



HAL
open science

La lecture de l'Ecole d'Athènes par Fréart de Chambray : quand la convenance devient grille de lecture et critère de jugement

Michele-Caroline Heck

► To cite this version:

Michele-Caroline Heck. La lecture de l'Ecole d'Athènes par Fréart de Chambray : quand la convenance devient grille de lecture et critère de jugement. 2015. hal-01234157v1

HAL Id: hal-01234157

<https://hal.science/hal-01234157v1>

Preprint submitted on 26 Nov 2015 (v1), last revised 8 Dec 2015 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La lecture de l'*Ecole d'Athènes* par Fréart de Chambray : quand la convenance devient grille de lecture et critère de jugement

par Michèle-Caroline HECK

Article publié dans le cadre du projet de recherche LexArt, financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC AdG n°323761) et dirigé par Michèle-Caroline HECK, professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université Paul-Valéry Montpellier III.

Résumé : Cet article interroge la manière dont Roland Fréart de Chambray, dans l'*Idée de la perfection de la peinture* publiée en 1662 interroge la notion de convenance à partir d'une relecture de l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël. Il fait ainsi de ce concept essentiel un critère essentiel de jugement qui préside à la fois la création de l'œuvre par l'artiste et à la lecture que l'amateur peut en faire.

Roland Fréart de Chambray (1606-1676) rédige l'*Idée de la perfection de la peinture* en 1662¹, onze années après avoir traduit et publié le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci². Il y traite de la peinture dans un contexte bien précis : celui de la critique. Dans sa préface, Fréart use de ce terme, pourtant peu employé au XVII^e siècle. Il en retrace les contours, l'origine qu'il fait remonter à l'Antiquité, et les conditions d'expression de cette pratique dont il déplore qu'elle appartienne à tout le monde. Son but est ainsi de définir un cadre plus précis pour établir des critères clairs de jugement. Comme son frère Paul (1609-1694), Roland est proche des milieux artistiques romains, proche parent également de François Sublet des Noyers (1589-1645), et son ouvrage vise également à définir les règles qui contribueraient au rétablissement de la perfection de l'art. Pour cela il conjugue deux approches : la première par l'énoncé de principes, la seconde par l'analyse d'exemples. Il définit ainsi les parties de la peinture qui, érigées au rang de principes qu'il faut observer, instruisent l'entendement. Et,

¹Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Plin 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, Jacques Ysambart, 1662 ; rééd.avecintr. de A. Blunt, Farnborough, Hants, 1969 ; reprint, Genève, Minkoff, 1973 ; rééd.critique in Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de l'Idée de la perfection de la peinture*, éd. par F. Lemerle-Pauwels et M. Stanic, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005.

²Roland Fréart de Chambray, *Traité de la peinture de Leonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en français par R.F.S.D.C. [Roland Fréart sieur de Chambray]*, Paris, Pierre-François Giffart, 1651 ; Léonard de Vinci, *Trattato della Pittura. Traité de la peinture (1651)*, éd. par A. Sconza, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

s'appuyant sur des exemples, il fonde son discours sur l'analyse détaillée de certaines gravures de Raphaël (1483-1520) et de Michel-Ange (1475-1564). Comme les autres théoriciens, Fréart reconnaît l'importance des modèles pour développer l'imagination des artistes, mais il utilise ces exemples dans une autre perspective qui induit une modification du statut de l'œuvre citée en référence. En effet l'*Idée de la perfection de la peinture* se situe également dans un autre contexte, celui de l'apparition de la critique de Michel-Ange³. Les descriptions de gravures de Raphaël sont alors érigées en modèles et celle de Michel-Ange en un contre-modèle. Cette critique de Michel-Ange inclut celle de Vasari à travers la description qu'il fait de l'*Ecole d'Athènes*.

Pour fonder son propos, les descriptions de gravures d'après Raphaël sont ainsi construites à la lumière des cinq parties définies par Junius dans le Livre III du *De picturaveterum* selon les principes de la rhétorique antique⁴ : l'invention ou choix du sujet, la proportion comme une adaptation des parties au tout, la couleur incluant la lumière, le mouvement du corps et de l'esprit, et la composition. Fréart reprend ces distinctions : l'invention « ou génie d'historien et de concevoir une belle idée sur le sujet⁵ », la proportion ou « symétrie ou correspondance du Tout avec ses parties⁶ », la couleur « science de l'ombre et de la lumière » liée à la perspective⁷, les mouvements ou l'expression⁸ et la position régulière des figures ou collocation qu'il définit aussi comme perspective, même si le sujet est dégagé de toute sujétion à une pensée de perspective⁹. 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. Certes la grâce ou *venustas* du *De Pictura Veterum* englobe également le décorum et plus généralement la convenance, mais il faut souligner que Fréart donne pourtant une inflexion particulière au costume qu'il considère comme le « Magistère de

³ Jacques Thuillier, « Polémiques autour de Michel-Ange », *Dix-septième siècle*, n° 36-37, 1957, p. 353-391.

⁴ « Ces fameux Anciens qui portèrent la Peinture au plus haut point de sa perfection et qui la rendirent si admirable, observoient exactement dans leurs Ouvrages cinq parties, qui sont proprement ses principes fondamentaux, parce que sans eux elle n'est rien qu'un Art chimérique, et une simple barbouilleries de couleurs. Avant que d'en donner l'instruction, je veux référer l'honneur de cette recherche à Franc. Junius Hollandais... » Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 9-10. Pour l'analyse des rapports entre les écrits de Junius et de Fréart, voir Colette Nativel, « Quelques apports du *De Picturaveterum libri tres* de Franciscus Junius à la théorie de l'art en France », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 119-131 (plus particulièrement p. 127-129) ; Colette Nativel, « Le *De Picturaveterum* (1694) de Franciscus Junius et les Académies », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Compte-rendus*, janvier-mars 2013, p. 270.

⁵ Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 17 et 35.

la Peinture¹⁰ ». Associé à la perspective invisible dans la juste mise en place des figures il devient le critère essentiel de jugement qui préside à la fois à la création de l'œuvre par l'artiste et à la lecture que l'amateur peut en faire.

