



HAL
open science

Aux ignorants du “ beau mot de patroüillis ”, Charles-Antoine Coppel et la question du vocabulaire

Aude Prigot

► To cite this version:

Aude Prigot. Aux ignorants du “ beau mot de patroüillis ”, Charles-Antoine Coppel et la question du vocabulaire. 2015. <hal-01234278v2>

HAL Id: hal-01234278

<https://hal.science/hal-01234278v2>

Preprint submitted on 19 Jan 2016

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.



HAL Authorization

Aux ignorants du « beau mot de patroüillis », Charles-Antoine Coypel et la question du vocabulaire

par Aude PRIGOT

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 : La publication, en 1747, des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, d'Etienne La Font de Saint-Yenne, compte-rendu fortement critique du Salon du Louvre, ne manque pas de provoquer l'ire des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Mais au-delà des problématiques soulevées par un tel ouvrage, telles que la question de la légitimité du public pour juger les artistes, de celle de la pratique comme condition préalable à la compréhension d'un art, ou encore du bien-fondé de l'anonymat des critiques, se profile celle de la pertinence du vocabulaire employé par ces derniers. Cette question en vient à constituer un des points centraux de la réplique amorcée par le directeur de l'Académie et de premier peintre du Roi, Charles-Antoine Coypel.

Jugée comme un véritable « attentat » envers les artistes par Pierre-Jean Mariette (1694-1752) la parution en 1747 des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, d'Etienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) a depuis longtemps suscité l'intérêt des historiens de l'art : une multiplicité d'études contemporaines qui semblent faire écho à la longue cohorte d'écrits et de discours que suscita à l'époque un ouvrage pourtant fort court. Apprécié ou contesté, le texte de La Font de Saint-Yenne, en remettant en question l'organisation de la République des arts, entraîne, à sa suite, toute une littérature critique, théorique et scientifique qui n'a pas manqué de nourrir la recherche sur l'histoire du goût au

XVIII^e siècle¹. De cette multitude d'approches, il en est une, cependant, qui, nous semble-t-il, n'a guère été soulevée à ce jour : celle de la pertinence du vocabulaire employé au sein de ces écrits. Loin d'être anecdotique, cette question constitue au contraire un des points centraux de la réplique amorcée par celui qui, de par ses fonctions de directeur de l'Académie et de premier peintre du Roi, se trouve alors en première ligne de cette guerre de tranchée, Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Le fait est d'autant plus intéressant que sa ligne de défense, quoique sagement déployée entre 1747 et 1751, se révèle être en réalité le développement d'une problématique qu'il avait d'ores et déjà soulevée bien avant la parution de l'opuscule de La Font de Saint-Yenne.

De l'art du dialogue : la critique versus la théorie de l'art

De fait, ce qui est considéré aujourd'hui comme l'un des premiers ouvrages de la critique d'art repose sur un paradoxe. Ce compte-rendu du salon de 1746, qui n'hésite pas à dresser un rapport en demi-teinte et pour le moins contestataire des œuvres présentées au public se veut anonyme, l'auteur, La Font de Saint-Yenne, y voyant une condition *sine qua non* de la critique. Il est vrai qu'il ne s'exprime pas toujours en son nom propre : « Plusieurs ont blâmés » écrit-il ici, « Quelques personnes n'ont pas trouvée Sainte Elizabeth assez agée [...] » ajoute-t-il là². La polémique est lancée: deux amateurs honoraires, Claude-Henri Watelet (1718-1786) et Pierre-Jean Mariette ainsi que la presse, par l'intermédiaire des journalistes de Trévoux apportent tous des réponses diverses et variées à ce qui est alors défini par René Démoris comme un « coup d'état du connoisseur³ ». « N'a-t-il pas dû se reprocher mille fois ses attentats, car c'en est un que de dépouiller un artiste vivant de sa réputation, c'est lui ôter sa vie et sa fortune ? » s'insurge Pierre-Jean Mariette dans ses *Notes manuscrites* lorsque les journalistes de Trévoux font remarquer qu'au contraire, ils ne croient pas que « sa vivacité »

¹ Voir entre autres Annie Becq, « Expositions, peintre et critiques. Vers l'image moderne de l'artiste », *Dix-huitième siècle*, 14 (1982), p.131-150. ; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1993 ; Elisabeth Lavezzi, « Comment sauvez la peinture ? La critique d'art en peinture et ses modèles dans les Réflexions de La Font de Saint-Yenne (1747) », *Interfaces. Les avant-gardes*, n°14, juin 1998, p. 81-95 ; Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 ; René Démoris, Florence Ferran, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 ; Étienne La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, éd. par É. Jollet, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001 ; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, Weimar, VDG, 2009.

² Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, respectivement p. 50 et p. 49.

³ René Démoris Florence Ferran, *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art*, Paris, Presses de la sorbonne nouvelle, 2001, p. 65.

« fasse tort à l'honnête homme et au bon citoyen⁴ ». Une opinion que ne partage guère Charles-Antoine Coypel, alors tout nouveau directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sa réponse revêt trois formes différentes. La première consiste en une conférence prononcée à l'Académie en Juillet 1747, la seconde en une lecture du *Dialogue sur l'exposition des Tableaux dans le sallon du Louvre, en 1747* écrit pour l'occasion et publié en 1751 et la troisième en une publication de son propre « Salon » intitulé *Jugements sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 août 1751*. Or, fait troublant, sur ces trois réponses, deux reposent sur une argumentation développée par Coypel bien avant 1747. Ainsi, si la première conférence se révèle être une relecture du *Discours sur la nécessité de recevoir des avis* de 1730, le *Dialogue sur la connoissance de la peinture* prolonge un argumentaire déjà développé dans un autre dialogue également lu à l'Académie en...1726. Fait encore plus troublant, ces deux textes avaient été publiés ensemble par Pierre-Jean Mariette en 1732 sous le titre de *Discours sur la peinture prononcez dans les conferances de l'Academie royale de peinture et de sculpture*⁵. Cet opuscule laisse entrevoir toute la richesse formelle de ces dernières: si le « discours sur la nécessité de recevoir des avis » revêt un ton docte et solennel, le « dialogue sur la connoissance de la peinture », *a contrario*, nourri d'interjections et de répliques interrompues, relève d'un ton vif et enlevé. Une différence dans la forme justifiée par une différence dans le fond : si le premier texte procède de problématiques propres aux conditions d'exercices de la peinture et de la relation des artistes à leur public - à savoir la légitimité d'une critique extérieure à la profession- le second, en revanche, s'adresse au profane, prenant un tour pédagogique, Alcipe, le « connoisseur », se faisant le professeur de Damon, un ignorant des « principes de l'art ». On connaît les talents de Coypel auteur de théâtre : la formule choisie n'en est pas moins surprenante⁶. En effet, si la société érudite française est familière du dialogue en tant que support pédagogique et vecteur d'idées, ce genre littéraire n'en demeure pas moins inédit au sein des séances de l'Académie⁷. Le fait est

⁴ Pierre-Jean Mariette, [*Si l'auteur de ces Reflexions sur la Peinture avait suivi de bons conseils, jamais il ne les aurait fait paraître*], 1746, Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve 8-ya3-27 (2,23), f°229 et Anonyme, [*Jugements des journalistes de Trévoux sur cet ouvrage*], 1746, Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve 8-ya3-27 (2,24), f°240.

⁵ A ne pas confondre avec les *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* publiés en 1721.

⁶ Irène Jamieson, *Charles-Antoine Coypel, premier peintre de roi Louis XV et auteur dramatique (1694-1752)*, Paris, Hachette, 1930 ; Charles-Antoine Coypel, *La Curiosimanie*, Paris, Librairie des musées, 2014 ; Dominique Quero, « Autour de la "société de Morville" et de trois prologues de Caylus (1731-1733) », in N. Cronk et K. Peeters (éd.), *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2004, p. 161-178.

⁷ Christian Michel, Jacqueline Lichtenstein, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, tome IV, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2010, p. 278.

