culture and its Sources*, n° 43, 2016, p. 263-279.
- NAU Clélia, *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes, 2005.
- SAINT GIRONS Baldine, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 2014.
- VAN ECK Caroline, DELBEKE Maarten, PIETERS Jürgen et BUSSEL Stijn (éd.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leiden-Boston, 2012.
- VAN OOSTVEDLT Bram et BUSSELS Stijn, Special issue, « The Sublime and Seventeenth-Century Netherlandish Art », in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, n° 8, 2016. [En ligne : https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA_8.2_Introduction_Oostveldt_Bussels.pdf consulté le 17/10/2017].
- VAN OOSTVEDLT Bram, BUSSELS Stijn et JANSEN Wieneke, Special issue, « The Longinian Sublime in Early Seventeenth-Century Theories of Art and Literature », in *Lias Journal of Early Modern Intellectual Culture and its Sources*, n° 43, 2016, p. 191-179.

WESTSTELJN Thijs, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, 2008.

Sujet \implies Choix, Genre, Histoire, Nature morte, Paysage, Peinture
Symétrie \implies Beau, Proportion
Sympathie \implies Accord, Union

T

Tableau \Rightarrow Composition

Talent \Rightarrow Génie, Jugement, Peintre, Invention

Technique \Rightarrow Manière, Pratique

Teinte/demi-teinte \Rightarrow Harmonie des couleurs, Couleur/Coloris

THÉORIE

angl. : *theory*

all. : *Theoria*

néerl. : *theorie*

it. : *theoria*

Science, connaissance, règle, maxime, précepte, principe, fondement, méthode

Si la plupart des auteurs de la période moderne s'accordent pour opposer la théorie et la pratique, ils prennent appui, pour cela, sur une conception spécifiquement artistique de la pratique qui, loin d'être le contraire de la théorie, en est plutôt le complément, si ce n'est la condition.

Il n'est pas simple de définir précisément ce qui, dans le travail d'un artiste, ressortit à son savoir et sa pensée (sa *théorie*) et ce qui

relève de la partie matérielle et de l'exécution (sa *pratique*). Même lorsqu'un auteur propose de « distribuer » les « parties de cet Art », à l'instar de Giovanni Paolo Lomazzo, ses propositions sont souvent jugées « extrêmement vagues » (Dupuy du Grez, 1699, p. 3). Pourquoi ?

La première difficulté réside dans la distinction de la théorie et de la pratique. En principe, le mot de *théorie* désigne la connaissance des principes de l'art, opposé à leur mise en pratique (Félibien, 1666, *Préface*, n.p.). Un peintre achevé serait ainsi celui qui parvient à maîtriser la théorie et la pratique de son art. Une pratique sans théorie, en effet, ne produit que des œuvres défectueuses, sans règles, ni mesure, tandis qu'une théorie sans pratique est simplement improductive. Celle-ci peut bien désigner l'activité de l'amateur d'art, qui juge les œuvres sans pouvoir les produire, ce qui peut conférer une forme de noblesse à son activité (Félibien, 1666, *1^{er} Entretien*, p. 45-46 ; Richardson, 1725, p. 26), notamment parce qu'elle est liée à d'autres arts libéraux, comme les mathématiques ou la géométrie (Bosse, 1667, p. 43). Mais une telle théorie détachée de la pratique ne convient en rien aux artistes, que l'on ne peut juger qu'à l'aune de leurs œuvres :

De mesme que la seule Pratique destituée des lumieres de l'Art, est toujours preste de tomber dans le precipice comme une aveugle, sans pouvoir rien produire qui contribuë à une solide reputation ; ainsi la Theorie sans l'aide de la main, ne peut jamais atteindre à la perfection qu'elle s'est proposée. (De Piles, 1668, p. 8)

Une telle distinction est toutefois plus délicate qu'on ne l'imagine. Les mêmes auteurs ne sont d'ailleurs pas toujours d'accord avec eux-mêmes. En 1666, André Félibien décrit ainsi les trois parties de l'art, la composition, le dessein et le coloris, et il explique que la première est entièrement du ressort de la théorie, puisque « l'operation s'en fait dans l'imagination du Peintre, qui doit avoir disposé tout son Ouvrage dans son esprit & le posséder parfaitement avant que d'en venir à l'execution », tandis que les deux autres, « ne regardent que la Pratique, & appartiennent à l'Ouvrier » (Félibien, 1666, *1^{er} Entretien*, p. 45-46). Or en 1676, le même Félibien formule un avis assez différent : « la Composition, le Dessein, & le Coloris toutes trois dépendent du raisonnement, & de l'execution, ce qu'on nomme la Theorie, & la Pratique ; le raisonnement est comme le Pere de la Peinture, & l'execution comme la Mere » (Félibien, 1676, p. 392-393).

Comment comprendre un tel revirement ? Trois raisons principales peuvent être invoquées. La première, la plus évidente, est la difficulté,

pour un artiste, à mettre en œuvre une théorie. Comme l'explique Félibien, le mérite d'un peintre n'est pas de concevoir une théorie, même savante et complexe, mais d'être capable de la mettre en pratique dans ses œuvres :

c'est en travaillant que je me suis bien aperçu qu'il se rencontre mille difficultés dans l'exécution d'un Ouvrage que tous les préceptes ne sauraient apprendre à surmonter. (1666, *Préface*, n.p.)

Félibien n'est pas sans admirer l'art de Nicolas Poussin (1594-1665), alors même qu'il « ne dit rien des choses qui regardent la pratique, & qu'il ne s'attache qu'à la théorie, ou plutôt à ce qui dépend seulement du génie & de la force de l'esprit » (1685, *8^e Entretien*, p. 311-312). Il reconnaît ainsi que les idées des artistes dépendent bien, au moins en partie, de leur capacité à préparer mentalement leurs œuvres, et qu'il y a une forme de grandeur à pouvoir développer, au sein d'une œuvre, un véritable propos théorique, y compris quand ce développement se fait au détriment de l'exécution. Mais Félibien constate aussi que les idées des artistes ne sont pas comparables à celles des philosophes ou des mathématiciens. Ce sont des idées spécifiquement picturales, qui traduisent une théorie spécifiquement picturale, et qui expliquent, par exemple, que l'on pardonne les fautes de costume des tableaux de Titien au nom de leur effet de tout-ensemble et de leurs qualités, dont Félibien finit par admettre qu'elles sont le sommet de l'art, puisque « l'exécution est au dessus de la théorie » (1679, *5^e Entretien*, p. 95-96).

La question est donc celle de savoir jusqu'où il est possible de présenter l'art de peindre comme un art de penser. En 1666, la position de Félibien est minimaliste. Il défend l'idée que la partie théorique de la peinture est la composition. Dix ans plus tard, son propos est plus radical. Toutes les parties de l'art, y compris l'exécution, dépendent de la théorie et de la pratique. Il y a donc une part de pratique dans la composition — la composition d'un tableau ne correspond pas seulement à une représentation mentale, mais aussi à sa matérialisation, sous la forme d'un dessin ou d'une esquisse peinte — et une part de théorie dans l'exécution qui, à force de gestes répétés, permet l'incorporation mais aussi la compréhension des règles de l'art — ce que Claude Boutet appelle une « science acquise » (1696, p. 131-132) et Gerard de Lairesse une « seconde nature » (*twede natuur*, 1712, t. II, p. 42).

Certes, la pratique cultive des qualités différentes de la théorie, qui peuvent être jugées pénibles, et même dégradantes, pour qui considère la peinture comme un art libéral : elle demande de l'« assiduité », de

l'« exercice », c'est-à-dire des gestes répétitifs et un temps de travail parfois important (Dupuy du Grez, 1699, p. 91), qui prend parfois toute une vie. Mais elle est indispensable à un peintre pour qu'il puisse non seulement comprendre les principes théoriques de son art, mais aussi savoir comment les appliquer. La distinction proposée par Hilaire Pader entre les préceptes *théoriques* et les *règles* pratiques ne tient donc pas, sauf à considérer qu'il suffit de vouloir exceller dans un art pour y exceller véritablement :

La Peinture se divise en Theorie & Pratique. La Theorie donne les preceptes generaux, qui doivent estre observés par ceux qui desirent exceller en cét Art. La pratique donne les regles de jugement & prudence, enseignant comme il faut mettre en œuvre ce qui generalement a esté dit & imaginé. (1649, p. 9)

Cette distinction entre préceptes et règles renvoie toutefois à une dernière question : celle des modes d'acquisition de la théorie et de la pratique. Pader souligne en effet qu'il existe un ensemble de savoirs qu'il est possible d'acquérir avant même d'avoir touché le moindre pinceau (les *préceptes*), que l'on peut distinguer des choix et des stratégies propres à l'exécution à proprement parler (les *règles*). Cette affirmation est toutefois purement spéculative, dans la mesure où elle ne correspond en rien à l'ordre des études habituel aux artistes.

L'un des exemples les plus souvent cités des difficultés d'associer la théorie et la pratique artistiques est l'imitation de la nature. Cette question est au cœur des débats agitant l'Académie royale de peinture et de sculpture, dès après sa fondation en 1648, comme s'en souvient Henry Testelin, à la toute fin du XVII^e siècle :

l'étude des belles figures Antiques étoit très necessaire dans le commencement, & même plus avantageuse que le naturel, mais l'on assura qu'en l'un & en l'autre on étoit obligé de s'assujettir à imiter exactement son objet pour en recevoir le fruit qu'on en desire, & s'habituer l'œil & la main à la justesse & precision, ce qui est le fondement de la Pratique de la Peinture [...]. À l'égard des plus avancés on les exorta de joindre la Theorie à la Pratique, d'examiner les raisons qu'ont observé les Auteurs des beaux ouvrages Antiques qui se sont servis de la Geometrie pour les proportions, l'Anatomie, pour apprendre l'Ostologie, la situation, la forme & le mouvement des muscles extérieurs seulement, la Perspective, la Physique & la Phisionomie pour connoître les divers caracteres des complexions & des passions, car il faut bien sçavoir toutes ses choses pour donner bien à propos ses charges dagremens, en quoi consiste ce que l'on appelle le grand goût.

(s.d. [1693-1694], p. 11)

L'étude de l'antique est indispensable, notamment aux jeunes artistes, notamment parce qu'elle permet de former son goût à l'aune des meilleurs modèles. Mais, pour cela, il faut « joindre la théorie à la pratique ». Afin de comprendre et d'intégrer les règles sur lesquelles ces œuvres ont été fondées, il faut non seulement les étudier le plus précisément possible, mais aussi reconstituer l'ensemble des raisons pour lesquelles elles ont été privilégiées.

Même un amateur se devrait donc d'avoir quelque connaissance de la pratique. Seule cette dernière permet en effet de comprendre les raisons des choix faits par les artistes qui, contrairement aux amateurs qui déduisent leur théorie d'un nombre forcément limité d'œuvres observées, consacrent leur vie entière à remettre constamment en question et à alimenter en permanence leur théorie :

Il se trouve dans la pratique des difficultez que la theorie ne peut prévoir, & où les regles ne servent de guere, à cause que ceux qui regardent ne peuvent pas toujours estre placez dans un mesme lieu, & ne voir les tableaux qu'au travers d'une pinulle, principalement dans les grands ouvrages qu'on ne peut voir d'un seul endroit.

(Félibien, 1679, 5^e *Entretien*, p. 86-87)

C'est la raison pour laquelle Félibien n'hésite pas à affirmer qu'il est « difficile de donner son jugement si l'on n'a une grande pratique & la theorie jointes ensemble » (1685, 8^e *Entretien*, p. 295). Si, comme le rappelle l'historiographe français, le mot de *théorie* dérive du grec *θεωρα*, qui signifie « contemplation, considération » (Félibien, 1676, p. 752), cela signifie bien que le regard est un savoir, qui s'aiguise au fur et à mesure qu'il s'exerce.

Jan BLANC

Sources citées

Bosse, 1667 ; Boutet, 1672 ; De Lairese, 1707 [1712] ; De Piles, 1668 ; Dupuy Du Grez, 1699 ; Félibien, 1666-1688, 1676 ; Pader, 1649 ; Richardson, 1725 ; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1972 [rééd., Paris, 2008].

BLANC Jan, « Van Hoogstraten's Theory of Theory of Art », dans T. WESTSTELJN (éd.), *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678)*, Amsterdam, 2013, p. 35-51.

BLANC Jan, « Rembrandt and Painting as a Mechanical Science in Dutch Seventeenth-Century Art », dans S. DUPRÉ et C. GOTTLER (éd.), *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, New York, 2017, p. 267-295.

EMMENS Jan Ameling, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam, 1979.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *Les Raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*, Paris, 2014.

Ton ⇒ Harmonie, *Houding*
Touche ⇒ Faire, Réveillon

TOUT-ENSEMBLE

angl. : *whole-together*
all. : [*zusammenbringen, zusammenfügen/binden*]
néerl. : [*aen een-bindingh, samen-schikking*]
it. : *faccia un corpo*

Coloris, clair-obscur, repos, *reddering, houding*, effet, enthousiasme

Le tout-ensemble se rapporte à la représentation d'une figure et surtout à la disposition ou à l'ordonnance d'un tableau. Le terme Bien ensemble apparaît déjà chez Bosse qui le définit ainsi « c'est lors que dans un Tableau tout est si bien en la place qu'il doit estre » (1649, Définitions, n.p.). Ce terme définit ainsi la composition et le sujet, avant que De Piles ne l'utilise dans un sens différent pour qualifier une composition picturale. Bien que cette notion ne soit employée dans cette expression (oeconomie du Tout-ensemble) qu'en France par Roger De Piles, et par Richardson en Angleterre (« whole-together or Tout-ensemble », 1719, 1725), en Allemagne et aux Pays-Bas, Sandrart et Hoogstraten s'en approchent considérablement à partir de la notion de convenance (Wohlstand ou welstand appliqué aux couleurs), et celles de houding et reddering, sans pour autant en formuler une conception aussi aboutie.