La description de cinq œuvres analysées d'après des gravures : le *Jugement de Paris* gravé par Marc-Antoine Raimondi d'après un dessin perdu de Raphaël, sur lequel nous reviendrons¹¹, le *Massacre des Innocents*, gravé également par Marc-Antoine Raimondi¹², la *Descente de croix* de Raphaël gravée également par Raimondi¹³, le *Jugement Dernier* de Michel-Ange¹⁴, et l'*Ecole d'Athènes* contribuent à la démonstration et apparaissent ainsi comme des exercices pratiques d'une critique au cœur de laquelle se situe sa conception du costume. L'approfondissement de cette notion essentielle permet alors de mieux saisir à partir de la description d'une composition, le rapport ambigu entre fidélité à l'histoire et licence d'une part, et, même si Fréart ne fait pas grand cas de la différence entre l'œuvre originale et la gravure, la relation entre l'histoire et la manière ou entre le tableau et la pensée de l'artiste.



Ill. 1. Giorgio Ghisi, *L'Ecole d'Athènes* d'après Raphaël, 1550, gravure sur cuivre, 51 x 80,4 cm.

¹⁰ Pour les divergences essentielles entre Fréart et Junius autour de cette notion, voir Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of visual Order in Painting, 1400-1800*, New Haven - Londres, Yale University Press, 2000, p. 232-233.

¹¹ Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, *Le Jugement de Paris*, v. 1514-1518, gravure, 29,2 x 43,3 cm. La gravure a été faite d'après un dessin perdu de Raphaël, cité par Vasari (vie de Raimondi). Il semble que la composition ait été conçue non pour être peinte, mais pour être uniquement gravée.

¹² Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, *Le Massacre des Innocents*, v. 1511, gravure, 28,3 x 43,4 cm. Elle est citée par Vasari dans la vie de Raimondi. La composition de Raphaël est perdue, aucune peinture ne subsiste, en revanche six dessins préparatoires sont connus.

¹³ Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, *Descente de croix*, v. 1520, gravure, 40,7 x 28,5 cm. Elle est citée par Vasari dans la vie de Raimondi.

¹⁴ Giulio Bonasone, d'après Michel-Ange, *Jugement Dernier*, v. 1540-1550, gravure, 62,4 x 44,5 cm. Milovan Stanicémet l'hypothèse que Fréart se soit servi de la gravure de Giulio Bonasone d'après Michel-Ange, Fréart, *Parallèle de l'architecture (...)*, 2005, p. 228-229.

Une relecture de l'*Ecole d'Athènes*

La gravure de l'*Ecole d'Athènes*(ill.1)qu'il appelle le *Gymnase ou Académie des Philosophes d'Athènes* est celle exécutée dans l'atelier de HieronymusCock(1518-1570) à Anvers par Giorgio Ghisi(1520-1582) en 1550 qui interprète la scène dans une perspective chrétienne¹⁵. Les études récentes sur Cock et son atelier n'ont pas permis de déterminer si Ghisi a lui-même exécuté sa gravure d'après la fresqueou s'il s'est servi d'une gravure, ou encore si HieronymusCock est l'auteur de la composition, il s'y présente en effet comme *Pictor*¹⁶. Nous n'étudierons pas les raisons de la mutation de l'iconographie, et nous concentrerons sur sa réception en France au XVII^e siècle. Il est important pour notre propos de remarquer que la gravure ne se présente pas comme une copie fidèle. Plusieurs divergences apparaissent avec l'œuvre originale : les personnages sont vus de plus près, l'architecture a été modifiée et bien sûr la forme semi-circulaire de la fresque a été adaptée au format rectangulaire de la gravure. Nous reviendrons sur certains de ces points. Il ne fait cependant aucun doute que Fréart écrit son texte d'après cette gravure:

« [...] celle que j'ai présentement entre les mains puisque l'occasion me l'offre avec assez d'avantage pour m'en contenter [dit-il] est une des plus belles ordonnances qu'il [Raphaël] ait jamais peintes, et d'une très grande idée et très magnifique. C'est la représentation d'un de ces fameux gymnases de la Grèce, où l'on voit une assemblée générale de tous les savants de l'Antiquité tant philosophes que géomètres, astrologues, et autres illustres¹⁷. »

La réception de la description de l'*Ecole d'Athènes*de Vasari fait alors débat en France. Pierre Daret(1605-1678)dans son *Abrégé de la vie de Raphaël* d'après Vasari qu'il publie en 1651, se contente de simplement couper le passage¹⁸. Par la suite Roger De Piles (1635-1709) dans son *Cours de peinture*publié en 1708 consacre à cette œuvre une longue description à la fin du chapitre sur l'*Invention*, en s'étonnant des erreurs d'interprétation de

¹⁵Giorgio Ghisi, d'après Raphaël, *Ecole d'Athènes*, 1550, gravure, 51 x 80,4 cm. Ghisi travaille pour l'éditeur anversois HieronymusCock. Sur les modifications apportées par Ghisi à l'œuvre de Raphaël voir Jeremy Wood, « Cannibalized prints and early Art History, Vasari, Bellori and Fréart de Chambray », *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, 51, 1988, p. 210-220. Pour la transformation de cette scène dans une perspective chrétienne, voir les études de Konrad Oberhuber, *PolaritätundSynthese in RaphaelsSchulevonAthen*, Stuttgart, Urachhaus, 1983, p. 53-54.

¹⁶*HieronymusCock. La gravure de la Renaissance*, cat. exp., Louvain, Museum Leuven - Paris, Institut néerlandais, 2013, Bruxelles, Fonds Mercator, p. 126-129.

¹⁷Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 92.

¹⁸ Pierre Daret, *Abrégé de la vie de Raphaël Sansio d'Urbain, très-excellent Peintre et Architecte : où il est traité de ses œuvres, des Stampes qui ont été gravées, tant par Marc-Antoine Bolognois qu'autre excellent [sic] Graveurs. De l'origine de la Gravure en taille douce. Avec une adresse des lieux où les principaux Peintres Italiens, décrits par Vasari ont travaillé*, Paris, s.n., 1651, p. 19-20.

Vasari qui pourtant avait un accès direct aux sources¹⁹. Fréart au contraire insiste de manière très polémique sur les incohérences du texte vasarien.

