



HAL
open science

Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger De Piles : continuité ou rupture ?

Michele-Caroline Heck

► **To cite this version:**

Michele-Caroline Heck. Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger De Piles : continuité ou rupture ?. 2015. hal-01234312v2

HAL Id: hal-01234312

<https://hal.science/hal-01234312v2>

Preprint submitted on 8 Dec 2015

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.

Des *Observations sur la peinture* de Charles-Alphonse Dufresnoy aux *Remarques de Roger De Piles* : continuité ou rupture ?

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 : Roger de Piles publie en 1673 une édition française du poème latin *De Arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy en y ajoutant des *Remarques*. Alors que celles-ci ont toujours été considérées comme l'amorce d'une orientation nouvelle de la théorie de l'art dans une direction coloriste, elles sont en fait une transcription d'un manuscrit plus ancien de Dufresnoy, et permettent ainsi de réévaluer la place de Dufresnoy dans la théorie de l'art en France au XVII^e siècle.

La traduction faite par Roger De Piles du poème latin, le *De Arte Graphica*, du peintre Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668), et surtout les *Remarques* qu'il y ajoute, ont toujours été considérées comme l'amorce de l'orientation nouvelle insufflée par Roger De Piles (1635-1709) à la théorie française de l'art, dans une perspective coloriste. Cependant l'étude approfondie et textuelle tant de la traduction que des *Remarques* montre que le théoricien français a largement utilisé un manuscrit authentifié comme de la main de Dufresnoy et daté de 1649. Sans remettre en cause la pertinence du discours de De Piles, il est permis de jeter un éclairage nouveau sur sa position et surtout de redéfinir la position de Dufresnoy dans l'émergence d'une théorie de l'art en France. A son retour à Paris en 1656 après un long séjour à Rome, ce dernier obtient des commandes de grands décors, et travaille avec son vieil ami Pierre Mignard (1612-1695), revenu en France en 1658, à la Coupole du Val-de-Grâce, sans qu'il soit possible de définir l'ampleur de leur collaboration. Les deux artistes étaient très proches. Habitant le même logement à Rome, copiant tous deux les œuvres de Raphaël, ils ont une estime particulière pour les œuvres de Titien conservées dans la ville pontificale, pour les antiques, et fréquentent les académies d'après le modèle. Prétextant la commande du Val-de-Grâce, ils signifient, dans une lettre adressée à Le Brun en 1663 leur refus de prendre une charge à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Se situant

délibérément en dehors des cercles de l'institution parisienne, Dufresnoy se lie d'amitié avec Molière et surtout avec Roger De Piles, et c'est alors en tant que théoricien de l'art qu'il occupe une place tout à fait importante dans le milieu artistique parisien.

Trois temps différents se distinguent dans l'élaboration et la publication du *De Arte graphica*, poème latin de cinq cent quarante-neuf vers¹. Comme en attestent Félibien (1619-1695) et Roger de Piles, le peintre a en effet commencé à écrire son poème dès 1640-1645 lors de son long séjour à Rome². La première édition du poème en latin est éditée en peu d'exemplaires par Pierre Mignard en 1668, peu après la mort de l'artiste théoricien. La même année une traduction du poème en français est publiée par Roger De Piles, accompagnée de *Remarques*³.

Outre sa traduction et ses *Remarques* sur lesquelles nous reviendrons, De Piles publie sous la même reliure et sous le nom de Dufresnoy des *Sentiments sur les Ouvrages des principaux & meilleurs Peintre des derniers Siecles*⁴. Or ce texte reprend, en corrigeant seulement quelques expressions, celui d'un manuscrit daté 1649, déjà mentionné par Denis Mahon⁵ et identifié comme étant de la main de Dufresnoy par Jacques Thuillier qui, dans la transcription qu'il en fait, démontre de manière indiscutable que De Piles s'est servi de ce manuscrit (lignes 124-275) qu'il a simplement toiletté et actualisé en rajoutant les vies d'Albrecht Dürer (Albert) et Holbein (Olbins), celle de Rubens et de Van Dyck (Vandeick)⁶. Néanmoins, et c'est ce qui nous intéresse ici, ce manuscrit contient également (lignes 1-123) des considérations plus générales sur l'art de peindre, celles-ci sont également de la main de Dufresnoy. Il ne peut faire aucun doute que, s'en étant servi en partie, De Piles ait lu l'ensemble. Cet avis est partagé par Christopher Allen qui considère que De Piles ne reproduit pas ce texte parce qu'il s'en est servi dans la traduction et qu'il a ainsi intégré divers points

¹ Caroli Alfonsi Du Fresnoy, *De Arte graphica liber, sive diathesis graphidos et chromatice, trium picturae partium, antiquorum ideae artificium nova restitutio*, Paris, Claude Barbin, 1668.

² André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes V*, tome III, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1679, p. 283 ; Roger De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, François Muguet, 1699, p. 490-491.