Le *tout ensemble* et l'ordonnance du tableau

Le *tout ensemble* est quelquefois employé à propos de la figure humaine (Audran, 1683, Préface, n.p. ; Félibien, 1672, 4^e *Entretien*, p. 326). Cependant il exprime plus généralement l'ordonnance générale du tableau. Junius décrit la disposition du sujet comme l'*oeconomia totius opera* (l'économie du tout-ensemble, chap. 5). À propos des *Israélites recueillant la manne dans le désert* (1637-1639, musée du Louvre, Paris) de Poussin (1594-1665), Testelin définit « la disposition des figures, divers groupes détachés les uns des autres composent de grandes parties si distinctes, que la vûe s'y peut promener sans peine, & pourtant si bien liés l'un à l'autre qu'ils s'unissent pour faire un beau tout ensemble » (s.d. [1693-1694], p. 29). Le *tout ensemble* est alors lié à l'ordonnance générale du tableau créée par le lieu, la disposition des figures et la perspective. La notion de tout ensemble n'est pas absente des préoccupations des académiciens parisiens, et elle est aussi associée au traitement des ombres qui doivent servir de fond aux objets éclairés, et qu'il faut disposer avec prudence (s.d. [1693-1694], p. 29 bis, p. 33]. De la même manière le terme apparaît sous la plume de Félibien qui l'associe à un « peindre agréablement pour plaire [...] quelque chose de si gracieux & de si doux à la veüe, qu'il n'y a personne qui ne sente beaucoup de plaisir en le regardant » (Félibien, 1688, 9^e *Entretien*, p. 6-7). S'appuyant sur l'analyse du plafond Barberini (1633-1639, palais Barberini, Rome) de Pierre de Cortone (1596-1669), Félibien dévoile sa conception du tout ensemble auquel concourent la noblesse dans la disposition des figures, l'agrément des attitudes et des expressions, l'union des couleurs. Certes il est question des couleurs et de leur *vaguesse*, mais ce qui doit plaire avant tout, c'est l'unité de la composition qui doit contribuer à l'effet d'ensemble du sujet.

Tout en accordant un rôle fondamental à la disposition des figures, Dufresnoy induit une nouvelle orientation à la notion de tout ensemble que De Piles écrira *Tout-ensemble* dans sa traduction du poème rédigé en latin par le peintre. Il propose ainsi un accord des parties avec leur tout. Pour éviter la confusion « il faudra concevoir le Tout-ensemble & l'effet de l'Ouvrage comme tout d'une veüe, & non pas chaque chose en particulier ». Il définit ce *Tout-ensemble* qui donne force et beauté au tableau, et qui plait aux yeux (Dufresnoy/De Piles, 1668, p. 12, 16, 19), et que De Piles, dans ces *Remarques* compare à un concert de musique (1668, *Remarque* 78, p. 83-85).

L'œconomie du Tout-ensemble

De Piles formule ce qu'il appelle *œconomie du Tout-ensemble* à partir de la pensée de Dufresnoy en réponse à la conférence sur l'ordonnance de Testelin. À partir de l'exemple de peintures de Rubens (1577-1640), il définit une conception nouvelle du *Tout-ensemble*, en insistant d'abord sur deux aspects fondamentaux. Les objets et les groupes qui constituent du tableau, doivent ainsi être liés entre eux de manière à former un ensemble et non une juxtaposition d'éléments. Et cette liaison se fait de deux manières « la première par manière de fond, & la seconde par manière de groupe » (De Piles, 1677, p. 228-229).

Pour créer cet effet, aucun élément ne doit être prédominant, et chacun doit être lié à un autre. Il est bien sûr nécessaire que chaque objet ou groupe ait son harmonie particulière, mais « il faut encore que dans un Tableau elles s'accordent toutes ensemble, & qu'elles ne fassent qu'un Tout harmonieux » (De Piles, 1708, p. 110-112). Pour créer l'effet d'ensemble harmonieux des masses, deux éléments sont essentiels : le coloris et le clair-obscur. Si De Piles leur consacre des chapitres séparés dans le *Cours de peinture*, les trois notions sont pourtant interdépendantes. À travers elles, il est le premier théoricien à formuler une conception picturale de la composition d'un tableau.

Le second aspect concerne l'effet du *Tout-ensemble*. Celui-ci n'est pas lié au sujet et à la manière de le traiter, mais à l'effet visuel qui est dissocié de l'histoire. Le traitement du centre du tableau reste fondamental, mais la centralité n'est plus définie en fonction de la figure principale (ou du sujet), mais en fonction de la structure de l'œil. Pour cela De Piles préconise une composition qui mette en évidence d'une part l'espace et la profondeur afin de renforcer l'impression d'unité par des arrangements convexes et concaves, et d'autre part le centre, grâce aux effets de clair-obscur et au coloris (1708, p. 377). Les harmonies colorées créent alors une union colorée, et l'ensemble est traité comme un seul tout avec des lumières et des ombres plus fortes au milieu du tableau pour créer le relief (1677, p. 235-236). De Piles s'appuie pour sa démonstration sur la grappe de raisin de Titien (De Piles, 1668, *Remarque 282*, p. 121-124) et sur les descriptions de tableaux de Rubens (*Dissertation*, 1681).

Pour parvenir à cet effet, tout comme Sandrart déjà l'avait fait (1675, p. 79), De Piles préconise le recours à l'esquisse colorée, et « de mettre non seulement tout son feu pour l'Invention, pour la Disposition & pour le Clair-obscur; mais encore y arrester toutes les couleurs tant

pour les objets en particulier, que pour l'union & l'harmonie du tout ensemble. » (De Piles, 1684, p. 76). Voir le tableau dans son esprit est pour le peintre nécessaire pour juger de son effet, d'autant plus important que l'enjeu du *Tout-ensemble* est essentiellement l'effet visuel du tableau : « Or cette subordination qui fait concourir les objets à n'en faire qu'un, est fondée sur deux choses, sur la satisfaction des yeux, & sur l'effet que produit la vision. » (De Piles, 1708, p. 104-106). L'unité des formes, du dessin, des couleurs, des lumières, a un impact direct sur la vision qui n'est plus alors dissipée, et se porte sur l'ensemble des parties du tableau, d'un seul coup d'œil. Mais la vue d'ensemble exige également que celle-ci « se repose d'espace en espace » (De Piles, 1708, p. 365-366 ; 1715, p. 6-7). De Piles développe ainsi la notion de repos introduite par Dufresnoy :

C'est à dire proprement, qu'après de grands Clairs il faut de grandes Ombres, qu'on appelle des Repos; parce que effectivement la veüe seroit fatiguée, si elle estoit attirée par une continuité d'objets petillans. Les Clairs peuvent servir de repos aux Bruns, comme les Bruns en servent aux Clairs.

(De Piles, 1668, *Remarque 282*, p. 121-124; *Remarque 385*, p. 136)

L'absence de repos est aussi considérée comme un défaut par La Font de Saint-Yenne qui souhaiterait dans un tableau de Van Loo « un peu plus d'harmonie dans l'ensemble, & plus d'accord dans les differens tons qui papillotent un peu à la vüe, & l'œil y desireroit plus de repos & d'union » (1747, p. 47).

Attirer l'œil du spectateur d'abord, le saisir au premier coup d'œil, le conduire à travers le tableau ensuite, tels sont les enjeux du *Tout-ensemble* pour De Piles, qui lui attribue également la capacité de donner l'impression de vrai et de faire naître l'enthousiasme (1708, p. 95). Cependant ce transport de l'esprit ne signifie pas un rejet des règles et de la science de la peinture. C'est grâce à l'unité et à l'harmonie de l'ensemble que l'on permet au spectateur d'accéder à cet extraordinaire vraisemblable qui touche le cœur.

Michèle-Caroline HECK

Sources citées

Audran, 1683; Bosse, 1649; Conférences, [2006-2015]; De Piles, 1668, 1677, 1681, 1684, 1708, 1715; Dufresnoy/De Piles, 1668; Félibien, 1666-1688; Hoogstraten, 1678; La Font De Saint-Yenne, 1747; Richardson, 1715 [1725], 1719; Sandrart, 1675; Testelin, s.d. [1693 ou 1694].

Bibliographie

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, 1989 [rééd., 1999].

PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, Londres-New Haven, 1985.

PUTTFARKEN Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition : Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, Londres-New Haven, 2000.

Tromperie \implies Artifice, Plaisir

U

UNION

angl. : *union*

all. : *Vereinigung, Zusammenkunst*

néerl. : *binding, harmonie, houding, reddering, samensmelting, smelting*

it. : *compagnia*

lat. : *vaguezza*

Harmonie, entente, économie, assortiment, assemblage, amitié, accord, sympathie, tout-ensemble, vaguesse

Parvenir à conserver la charmante diversité des différentes teintes qui composent un tableau tout en ménageant l'effet d'ensemble : tel est le défi, en apparence contradictoire, que les peintres doivent relever quand ils soignent l'union des couleurs.

La question de l'union, dite union des couleurs, paraît *a priori* d'une grande simplicité : « On dit qu'un tableau est peint avec une belle union de couleurs, quand elles s'accordent bien toutes ensemble, & à la lumière qui les éclaire; qu'il n'y en a point de trop fortes qui détruisent les autres, & que toutes les parties sont si bien traitées, que chaque chose fait bien son effet » (Félibien, 1676, p. 772). La notion d'union est donc directement associée à celle d'harmonie (Van Mander, 1604, « Grondt », V, 25-26, fol. 17r) et d'accord (Junius, 1641, p. 203-204, 244). L'union des couleurs correspond à un rapport

d'analogie que les unes entretiennent avec les autres, et qui permet de créer le sentiment d'une unité générale, malgré la diversité des teintes particulières (Junius, 1641, p. 245; Sandrart, 1675, p. 63). Elle est comparable en cela à l'union qui régit les rapports de proportion des différentes parties du corps humain (Junius, 1641, p. 247-248; Van Hoogstraten, 1678, p. 300).

Le secret de l'union résiderait ainsi dans une question de dosage. Il s'agit ainsi de favoriser la lisibilité d'une composition, mais aussi le plaisir visuel que cette composition suscite auprès du spectateur, dont les yeux sont attirés par des parties d'égale force et intérêt (Bosse, 1649, « Définitions de quelques mots de cet art, cités en divers lieux dans ce Traitté », n.p.; De Piles, 1668, p. 131-133). Il s'agit d'associer des couleurs liées les unes aux autres par des rapports de sympathie, surtout si ces couleurs sont voisines : c'est ainsi qu'une œuvre paraîtra d'un coloris harmonieux (Félibien, 1676, p. 393-395), « un mélange discret et judicieux » qui lui permet d'être agréable aux yeux (Leblond de Latour, 1669, p. 73-74).

Parvenir à une telle union est toutefois ardu. Certains auteurs mentionnent l'usage d'expédients, comme l'utilisation des glacis qui permettent d'unifier le coloris d'une œuvre. Nombreux sont d'ailleurs ceux qui remarquent que, depuis l'invention de la peinture à l'huile, les œuvres d'art ont « beaucoup plus d'union, plus de force & plus de douceur » (Félibien, 1666, 2^e *Entretien*, p. 163-164; Félibien, 1685, 7^e *Entretien*, p. 152-153; Dupuy du Grez, 1699, p. 180). D'autres théoriciens constatent que la touche est également importante dans l'effet d'union d'une composition. En effet, l'harmonie des couleurs d'une œuvre ne dépend pas seulement de la quantité comparée et de la distribution des différentes teintes, mais aussi de la manière dont ces teintes sont matériellement posées à la surface de l'œuvre (Angel, 1642, p. 55-56). Quand une touche est extrêmement vive et visible, elle donne de la vie à une œuvre; mais elle tend aussi à diviser l'attention et à morceler l'harmonie générale. Quand, en revanche, une touche est léchée, elle permet d'uniformiser les couleurs d'une composition (Félibien, 1685, 7^e *Entretien*, p. 152-153), mais avec le risque d'adoucir trop les couleurs et de diminuer la précision par un excès de mollesse, notamment à une certaine distance (Dupuy du Grez, 1699, p. 198-199). Il est donc conseillé de trouver un juste milieu entre ces deux façons de toucher un tableau, ou encore d'adapter sa manière aux objets représentés (Beurs, 1692, p. 32; Smith, 1692, p. 82-83).

Pour la majorité des auteurs, toutefois, la réussite d'une union de couleurs réside dans la capacité à trouver un équilibre entre la variété

des teintes locales et leur unité générale. Les différentes couleurs d'une même composition doivent être harmonisées par des accords de voisinage, qui permettent d'éviter des contrastes trop forts, lesquels feraient ressortir excessivement telle teinte sur telle autre (Vinci, 1651, p. 31). Certes, les ombres sont indispensables à une composition bien pensée. Elles sont les « repos » de l'œil (De Piles, 1668, p. 136). Mais elles doivent n'être ni trop nombreuses, ni trop fortes. Quand c'est le cas, lorsque, par exemple, elles marquent trop violemment les ombres portées d'un trop grand nombre de drapés (Goeree, 1682, p. 332; Aglionby, 1685, p. 109-110), elles divisent la composition en séparant les objets les uns des autres par de grandes taches noires. Le même défaut peut être constaté vis-à-vis des couleurs trop éclatantes, notamment au niveau des reflets ou des rehauts (De Piles, 1668, p. 127-131; Smith, 1692, p. 82; Boutet, 1696, p. 61-63), tout comme des compositions comportant un trop grand nombre de détails (De Piles, 1684, p. 76; De Lairese, 1712, I, p. 44-45).

Les ombres noires peuvent être utiles, voire nécessaires, pour créer des effets de relief ou traduire les effets de la lumière artificielle (Goeree, 1670, p. 2); mais elles doivent toujours être accompagnées de modelés progressifs et en dégradés (Goeree, 1670, p. 108-109; Aglionby, 1685, p. 18-20). De façon générale, l'essentiel des théoriciens recommandent que « la plupart des Corps, qui sont sous une Lumière étendue & distribuée également par tout, tiennent de la Couleur l'un de l'autre » (De Piles, 1668, p. 35; La Fontaine, 1679, p. 37-39). Il faut, comme le suggère Samuel van Hoogstraten, que les différentes teintes d'une même composition soient liées les unes aux autres à la manière des différents fils qui composent un tissu (1678, p. 300).

Il s'agit non seulement de limiter le nombre des teintes utilisées dans une œuvre, mais de répartir l'usage de quelques-unes de ces couleurs sur différents objets ou différents endroits de la composition, afin d'accroître le sentiment d'unité de l'œuvre (Goeree, 1670, p. 9). Une technique particulièrement nécessaire pour les grandes compositions, où le nombre des figures complique singulièrement le travail du peintre (Aglionby, 1685, p. 118-119), et où excellent les grands coloristes, comme le montre la réussite par Pierre de Cortone (1596-1669) du grand plafond du palais Barberini (Félibien, 1688, 9^e *Entretien*, p. 6-7). Ainsi, dans leurs tableaux, les portraitistes ont la bonne habitude d'ajuster le « ton des fonds » de leurs tableaux au « ton des cheveux » de leurs modèles (De Piles, 1708, p. 275-276).