Le théoricien français prend comme point de départ l'inscription rajoutée par Ghisi, une paraphrase des versets 16 à 31 du chapitre XVII des Actes des Apôtres qu'il transcrit ainsi :

« Paul à Athènes fut mené à l'Aeropage par certains philosophes épicuriens et stoïciens. Placé au milieu, saisissant l'occasion présentée par un autel qu'il voyait là, il leur enseigne ce Dieu vrai et unique qu'ils ignorent, réfute leur idolâtrie, appelle à la repentance, et leur annonce le jour du Jugement universel et la Résurrection des morts par le Christ ressuscité, Act. XVII²⁰. »

Cette citation qui resitue la scène dans un contexte chrétien n'a effectivement aucun rapport avec la signification de la fresque de Raphaël qui représente une assemblée de savants qui se retrouvent dans une « Ecole » comme un hommage à la science, à la philosophie et à l'art. Les travaux de Elisabeth Mac Grath, de Corinna Höper ont bien montré les conséquences de cette confusion²¹. Les conditions dans lesquelles Ghisi a exécuté la gravure sont elles aussi bien étudiées de même que l'iconographie de la scène représentée par Raphaël. Nous ne reviendrons pas sur ces points, ni d'ailleurs sur l'origine des confusions du texte de Vasari²², mais notre propos portera sur les ressorts qui sous-tendent la lecture ou l'exégèse qu'en fait Fréart pour mieux en dégager les buts et les enjeux.

Tout le développement que notre théoricien consacre à cette gravure va viser d'une part à rectifier la signification donnée à cette œuvre, et d'autre part à littéralement démanteler l'interprétation de Vasari qu'il prend soin de transcrire et de traduire, pour donner plus de poids à sa critique.

¹⁹ Roger De Piles, *Cours de peinture par principes (1708)*, éd. par J. Thuillier, Paris, 1989, p. 41-49. Voir aussi Christian Michel, « Des Vite de Bellori à l'Abrégé de la Vie des Peintres de Roger de Piles », *Studiolo*, n° 5, 2007, p. 197-199.

²⁰ PAULUS ATHENIS PER EPICURAEOS/ ET STOICOS QUOSDAM PHILOSO/PHOS ADDUCTUS IN MARTIU(M) VICU(M) / STANS IN MEDIO VICO. SUMPTA OC/CASIONE AB INSPECTA A SE ARA, /DOCET UNUM ILLUM. VERUM. IPSIS / IGNOTUM. DEUM. REPREHENDIT IDO/LOLATRIAM. SUADET RESIPISCENTIA(M) / INCULCAT ET UNIVERSALIS IUDICII / DIEM. ET MORTUORUM. PER REDIVI/UUM/ CHRISTUM./ REURRECTIONEM./ ACT. /XVII.

²¹ Elisabeth MacGrath, « Von den Erdbeeren zur Schule von Athen. », in *Titel und Beschriftungen von Kunstwerken der Renaissance*, Vorträge aus dem Warburg-Haus, 2, 1998, p. 117-188 ; Corinna Höper, « Raphael und die Folgen », in *Das Kunstwerk in Zeitaltern einer graphischen Reproduzierbarkeit*, cat. exp., Stuttgart, Staatsgalerie, 2001, p.376-377.

²² Voir à ce sujet Matthias Winner, « Il giudiziodel Vasari sulle prime tre stanze si Raffael in Vaticano », *Raffaello in Vaticano*, cat. exp., Cité du Vatican, 1984-1985, p.301-317 ; ThimotyVerdon, « Pagans in the Church: The School of Athens in Religious Context », in Marcia Hall (ed.), *Raphael's School of Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 114-130 ; Giovanni Reale, *La 'Disputa' un'interpretazione filosofica e teologica*, Milan, Rusconi, 1998 ; Glenn W. Most, *Raffaello und die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder*, Frankfurt-sur-le Main, Fischer-TaschenbuchVerlag, 1999. Voir aussi HanaGründler, *Giorgio Vasari. Das Leben des Raffael*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2004, p. 29-32.

« [...] cet[sic] inscription est la consequence qu'il y a de sçavoir au vray l'Histoire dont il s'agit : car si ce beau docteur [ndr : Vasari] nous disait vray, la Composition de Raphaël seroit fort inepte [...] »²³. »

Il reprend ensuite *in-extenso* puis point par point, en en citant scrupuleusement la traduction, la description que fait Vasari en en soulignant les incongruités. La première porte sur le sujet lui-même. Vasari propose l'accord entre la Philosophie, l'Astronomie et la Théologie :

« Il y a là à l'escart quelques Astrologues qui ont tracé des figures sur de certaines Tablettes de Géomance et d'Astrologie et les envoient aux Evangelistes par de certains Anges très beaux, lesquels Evangelistes les expliquent...Et on ne peut exprimer la beauté et la bonté qui se void dans les testes et figures des Evangelistes, auxquels il a fait dans le visage une certaine attention et une naïveté fort naturelle, et principalement à ceux qui escrivent. Et ainsi il fist derrière saint Mathieu, cependant qu'il copie de ces tablettes, où il y a des figures et caractères, qui luy sont tenües par un Ange, et qu'il transcrit dans un livre, un vieillard, qui s'estant mis une feuille de papier sur le genou, il copie tout ce que Saint Marc escrit : et pendant qu'il est attentif en ce travail, il semble qu'il tourne la machoire et la teste, selon qu'il estend ou esloigne sa plume²⁴. »

Fréart refuse de voir dans certaines figures la présence d'un Evangeliste (nommé indifféremment Mathieu et Marc par Vasari) ; il souligne au contraire la clarté et la simplicité de la composition de Raphaël et réfute cette interprétation qu'il considère comme

« unesuite de resveries, qui sont un vraylabyrinthe, d'où il est extrêmement difficile de sortir quand une fois on s'y trouve embarrassé...Il ne faut donc rien chercher davantage dans cette Peinture, que ce qui se voidexpressement ; et tenir pour assuré que Raphaël n'a point eu de dessein de nous proposer en ce Sujet-là, qui n'est autre chose qu'une naïve représentation d'un de ces fameux Gymnases de Grece...Or comme le plus noble a été celui d'Athènes, il y a de l'apparence que Raphaël se l'est proposé²⁵. »

Alors que Vasari situe simplement la scène dans ce qu'il appelle une perspective, Fréart, faisant référence à Vitruve, à Serlio, accorde un rôle important au décor dans lequel se déroule l'histoire, recréant ainsi un lien entre le lieu et l'action qui s'y déroule. De même il prend soin de montrer pourquoi et comment Raphaël varie les expressions en fonction des personnages :

« Véritablement Raphaël a triomphé dans cette Expression, qu'il a sçu accompagner encore d'un air de physionomie fort convenable à l'esprit de l'un et de l'autre ; Platon montrant une certaine douceur affable, et une noblesse sur le visage, qui le rend extrêmementvenerable ; et Aristote au contraire paroist contentieux et tout renfrogné²⁶. »

²³Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 93.