d'autant plus intéressant que Coypel lit ce dialogue lors d'une période d'appauvrissement de cet exercice propre à l'Académie que sont les conférences : réunis tous les premiers samedi du mois, les académiciens se contentent la plupart du temps de relire des discours écrits trente ou quarante ans plus tôt⁸. Cette paupérisation du discours académique est d'autant plus frappante qu'elle coïncide avec un bilan sur les écrits de théorie de l'art plutôt ténu. Or, à l'instar de René Démoris, force est de constater que cet appauvrissement dans le fond s'accompagne, de fait, d'une extension dans la forme : jamais peut-être avait-on autant parlé de peinture. Poèmes dédiés aux arts libéraux, nouvelles de l'Académie, compte-rendu d'expositions, dialogues versifiés émaillent alors le paysage littéraire français⁹. En recourant au dialogue, Coypel semble, par conséquent, vouloir non seulement s'adapter à cette pluralité d'écrits mais également anticiper la richesse de la production textuelle qu'engendreront les discours académiques suite à sa nomination au rang de directeur de l'Académie au mois de mars 1747¹⁰. Or, de fait, c'est exactement ce genre littéraire que Coypel réemploie cette même année pour répondre à La Font de Saint-Yenne : deux textes liés par la forme, mais également par le fond. D'abord pour ce qui est de la forme : lorsque Coypel lit pour la première fois son *Dialogue* en 1726, il rompt avec le traditionnel discours de l'Académie. Il inaugure une formule littéraire alors inédite au sein de la vénérable institution précisément pour évoquer la manière dont on parle d'art en France. Coypel y fustige le « jargon » (le terme est de lui) employé par ses « prétendus connoisseurs », déplorant leur « galimathias¹¹ ». Un terme, « galimatia », que l'on retrouve dans le *Dialogue* de 1747 :

« Je sais des gens de lettres, qui voyant un tableau, négligent de parler sur les parties auxquelles ils doivent se connoître, et font de pompeux galimatias sur le clair-obscur, la couleur et l'exactitude du dessein¹² ».

Usage d'un galimatia, omissions sensées masquer un manque de connaissances essentielles sur la peinture, à savoir le clair-obscur, la couleur, le dessin, autant de reproches que l'on retrouve là encore sous la plume de Coypel dès 1726 :

« [...] ils n'osent enfin louer la lumière d'un tableau, parce qu'ils ne savent pas le mot de clair-obscur ; la beauté des couleurs, parce que le grand terme d'harmonie des couleurs ne leur est pas familier. S'ils voient par exemple, une belle tête de vieillard,

⁸ Christian Michel, Jacqueline Lichtenstein, 2010, p. 15.

⁹ René Démoris, Florence Ferran, 2001, p. 17.

¹⁰ Christian Michel, Jacqueline Lichtenstein, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, tome V, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2012, p. 16.

¹¹ Charles-Antoine Coypel, « Dialogue sur la connoissance de la peinture... », in *Discours sur la peinture prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1726, p. 28.

¹² Charles-Antoine Coypel, « Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi... », *Le Mercure de France*, novembre 1751, p.72.

dans laquelle d'heureuses épaisseurs de couleur leur représentent des rides, ils n'ignorent pas qu'il y a pour les louer un terme, dont ils ne peuvent se souvenir ; & faute de se rappeler le beau mot de patrouïllis, ils croient devoir se taire¹³. »

Ainsi, au-delà de la question de la légitimité du public pour juger les artistes, de celle de la pratique comme condition préalable à la compréhension d'un art, ou encore du bien-fondé de l'anonymat des critiques, voit-on se profiler, au sein de l'Académie, une autre ligne de défense en réaction au « coup d'état » de La Font de Saint-Yenne, qui est celle de la terminologie. Une position du directeur de l'Académie relayée par un amateur honoraire qui lui est proche, le comte de Caylus (1692-1765). Ce dernier, évoquant les critiques, affirme ainsi aux membres de la vénérable institution en 1752 :

« Nous pouvons nous amuser entre nous de leur façon de parler, souvent fautive et rarement précise : il ne nous appartient pas de les attaquer publiquement. [...] Nous devons d'autant plus déposer dans votre sein la précision des idées et la véritable valeur des mots de la langue des arts que vous en êtes les seuls juges. J'ose dire que cette langue est plus vivante qu'aucune autre, que par conséquent elle a plus de variété et se ressent du feu qui l'a fait naître et pour ainsi dire l'enrichit chaque jour¹⁴. »

Cette problématique de la terminologie, se double, chez Coypel, d'une attaque de la critique comme genre littéraire qu'il oppose à un autre, celui de la théorie de l'art, des traités, ou encore des vies d'artistes. Fustigeant ceux qu'il nomme les « diseurs de grands mots », il constate ainsi dans son *Dialogue* de 1726 :

« Un homme qui voudra se jeter dans la connoissance de la peinture, s'adressera plutôt à eux qu'à un peintre : car ces messieurs ont leur intérêt pour publier que les peintres sont ceux qui s'y connoissent le moins : c'est là le premier préjugé sur lequel ils établissent les autres¹⁵. »

On pourrait croire, de fait, à une attaque en règle des amateurs théoriciens de l'art. Il n'en est rien pourtant. Dans l'avant-propos de ce même dialogue, Coypel a soin de différencier les « prétendus connoisseurs » qu'il attaque dans sa conférence et « les savants amateurs » qui, poursuit-il, ne m'en « sauront pas mauvais gré¹⁶ ».