Jan BLANC

Sources citées

Aglionby, 1685; Angel, 1642; Beurs, 1692; Bosse, 1649; Boutet, 1672; Da Vinci, 1651; De Lairese, 1707 [1712]; De Piles, 1668, 1684, 1708; Dupuy Du Grez, 1699; Félibien, 1666-1688, 1676; Goeree, 1670 a, 1682; Hoogstraten, 1678; Junius, 1637 [1638, 1641]; La Fontaine, 1679; Le Blond De La Tour, 1669; Sandrart, 1675 et 1679; Smith, 1692; Van Mander, 1604.

Bibliographie

BOSKAMP Ulrike, *Primärfarben und Farbharmonie : Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunsliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weimar, 2009.

BOSKAMP Ulrike, « Contre l'harmonie des couleurs : le comte de Caylus, Jacques-Fabien Gautier d'Agoty et le retour à l'ordre dans le coloris », dans M.-P. MARTIN et C. SAVETTIERI (éd.), *La Musique face au système des arts*, Paris, 2013, p. 225-241.

LEONHARD Karin, « Flowering Colour : Still Life Painting and Baroque Colour Theory », dans M. BUSHART, F. STEINLE (éd.), *Colour Histories*, Berlin, 2015, p. 261-294.

PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, 1985.

V

Vaguesse ⇒ Union, Grâce
Variété ⇒ Ornement, Composition
Vérité ⇒ Jugement, Naturel
Vêtement ⇒ Draperie
Vue ⇒ Tout-ensemble, Œil, Paysage, Spectateur

VRAI

angl. : *true*
all. : *Wahr*
néerl. : *waar, echt*
it. : *vero*
lat. : *verus*

Vraisemblable, imitation

Le mot vrai, comme adjectif et comme substantif, est au cœur de la réflexion française sur le statut de l'imitation. Le terme est peu invoqué dans les poétiques, en raison de la hiérarchie aristotélicienne entre le vrai (domaine de l'histoire) et le vraisemblable (domaine de la poésie). « En outre, si on objecte qu'une chose n'est pas vraie, il se peut que par ailleurs elle soit comme elle doit être — c'est ainsi que Sophocle disait qu'il faisait quant à lui les hommes tels qu'ils doivent être, et Euripide tels qu'ils sont » (Poétique, 60 b 32-34). Dans les traités de peinture du Cinquecento, le terme vero désigne

toujours l'objet de l'imitation, et non une qualité de la peinture : pour Dolce, le bon peintre doit imitare il vero, et Titien (1488-1576) a su donner à ses figures un coloris simile al vero (1557, p. 146), rivalisant avec la nature. De même, Dürer (1471-1528) représente il vero et il vivo de la natura (p. 166).

La théorie française conserve naturellement ce type de formules (« l'imitation du vrai »), mais confère pour la première fois au *vrai* une acception artistique. Félibien loue Poussin (1594-1665) d'avoir animé les personnages de son *Eliézer et Rébecca* (1648, musée du Louvre, Paris) : « toutes leurs actions sont si vraies [...] qu'il y paraît du mouvement et de la vie » (1685, 8^e *Entretien*, p. 353), et Le Brun affirme que le but de la peinture est « la vraie et naturelle représentation des choses », opposant la vérité de Raphaël au fard trompeur de Titien (3 sept. 1667, *Conférences*, cité dans Lichtenstein et Michel, t. I, vol. 1, p. 142). Néanmoins, les coloristes sont les premiers à faire du vrai la qualité ultime de la peinture, identifiée au coloris. Dans sa Conférence sur les *Pèlerins d'Emmaüs* (v. 1559, musée du Louvre, Paris) de Véronèse (1528-1588), Nocret loue les carnations, « la couleur de la chair qui paraît si vraie » que les personnages semblent vivants (I, 1, p. 154). Dans sa Conférence « Sur le mérite de la couleur » (7 novembre 1671), Gabriel Blanchard inverse délibérément la hiérarchie de vrai et du vraisemblable qui prévalait dans les poétiques : « La couleur, dans la perfection que nous la supposons, représente toujours la vérité et le dessein ne représente que la possibilité vraisemblable ». Loin de se référer à une vérité supérieure, d'ordre philosophique, la vraisemblance est désormais assimilée à une possibilité non avérée. À la fin du siècle, Titien est considéré comme le plus grand coloriste parce qu'il est « fort délicat dans les teintes de chair, étant vraies et naturelles » (Noël Coypel, 26 avril 1697, II, 2, p. 606). La querelle du coloris contribue à imposer le vrai comme finalité propre de la peinture.

Roger de Piles achève de détacher le vrai de son sens courant pour lui donner un sens proprement esthétique. Le « vrai en peinture » n'a plus rien à voir avec le « vrai naturel », comme l'a montré J. Lichtenstein (*La Couleur éloquente*, « Du vrai en peinture ou les divers usages de la cosmétique », p. 183-211). Le critère du vrai se déplace vers le spectateur, et l'œil est désormais la seule aune d'une vérité artistique affranchie de toute référence extrinsèque, qu'elle soit naturelle ou métaphysique. Le vrai n'est plus défini par la conformité de la représentation à une

réalité objective (comme chez Champaigne), ni même à une vérité idéale ou transcendante (comme chez Le Brun), mais par la capacité de la représentation à toucher et à transporter le spectateur. Le « vrai en peinture » ne désigne plus un rapport à la vérité, mais la relation du spectateur au tableau. Ce « vrai en peinture » est une pure fiction et désigne l'efficacité du simulacre. Dans la préface du *Cours de peinture*, le « vrai en peinture » n'est pas présenté comme une fin, mais comme un moyen d'attirer le spectateur pour entrer en conversation avec lui : « Le Spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du Vrai dans un ouvrage de Peinture : mais le Vrai dans la Peinture doit par son effet appeler les Spectateurs » (1708, p. 8). Le vrai est désormais au service de l'illusion. Or pour Roger de Piles, l'illusion de vérité ne peut être achevée que par la maîtrise du coloris. Seule cette partie de la peinture peut prendre « les yeux par la vérité qu'elle représente » (1677, p. 81). À ceux qui accusent Rubens (1577-1640) d'avoir « trop peu de vérité », de Piles objecte la nécessité d'une « savante exagération ». Par un paradoxe seulement apparent, cette exagération fait « paraître les objets peints plus vrais que les véritables mêmes » ; seul l'artifice conduit à la vérité, et plus précisément l'artifice de la couleur. De Piles loue « cette suavité de la couleur si nécessaire pour arriver à l'expression du vrai » (1677, p. 338).

Les valeurs défendues par les coloristes sont pleinement reconnues, à côté des valeurs du dessin, dans le syncrétisme qui prévaut à l'Académie au tournant du siècle. Ce syncrétisme, résolument teinté d'idéalisme, prône la recherche de la « belle nature » à travers l'union de la nature et de l'Idée, du vrai et du vraisemblable. Pour Pierre Monier (1686), les grands artistes sont parvenus au chef-d'œuvre en « unissant le vrai au vraisemblable » (28 septembre 1686, II, 1, p. 157). Pour Noël Coypel aussi, la peinture « produit le parfait de la beauté naturelle et unit le vrai au vraisemblable des choses soumises au sens de la vue » (26 avril 1697, II, 2, p. 593), parvenant à perfectionner la nature par le choix de ses plus belles parties. De Piles formule magistralement cette synthèse dans sa Conférence intitulée « Du vrai dans la peinture » (7 mars 1705), intégralement reprise dans le *Cours de peinture* (1708). Il y distingue trois vrais : simple, idéal et composé. Le vrai simple est assimilé au trompe-l'œil, qui remporte l'adhésion mais n'atteint pas la perfection de l'art, si ne s'y ajoute un « vrai idéal », tiré de plusieurs modèles et de l'antique ; le composé des deux, le « vrai composé », est assimilé au vraisemblable et constitue le sommet de l'art : « C'est ce beau vraisemblable qui paraît souvent plus vrai que la vérité même »

(1708, p. 33). Une fois de plus, le vrai de l'effet subjectif supplante le vrai de la réalité objective. L'abbé Batteux, vulgarisateur de la pensée académique, définit la belle nature en ces termes : « Ce n'est pas le vrai qui est ; mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir » (1746, III, 1).

Dans les autres pays, le vrai ne fait pas l'objet d'une conceptualisation particulière, ni même d'un emploi remarquable. Les théoriciens anglais utilisent l'adjectif (jamais substantivé) pour souligner la fidélité de la représentation au modèle : le peintre doit respecter *the true proportions of all things natural and artificial* (Browne, 1675, p. 29), *the true proportion, air and character* des personnes qu'il peint (Shaftesbury, 1713, p. 5), ou *the true air of the heads* (Richardson, 1715, p. 114). Sans doute l'esprit anglais est-il trop pragmatique pour mettre en doute l'attribut par excellence de ce qui est.

Emmanuelle HÉNIN

Sources citées

Aristote, 1980 : Batteux, 1746 ; Browne, 1669 [1675] ; Conférences, [2006-2015] ; De Piles, 1677, 1708 ; Dolce, 1557 ; Félibien, 1666-1688 ; Richardson, 1715 [1725] ; Shaftesbury, 1713.

Bibliographie

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, 1984.
LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris, 1989.

VRAISEMBLABLE

angl. : *likelihood*
all. : *wahrscheinlich*
néerl. : *waarschijnlijk*
it. : *verisimile, verosimile*
lat. : *verisimilis*

Vrai, histoire, decorum

Le vraisemblable est une notion centrale dans la théorie de la représentation formulée en Italie à partir de 1550, en particulier dans les commentaires de la Poétique d'Aristote et les traités de peinture publiés dans le sillage du Concile de Trente. Le but des arts mimétiques est de produire une représentation vraisemblable, un analogon du « vrai » aussi ressemblant que possible. Prenant le contrepied de la dévalorisation platonicienne des simulacres, Aristote confère au vraisemblable un statut philosophique supérieur au réel : sur le plan ontologique, le vraisemblable embrasse le général et renvoie à une vérité universelle, au-delà des contingences de l'histoire (51a38) ; sur un plan rhétorique, le vraisemblable a la capacité de persuader, fût-ce avec le faux (60a26) ; et d'un point de vue éthique, le vraisemblable renvoie au fonctionnement habituel des caractères, qui ne correspond pas à leur fonctionnement réel : « Il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent contre le vraisemblable » (56a24). Pour toutes ces raisons, le vraisemblable est le domaine de prédilection du poète au sens de « créateur », qu'il soit dramaturge ou peintre.

Ce concept devient le pivot de la « doctrine classique française » (R. Bray) formulée au lendemain de la Querelle du *Cid* (1637). L'Académie française critique Corneille pour ses invraisemblances et découvre le potentiel normatif d'une notion qui permet de censurer en bloc les manquements aux règles des unités, à la constance des caractères, à la morale publique. Dans le discours de Jean Chapelain, le vraisemblable est étroitement articulé à l'illusion et à la purgation des passions : le spectateur doit adhérer inconditionnellement à la représentation pour bénéficier de la catharsis, conçue en termes moraux et civiques. En permettant la purgation des passions, le vraisemblable est au service de l'utilité morale et sociale du théâtre.

Tout naturellement, quand la théorie de l'art naît en France au début des années 1660, le concept de vraisemblance fait partie intégrante d'une stratégie de légitimation : si l'Académie française était parvenue à racheter le théâtre de sa mauvaise réputation, l'Académie royale de peinture et de sculpture entend à son tour faire de la peinture un art libéral, et du peintre un poète plutôt qu'un artisan. Le vraisemblable fait partie de ces notions importées qui ennoblissent la production du peintre, sans avoir de pertinence particulière pour la peinture. En effet, le terme désigne à la fois ce qui a l'apparence du vrai et ce qui est contraire au vrai, comme le note successivement Furetière : « Vraisemblable. adj. m. et f. et subst. Qui a apparence de vérité, qui est

dans la possibilité des choses arrivées, ou à arriver. Les aventures des romans et des pièces dramatiques doivent être plutôt *vraisemblables*, que vraies. »

Dans sa première acception, le mot désigne donc ce qui a l'apparence du vrai. Chez Fréart de Chambray (1662), il rejoint la fidélité à l'histoire, sainte ou profane, et une forme d'honnêteté intellectuelle du peintre. Fréart blâme à la suite de Gilio et Paleotti les invraisemblances qui empêchent le spectateur d'adhérer à l'histoire représentée. Ce sens est très présent dans les premières Conférences, prononcées à l'Académie entre 1667 et 1670. Cependant, la plasticité du terme apparaît dans les débats opposant Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne à Le Brun et Félibien, notamment autour de Poussin : les deux Champaigne font de Poussin le parangon d'un vraisemblable purement historique, renvoyant à la conformité archéologique (comme le fait de peindre les disciples allongés dans la *Cène*) et ultimement à la Vérité révélée ; tandis que Le Brun et Félibien revendiquent une vraisemblance poétique qui autorise le peintre à s'écarter de l'histoire pour des raisons esthétiques, par exemple en peignant cinq témoins au pied de la Croix, au lieu de la foule des assistants présents ce jour-là.

Selon la deuxième acception, le vraisemblable renvoie à un simulacre, opposé ou en tout cas indépendant de toute vérité historique et ontologique. Pour un Chapelain ou un Roger De Piles, la peinture et le théâtre doivent séduire le spectateur et susciter sa créance en produisant des simulacres efficaces. Dès l'instant où le vraisemblable conditionne l'adhésion du spectateur à la fiction, il s'allie naturellement au merveilleux et à l'extraordinaire pour redoubler ses effets. L'alliance du merveilleux et du vraisemblable (Le Tasse), après avoir inspiré à Corneille la catégorie du « vraisemblable extraordinaire », se voit transposée à la peinture par De Piles dans les *Conversations* (1677). Dans *l'Idée du peintre parfait*, le mariage du vraisemblable et de l'extraordinaire définit le grand goût : pour frapper le spectateur, il faut des choses extraordinaires, mais il faut aussi qu'il y croie, donc qu'elles soient vraisemblables.

À partir des années 1670, le concept de vraisemblable participe à la cristallisation de l'idée de « belle nature » — terme utilisé pour la première fois dans la théorie de l'art par Du Fresnoy (1668). La belle nature est comprise comme une synthèse entre la nature et l'Idée, notamment par Charles Perrault dans le troisième tome du *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1692), et rejoint la catégorie pilesienne du « vrai composé » (« Du vrai dans la peinture », 7 mars 1705, repris dans le *Cours de peinture*). Le vrai composé est « ce beau vraisemblable qui paraît souvent plus vrai que la vérité même » (1708, p. 33-34).