²⁴*Ibid.*, p. 97-98 (citation d'après Vasari). Nous ne nous attarderons pas non plus sur la question de l'utilisation, par Fréart de l'édition de 1568 ou celle de 1647, voir à ce sujet J. Wood, 1983, p. 215.

²⁵Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 106.

²⁶*Ibid.*, p. 111.

La seconde erreur d'interprétation relevée par Fréart porte sur Diogène, représenté au centre de la composition, couché sur les marches. Il propose ainsi une tout autre lecture de la représentation du philosophe décrit par le théoricien italien comme une « figure pleine de considération qui par sa beauté et son habit est digne d'être louée²⁷ ».

« Aussi Raphaël s'est bien gardé de luy donner la moindre Expression dans sa contenance, dans son habit, ny dans sa Physionomie, d'où l'on pût tirer aucun jugement avantageux ; au contraire voulant monstrier la rusticité de ce Philosophe sauvage, au beau milieu de l'Assemblée generale de tous les Illustres de l'Antiquité, il l'a mis tout seul, abandonné d'un chacun, et couché comme une beste sur les escaliers de ce Gymnase avec une mine renfrognée, et un equipage[ndr :faisant référence à son vêtement et à son écuelle]revenant à la sotte vie qu'il professoit²⁸. »

La troisième incongruité dans la description de Vasari porte sur le portrait de Zoroastre dont Fréart relève qu'il est bien difficile de reconnaître un portrait de dos (groupe debout à droite) avant de dire qu'il lui semble peu vraisemblable que Raphaël ait pu en connaître l'existence.

Il faut cependant souligner que ce ne sont pas les incohérences de Raphaël qui sont relevées mais bien celles du copiste d'une part, et de l'exégète d'autre part. Les manquements du graveur sont excusés par sa qualité de « simple copiste » ignorant mais excusable aux yeux de Fréart parce que son métier n'exige pas d'avoir de l'esprit²⁹. En revanche le théoricien français est plus sévère pour Vasari qu'il qualifie de « diseur de rien » ou selon l'Adage d'Erasme « *d'Asinusportansmysteria* » car « il nous fait ce Tableau si fortement emblématique par ses imaginations extravagantes³⁰ ». La description de *l'Ecole d'Athènes* d'après la gravure de Ghisi (qui n'est au demeurant jamais cité explicitement par Fréart) a ainsi une double finalité. D'une part elle contribue à montrer que les mauvais graveurs ont la capacité à « défigurer les œuvres des artistes qu'ils copient ou dont ils s'inspirent³¹ » et d'autre part elle vise à démontrer l'indigence, voire le caractère fallacieux du discours de Vasari dans le contexte d'une critique de l'art de Michel-Ange.

Mais derrière l'accent purement polémique donné à ce discours pointe une véritable conception de la peinture fondée sur la notion de costume :

« L'extravagance de son Idée (qui luy a fait voir ou plustotfantastiquer tant de chymeres dans cette Composition de Raphael, qui la rendroient tout-à-fait impertinente) est comme une preuve indubitable non seulement de son ignorance dans la véritable connoissance de la Peinture, mais encore de la foiblesse et de l'incapacité

²⁷*Ibid.*, p. 97.

²⁸*Ibid.*, p. 104.

²⁹*Ibid.*, p. 93.

³⁰*Ibid.*, p. 107.

³¹ Il s'inscrit ainsi dans la réflexion initiée par Bosse sur la copie et l'original.

de son Genie aux deux principaux Talents de cette excellence et tres-judicieuse Profession, qui sont l'Invention et le Costume, dont il montre bien qu'il n'avoit pas mesme une legere teinture, ny aucune disposition naturelle à les acquerir³².»

Les autres descriptions – et en particulier celle du *Jugement de Paris* d'après la gravure de Raimondi servent alors de contre-exemple tout à fait signifiant pour notre propos.



Ill. 2. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Paris* d'après Raphaël, v. 1514-1518, gravure sur cuivre, 29,2 x 43,3 cm.

³²*Ibid.*, p. 100-101.

La lecture d'une œuvre exemplaire à la lumière des parties de la peinture

La description du *Jugement de Paris* (ill. 2) est au contraire un « bon exemple » et sert à illustrer les cinq parties de la peinture reprises de Junius.

La première partie est l'Invention, et pour en faire l'analyse, il est essentiel de connaître les circonstances de l'Histoire ainsi que les « fantaisies capricieuses inventées par les poètes³³ ». Fréart rappelle ainsi rapidement la trame : lors des noces de Thétis et de Pellée auxquelles avaient été invités tous les dieux hormis la déesse de la Discorde qui pour se venger jette dans l'assemblée une pomme d'or portant l'inscription *Soit donnée à la plus belle*. Devant le refus de Jupiter de s'acquitter la tâche de juge, on confie celle-ci à Paris, le berger royal. La narration de l'histoire par le théoricien est en étroite adéquation avec l'œuvre. Les figures principales placées au centre de l'ordonnance montrent une grande variété de position et d'expression conformément à leur rôle. Ainsi Minerve, parce qu'elle est pleine de dédain, tourne le dos. Junon, l'orgueilleuse montre son dépit. Vénus accepte la victoire avec modestie et grâce exprimées par une position de profil qui plus que tout autre donne à voir la régularité de la forme d'un visage. Paris, vu de profil, est imperturbable. La position des personnages principaux montre ainsi le contraste entre les expressions de chaque figure et illustre la nécessaire diversité. Mercure est présenté comme un personnage annexe qui, ayant terminé sa mission, annonce le résultat à Jupiter. Les autres personnages sont des ornements poétiques, les nymphes et les hommes nus évoquent les fleuves et les sources du Mont Ida. L'interprétation des figures dans les nuées est plus difficile à définir selon Fréart. Jupiter et Diane accompagnés de Castor et Pollux, les frères d'Hélène, seraient les symboles annonciateurs de la guerre de Troie. En conclusion de cette description, Fréart souligne que la force de l'invention réside dans le fait que tout dans le tableau doit être essentiel au sujet.