Une distinction, que l'on retrouve, encore une fois, au sein du *Dialogue* de 1747. La menace étant alors plus sévère qu'en 26, Coypel, en appelle cette fois-ci aux mânes de Roger de Piles

¹³ Charles-Antoine Coypel, « Dialogue sur la connoissance de la peinture prononcé dans une conférence de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture au mois d'Août 1726. », in *Discours sur la peinture prononcé dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1732, p. 23.

¹⁴ Anne-Claude Caylus, « De la légèreté de l'outil », conférence lue à l'Académie le 4 octobre 1755, et publiée, sans nom d'auteur, dans le *Mercur de France* de septembre 1756, rééd. par A. Fontaine, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle...*, Paris, Rénouard, 1910, p. 151. Souligné par nous.

¹⁵ Charles-Antoine Coypel, « Dialogue... », in *Discours sur la peinture prononcé dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1732, p. 23.

¹⁶ *Ibid*, p. 18.

(1635-1709) : « Si de Piles vivoit encore, peut-être lui permettriez-vous de faire ce que vous trouvez étrange que les autres fassent. » énonce ainsi un de ses personnages, Céligny. Et son comparse Dorsicour / Coypel de répondre :

« Oui, je le lui permettrois, sans doute ; mais à coup sûr, il n'useroit pas de ma permission. Sage & modéré comme il l'étoit, il sentiroit trop les inconvéniens de ces sortes d'écrits¹⁷. »

Coypel se fait plus explicite encore, différenciant nettement théorie de l'art et critique :

« Relever publiquement les défauts d'un ouvrage, avec le ton d'un juge compétant et l'audace d'un anonyme, c'est un moyen cruel [...]. Je me bornerai donc, ajouterai de Piles, à donner, si je puis, de bons principes sur la peinture. De pareils écrits feront innocemment la critique des mauvais tableaux, & même de ceux qui avec du mérite d'ailleurs, seront reprehensibles en certaines parties ; [...]¹⁸. »

De la nécessité d'une terminologie précise pour juger

Et de fait, Coypel entend appliquer la leçon donnée. S'appropriant un exercice dévolu aux critiques, il rédige alors son propre « salon » en 1751, intitulé *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 aout 1751*. Pédagogue, il y définit méticuleusement les principales parties de l'art dont il accusait, dès 1726, les prétendus « connoisseurs » de méconnaître les termes et s'attache, pour se faire mieux comprendre, à comparer la terminologie académique des grandes parties de la peinture avec celle du théâtre.

Cela commence avec la composition: « cette distribution, cette économie, ce bon ordre qui fait tout valoir; dans la peinture, c'est la disposition, au théâtre, c'est l'intrigue ou la conduite¹⁹ » se prolonge avec le dessin: « le dessein, dans un tableau, c'est-à dire la circonscription des objets les mesures & les proportions des formes extérieures, répond à ce que nous appelons dans un drame des caractères bien faits²⁰. » avant que de poursuivre avec la « couleur locale » qui peut être comparée selon lui, avec « la versification, à l'expression, au style²¹ ».

¹⁷ Charles-Antoine Coypel, « Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi... », *Le Mercure de France*, novembre 1751, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹ Charles-Antoine Coypel, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 août 1751*, Amsterdam, [s.n], 1751, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 3-4.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

Là où Coypel se montre habile, c'est qu'après avoir ainsi établi un parallèle entre la terminologie de la peinture et celle du théâtre, il dénonce, dès lors, la prétention des littérateurs à parler de peinture :

« Quoique les règles de ces deux arts aient tant d'analogie, peu de poètes se connoissent en peinture, & encore moins de peintres en poésie. Mais ces derniers sont plus modestes, ils avouent leur ignorance comme un défaut d'esprit, & les autres ne regardent la leur que comme un effet de leur indifférence sur des connaissances qu'ils auraient pu acquérir aussi facilement que celle de l'histoire [...] & de l'anatomie²². »

Coypel se sert également du caractère didactique de ce parangon en mai 1751, cette fois-ci pour former la jeunesse aux termes de l'art au sein de son *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*, un essai dont le but avéré est d'inculquer le vocabulaire spécifique de la peinture à la jeunesse.