La notion de vraisemblable est adoptée par les auteurs anglais et allemands avec le reste de la théorie académique d'origine italo-française. Cependant, les Anglais ne lui associent pas un mot précis : Shaftesbury traduit l'idée de vraisemblable par « vérité apparente » (*seeming truth*, 1713, p. 5) ou « vérité poétique » (*poetic truth, ibid.*, p. 10, 45). Richardson, dans son *Essay on the Theory of Painting*, reprend l'idée de belle nature dans le chapitre intitulé « *Grace and Greatness* ». Il y explique la nécessité de perfectionner la nature à l'aide des Idées, en préférant à la réalité objective une réalité « probable et rationnelle » (*probable and rational*, 1725, p. 172), évoquant ailleurs la « probabilité naturelle » (*natural probability*, p. 233). En Allemagne, la conception française du vraisemblable est fidèlement traduite par Christian Ludwig von Hagedorn, directeur des académies de Dresde et de Leipzig. Dans les *Betrachtungen über die Malerei* (1762, p. 152), il note qu'un art s'adressant à l'œil doit se fonder sur la vraisemblance, reprenant précisément la démonstration de Chapelain en 1630 (*Nur gründet sich eine Kunst, welche das Auge überreden soll, auf Wahrscheinlichkeit*). Le respect des trois unités est garant de cette vraisemblance (« *Die Einheiten* », p. 172).

Emmanuelle HÉNIN

Sources citées

Aristote, 1980 ; Conférences, [2006-2015] ; Chapelain, 1630 ; De Piles, 1677, 1699, 1708 ; Dufresnoy/De Piles, 1668 ; Fréart De Chambray, 1662 ; Furetière, 1690 ; Gilio da Fabriano, 1564 ; Hagedorn, 1762 ; Paleotti, 1582 ; Perrault, 1688-1697 ; Richardson, 1719 ; Shaftesbury, 1713.

Bibliographie

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, 1984.
 BRAY René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927 [rééd. 1974].
 GRANIER Patrick, « La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du classicisme », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 83, n° 1, 1976, p. 45-70.
 HÉNIN Emmanuelle, *Ut pictura theatrum*, Genève, 2003.
 LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris, 1989.
 MORGAN Janet, « The Meaning of *Vraisemblance* in French Classical Theory », dans *Modern Language Review*, 1986, p. 293-304.

Sources

ACTON, 1691 : ACTON William, *A new journal of Italy : containing what is most remarkable of the antiquities of Rome, Savoy and Naples*, Londres, 1691.

AGLIONBY, 1685 : AGLIONBY William, *Painting Illustrated in Three Dialogues : Containing some Choice Observations upon the Art. Together with the Lives of the Most Eminent Painters, from Cimabue, to the time of Raphael and Michel Angelo. With an Explanation of the Difficult Terms*, Londres, 1685 ; rééd. 1686 ; 1719 ; reprint Portland, 1972.

ALBERTI, 1435 [1540] : ALBERTI Leon Battista, *De Pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte*, éd. lat. 1435 ; Bâle, 1540 (fac-similé San Francisco) ; trad. it. Venise, 1547 (fac-similé Bologne, 1988) ; éd. L. Mallé, Florence, 1950 ; éd. lat. et fr. par J.-L. Scheffer, Paris, 1992 ; trad. angl. par J. R. Spencer, Yale, 1956 ; 1966 ; et C. Graysson, Londres, 1972 ; Bari, 1973 et 1975.

ALBERTI, 1485 : ALBERTI Leon Battista, *De re ædificatoria*, Florence 1485 ; Paris ; 1512 ; 1533 ; Strasbourg, 1541 ; Venise, 1546 ; Florence, 1550 ; Madrid, 1582 ; Londres, 1726 ; Bologne, 1782 ; Rome, 1784 ; Madrid, 1797. Nombreuses rééditions dont la trad. it. d'Orlandi, Milan, 1966 ; trad. fr. de P. Caye et F. Choay, Paris, 2004.

ALLINGTON, 1654 : ALLINGTON John, *The grand conspiracy of the members against the minde, of Jewes against their king, foure sermons*, Londres, 1654.

ANGEL, 1642 : ANGEL Philips, *Lof der Schilderkonst*, Leyde, 1642.

ANONYME, 1668 [1688] : *The Excellency of the Pen and Pencil, Exemplifying The Uses of them in the most Exquisite and Mysterious Arts*

of Drawing, Etching, Engraving, Limning, Painting in Oyl, Washing of Maps & Pictures. Also the way to Cleanse any Old Painting, and Preserve the Colours, Londres, 1668; rééd. 1688.

ANONYME, 1749 : CHRIST Johann Friedrich (attribué à), *Der Kern-Historie aller Freien Künste und Schönen Wissenschaften, Andern Theil, Welcher in sich hält die Geschichte des Kupfferstechens und Formschneidens, Von ihrer Erfindung an, bis auf unsere Zeiten...*, Leipzig, 1749, vol. 2.

ARISTOTE, 1980 : ARISTOTE, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, 1980.

ARMENINI, 1587 : ARMENINI Giovanni Batista, *De Veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1587.

AVILER, 1691 : AVILER Charles Augustin d', *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Noti-ce/ENSBA_LES223.asp?param=Paris, 1691.

AUDRAN, 1683 : AUDRAN Gérard, *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, Paris, 1683; 1855; trad. néerl. ap. 1683; trad. all. v. 1690.

BACON, 1605 : BACON Francis, *The two bookes of Francis Bacon. Of the proficiencie and aduancement of learning, divine and humane*, Londres, 1605.

BAILLET DE SAINT-JULIEN, 1748 : BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *Réflexions sur quelques circonstances présentes. Contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748. A.M. le Comte de R***. Et une autre lettre à Monsieur de Voltaire au sujet de la Tragédie de Semiramis*, s.l., s.n., s.d; reprint Genève, 1972.

BAILLET DE SAINT-JULIEN, 1750 : BAILLET DE SAINT-JULIEN Louis-Guillaume, *Lettres sur la peinture à un amateur*, Genève, 1750.

BALDINUCCI, 1681 : BALDINUCCI Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno : nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, [et] architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno...*, Florence, 1681.

BATE, 1634 : BATE John, *The Mysteries of Nature and Art : Contained in foure Severall Tretises. The First of water workes. The second of Fyer works. The third of Drawing, Colouring, Painting, and Engraving. The*

- fourth of divers Experiments, as wel serviceable as delightful : partly Collected, and partly of the Authors Peculiar Practice and Invention, by J. B.*, Londres, 1634, rééd. 1635, 1654 ; reprint Amsterdam, 1977.
- BATTEUX, 1746 : BATTEUX Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746 ; éd. critique par J. R. Manton, Paris, 1989.
- BAUMGARTEN, 1750 : BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Aesthetica*, Francfort-sur-l'Oder, 1750.
- BAYLE, 1697 : BAYLE Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 1697.
- BELL, 1728 : BELL Henry, *An Historical Essay on the Original of Painting*, Londres, 1728 ; rééd. 1730 sous le titre *The Perfect Painter : or, a Compleat History of the Original, Progress and Improvement of Painting*.
- BELLORI, 1672 : BELLORI Giovanni Pietro, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Roma, 1672 ; rééd. Turin, 1976 ; Bologna, 2000.
- BELLORI et BARTOLI, 1680 : BELLORI Pietro Giovanni et BARTOLI Pietro Santi, *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia (...)*, Rome, 1680.
- BERTOLI, 1568 : BERTOLI Cosimo, *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti*, Venice, 1568.
- BEURS, 1692 : BEURS Wilhelmus, *De groote waereld in't kleen geschildert, of schildertagtig tafereel van's weerelds schilderyen*, Amsterdam, 1692 ; trad. all. 1693.
- BLOCHWITZ, 1677 : BLOCHWITZ Martin, *Anatomia sambuci : or The anatomy of the elder*, Londres, 1677.
- BOFFRAND, 1745 : BOFFRAND Germain, *Livre d'Architecture, précédé de Dissertation sur ce que l'on appelle le bon goût en architecture*, Paris, 1745.
- BOILEAU, 1674a : BOILEAU Nicolas, *Despréaux dit, Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, 1683, 1701.
- BOILEAU, 1674b : BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, Paris, 1674 ; rééd. 1969 dans *Œuvres*, préface et notes par S. Menant, t. II.
- BOILEAU, 1675 : BOILEAU Nicolas, « Epître IX », Paris, 1675 ; rééd. 1969 dans *Œuvres*, préface et notes par S. Menant, t. II.

- BORGHINI, 1584 : BORGHINI Raffaele *Il riposo, in cui della pittura e della scultura si favella*, Florence 1584 ; 1672 ; 1754.
- BOSSE, 1645 [1652, 1745, 1765] : BOSSE Abraham, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes et au burin & des Vernis Durs & Mols, Ensemble de façon d'en Imprimer les Planches & d'en Construire la Presse, & autres choses concernans les dits Arts*, Paris, 1645 ; trad. all. par Böckler, Nuremberg, 1652 ; 2^e éd. augmentée, Paris, 1701 ; 3^e éd. revue, corrigée et augmentée par N. Cochin, Paris, 1745 ; trad. all. de l'éd. de 1745, par C. G. Nitzsche, Dresde, 1765.
- BOSSE, 1649 : BOSSE Abraham, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture*, Paris, 1649 ; 1964 ; reprint Genève, 1973 ; trad. it. par Lo Nostro, 2015.
- BOSSE, 1653 : BOSSE Abraham, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, Paris, 1653 ; reprint Genève, 1973.
- BOSSE, 1667 : BOSSE Abraham, *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art*, Paris, 1667 ; 1964 ; reprint Genève, 1973.
- BOUHOURS, 1671 : BOUHOURS Père Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, 1671 ; 2003.
- BOUTET, 1672 [1696] : BOUTET Claude, *Traité de mignature*, Lyon, 1672 ; rééd. Paris 1674, 1678, 1681, 1693, 1696, 1708 (sous le titre *L'Ecole de la mignature*) ; Lyon 1679 ; Bruxelles 1692, 1759 ; reprint Genève, 1972 et 2014 ; trad. angl. 1739 ; trad. all. 1753 ; trad. esp. 1755 ; trad. it. 1758.
- BRICE, 1684 : BRICE Germain, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, 1684.
- BROWNE, 1669 [1675] : BROWNE Alexander, *Ars Pictoria : or, An Academy treating of Drawing, Painting, Limning and Etching. To which are Added thirty Copper Plates, Expressing the Choicest, Near-est, and Most Exact Grounds and Rules of Symmetry. Collected out of the most Eminent Italian, German, and Netherland Authors. By Alexander Browne, Practitioner of the Art of Limning*, Londres, 1675 (1^{re} éd. 1669).
- BURKE, 1757 : BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757 ; éd.

- A. Phillips, Oxford, 1990; trad. fr. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1765; éd. par B. Saint-Girons, Paris, 1990; seconde éd. revue et augmentée, Paris, 1998.
- CAMILLO, 1550 : CAMILLO Giulio, Delminio dit, *Idea del Theatro*, Florence, 1550.
- CASTIGLIONE, 1528 : CASTIGLIONE Baldassare, *Il Libro del cortegiano*, Florence, 1528.
- CATHERINOT, 1687 : CATHERINOT Nicolas, *Traité de la peinture*, Bourges, 1687; reprint (avec la *Lettre...* de Le Blond De La Tour) Genève, 1973.
- CAYLUS et MARIETTE, 1757-1760 : CAYLUS Anne-Claude Philippe comte de et MARIETTE Pierre-Jean, *Recueil des peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs & pour le trait, d'après les desseins coloriés faits par Pietre-Sante Bartoli*, Paris, 1757-1760.
- CENNINI, 1400 [1971], CENNINI Cennino, *Il libro dell'arte*, ca. 1400; Vicenza, 1971; 1982; trad. critique en français par C. Déroche, Paris, 1991.
- CHAMBERS, 1728 : CHAMBERS Ephraim, *Cyclopædia : or, an universal dictionary of arts and sciences*, 2 vol., Londres, 1728.
- CHAPELAIN, 1630 : CHAPELAIN Jean, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 1630.
- CHRIST, 1747 : CHRIST Johann Friedrich, *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben de Nahmen, auch anderer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher u. a. dergleichen Künstler, auf ihren Wercken sich verborgen haben... aus den ersten Wercken selbst, jetzt von neuem genommen*, Leipzig, 1747.
- COCHIN, 1753 : COCHIN Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux*, [Paris, 1753].
- COCHIN, 1757 : COCHIN Charles-Nicolas, *Recueil de quelques pieces concernant les arts*, Paris, 1757; nouvelle édition sous le titre *Œuvres diverses*, 3 vol., Paris, 1771.
- CONFÉRENCES, [1903] : *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture : d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*, éd. A. Fontaine, Paris, 1903.

- CONFÉRENCES, [2006-2015] : *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, éd. J. Lichtenstein et Ch. Michel Christian, Paris, 2006-2015, 9 vol.
- CONSTABLE, 1970 : CONSTABLE John, *John Constable's Discourses, compiled and annotated by Ronald Brymer Beckett*, Ipswich, 1970.
- COYPEL, 1721 : COYPEL Antoine, *Discours sur la peinture prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1721 ; éd. H. Jouin, 1883, p. 215-370 ; A. Mérot 1996, p. 395-519 ; et dans A. Coypel et Ch.-A. Coypel, *Œuvres diverses*, reprint Genève, 1971.
- COYPEL, 1732 : COYPEL Charles-Antoine, *Discours sur la peinture prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1732.
- DA VINCI, 1651 : DA VINCI Leonardo, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Paris, 1651 ; trad. angl. 1721 ; A. P. McMahon (ed.), 2 vol., Princeton and New Jersey, 1956 ; trad. all. 1724.
- DA VINCI, 1890 : DA VINCI Leonardo, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, éd. Ch. Ravaisson-Mollien, 6 vol., Paris, 1890.
- DA VINCI, 1995 : DA VINCI Leonardo, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana* ; éd. C. Pedretti, transcr. C. Vecce, 2 vol., Florence, 1995.
- DANDRÉ-BARDON, 1765 : DANDRÉ-BARDON Michel-François, *Traité de Peinture, suivi d'un essai sur la Sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces Beaux-Arts*, 2 vol., Paris, 1765 ; reprint Genève, 1972.
- DARLY, 1762 : DARLY Mary, *A Book of Caricaturas, Sixty Copper Plates, with principles of Designing, in that Droll & pleasing manner by M. Early, with study Ancients & Modern Examples, & several well known Caricaturas*, Londres, 1762.
- DE BIE, 1661 : DE BIE Cornelis, *Het Gulden Cabinet van der edele vry schilder-const*, Anvers, 1661 ; rééd. Anvers, 1662.
- DE BROSSES, 1739-1740 : DE BROSSES Charles, *Le président de Brosses en Italie : Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* ; 2^e éd. Paris, 1858, t. 1 ; 1869.