Les proportions sont la deuxième partie de la peinture. Pour cette partie aussi il doit y avoir concordance entre la figure et le sujet. Ainsi chaque figure doit être traitée conformément à sa qualité particulière : les déesses doivent avoir des proportions nobles, Paris, Mercure et Apollon doivent avoir des proportions « esgayées », sveltes, les fleuves doivent être pesants et robustes, les nymphes un peu « grassettes » parce qu'elles symbolisent la fertilité.

La couleur, c'est-à-dire l'application des lumières et des ombres qui est la troisième partie doit obéir à un principe de régularité. Cependant l'histoire autorise des licences : ici Apollon, bien qu'il soit le Soleil, ne doit pas apparaître comme une source lumineuse, parce

³³*Ibid.*, p. 25.

qu'il fait partie de l'histoire sous forme d'une figure humaine. Il ne doit donc pas éclairer les autres (ce qui ne serait pas conforme à l'Histoire), mais être lui-même éclairé et ombré comme les autres personnages.

Les mouvements ou l'expression des passions forment la quatrième partie. Elle se résume ainsi « en chaque figure, le peintre montre ce qu'elle fait, ce qu'elle dit, mais encore ce qu'elle pense³⁴ ». Ainsi les passions différentes exprimées par les déesses doivent être en adéquation avec celles décrites par les poètes ; la démarche leste et décidée de Mercure doit être conforme à sa fonction, alors que la disposition posée de Paris convient à un juge (même le chien a une position conforme à l'histoire). Il en va de même pour les personnages secondaires. Apollon et ses avant-coureurs doivent montrer de l'ardeur et de la précipitation, et Jupiter de l'irritation. Les signes du Zodiaque et de l'horoscope (maison de Mars dans laquelle naissent les désordres et les tumultes, la maison de Vénus, les Gémeaux, signe de Castor et Pollux) doivent contribuer rendre l'histoire intelligible.

La cinquième partie, ou perspective c'est-à-dire la position régulière des figures est elle aussi soumise à l'histoire. Dans cet exemple l'analyse est particulièrement intéressante parce qu'il n'y a pas d'apparence de perspective, que le sujet est libre, qu'il n'y a pas de gradation de plan, pas de bâtiment, pas d'horizon. Cependant le point de vue est soumis à l'œil de Paris, et Fréart analyse selon les effets de perspective la position des figures plus petites ou plus grandes selon qu'elles sont plus ou moins avancées dans la profondeur du tableau : Minerve et Mercure sont plus avancés puis on observe une diminution de Vénus à Junon. Toutes les figures sont ainsi lues selon les axiomes de perspective, qui doivent pourtant rester cachés « C'est un raffinement excellent dans la Peinture de faire des choses exactement régulières et précises et d'en cacher l'art³⁵ ».

Cette lecture d'une composition selon les parties de la peinture n'est pas le seul fait de Fréart de Chambray, Hilaire Pader, également analyse les deux tableaux qu'il exécute pour Toulouse selon les différentes parties de la peinture : la composition, la proportion naturelle et artificielle, les passions, le coloris, la lumière et la grandeur³⁶. Certes la définition des parties est différente, mais elles se rejoignent dans un même enjeu si l'on considère qu'elles permettent à la fois à l'artiste de concevoir son tableau, puis de l'exécuter, et enfin au spectateur de le « voir », c'est-à-dire de le lire et d'en apprécier les qualités parce qu'elles

³⁴*Ibid.*, p. 33

³⁵*Ibid.*, p. 36

³⁶ Hilaire Pader, *Le Plan ou dessin idéal pour le tableau du Déluge qui doit estre représenté dans la chapelle de MM. les Pénitens noirs de Tolose*, Toulouse, s.n., 1658. Voir Stéphanie Trouvé, « Les écrits de Molinier, Pader et Vendages de Malapeire et la peinture à Toulouse au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 230, 2006/1, p. 101-115.

proposent un cadre conceptuel qui sous-tend tout le tableau et donnent une vision la plus complète possible du sujet et de son expression.

Cependant, en particulier pour Fréart, derrière la notion de partie de la peinture se trouve celle de ce qu'il appelle le costume qui relie et donne cohérence au tableau. Tant l'analyse selon les parties que l'exemple de l'interprétation fallacieuse de *l'Ecole d'Athènes* contribuent aussi à définir cette notion essentielle.

Le costume comme lien ou comme composé de l'Invention et de l'Expression

Jacques Thuillier le premier a souligné le rôle accordé au costume par Fréart, terme que ce dernier utilise, comme le note De Piles dans le sens de décorum³⁷, d'un accord de chaque figure selon ses caractéristiques, son identité et son rôle dans l'histoire, et en l'associant à la notion de cohérence et de variété.

La notion de costume dépasse largement celle de coutume, d'habit et de lieu. Issu de l'esprit, celui-ci se manifeste plus dans l'invention et l'expression et appartient à la partie spirituelle de l'art :

« Le Costume lequel est comme un lien, ou un Composé de l'Invention et de l'Expression, les deux plus nobles de nos cinq Principes où consiste tout ce qu'il y a d'ingénieux et de sublime dans la Peinture ; les trois autres, c'est-à-dire la Proportion, le Coloris, et la Delineation perspective, regardant plustost le mechanic de l'Art, que le Spirituel, et n'estant, par maniere de dire, que les Instruments de la Science de la Peinture³⁸. »

Cependant au fil du discours, il est évident que le costume doit également se manifester dans les parties mécaniques, dans les proportions conçues selon le principe de « symétrie ou correspondance du tout avec les parties », dans la couleur, c'est-à-dire la science de l'ombre et de lumière liée à l'histoire et à la perspective. Il doit aussi s'appliquer à la collocation ou perspective ou position régulière des figures dont l'eurythmie doit correspondre à celle du sujet. Dans ce contexte, la perspective a un rôle très particulier : elle n'est pas uniquement une