« Du Style. Tout le monde sçait qu'en parlant des écrits divers, on se sert du mot de style, qui signifie alors au figuré, la maniere de composer & d'écrire. Comme les Peintres ont chacun leur maniere de composer & d'écrire avec le pinceau, ils pourroient, ainsi que les orateurs, faire usage de ce mot. Mais cette grande partie de leur art ils l'appellent simplement *Maniere*. Ainsi lorsque je dis : ce tableau est dans la maniere de Raphaël, je fais concevoir à l'amateur de la Peinture l'équivalent de ce que je donnerois à penser à l'homme de Lettres, en disant : ce plaidoyer est dans le style de Cicéron²³. »

Ainsi derrière la question de la pertinence terminologique se profile la question de la dignité intellectuelle des artistes. Méconnaître leur vocabulaire, qui plus est pour les critiquer, c'est pour Coypel les spolier doublement. Non seulement on ignore par-là la difficulté de leur métier, on les « décourage » mais qui plus est on les dépossède du substrat théorique, esthétique, intellectuel, fondement de leur art et de leur statut d'académiciens. Derrière la simple question du lexique, s'en profile donc une seconde, qui est celle de l'appropriation d'un discours et de son autorité. Qui parle d'art : les académiciens (artistes et amateurs honoraires comme Roger de Piles) ou les critiques, hommes de lettres sinon de plume ? Le problème de la terminologie se trouve en réalité enchevêtrée aux autres problèmes soulevés par l'exercice de la critique : user d'un vocabulaire véhiculaire, c'est à dire compréhensible par tous, c'est donner au public la possibilité de parler et donc de juger spontanément de la peinture. User, *a contrario*, d'un vocabulaire vernaculaire, c'est demander au public d'avoir une formation préalable, un apprentissage permettant l'entrée au sein d'un cercle d'initiés. Diderot (1713-1784) l'a bien compris, qui constate que « [...] ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression » pourtant « si familiers dans [s]a

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ Charles-Antoine Coypel, « Parallèle de l'éloquence et de la peinture », *Le Mercure de France*, mai 1751 p.17.

bouche », se révèlent être « si vague dans [s]on esprit [...] »²⁴. « Promenez-vous dans une galerie avec un artiste » recommande-t-il ainsi dans ses *Pensées détachées sur la peinture* en 1772, « et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques ; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses des *contours coulants*, de belles *couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touche franche*, de *pinceau libre, facile, hardi, moelleux, faits avec amour, de ces laissés ou négligences heureuses*²⁵. »

Le conseil est d'importance : ce faisant, Diderot entend bien intégrer le vocabulaire technique et théorique propre aux praticiens et aux académiciens au sein de ses *Salons*, tentant d'appliquer à la critique les normes et règles de la théorie de l'art, dépassant, ainsi, le modèle initié par La Font de Saint-Yenne.

Il peut apparaître étonnant, a priori, que face à ce qui est considéré aujourd'hui comme un texte fondateur de la critique d'art, Coypel est choisi de renouer avec une argumentation développée près de vingt ans auparavant. Une attitude dont on pourrait croire qu'elle ne fait que trahir une incompréhension des nouveaux enjeux soulevés par le texte de La Font de Saint-Yenne. Pourtant, le fait que Diderot, en 1772, en vienne de nouveau à souligner son importance démontre la prégnance d'une problématique, qui, loin d'être obsolète en 1747, parcourt le siècle, témoignant, en creux, de l'importance qui sous-tend cette question de la terminologie et à travers elle des compétences et de l'autorité face à un discours.

²⁴ Denis Diderot, « Salon de 1765 », in *Salons*, éd. par J.Adhémar et J. Sezec, Oxford, Clarendon press, 1957-1967, 4 vol., p. 57 ; cité par Else Marie Bukdahl, *Diderot, critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980-1982, t.I, p. 330-331.

²⁵ Paul Vernière, *Diderot. Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 812-813 ; cité par Else Marie Bukdahl, 1980-1982, t.I, p. 330.