- DE GREBBER, 1649 : DE GREBBER Pieter Fransz, *Regulen : Welcke by een goet Schilder en Teyckenaer geobserveert en achtervolght moeten werden; Tesamen ghestelt tot lust van de leergierighe Discipelen*, Haarlem, 1649.
- DE HOLANDA, 1548 [1921] : DE HOLANDA Francisco, *De la pintura antigua*, Madrid, 1921.
- DEKKER, 1607 : DEKKER Thomas, *A knights coniuring : Done in earnest : discouered in iest*, Londres, 1607.
- DE LAIRESSE, 1701 : DE LAIRESSE Gerard, *Grondlegginge ter Teekenkonst, Zynde een korte en zekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde, de Teeken-konst volkomen te leeren, Door Gerard De Lairesse, Eerste Deel*, Amsterdam, 1701 ; 1713 ; 1727 ; 1766 ; trad. all. Berlin, 1705 ; Nuremberg 1727 ; Leipzig 1745 ; Nuremberg, 1780 ; trad. fr. Amsterdam 1719 ; 1729 ; Leipzig et Amsterdam 1746.
- DE LAIRESSE, 1707 [1712] : DE LAIRESSE Gerard, *Groot Schilderboek, Waar in de Schilderkonst in al haar deelen Grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Printverbeeldingen verklaard; Met Voorbeelden uyt de beste Konst-stukken der Oude en Nieuwe Puyk-Schilderen, bevestigd : En derzelve Wel- en Mistand aangewezen*, 2 vol., Amsterdam, 1707 ; 1712 ; 1714 ; 1716 ; 1740 ; 1969 ; Haarlem, 1740 ; trad. angl. 1738 ; 1778 ; trad. all. 1728-1730 ; 1784 ; trad. fr. 1787 ; reprint Genève, 1972.
- DE MARANDE, 1642 : DE MARANDE Léonard, *Abrégé curieux et familier de toute la philosophie, logique, morale, physique et métaphysique, et des matières plus importantes du théologien françois*, Paris, 1642.
- DE PILES, 1668 : DE PILES Roger, *L'art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en français avec des remarques nécessaires et très amples*, Paris, 1668 ; 1673 ; 1684 ; 1761 ; reprint Genève 1973 ; trad. angl. par J. Dryden 1695 ; 1716 ; trad. all. par Th. S. Gericke 1699 ; trad. néerl. par J. Verhoek 1722 (publié avec *Le dialogue sur le coloris*) ; voir Dufresnoy 1668.
- DE PILES, 1677 : DE PILES Roger, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, 1677 ; reprint Genève, 1970.
- DE PILES, 1681 : DE PILES Roger, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, 1681 ; reprint Genève, 1973.

- DE PILES, 1684 : DE PILES Roger, *Les Premiers Elemens de la Peinture pratique, enrichis de figures de proportions mesurées sur l'antique, dessinées et gravées par J-B Corneille, peintre de l'Académie Royale*, Paris, 1684 ; Amsterdam, 1766 ; reprint Genève, 1973.
- DE PILES, 1699 : DE PILES Roger, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699 ; 1715 ; reprint Hildesheim, 1969 ; Genève, 1973 ; Paris, 1993 ; trad. angl. 1706 ; trad. all. 1710 ; trad. néerl. 1725 ; trad. it. 1769.
- DE PILES, 1699 : DE PILES Roger, *Dialogue sur le coloris*, Paris, 1699 (1^{re} éd. 1673 ajouté à la seconde éd. de *l'Art de Peinture*) ; trad. angl. 1711 ; trad. néerl. 1722 (publié avec *L'art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*).
- DE PILES, 1708 : DE PILES Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708 ; 1720 ; 1766 ; 1791 ; reprint Genève, 1969 ; rééd. par J. Thuillier, Paris, 1989 ; rééd. par T. Puttfarken, Nîmes, 1990 ; trad. all. 1760.
- DE PILES, 1715 : DE PILES Roger, *L'idée du peintre parfait*, 1^{re} éd. dans *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699 ; seconde éd. dans *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1715 ; Amsterdam, 1736 ; trad. all. Hambourg, 1710 ; trad. néerl. par J. Verhoek, 1725 ; trad. it. Turin, 1769.
- DE PILES, 1775 : DE PILES Roger, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris, 1775 (1^{re} éd. 1766).
- DESCAMPS, 1753 : DESCAMPS Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandois*, 4 vols, Paris, 1753-1764.
- DESCARTES, 1649 : DESCARTES René, *Les Passions de l'âme*, Paris, 1649.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1745-1752 : DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 vol., Paris, 1745-1752 ; rééd. augmentée, 4 vol., Paris, 1762 ; reprint Genève, 1972 ; trad. néerl. 1752 ; trad. angl. 1754 ; trad. all. 1767-1768.
- DICTIONNAIRE, 1694 : *Dictionnaire de l'Académie françoise*, 2 vol., Paris, 1694 ; Paris, 1718, 2 vol. ; Paris, 1740, 2 vol. ; Paris, 1762, 2 vol. ; Paris, 1798, 2 vol.
- DIDEROT, 1759, 1763, 1765, 1769 : DIDEROT Denis, *Œuvres complètes*, éd. critique et annotée par J. Fabre, H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, 33 vol., 1975-2008.

- DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1780 : DIDEROT Denis et D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts...*, 35 vol., Paris, 1751-1780.
- DITTON, 1712 : DITTON Humphry, *A treatise of perspective demonstrative and practical. Illustrated with copper cuts*, Londres, 1712.
- DOLCE, 1557 : DOLCE Lodovico, *Dialogo della pittura [...] intitolato l'Aretino : nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono : con esempi di pittori antichi, e moderni : e nel fine si fa menzione delle virtù, e delle opere del divin Tiziano*, Venise, 1557 ; trad. fr. par N. Vleughels, Florence, 1735 ; par L. Fallay d'Este, Paris, 1996 ; trad. néerl. 1756 ; trad. all. 1759 ; trad. angl. 1770.
- DU BOS, 1719 [1740] : DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vol., Paris, 1719 ; rééd. Utrecht 1732 ; rééd. augmentée, 3 vol. Paris 1733, 1740, 1746, 1755 (republié à Paris en 1993 avec préface de Désirat), 1770 (republié à Genève en 1993) ; trad. néerl. 1740.
- DUFRESNOY/DE PILES, 1668 : DUFRESNOY Charles-Alphonse, *De arte graphica liber, sive Diathesis, Graphidos, et Chromatices, trium picturae, Antiquorum ideae Artificum, Nova restitutio*, Paris, 1668 ; trad. fr. par R. De Piles, Paris, 1668 ; 1673 ; 1684 ; 1761 ; reprint Genève, 1973 ; trad. angl. par J. Dryden 1695 ; 1716 ; par W. Mason 1783 ; C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke, 2005 ; trad. all. par Th. S. Gericke 1699 ; trad. néerl. par J. Verhoek 1722.
- DUPUY DU GREZ, 1699 : DUPUY DU GREZ Bernard, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, 1699 ; Paris, 1700 ; reprint Genève, 1973.
- DÜRER, 1528 : DÜRER Albrecht, *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528 ; Arnheim, 1608 ; trad. lat. Paris, 1531 ; Arnheim, 1606 ; trad. fr. sous le titre *Les Quatre Livres de la Proportion des parties et pourtraits du corps humain*, Paris 1557 ; Arnheim, 1614 ; rééd. par H. Rupprich, Berlin, 1956-1969 ; reprint Paris R. D'Acosta, 1975.
- EVELYN, 1662 : EVELYN John, *Sculptura; or, the history and art of chalcography, and engraving in copper...*, Londres, 1662 ; 1755 ; 1759 ; 1769.
- FAIRHOLT, 1854 : FAIRHOLT Frederick William, *A Dictionary of Terms in Art*, Londres, 1854.

- FARET, 1630 : FARET Nicolas, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, Paris, 1630 ; nombreuses rééditions ; reprint Genève, 1970 de l'éd. de 1925 de M. Magendie.
- FÉLIBIEN, 1666-1688 : FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 5 vol., Paris, I, 1666 (1^{er} et 2^e Entretiens), II, 1672 (3^e et 4^e Entretiens), III, 1679 (5^e et 6^e Entretiens), IV, 1685, (7^e et 8^e Entretiens), V, 1688 (9^e et 10^e Entretiens) ; rééd. Paris, 1690 ; 1696 ; Londres, 1705 ; Amsterdam, 1706 ; Trévoux, 1725 ; reprint de la 1^{re} éd. Genève, 1972 ; rééd. des deux premiers livres par R. Démoris, Paris, 1987.
- FÉLIBIEN, 1668 : FÉLIBIEN André, *Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668 ; rééd. 1669.
- FÉLIBIEN, 1676 : FÉLIBIEN André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, 1676.
- FÉLIBIEN, 1677 : FÉLIBIEN André, *Tableaux du Cabinet du roy. Statues et bustes antiques des maisons royales*, Paris, 1677 ; 2^e éd. 1679.
- FLORIO, 1598 : FLORIO John, *A Worlde of Wordes, Or Most Copious, and Exact Dictionarie in Italian and English*, Londres, 1598.
- FONTENELLE, 1688 : FONTENELLE Bernard de, *Digression sur les anciens et les modernes*, Paris, 1688.
- FRANCKENSTEIN, 1697 : FRANCKENSTEIN Christian Gottfried, *The history of the intrigues & gallantries of Christina, Queen of Sweden, and of her court whilst she was at Rome faithfully render'd into English from the French original*, Londres, 1697.
- FRÉART DE CHAMBRAY, 1650 : FRÉART DE CHAMBRAY Roland, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres*, Paris, 1650 ; 2^e éd. 1702 ; 1766 ; reprint Genève, 1973 ; trad. angl. 1664.
- FRÉART DE CHAMBRAY, 1662 : FRÉART DE CHAMBRAY Roland, *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin avec la Perspective d'Euclide, traduite par le même*, Le Mans, 1662 ; reprint Genève,

- 1973; trad. angl. par J. Evelyn 1668; trad. it. par A.M. Salvini 1809.
- FRÉART DE CHANTELOU [ente 1668 et 1674] : FRÉART DE CHANTELOU Paul, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. P. Lalanne, Paris, 1885; rééd. 1981; nouvelle édition par M. Stanic, 2001.
- FURETIÈRE, 1690 : FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, Contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 vol., La Haye et Rotterdam, 1690; 2^e éd. 1702, 2 vol.
- FÜRST, 1656 : FÜRST Paul, *Theoria Artis Pictoriae, Das ist : Reiß-Buch/Bestehend in kunstrichtiger/leichter und der Natur gemässer Anweisung zu der Mahlerey : Vermittelst Der Grund-verständigen Abbildung/Aufreissung oder Verzeichniß aller Gliedmassen der Menschen und Thiere/Zu Behuf der lieben Jugend/lehrartig verfasst*, Nuremberg, 1656.
- GAURICUS, 1504 : GAURICUS Pomponius, *De Sculptura*, Florence, 1504; Anvers, 1528; 1609; éd. annotée et traduction par A. Chastel et R. Klein, Genève, 1969; trad. it. P. Cutolo, Naples, 1999.
- GAUTIER D'AGOTY, 1753 : GAUTIER D'AGOTY, Jacques Fabien, *Observations sur la peinture et les tableaux anciens et modernes*, Paris, 1753; rééd. reprint Genève, 1972.
- GILDON, 1718 : GILDON Charles, *The complete art of poetry*, 2 vol., Londres, 1718.
- GILIO DA FABRIANO, 1564 : GILIO DA FABRIANO Giovanni Andrea, *Degli Errori e degli abusi de' Pittori*, 1564, in *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, éd. Paola Barocchi, Bari 1961.
- GIUCCIARDINI, 1567 : GIUCCIARDINI Ludovico, *Description de tous les Pays-Bas, autrement dit de Germanie inférieure*, Anvers, 1567.
- GOEREE, 1670a : GOEREE Willem, *Inleydingh Tot de Praktijck Der Al-gemeene Schilder-Konst, Waer in, Neffens de Heerlijckheyten Nuttigheydt der selve, kortelijck wert aangewesen : wat dingen tot grondige verstaeningh der Schilder-Konst behoorde geweten te zijn; en op wat wijze men sijn Oeffeningh, om daer in een volkomen Meester te werden, behoorlijck aenleggen sal. Dienende tot een Voorlooper van een ander Werck, daer in de Practijck-Regelen der Schilder-Konst, bestaende in Teycken-kunde, Bouw-kunde, Doorsicht-kunde, Mensch-kunde, Ordineringh en Coloreeringh, vokomen sal geleert werden*,

Middelburg, 1670; Amsterdam, 1697; 1704; Bruges, 1770; trad. all. Hambourg 1678; 1723; Leipzig, 1744; 1750; 1756.

GOEREE, 1668 [1670b] : GOEREE Willem, *Inleydinge Tot de Al-gemeene Teycken-Konst, waer in de Gronden en Eygenschappen, die tot onfeylbaer en verstandigh begriip vande Teycken-Konst noodigh te weten zijn, kortelijck en klaer werden aen-gewesen. Zijnde niet alleen den Leerlingen van Teyckenaers, Schilders, Glas-schrijvers, Beeldthouwers, en andere Oeffenaers tot een aenleydinge nut endienstigh, maer oock om aen alle Lief-hebbers, en Bemidders, soo van Dese, als van andere Konsten (daer uyt voort-komende) een bescheydene kennisse mede te deelen. Den tweeden Druck, by na de helft vermeerdert*, Middelburg, 1668; 1670; Amsterdam, 1697; 1705; Leyde et Amsterdam, 1739; reprint Soest, 1974; Leyde, 1998 (éd. par M. W. Kwakkelstein); trad. all. Hambourg, 1669; 1677; 1723; Leipzig, 1744; 1750; 1756; trad. angl. Londres 1674.

GOEREE, 1668 [1670c] : GOEREE Willem, *Verlichterie-kunde, of recht gebruyck der Water-Verwen : in welcke des selfs kennis, en volkomen gebruyck tot de Schilder-Kunde, ende de Illuminatie ofte Verlichterie noodigh zijnde, kortelijck werden geleert : Eertijts uytgegeven dor den voortreffelijcken verlichter Mr. Geerard ter Brugge. Ende nu tot nut der Liefhebbers voor de tweedemaal doorgaens met noodige aenmerckingh vermeerdert; dienende om neffens het Illumineeren ofte Afsetten, oock het Coloreeren en Schilderen met Water-Verwen te Oeffenen*, Den tweeden Druck, Middelburg, 1668; 1670; Amsterdam, 1697; 1705; reprint Doornspijk, 1974; trad. all. Hambourg, 1669; 1678; 1723; Leipzig, 1744; 1750; 1756; trad. angl. Londres 1674.