³⁷ Roger de Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, Traduit en François avec les Remarques nécessaires et très-amplés*, Paris, Nicolas Langlois, 1668, p. 36, v. 221. DuFresnoy utilise la juxtaposition de *locus, habitus, ritus, decus*, que De Piles traduit :

{XXVI. La Scene du Tableau.} Que l'on considere les lieux où l'on met la Scene du Tableau, les Païs d'où sont ceux que l'on y fait paroistre, leurs Façons de faire, leurs Coûtumes, leurs Loix, & ce qui fait leur Bien-seance. De Piles rajoute la *Remarque* suivante (221), p. 178-179 :

221. [*Que l'on considere les Lieux où l'on met la Scene du Tableau, &c.*] C'est ce que Monsieur de Chambray appelle, Faire les choses selon le Costûme. Voyez ce qu'il en dit dans l'explication de ce mot dans le Livre qu'il a fait de la Perfection de la Peinture. Ce n'est pas assez que dans le Tableau il ne se trouve rien de contraire au Lieu où l'Action que l'on represente s'est passée : il faut encore le faire reconnoistre par quelque industrie, & que l'esprit du Spectateur ne travaille pas à découvrir [...].

³⁸Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 118-119.

pratique dont on définit les axiomes, elle est également comme le suggère MilovanStanic, « une forme symbolique, une métaphore pour définir la place juste dans un tableau... [qui] attirera l'attention vers la figure principale située au centre idéal³⁹ ». Cette conception d'une perspective qui certes contribue à tracer les lignes d'une perspective géométrique, mais également à définir le sens du sujet et qui considère « que c'est par elle qu'on décide précisément, et avec démonstration, ce qui est bien, et ce qui est mal⁴⁰ », contribue à modifier la notion de costume exprimée par Fréart.

Même si la critique qu'il fait du *Jugement Dernier* de Michel-Ange est fondée essentiellement sur les manquements à la bienséance qui s'applique alors au rejet des nudités et du mélange de sacré et de païen⁴¹, la conception du costume proposée par Fréart dépasse largement également cette dimension de bienséance que l'on qualifierait d'externe, et s'applique à la correspondance de chaque figure au sujet, de chaque partie au sujet, et plus largement à l'ensemble des conventions formelles de l'expression de l'histoire, incluant la partie spirituelle de la peinture et sa partie mécanique.

« Il faudra se souvenir, avant toutes choses, de quelle importance nous y avons établi l'Observation du Costume, dans lequel consiste le Principal Magistère de la Peinture, et qui en est, pour ainsi dire, l'esprit Raisonnable ; comme le reste du mécanique, le Coloris, et la Delineation des figures, en fait simplement le Corps avec ses Organes. De sorte que sans l'intelligence de cette première Partie, rien ne sauroit estre bon aux yeux des Sçavants, qui sont toujours 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 effectueux dans la Partie mécanique⁴². »

De même que Fréart propose l'observation du costume comme un accord entre l'esprit raisonnable et le corps avec ses différents organes, il érige en modèle la série des *Sept Sacrements* de Poussin⁴³ :

« J'en dirai donc seulement en général une chose qui me semble rare, et en cela digne d'être remarquée, avec laquelle je veux conclure : C'est que chacun de tous ces Tableaux est tellement excellent en son espèce, qu'on n'en saurait particulariser un seul entre les sept qui ait le moindre avantage sur aucun des autres de la part du Peintre, car [...] ce puissant génie a si bien sçu proportionner chaque partie de son Sujet général au terme de l'égalité entre-elles, et leur donner une Perfection si relative à leur Tout, qu'il en a fait un Ouvrage indivisible, [...] Car bien que chaque Tableau pris à part, et séparé de cette Union, ou, pour ainsi dire, de cette Encyclopedie des Sacrements, soit communément considéré comme une Histoire complète et indépendante du reste, néanmoins la principale Intention de nostre Peintre ayant

³⁹Fréart, *Parallèle de l'architecture antique (...)*, 2005, p. 181.

⁴⁰Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p.17.

⁴¹ La critique du *Jugement Dernier* de Michel-Ange est largement reprise de celle de Dolce et de Gilio.

⁴²Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 129-130.

⁴³ Série exécutée pour Paul Fréart de Chantelou entre 1644 et 1648, 117x178 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland, coll. du duc de Sutherland.

estéd'en former un Corps mystique, composé de ces sept membres sacrez [...]ce qui toutes fois semble d'abord aussi incroyable à dire comme il paroît véritable et visible dans cet Ouvrage, par l'égalité qu'il a introduite avec tant d'art en chaque partie, que rien n'y domine : car cette uniformité de Perfection est un effet de la dernière excellence où l'on puisse atteindre⁴⁴. »

Toutes les œuvres que Fréart analyse, que ce soit le *Massacre de Innocents*, la *Descente de Croix* de Raphaël, la comparaison entre les *Cènes* de Léonard de Vinci⁴⁵, de Raphaël, de Poussin et de Dürer, lui servent à cerner de manière très claire le costume à travers la « vray-semblance » et la conformité de la représentation au sujet. Mais son discours ne s'arrête pas là. Toutes ces analyses lui permettent d'explicitier au lecteur la manière de le mettre en œuvre. Cet aspect est particulièrement important pour notre propos parce qu'il éclaire comment le peintre peut et doit élaborer son sujet puis le mettre en œuvre, permettant ainsi de comprendre l'articulation et le lien entre la mise en place d'une composition du point de vue iconographique et la manière de la représenter – le sujet et la manière de le traiter.