³ Roger de Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en François avec des Remarques nécessaires et très-amples*, Paris, Nicolas Langlois, 1668. Pour l'analyse des différentes éditions et traductions, voir *De Arte Graphica (Paris, 1668)*, ed., transl. and commented by C. Allen, Y. Haskell et F. Murke, Genève, Droz, 2005, p. 514-522.

⁴ De Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, 1668, p. 257-277.

⁵ Bibliothèque nationale de France, fonds français, ms. 12346. Denis Mahon, « Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition », *Gazette des Beaux-Arts*, LX, 1962, p. 1-138. Denis Mahon propose que ce texte aurait été écrit par Dufresnoy pour servir de commentaire au poème en latin qu'il rédigeait et émet l'hypothèse qu'il pourrait être dédiée au jeune Félibien à Rome entre 1647 et 1649.

⁶ Jacques Thuillier, « Les "Observations sur la peinture" de Charles-Alphonse Du Fresnoy », in G. Kaufmann et W. Sauerländer (éd.), *Walter Friedländer zum 90 Geburtstag: eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, de Gruyter, 1965, p. 193-210 :

pour sinon modifier du moins éclaircir le poème latin⁷. Une analyse plus approfondie de la traduction fait apparaître que celle-ci est en fin de compte très fidèle au texte latin. C'est cette même proximité de pensée par rapport à son modèle, que l'auteur des *Remarques* affiche dans sa Préface.

« Elles [les *Remarques*] sont entièrement conformes aux Sentiments de l'Auteur ; & je suis certain qu'il ne les auroit pas désapprouvées. J'ai tâché d'y expliquer les endroits les plus difficiles et les plus nécessaires de la manière à peu près que je l'en ai ouï parler dans les conversations que j'ai eues avec lui. Je les ai faites courtes et les moins ennuyeuses que j'ai pu afin de les faire lire à tout le monde⁸. »

Ce qui pourrait paraître une figure de rhétorique de circonstance correspond en fait à la réalité du texte. Une lecture attentive des *Remarques* montre en effet que, comme il l'avait fait pour les *Sentiments*, le théoricien français reprend des passages entiers qu'il intègre à son discours.

Couleur, coloris, chromatique

Le manuscrit de 1649 comprend un ensemble de réflexions sur la peinture et la poésie (*Rapport de la peinture et de la poésie* lignes 4-9), le beau (*choix du beau, par exemple Jupiter ne se doit jamais peindre en profil mais toujours en face et de frond* lignes 10-23), les parties de la peinture sa fin libérale mécanique (lignes 24-33), la première partie, composition (ligne 34-43), la 2^{ème} partie dessin (lignes 44-59), *Eurythmie, Anatomie* (lignes 60-66), *Grâces* (lignes 67-70), *Centration ou position des figures* (lignes 71-73), 3^{ème} partie *Coloris* (lignes 74-89), *Manière goût* (lignes 90-96), *composition, dessin et manière, relief et force, coloris* (lignes 97-108, 109-123).

Ces différentes questions sont abordées dans le poème de manière très claire et précise pour certaines d'entre elles, de manière plus floue pour ce qui touche au coloris que Dufresnoy appelle la « chromatique » (*Chromatice*, vers 256-265) :

« Aussi ne voit-on personne qui rétablisse la CROMATIQUE, & qui la remette en vigueur au point que la porta Zeuxis, lorsque, par cette Partie, qui est pleine de charme et de magie (*maga*), & qui sçait si admirablement tromper les yeux [rajout de De Piles], il se rendit esgal au fameux Appel [...]. Et comme cette Partie (que l'on peut dire l'âme et le dernier achèvement de la Peinture [rajout de De Piles : littéralement complément du dessin (étonnant à voir⁹)] est une beauté trompeuse, mais flatteuse (*fallax sed grata Venustas*¹⁰), on l'accusoit de produire sa Sœur, & de nous engager adroitement à l'aimer : Mais tant s'en faut que cette prostitution (*lenocinium*), ce fard (*sucus*) & cette tromperie (*dolus*) l'aient jamais déshonorée, qu'au contraire elles

⁷ *De Arte Graphica* (Paris, 1668), 2005, p. 410-412.

⁸ De Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, 1668, préface, n.p.

⁹ *Ibid.*, p. 26-28, v. 254-265. *Et complementeum Graphidos (mirabile visu)*.