GOEREE, 1682 : GOEREE Willem, *Natuurlyk en schilderkonstig Ontwerp der Menschkunde leerende niet alleen de kennis van de Gestalte, Proportie, Schoonheyd, Muskelen, Bewegingen, Actien, Passien, en Welstand der Menschbeelden : Tot de Teykenkunde, Schilderkunde, Beeldhouwery, Bootseer en Giet-Oeffening toepassen : maar ook hoe sich een Mensch na deselve Regelen, in allerhande Doeningh van Gaan, Staan, Loopen, Torssen, Dragen, Arbeyden, Spreken en andere Gebeerden : Bevallig en Verstandilijk aanstellen zal*, Amsterdam, 1682; 1704; 1730; 1753; reprint Soest, 1974.

GOETHE, 1771-1805 [1998] : GOETHE Johann Wolfgang, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, éd. F. Apel, Francfort-sur le-Main, 1998 [Von deutscher *Baukunst* (1772), p. 110-18; [Rez.] *Joachims von*

- Sandrart Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst* (1772), p. 71-75].
- GRIMM, 1854 : GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1854.
- GROSE, 1791 : GROSE Francis, *Rules for Drawing Caricaturas : With an Essay on Comic Painting* [1788], Londres, 1791.
- HAGEDORN, 1762 : HAGEDORN Christian Ludwig v., *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig, 1762; trad. fr. par M. Huber 1775.
- HARSDÖRFFER, 1648-1653 : HARSDÖRFFER Georg Philipp, *Poetischer Trichter*, Nürnberg, 1648-1653.
- HILLIARD, [1598-1603] : HILLIARD Nicholas, *Treatise concerning the Arte of Limning*, Manchester, 1992.
- HOBBS, 1650 : HOBBS Thomas, *De corpore politico. Or The elements of law, moral & politick*, Londres, 1650.
- HOME, 1762 : HOME Henry, Lord Kames, *Elements of criticism*, 3 vol., Edinburgh, 1762.
- HOOGSTRATEN, 1678 : HOOGSTRATEN Samuel van, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam, 1678; éd. par J. Blanc, Genève, 2006.
- HORACE, *Épître aux Pisons*, dit l'Art poétique; trad. française, J. Peletier, 1545; M. de Marolle, 1652; de Martignac, 1678; Brueys, 1683; A. Dacier, 1681; Tarteron, 1685; Pellegrin, 1715.
- HOUBRAKEN, 1718-1721 : HOUBRAKEN Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-1721.
- HUARTE, 1575 : HUARTE Juan, *El Examen de l'ingenios*, Baeza, 1575; trad. it. par C. Camilli, Venise, 1586; trad. angl. R. Carew, Londres, 1594; tr. all. G. E. Lessing, Zerbst, 1752.
- JEURAT, 1750 : JEURAT Edme-Sébastien, *Traité de Perspective à l'usage des artistes*, Paris, 1750.
- JOUBERT, 1799 : JOUBERT François Étienne, *Définition des mots Copie et Contrefaction en gravure*, Paris, 1799 [an IX].
- JUNIUS, 1637 [1638, 1641] : JUNIUS Franciscus, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam, 1637; trad. angl. 1638; 1991; trad. néerl. 1641; trad. fr. du livre 1 par C. Nativel, Genève, 1996.

- KANT, 1790 : KANT Emmanuel, *Kritik der Urteilkraft*, 1790 ; Hambourg, 1924 ; trad. fr. *Critique du jugement*, suivie des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, par J.-R. Barni, 2 vol., Paris, 1846 ; *Critique de la faculté de juger*, par A. Philonenko, Paris, 1968.
- KILIAAN, 1599 : KILIAAN Cornelis, *Etymologicum teutonicae Linguae*, 1599.
- LACOMBE, 1752 : LACOMBE Jacques, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, 1752 ; 1753 ; nouvelle éd. 1755 ; 1759.
- LA FONTAINE, 1679 : LA FONTAINE C. sieur de, *L'Académie de peinture, Nouvellement mis à jour pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en miniature*, Paris, 1679.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747 : LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746*, La Haye, 1747 ; éd. par É. Jollet dans *Œuvre critique*, Paris, 2001.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, 1754 : LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier en province*, Paris, 1754.
- LAMBERT, 1770 : LAMBERT Johan Heinrich, « Mémoire sur la partie photométrique de l'art du peindre », dans *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et de Belles Lettres de Berlin*, Année 1768, Berlin, 1770.
- LA MOTHE LE VAYER, 1648 : LA MOTHE LE VAYER François de, *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes studieuses*, Paris, 1648 ; 1656 ; reprint Genève, 1970.
- LAUGIER, 1753 : LAUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753 ; 2^e éd. 1755.
- LE BLANC, 1753 : LE BLANC Jean-Bernard, abbé, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre en l'année 1753 et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, Paris, 1753.
- LE BLOND DE LA TOUR, 1669 : LE BLOND DE LA TOUR Antoine, *Lettre du sieur Le Blond de La Tour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture*, Bordeaux, 1669 ; reprint (avec le *Traité de peinture* de Cathérinot) Genève, 1973.

- LE BRUN, 1698 [1713] : LE BRUN Charles, *Conférence de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roi de France, Chancelier & Directeur de l'Academie de Peinture & Sculpture, Sur l'Expression Générale et Particulière des Passions. Enrichie de figures gravées par B. Picart*. Seconde Édition augmentée de plusieurs Testes, Amsterdam, 1713 (1^{re} éd. 1698); trad. all. 1704; trad. angl. 1734.
- LE BRUN, 1635 [1849 (rééd. 1967)] : LE BRUN Pierre, « *Recueil des Essais des Merveilles de la peinture* [Ms 15, 552 /8^o Bibliothèque Royale de Bruxelles] », dans M. MERRIFIELD, *Original Treatises dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the arts of painting*, Londres, 1849; rééd. 1967.
- LE CLERC, 1697 : LE CLERC Jean, *Joannis Clerici Ars critica : in qua ad studia linguarum Latinæ, Græcæ, & Hebraicæ via munitur; veterumque emendandorum, & spuriorum scriptorum à genuinis dignoscendorum ratio traditur*, 2 vol., Amsterdam, 1697.
- LE COMTE, 1699-1700 : LE COMTE Florent, *Cabinet des singularitez d'architecture, de peinture, de sculpture et de gravure*, 3 vol., Paris, 1699-1700; Bruxelles, 1702, reprint Genève, 1972; trad. néerl. 1744-1745 et 1761.
- LENZ, 1774 : LENZ Jakob Michael Reinhold, « *Anmerkungen übers Theater (1774)* », in *Werke und Briefe*, éd. S. Damm, Leipzig, 1987, t. 2, p. 641-671.
- LESSING, 1766 : LESSING Gotthold Ephraim, *Laokoon, oder, Ueber die Grenzen der Mahleren und Poesie [...] mit beylaeuffigen Erlaeuterungen verschiedner Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin, 1766; trad. fr. par Ch. Vanderbourg sous le titre *Du Laocoon, ou, Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Paris, 1802.
- LE VIRLOYS, 1770-1771 : LE VIRLOYS Charles François, *Dictionnaire d'Architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne et de tous les arts et métiers qui en dependent*, Paris, 1770-1771.
- LOMAZZO, 1584 : LOMAZZO Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della Pittura*, Milan, 1584; rééd. 1585 sous le titre *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Architettura*; rééd. Hildesheim, 1968; trad. angl. par R. Haydocke 1598 (5 premiers livres); trad. fr. par Pader 1649 (1^{er} livre; voir Pader 1649).
- LOMAZZO, 1590 : LOMAZZO Giovanni Paolo, *L'Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590; trad. fr. par R. Klein, 1974. 2 vol.

- MARSY, 1746 : MARSY François-Marie, abbé de, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres & des architectes célèbres, & une description succincte des plus beaux ouvrages de peinture, d'architecture & de sculpture, soit antiques, soit modernes*, Paris, 1746, 2 tomes; reprint Genève, 1972.
- MERCK, 1777 : MERCK Johann Heinrich, « An den Herausgeber des T.M. Ueber Kunst und Künstler (1777) », dans *Werke*, éd. A. Henkel, Francfort-sur-le-Main, 1968.
- MERSENNE, 1636 : MERSENNE Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636.
- MICHIEL, s.d. [1888] : MICHIEL Marcantonio, *Notizie d'Opera del Disegno*, éd. T. Frimmel, Vienne, 1888.
- MILLIN, 1806 : MILLIN Aubin Louis, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, 1806, 2 vol.
- MONTAIGNE, 1580 : MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Bordeaux, 1580; 2^e 1582; 4^e éd., Paris, 1588; 5^e éd., Paris, 1595; trad. angl. par J. Florio, Londres, 1603.
- MONTAIGNE, 1774 : MONTAIGNE Michel de, *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Rome et Paris, 1774, t. III.
- MONVILLE, 1730 : MONVILLE Simon-Philippe Mazière de, *La Vie de Pierre Mignard*, Paris, J. Boudot, 1730.
- MOSINI, 1646 : MOSINI Giovanni Atanasio, « A Tutti Coloro. Che della professione ingegnosissima del Disegno si diletta », dans A. CARRACHE et S. GUILLAIN, *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino*, Rome, 1646, p. 3-22.
- MUSES, 1707 : *The Muses Mercury : or The monthly miscellany*, Londres, 1707-1708.
- NICOT, 1606 : NICOT Jean, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*, Paris, 1606.
- NONNOTTE, 1760 : NONNOTTE Donat, « Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter » [1760], dans A. PERRIN KHELISSA, *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon*, Lyon, 2011, p. 221-371.

- NORGATE, s.d. v.1648 [1997] : NORGATE Edward, *Miniatura : or the Art of Limning*, New Haven, Londres, 1997.
- NOUVEAUX RÈGLEMENTS, 1738 : *Nouveaux règlements accordés aux directeurs, corps et communauté de l'académie de saint Luc*, Paris, 1738.
- PADER, 1649 : PADER Hilaire, *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean-Pol Lomazzo, peintre milanois. Ouvrage nécessaire aux Peintres, Sculpteurs, Graveurs et à tous ceux qui prétendent à la perfection du dessin, traduit d'Italien en Français par Hilaire Pader Tolosain, peintre de l'Altesse du serenissime Prince Maurice de Savoye*, Toulouse, 1649.
- PADER, 1653 [1657] : PADER Hilaire, 1653, *La Peinture parlante*, Toulouse, avec une dédicace à Honoré II de Monaco et une « Explication des mots et des termes de la peinture » ; une réimpression de l'édition de 1653 est suivie de la *Lettre de Poussin* de 1654 ; rééd. en 1657 avec une dédicace aux membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ; reprint Genève, 1973, avec le titre *La Peinture parlante, suivi du Songe énigmatique sur la peinture universelle, suivi du Contrat du Déluge*. Il s'agit de la première partie d'un traité de peinture, dont la deuxième, *Le Songe énigmatique*, a paru en 1658.
- PADER s.d. : PADER Hilaire, *Plan, ou Dessein idéal pour le tableau du Deluge qui doit être représenté dans la Chapelle de Messieurs les Penitens Noirs de Tolose*, s.l.n.d. ; publié à la fin du *Songe énigmatique...* en 1658 ; reprint Genève, 1973.
- PAGE, 1720 : PAGE Thomas, *The art of painting in its rudiment, progress, and perfection : delivered exactly as it is put in practice, so that the ingenious may easily understand its nature, to perform it. Being illustrated, in all the parts of drawing, viz. with charcoal*, Norwich, 1720.
- PALEOTTI, 1582 : PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane, diviso in cinque libri*, Bologne, 1582 ; éd. P. Barocchi, Bari 1960-1962, t. II ; trad. lat. 1594.
- PEACHAM, 1634 : PEACHAM Henry, *The Gentleman's Exercise. Or, An exquisite practise, as well for Drawing all Manner of Beasts in their true Portraitures*, Londres, (1^{re} éd. 1606 sous le titre *The Art of Drawing with the Pen and Limning in Water Colours*) ; rééd. 1607, 1612 ; reprint, 1970.

- PEACHAM, 1661 : PEACHAM Henry, *The Compleat Gentleman : Fashioning him absolute in the most necessary and commendable Qualities, concerning Minde or Bodie that may be required in a Person of Honor. To which is added the Gentlemans Exercise or, An exquisite practise, as well for drawing all manner of Beasts, as for making Colours, to be used in Painting, Limning, &c.*, Londres, 1661 (1^{re} éd. 1622); rééd. 1625, 1627, 1634; reprint, 1906, 1962 et 1971.
- PERNETY, 1757 : PERNETY Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757; reprint Genève, 1972; trad. all. Berlin, 1764.
- PERRAULT, 1668 : PERRAULT Charles, *La Peinture*, Paris, 1668.
- PERRAULT, 1684 : PERRAULT Claude, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*, 2^e éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, 1684 (1^{re} éd. 1673).
- PERRAULT, 1688-1697 : PERRAULT Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes. En ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues. Avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épistre en vers sur le génie*, 4 vol., Paris, 1688-1697.
- PERRIER, 1638 : PERRIER François, *Illm^o D. D. Rogerio Du Plesseis domino de Liancourt (...). Segmenta nobilium signorum et statuarum, quae temporis dentem invidium evasere (...)*, Rome, 1638.
- PERROT, 1686 : PERROT Catherine, *Les Leçons Royales ou la maniere de Peindre en Mignature les Fleurs & les Oyseaux, par l'explication des Livres de Fleurs & d'Oyseaux de feu Nicolas Robert Fleuriste*, Paris, 1686; rééd. sous le titre *Traité de la Mignature*, Paris, 1693; s.l. 1725.
- PINO, 1548 : PINO Paolo, *Dialogo di pittura*, Venise, 1548; trad. fr. par P. Dubus, 2011.
- PLINE L'ANCIEN, *Historia Naturalis*; éd. Venise, 1469; trad. it. par Landino, Rome, 1493; trad. fr. par A. du Pinet, Lyon, 1562; P. Hardoin, 1684; trad. du livre XXXV : *Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'Histoire naturelle de Pline, liv. XXXV*, par D. Durand, Londres, 1725.
- POPE, 1711 : POPE Alexander, *An essay on criticism*, Londres, 1711.
- POUSSIN, 1964 : POUSSIN Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par A. Blunt, Paris, 1964; rééd. avec préface de J. Thuillier, 1994.