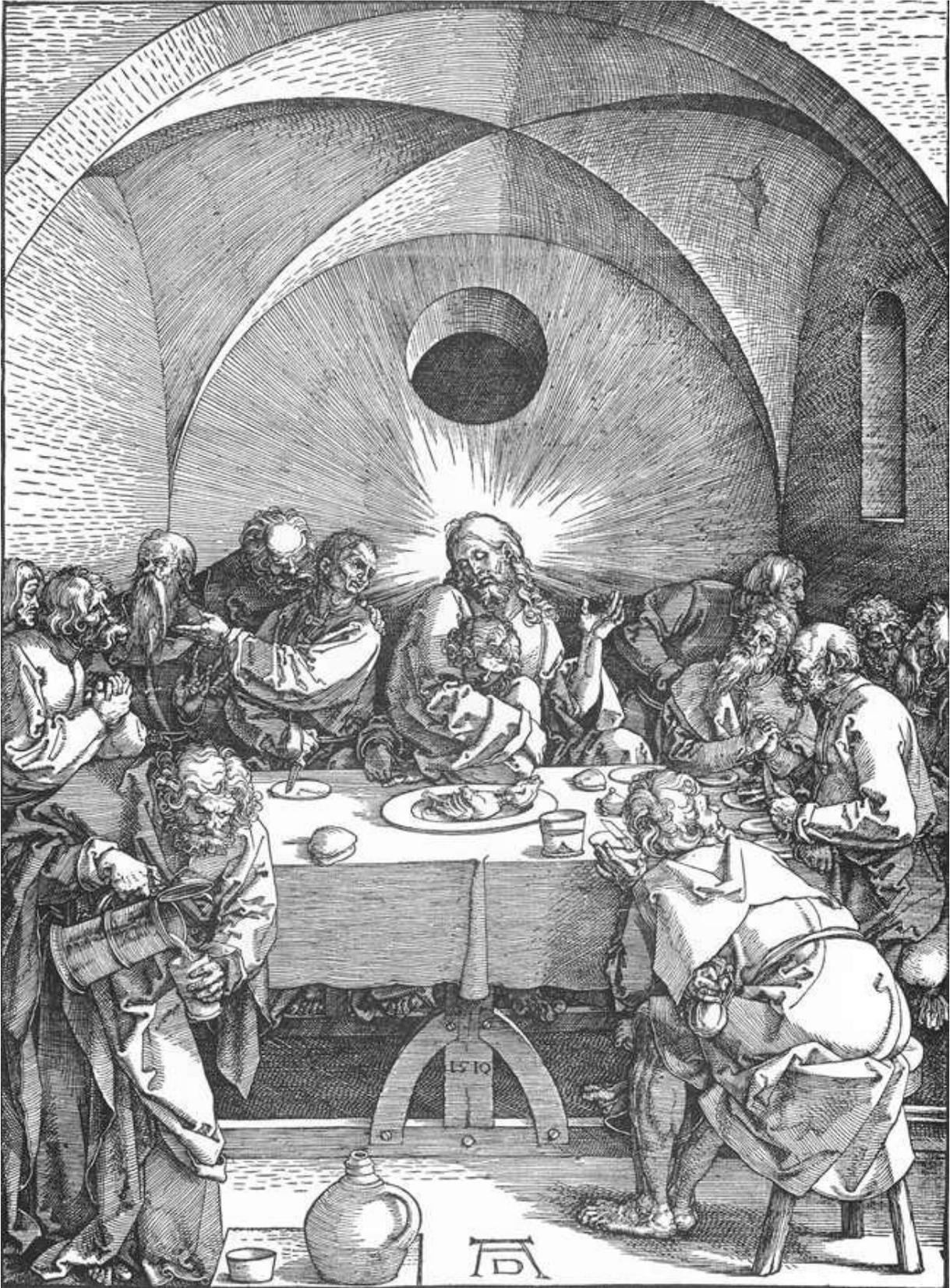
La fidélité à l'histoire : entre costume ou convenance et licence

A propos de la *Cène* de Dürer (ill.3), la position pourtant traditionnelle de Saint Jean reposant, ou même assoupi dans les bras du Christ apparaît aux yeux de Fréart comme un manquement grave au costume, « un contre-temps tout à fait désavantageux à l'Expression [de l'histoire] », voire une absurdité parce qu'il ne participe pas à l'émotion des autres Apôtres auxquels le Christ annonce que l'un d'eux va trahir. Reconnaisant Dürer comme un grand Peintre, il lui dénie cependant l'intelligence du costume. Cet exemple lui sert à montrer la nature de cette compréhension et comment l'acquérir.

Pour acquérir les connaissances nécessaires pour peindre une histoire, Fréart insiste bien sûr sur la lecture assidue des poètes et des historiens, règle que professent tous les théoriciens de l'art qu'ils soient peintres ou non. Dans les exemples qu'il donne, et qui sont autant de confrontation entre la composition et l'histoire, Fréart induit cependant une approche particulière en faisant une différence entre défaut ou manquement et licence. Or peu de théoriciens abordent la question de la licence.

⁴⁴Fréart, *Idée de la perfection*, 1662, p. 126-128.

⁴⁵ Il utilise une copie qui se trouve alors dans l'église Saint-Germain de Paris.



III. 3. Albrecht Dürer, *La Cène*, v. 1510, gravure sur bois, 398 x 287 cm.



III. 4. .Marcantonio Raimondi, *Descente de croix* d'après Raphaël, v. 1520, gravure sur cuivre, 40,7 x 28,5 cm.

Ces libertés prises par le peintre peuvent ainsi être des interprétations judicieuses, signes de la qualité de son esprit, et issues d'une concentration de diverses scènes. L'exemple donné est, dans la *Descente de croix* de Raphaël, gravée par Raimondi (ill.4), le choix de représenter Marie-Madeleine avec une expression d'affliction intériorisée renvoyant à l'épisode de Marthe et Marie plutôt que de la représenter de manière traditionnelle avec les cheveux épars et son vase. Dans cette perspective, notre auteur se livre aussi à une exégèse sur la présence de l'arbre qu'il identifie à un cèdre (à la fois symbole de Jésus-Christ, époux, de l'Eglise c'est-à-dire des Apôtres, des Prophètes et des Pères, ou encore de la Croix parce que son huile sert à guérir les lépreux). Ces libertés que le peintre prend en peignant des personnages qui ne figurent pas dans l'histoire peuvent aussi être pour Fréart un « accompagnement poétique du génie du Peintre pour enrichir l'ordonnance de son Tableau⁴⁶ ». C'est en effet un acte du génie du peintre que d'avoir la capacité d'orner et d'inventer :