- PREISSLER, 1722 : PREISSLER Johann Daniel, *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich-verfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan*, vol. 2, Nuremberg, 1722.
- PREISSLER, 1740 : PREISSLER Johann Daniel, *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich-verfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan*, vol. 1, Nuremberg, 1740.
- PREISSLER, 1759 : PREISSLER Johann Daniel, *Gründliche Anleitung welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kann, den Liebhabern der Zeichen-Kunst mitgetheilet und eigenhändig in Kupffer gebracht von Joh. Daniel Preißler*, Nuremberg, 1759.
- PREISSLER, 1765 : PREISSLER Johann Daniel, *Die durch Theorie erfundene Practic, Oder Gründliche verfaßte Reguln, deren man sich al seiner Anleitung zu berühmter Künstler Zeichen-Wercken bestens bedienen kan. Dritter und letzter Theil*, vol. 3, Nuremberg, 1765.
- PRYNNE, 1633 : PRYNNE William, *Histrion-Mastix : The Player's Scourge Or, Actor's Tragedy*, Londres, 1633.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, 1788-1825 : QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Encyclopédie méthodique, Architecture*, Paris et Liège, t. I, 1788 ; t. II, 1801 ; t. III, 1820 ; t. IV, 1825.
- QUINTILIEN, *Institutio oratores* ; éd. Rome, 1470 ; trad. fr. par J. Nicole, 1642 ; B. du Teil, 1658 ; M. de Pure, 1663 ; abbé Gédoyne, 1718.
- RESTOUT, 1681 : RESTOUT Jacques, *La Réforme de la peinture*, Caen, 1681 ; reprint Genève, 1973.
- RICHARDSON, 1715 [1725] : RICHARDSON Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, Londres, 1715 ; rééd. 1725 ; rééd. sous le titre *The Works of Mr. Jonathan Richardson*, 1773, 1792 ; trad. fr. 1728 (*Traité de la peinture et de la sculpture*, publié avec la traduction de *Two discourses*) ; reprint, 1969.
- RICHARDSON, 1719 : RICHARDSON Jonathan, *Two Discourses. I. An essay on the whole art of criticism as it relates to painting, II. An argument in behalf of the science of a connoisseur*, Londres, 1719 ; rééd. 1719, 1725 ; rééd. sous le titre *The Works of Mr. Jonathan Richardson* 1773, 1792 ; reprint, 1969, 1972 ; trad. fr. 1728 (*Traité de la peinture et de la sculpture*, publié avec la traduction de *An Essay on the Theory of Painting*).

- RICHARDSON, 1728 : RICHARDSON Jonathan (père et fils), *Traité de la peinture et de la sculpture, contenant un essai sur la théorie, l'art de critiquer, la science d'un connoisseur, description de divers fameux tableaux, desseins, statues, bustes, bas-reliefs, &c, qui se trouvent en Italie*, 3 vol., Amsterdam, 1728 ; reprint Genève, 1972 ; Paris, 2008.
- RICHELET, 1680 : RICHELET pierre, *Dictionnaire françois, tiré de l'usage et des bons auteurs de la France*, Genève, 1680 ; 1693 ; 1728.
- RICHTER, 1817 : RICHTER Henry, *Daylight. A Recent Discovery in the Art of Painting*, Londres, 1817.
- RIVAUT DE FLEURANCE, 1608 : RIVAUT DE FLEURANCE David, *L'art d'embellir, tiré du sens de ce sacré paradoxe*, Paris, 1608.
- RIVIUS [Ryff], 1547 : RIVIUS [Ryff] Gualtherus Hermenius, *Der furnembsten notwenigsten der gantzen Architectur angehörigen Künst eygentlicher Bericht und verstendliche Unterrichtung*, Nuremberg, 1547.
- RIVIUS [Ryff], 1548 : RIVIUS [Ryff] Gualtherus Hermenius, *Vitruvius Teutsch. Nemlichen des (...) Marsi Vitruvij Pollonis zehen Bücher von der Architectur und künstlichen Figuren und Antiquiteten, und sonderlichen Commentarien... geziert snd. erkleret (...) Erstmals verteutschet, und in Truck verordnet durch Gualtherum H. Rivium*, Nuremberg, 1548.
- ROUSSEAU, 1750 : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon, en l'année 1750, sur cette question proposée par la même académie : « Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs »*, Londres, 1751.
- ROUSSEAU, 1768 : ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768.
- SALMON, 1672 : SALMON William, *Polygraphice, or The Art of Drawing, Egraving, Etching, Limning, Painting, Washing, Varnishing, Colouring and Dying. In Three Books*, 3 vol., Londres, 1672, rééd. 1673, 1675, 1678, 1681, 1685, 1701.
- SANDERSON, 1658 : SANDERSON William, *Graphice. Or, The Use of the Pen and Pensill, in Designing, Drawing, and Painting, with an Exact Discourse of each of them*, Londres, 1658.
- SANDRART, 1675 et 1679 : SANDRART Joachim von, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura : Oder Teutsche*

- Academieder Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 vol., Nuremberg, 1675 et 1679.
- SANDRART, 1680 : SANDRART Joachim von, *Sculptura veteris admiranda sive delineatio vera perfectissimorum eminentissimarumque statuarum una cum artis hujus nobilissimae theoria (...)*, Nuremberg, 1680.
- SANDRART, 1683 : SANDRART Joachim von, *Academia nobilissimae artis pictoriae eruditae*, Nuremberg, 1683.
- SCALIGER, 1561 : SCALIGER Jules César, *Julii Caesari Scaligeri viri Clarissimi Poetices libri septem*, Lyon, 1561.
- SCAMOZZI, 1764 : SCAMOZZI Vincenzo, *Œuvre d'architecture de Vincent Scamozzi, architecte de la République de Venise*, nouvelle éd., trad. fr. A. Ch. d'Aviler et S. du Ry, La Haye, 1736 ; Paris, 1764.
- SCHUMANN, 1684 : SCHUMANN Johann Christian, *Der anderwärts verneuerte und vermehrte Alchimedon, d.i. Teutschlands Fürtrefflicher und Hochberühmter Virtuosen oder Künstler und Künstlerinnen In der nunmehr aufs höchste gebrachte Sculptur- Kupferstecher- und Etz-Kunst auffgeführter Ruhm und Ehren-Preis*, Dresde, 1684.
- SERLIO, 1537 : SERLIO Sebastiano, *Regole generali* (1537), in *Tutte l'Opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese [...] diviso in sette libri*, Venise, 1719.
- SHAFTESBURY, 1713 : SHAFTESBURY Anthony Ashley-Cooper, comte de, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, Londres, 1713.
- SHAKESPEARE, 1598 : SHAKESPEARE William, *A pleasant conceited comedie called, Loues labors lost : As it vvas presented before her Highnes this last Christmas*, Londres, 1598.
- SMITH, 1692 : SMITH Marshall, *The Art of Painting According to the Theory and Practice of the Best Italian, French and German Masters*, Londres, 1692 ; 1693 ; 1695.
- SPECTATOR, 1711-1714 : *The Spectator*, Londres, 1711-1714.
- SULZER, 1771-1774 : SULZER Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, 2 vol., Leipzig, 1771-1774.
- SULZER, 1772 : SULZER Johann Georg, *Die Schönen Künste, in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur & besten Anwendung betrachtet*, Leipzig ; Weidmann & Reich, 1772.

- SYDNEY, 1595 [1965] : SYDNEY Philip, *An Apology for Poetry*, 1595 ; 1965.
- TEN KATE, 1724 [1728] : TEN KATE Lambert, *Discours préliminaire sur le Beau idéal*, Amsterdam, 1728 [dans Richardson] ; éd. angl. 1732.
- TATLER, 1709-1711 : *The Tatler*, Londres, 1709-1711.
- TESTELIN, s.d. [1693 ou 1694] : TESTELIN Henry, *Sentiments de plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en tables de préceptes avec plusieurs discours académiques*, Paris, s.d [1693 ou 1694] ; Paris, 1696 ; La Haye, 1696 ; Amsterdam, 1769 ; 1770 ; éd. par Jouin, 1883 ; reprint Genève, 1972 ; trad. all. 1692 ; v. 1750.
- TURNBULL, 1740 : TURNBULL George, *A treatise on ancient painting, containing observations on the rise, progress, and decline of that art amongst the Greeks and Romans ...*, Londres, 1740.
- VAN MANDER, 1604 : VAN MANDER Carel, *Het Schilder-Boeck/ waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen/Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds/Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren Alles dienstich en nut den schilders Constbeminers en dichters, oock allen Staten van menschen*, Haarlem, 1604 ; 1618 ; 1702 ; 1973 ; trad. all. 1915 ; 1916 par Hoecker ; trad. angl. 1985 par H. Miedema ; trad. fr. 2008 par J. W. Noldus.
- VARCHI, 1549 : VARCHI Benedetto, *Due Lezzioni*, Florence, 1549.
- VASARI, 1550/1568 : VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani da Cimabue infino a' nostri tempi : descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino*, Florence, 1550 (Réimpression par C. Ricci, Florence, 1905) ; rééd. 1568 sous le titre *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte et di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro et con l'affiunta delle vite de' vivi et de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, Florence, 1568 ; rééd., 1647. Nombreuses rééditions dont Gaetano Milanesi (ed.), 5 vol., Florence, 1873-1880 ; R. Bettarini et P. Barocchi, Florence, 1966-1987 ; trad. fr. sous la dir. d'A. Chastel, 12 vol. Paris, 1981-1989.

- VIGNOLE, 1562 : VIGNOLE, Barozzi Jacopo dit, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Rome, 1562.
- VOLTAIRE, 1733 : VOLTAIRE, *Essai d'apologie des auteurs censurez dans le Temple du goust*, s.l., 1733.
- WATELET, 1763 : WATELET Claude-Henri, *Des Herrn Watelet Kunst zu malen : ein Gedicht in 4 Gesängen*, Leipzig, 1763.
- WATELET, 1788-1791 : WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*, 2 vol., Paris, 1788-1791 ; 2^e éd. 1792 sous le titre *Dictionnaire des arts de peinture, de sculpture et gravure*, 5 vol.
- WEYERMAN, 1729-1769 : WEYERMAN Jacob Campo, *De levensbeschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*, La Haye, 1729-1769, 4 vol.
- WINCKELMANN, 1755 : WINCKELMANN Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bilderhauerkunst*, Dresde, 1755 ; 2^e éd. 1756 ; trad. fr. dans le *Journal étranger* de mai 1756 ; dans *Recueil de différentes pièces*, 1786 ; éd. bilingue avec trad. fr. par L. Miss, Paris, 1954 ; trad. fr. sous le titre *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, par L. Cahen-Maurel, Paris, 2005.
- WINCKELMANN, 1759 : WINCKELMANN Johann Joachim, « Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst », *Bibliothek der schönenen Wissenschaften und der freyen Künste*, v. 1, 1759, p. 1-13.
- WINCKELMANN, 1764 : WINCKELMANN Johann Joachim, *Geschichte der kunst des Altertums*, Dresde, 1764 ; trad. fr. par G. Sellius sous le titre *Histoire de l'art chez les anciens*, 2 vol., Paris 1766 ; par Huber, 3 vol., Leipzig, 1776 ; par Jansen, 3 vol., Paris, 1789 ; par Tassel avec introduction de D. Gallo, Paris, 2005.
- WINCKELMANN, 1786 : WINCKELMANN Johann Joachim, *Recueil de différentes pièces sur les arts, contenant Réflexion sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture, la sculpture ; avec une Lettre, & des éclaircissements sur le même sujet ; Réflexion sur le sentiment du Beau dans les Ouvrages de l'art, et De la Grâce dans les Ouvrages de l'art*, trad. fr. par Jansen, Paris, 1786.
- WINCKELMANN, 1952-1957 : WINCKELMANN Johann Joachim, *Briefe*, éd. W. Rehm, H. Diepolder, Berlin, 1952-1957, 4 vol.

ZUCCARI, 1607 : ZUCCARI Federico, *L'Idea de' pittori, cultori ed architetti*,
Turin, 1607; Rome, 1768; Florence, 1961.

© PULM

Index français

Les termes en gras font l'objet d'un article dans le Dictionnaire. Les termes en romain renvoient aux différentes notices du Dictionnaire.

Académie

Accessoire ⇒ Ornement, Paysage

Accident ⇒ Réveillon, Lumière

Accord

Action ⇒ Attitude, Histoire

Agencement ⇒ Composition

Agrément

Air/Air de tête

Amateur/Connaisseur/Curieux

Amitié ⇒ Couleur/Coloris, Accord, Harmonie des couleurs, Union

Ancien ⇒ Antiquité

Antique ⇒ Antiquité, Beau, Choix

Antiquité

Arrangement ⇒ Composition

Art

Art libéral ⇒ Art, Beaux-arts, Liberté, Peinture

Art mécanique ⇒ Art, Beaux-arts, Artiste

Artifice

Artisan ⇒ Artiste, Peintre

Artiste

Assemblage ⇒ Union, Groupe

Assortiment ⇒ Union

Atelier

Attitude

Barbouilleur ⇒ Peintre

Baroque \Rightarrow Caprice

Beau/Beauté

Beau naturel \Rightarrow Beau, Naturel

Beau-faire \Rightarrow Faire

Beaux-Arts

Beauté \Rightarrow Beau

Bien-peindre \Rightarrow Faire

Bienséance \Rightarrow Convenance

Bizarrerie \Rightarrow Caprice

Cabinet/Galerie

Caprice/Bizarrerie

Caractère \Rightarrow air

Caricature

Carnation

Carton \Rightarrow Dessin, Copie

Chair \Rightarrow Carnation

Champ

Charme \Rightarrow Agrément, Grâce

Chef-d'œuvre

Choix

Chromatique \Rightarrow Couleur/Coloris

Clair-obscur

Collection \Rightarrow Cabinet

Coloris \Rightarrow Couleur

Composition

Concept \Rightarrow Idée

Connaissance \Rightarrow Goût, Jugement, Théorie

Connaisseur \Rightarrow Amateur

Convenance

Copie/Original

Copiste \Rightarrow Copie

Corps \Rightarrow Proportion

Costume \Rightarrow Convenance

Couleur/Coloris

Critique

Croquis \Rightarrow Esquisse

Curieux \Rightarrow Amateur

D'après l'antique \Rightarrow Antiquité, Imitation, Manière

D'après les maîtres \Rightarrow Imitation, Manière, Copie/Original

D'après nature/d'après la vie \Rightarrow Imitation, Paysage,

Décorum \Rightarrow Convenance, Ornement, Vraisemblable

Défaut \Rightarrow Liberté,

Délectation \Rightarrow Plaisir

Délicatesse \Rightarrow Grâce

Dessin

Diminution \Rightarrow Harmonie des couleurs

Discernement \Rightarrow Jugement

Disposition \Rightarrow Effet, Génie, Jugement, Peintre, Invention,

Composition

Dissonance \Rightarrow Harmonie des couleurs

Distance \Rightarrow Atelier

Distribution \Rightarrow Composition

Don \Rightarrow Génie, Peintre

Draperie

Ébauche \Rightarrow Dessin, Esquisse

Éclat \Rightarrow Réveillon

École

Économie \Rightarrow Accord, Tout-ensemble, Union

Effet

Élévation \Rightarrow Sublime

Élégance \Rightarrow Esprit, Grâce

Entente \Rightarrow Accord, Couleur/Coloris, Union

Enthousiasme \Rightarrow Sublime, Tout-ensemble, Génie

Espace \Rightarrow Atelier, *Reddering*

Esprit

Esquisse

Estompe \Rightarrow Dessin

Étonnement \Rightarrow Sublime

Étude \Rightarrow Dessin

Eurythmie \Rightarrow Proportion, Convenance

Exposition \Rightarrow Cabinet

Expression/Expression des passions

Expression générale/particulière \Rightarrow Air de tête, Histoire, Expression des passions

Extraordinaire \Rightarrow Sublime

Fable \Rightarrow Histoire

Facilité \Rightarrow Liberté

Faire/Beau-faire — Peindre/Bien peindre

Fantaisie \Rightarrow Imagination

Faute \Rightarrow Proportion

- Fard \Rightarrow Artifice, Couleur/Coloris
 Feu \Rightarrow Génie
 Fiction \Rightarrow Histoire
 Figure \Rightarrow Attitude, Proportion, Caricature, Champ, Draperie, Expression, Paysage, Portrait
 Fond \Rightarrow Air, Champ, *Reddering*
 Fondement \Rightarrow Règle, Théorie
 Forme \Rightarrow Idée
 Franchise \Rightarrow Liberté
Galerie \Rightarrow Cabinet
Génie
Genre
Goût
Grâce
 Grappe de raisin \Rightarrow Groupe, Clair-obscur
Gravure
Groupe
 Harmoge \Rightarrow Harmonie des couleurs
Harmonie
Harmonie des couleurs
Histoire
Houding
Idée
 Ignorant \Rightarrow Amateur
 Illusion \Rightarrow Artifice, Plaisir
 Image \Rightarrow Imagination
Imagination
Imitation
 Incarnat \Rightarrow Carnation
 Inclination \Rightarrow Génie, Goût, Peintre
Invention
 Intellect \Rightarrow Esprit
 Intelligence \Rightarrow Esprit
 Je ne sais quoi \Rightarrow Sublime, Grâce, Beau/Beauté, Agrément, Plaisir
Jugement
 Laideur \Rightarrow Beau/Beauté, Caricature
Liberté
 Licence \Rightarrow Caprice/Bizarrerie, Choix
Lumière
 Lumière et ombre \Rightarrow Lumière, Reflet

Magnificence \Rightarrow Sublime

Main \Rightarrow Faire, Goût, Manière, Pratique, Style

Maniement \Rightarrow Faire

Manière

Maniéré

Maniériste \Rightarrow Manière

Mannequin \Rightarrow Atelier, Draperie

Masse \Rightarrow Champ, *Houding*, Réveillon, Groupe

Maxime \Rightarrow Règle, Théorie

Mémoire \Rightarrow Idée, Imagination

Merveilleux \Rightarrow Sublime

Mesure \Rightarrow Proportion

Méthode \Rightarrow Pratique, Règle, Théorie

Mode \Rightarrow Harmonie, Style

Modèle \Rightarrow Antiquité, Académie, Idée, Imagination, Copie

Moderne \Rightarrow Antiquité

Morbidesse \Rightarrow Carnation

Mouvement \Rightarrow Attitude

Mouvement de l'âme \Rightarrow Expression des passions

Musée \Rightarrow Cabinet

Nature \Rightarrow Antiquité, Beau, Proportion, Choix, Génie, Imitation

Nature morte

Naturel

Noblesse \Rightarrow Peinture

Nu \Rightarrow Carnation

Nuit

Observation \Rightarrow Imitation, Œil, Paysage

Œil

Œillade \Rightarrow Groupe

Ombre \Rightarrow Lumière, Clair-obscur

Ordonnance \Rightarrow Groupe, Composition

Original \Rightarrow **Copie**

Ornement

Outil \Rightarrow Atelier

Ouvrier \Rightarrow Artiste, Peintre

Palette \Rightarrow Atelier, Couleur/Coloris, Faire

Paragone \Rightarrow Peinture, Beaux-arts

Parergue \Rightarrow Ornement

Partie \Rightarrow Peinture, Dessin, Invention, Composition, Proportion

Passion \Rightarrow Expression des passions

Paysage**Peindre** ⇒ **Faire****Peintre****Peinture**

Perfection ⇒ Antiquité, Chef-d'œuvre, Jugement, Beauté, Grâce

Perspective ⇒ Air, Champ, Composition, *Houding*, *Reddering*Perspective colorée ⇒ Air, Paysage, *Reddering*

Physionomie ⇒ Air de tête

Pinacothèque ⇒ Galerie

Pinceau ⇒ Artifice, Faire, Atelier

Plaisir

Pli ⇒ Draperie

Portrait

Portrait chargé ⇒ Caricature

Posture ⇒ Attitude

Praticien ⇒ Artiste

Pratique

Précepte ⇒ Règle, Théorie

Principe ⇒ Règle, Théorie

Proportion**Public** ⇒ **Spectateur**

Raccourci ⇒ Proportion

Raison ⇒ Esprit, Jugement, Peintre, Invention

Reddering**Reflét**

Regard ⇒ Œil, Paysage, Plaisir, Spectateur

Regardant ⇒ Spectateur

Règle

Relief ⇒ Reflet

Repoussoir ⇒ Réveillon

Repos ⇒ Tout-ensemble, *Houding*, Groupe

Représentation ⇒ Expression

Ressemblance ⇒ Imitation, Portrait, Caricature

Réveillon

Sentiment ⇒ Effet, Plaisir, Spectateur

Science ⇒ Art, Dessin, Théorie

Sculpture ⇒ Peinture, Beaux-arts

Spectateur/Public

Splendeur ⇒ Sublime

Style

Sublime

Sujet \Rightarrow Choix, Genre, Histoire, Nature morte, Paysage, Peinture

Symétrie \Rightarrow Beau, Proportion

Sympathie \Rightarrow Accord, Union

Tableau \Rightarrow Composition

Talent \Rightarrow Génie, Jugement, Peintre, Invention

Technique \Rightarrow Manière, Pratique

Teinte/Demi-teinte \Rightarrow Harmonie des couleurs, Couleur/Coloris

Théorie

Ton \Rightarrow Harmonie, *Houding*

Touche \Rightarrow Faire, Réveillon

Tout-ensemble

Tromperie \Rightarrow Artifice, Plaisir

Union

Vaguesse \Rightarrow Union, Grâce

Variété \Rightarrow Ornement, Composition

Vérité \Rightarrow Jugement, Naturel

Vêtement \Rightarrow Draperie

Vue \Rightarrow Tout-ensemble, Œil, Paysage, Spectateur

Vrai**Vraisemblable**

Collection « Arts »

DÉJÀ PARUS

Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne,
HECK M.-C., FREYSSINET M., TROUVÉ S., 2018.

Jean Cocteau et Édith Piaf. Deux monstres sacrés, BOULANGÉ G.,
ROLOT C., 2015.

*Arts picturaux en territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle). Approches maté-
rielles, techniques et comparatives*, MALLET G., LETURQUE A.,
2011.

*Gaston Couté, le dernier des poètes maudits. Chanson, poésie et anarchisme
à la Belle Époque*, PILLET É., 2011.

Lieux renoiriens, CUROT F., 2011.

*Masques et miroirs — Modalités de la représentation dans l'œuvre narrative
de Tommaso Landolfi*, GRANGER-MATHIEU G., 2008.

Choses tues — Le trait, la trace, l'empreinte, JACQUEVIEL-BOURJEA M.,
2008.

*Arts en mouvement — Les Ballets Suédois de Rolf de Maré,
Paris 1920-1925*, MAS J., 2008.

Le « local » dans l'histoire du cinéma, AMY DE LA BRETÈQUE F., 2007.

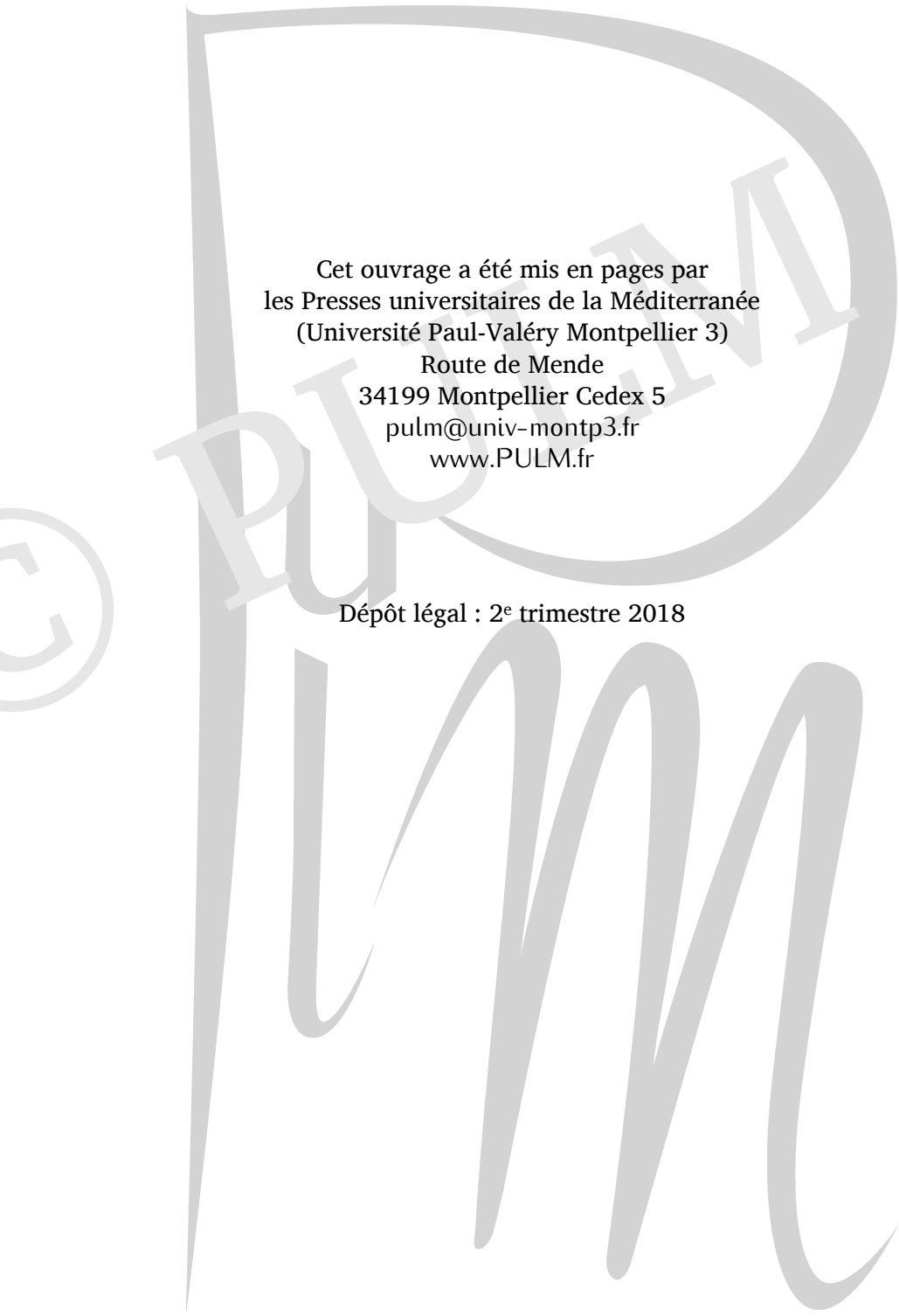
Pier Paolo Pasolini — Pour une anthologie poétique, BIANCOFIORE A.,
2007.

Il rosso Fiorentino, pittore della Maniera, CLIMENT-DELTEIL P., 2007.

Poétique, esthétiques, politiques de la ville, GABELLONE P., 2006.

Renoir en Amérique, CUROT F., 2006.

Paroles croisées : aperçus théoriques sur les arts, SCHEINFEIGEL M., 2006.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 2^e trimestre 2018

LEXART. LES MOTS DE LA PEINTURE est un dictionnaire de termes et de notions, qui, à partir de la littérature artistique, dans une approche synchrone du discours et de la pratique artistique, décrivent la peinture telle qu'elle se pratique en France, Allemagne, Angleterre et aux Pays-Bas aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ces écrits constituent l'univers mental, intellectuel et visuel, qui permet de mieux appréhender l'œuvre d'art, et façonnent l'œil pour mieux voir. Le propos de cet ouvrage est de mettre en évidence les enjeux des usages resitués dans des contextes différents dans le temps et l'espace, dans une confrontation des manières de penser, de peindre et de regarder. Soixante-dix-sept essais abordent près de deux cent cinquante notions. Les articles se répondent les uns aux autres, et forment un ensemble qui, derrière l'ordre alphabétique propre au dictionnaire, dessine les contours d'une lecture nouvelle du tableau vu à travers l'œil du peintre et l'œil du spectateur. En effet, le « parler peinture » n'introduit pas seulement le spectateur dans l'atelier du peintre en lui montrant le « comment faire ». Il l'introduit dans le tableau, lui montre ce qu'il faut voir et comment le voir.

Michèle-Caroline Heck est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Ses recherches portent sur le rapport entre théorie de l'art et peinture. Elle est responsable du projet européen LexArt: Words for art. The rise of a terminology (1600-1750).

Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier du Centre européen de la recherche (ERC), au titre du septième programme-cadre de la communauté européenne (7^e PC/2007-2013) en vertu de la convention de subvention CER n°323761.



crises
EA 4424



Collection « Arts »,
série *Théorie des Arts*

Presses universitaires de la Méditerranée
www.PULM.fr

24€

ISSN en cours