« La Peinture a ses privilèges et ses Licences aussi bien que la Poésie, et ne s'astreint pas si fort aux Lois de la vérité, qu'elle n'introduise toujours quelque fiction dans les représentations, qui ne sert que d'ornement à son Histoire : et c'est principalement en cette partie que le peintre fait mieux paroître la gentillesse de son esprit ; outre que les Sujets vagues et composez laissent toujours une grande liberté à l'Invention ; si bien qu'il suffit de se contenir dans les limites de la vrai-semblance, sans captiver son Génie sous la rigueur de la vérité précise⁴⁷. »

Cette liberté est d'autant plus nécessaire pour l'*Ecole d'Athènes* dans laquelle les personnages ne sont pas contemporains les uns des autres. Fréart reconnaît Epicure, malade au premier plan, rédigeant son testament (Héraclite sous les traits de Michel-Ange) ; Ptolémée, roi couronné des Astrologues tenant un globe dans le groupe de droite (Vasari : Zoroastre vu de dos). Il faut cependant bien convenir que l'analyse iconographique proposée n'est pas très poussée, parce que le théoricien est limité par l'acception qu'il donne lui-même à la notion de costume ; il a du mal à accepter que Raphaël ait pu représenter dans la même scène des personnages vivant à des époques différentes.

Il semble évident ici que l'on perçoit la tension entre ce qui relève de la poésie, domaine dans lequel la licence est admise voire même souhaitée comme le fruit de l'imagination et du génie, et l'histoire qui doit être conforme à la bienséance, à la convenance et au costume.

⁴⁶*Ibid.*, p. 28. Fréart cite comme exemple les nymphes à gauche, et les dieux fleuves (Xanthe avec son aviron et Simoïs) à droite du *Jugement de Paris*, qui sont traités en ornement et servent en même temps à montrer la fertilité du Mont Ida sur lequel a grandi Paris.

⁴⁷*Ibid.*, p. 112.

L'ordre des choses et l'ordre dans le tableau

La notion de costume, de bienséance, de convenance est complexe, et il nous semble qu'elle peut être réexaminée à la lumière des écrits de Fréart de Chambray⁴⁸. Finalement le concept de bienséance dépasse largement chez lui, le manquement à la décence, même si c'est une des critiques essentielles qu'il fait au *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Le costume se définit dans les écrits de Fréart de manière très claire à travers la « vray-semblance » et la conformité de la représentation.

La conception qu'il développe s'appuie bien sûr sur celle d'Alberti, de Junius qui inclut l'abondance et la variété, mais elle se fonde plus encore sur celle de Léonard de Vinci dont il a traduit le *Traité*. Le théoricien italien fait également en effet de la convenance un critère de qualité de la peinture à partir de la notion de conformité autour du principe de vraisemblance : celle-ci peut être poétique (mouvement approprié à l'action et à l'émotion que le peintre veut représenter), narrative (conformité à la convenance des actions), concerner l'espace (conformité des objets à la distance par rapport à laquelle ils sont représentés), elle peut également être une vraisemblance mécanique (conformité des parties du corps, pondération, et plus largement la relation entre les parties et le tout). La vraisemblance touche ainsi à la fois le sujet (poétique ou narratif) et la forme (vraisemblance mécanique, figure, espace), et, parce que le costume n'est pas seulement lié à ce qui doit accompagner l'histoire (les modes, les temps, les lieux selon la formule de De Piles), un lien étroit est établi entre l'ordre des choses dans l'histoire et l'ordre des choses dans le tableau, entre l'histoire et la manière de la représenter, et plus généralement de peindre.

L'Idée de la perfection de Fréart de Chambray n'est pas un discours normatif qui se prévaut d'une pratique, mais bien plus une critique analytique de l'art fondée sur des descriptions. Son auteur occupe ainsi une place singulière dans la théorie de l'art française. Il ne se pose pas uniquement en théoricien à la manière des Italiens comme Léonard dont il a une connaissance intime, ou de Junius dont il s'inspire pourtant. Certes comme le souligne le titre de son ouvrage, il se place sous l'autorité de Plin et de Quintilien, mais il se livre cependant à une démarche novatrice et met en place un discours dans lequel le rapport à l'œuvre d'art est essentiel. Ni théorie pure, ni *ekphrasis*, la particularité de ce texte est d'être une critique des œuvres fondée sur leur analyse. Ce caractère fait écho aux aspirations des

⁴⁸ Cette notion a été réévaluée par Hans Joachim Dethlefs, *Der Wohlstand der Kunst. Ökonomische, sozialethische und eudämonistische Sinnperspektiven im frühzeitlichen Umgang mit dem Schönen*, Tokyo, Chuo University Press, 2010, qui a cependant peu étudié dans son livre la théorie française et Fréart en particulier, si ce n'est à travers le *Parallèle*.

milieux artistiques français. Le besoin de formuler la théorie à travers l'étude des œuvres est inscrit dans les statuts de la fondation de *l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* (art. 9). L'ordre des Conférences est fixé dès 1653 même si ces dernières ne commencent qu'en 1667⁴⁹. Certes encore maladroite, la démarche de Fréart s'inscrit dans cette préoccupation dont les codes et les contours n'ont pas encore été trouvés en 1662 au moment de la publication de *l'Idée*. L'attaque contre Vasari apparaît ainsi dans une perspective nouvelle : la nécessité d'associer étroitement l'examen d'une composition à un discours théorique, se différencie entièrement de celui de Vasari qui, parce qu'il n'est pas sous-tendu par un lien attentif à l'œuvre d'art, ne peut être exemplaire. L'enjeu ultime du discours de Fréart est en effet d'être normatif et de définir des règles qui pourraient être les fondements des préceptes du jugement. Certes ce but n'est pas vraiment atteint – et on sait combien celui-ci a été poursuivi tout en restant toujours inatteignable. Cependant, en mettant en adéquation, pour les peintres et pour les spectateurs, les principes sur la mise en place et sur la représentation de l'histoire, Fréart a réussi à établir un lien entre iconographie et manière de peindre et a contribué à la mutation d'une lecture théologique ou littéraire à une lecture plus formelle d'une œuvre d'art.

⁴⁹ Jacqueline Lichtenstein, « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 17-37.