¹⁰ Les termes latins utilisés par Dufresnoy sont notés entre parenthèses. Les ajouts de De Piles sont notés entre crochets.

n'ont servy qu'à sa louange, & à faire voir son merite. Il sera donc tres-avantageux de la connoistre¹¹. »

Les ajouts de De Piles sont finalement peu nombreux et ils sont, d'une certaine manière, implicites dans le poème latin qui lui-même parle de magie, de fard, de tromper la vue, de prostitution. Ces termes sont traduits fidèlement, mais il est important de noter cependant qu'ils sont utilisés par Dufresnoy non pas pour diminuer le mérite de la couleur, mais au contraire pour le grandir. Sans doute parce qu'il considérait que le poème ne donnait pas une explication suffisamment claire de cette partie de la peinture, De Piles ajoute une *Remarque* bien plus explicite :

« La 3.me et dernière partie s'appelle Cromatique ou Coloris. Elle a pour objet la Couleur : c'est pourquoy les Lumieres & les Ombres y sont aussi comprises, [réf. à Philostrate....] Elle fait ses observations sur le Masses ou Corps des Couleurs, accompagnées de Lumières & d'Ombres plus ou moins évidentes par degrez de diminution selon les accidens, premierement du corps lumineux comme du Soleil ou d'un flambeau ; secondement du Corps diaphane, qui est entre nous & l'objet, comme l'Air pur ou épais, ou une vitre rouge, &c.3. du Corps solide illuminé, comme une statue de marbre blanc, un arbre vert, un cheval noir, &c. 4. De la part de celuy qui regarde le Corps illuminé comme le voyant de loin ou de prés, directement en angle droit, ou de biais en angle obtus, de haut en bas ou de bas en haut. [...] Cette partie dans la connaissance qu'elle a de la valeur des Couleurs, de l'amitié qu'elles ont ensemble, & de leur antipathie, comprend la Force, le Relief, la Fierté, & ce Précieux que l'on remarque dans les bons Tableaux. Le maniemment des Couleurs & le travail dépendent encore de cette dernière Partie¹². »

Or cette réflexion ou description est transcrite mot pour mot du manuscrit de Dufresnoy daté de 1649¹³ nous autorisant à remettre en question les conclusions émises jusqu'à présent par Jacques Thuillier et Christopher Allen. Certes l'insistance est mise sur la lumière et ses différentes qualités. Mais parce qu'il a pour objet la couleur d'une part et la lumière et l'ombre d'autre part, et parce qu'il traite à la fois de diminution et d'amitié des couleurs entre

¹¹ *Ibid.*, p. 26-28, v. 254-265.

¹² *Ibid.*, *Remarque* 256 [La Cromatique], p. 119-121.

¹³ *Observations*, lignes 74-89, cité d'après J. Thuillier, 1965, p. 192-193 : « [74] 3.me partie Coloris. La 3. me et dernière partie que nous appelons coloris, n'a pour object que la couleur, la lumière[75] et l'ombre, faisant des observations sur les masses ou corps des couleurs accompagnées de lumières et d'ombres plus ou moins évidentes en degres de diminution selon les accidens du lumineux (les accidens du lumineux [,] du diafane [,] du corps illuminé [,] et de l'aspect de celuy qui le regarde) comme du soleil ou d'une chandelle [-] de lait diaphane ou uniforme [,] (comme serein, plain de brouillars epais ou une vitre rouge ou bleue) [-] du corps [80] illuminé, comme une statue de marbre banc, un arbre vert, et un cheval noir, [-] et de l'aspect de celuy qui regarde le corps illuminé, comme le voyant de loing ou de pres, directement en angle droit ou de biais en angle obtuse [;] elle choisit la lumiere à son advantage quelle verse liquidement et élargit selon l'estendue du sujet sur les corps plus ou moins eminens [,] l'allant diminuer et confondre dans les ombres insensibles et continues [,] avec encore la privation des corps et variétés de couleur [,] observant les reflais en premiers seconds et troisiemes degres [;] elle cognoit l'amitié que les couleurs ont entre elles et leur antipathie et contrariété. L'union, la douceur des couleurs la force le relief la fierté et ce precieux qui se recognoit aux bons tableaux [,] le maniemment des couleurs et le travail dépendant de cette dernière partye.»

elles, ce court texte est en effet tout à fait important dans la définition de la notion de coloris telle qu'elle s'élabore en France. Dans la suite de son poème, Dufresnoy développe longuement sa conception de la couleur et du clair-obscur à travers la diversité des couleurs, le choix des lumières et des ombres et leur incidence sur les couleurs (v. 267-268), celle d'effet (v. 281-282), d'union des couleurs (v.333-348) pour conclure sur l'harmonie colorée du tableau (v.378-387) ; la recherche d'une union colorée « un bien uny ensemble de Couleurs amies & une mixtion entre toutes les couleurs qui composent l'ouvrage, comme seroit une palette....Qu'il y ait une telle harmonie dans les Masses de vostre tableau que toutes les Ombres n'en paroissent qu'une¹⁴ ». Pour toutes ces parties De Piles n'a pas recours au manuscrit, tant celles-ci sont clairement définies dans le poème, il donne alors dans ses *Remarques*, les exemples de leur utilisation et aborde la question de la qualité des couleurs.

On ne peut donc pas conclure avec Christopher Allen que la traduction de De Piles modifie le texte de Dufresnoy dont les écrits apparaissent bien plus comme les premiers écrits donnant une place particulière au coloris, et dont le rôle a été quelque peu occulté par celui de De Piles auquel on a attribué l'inflexion particulière ou la radicalisation du poème de Dufresnoy¹⁵.

Bien inventé, bien dessiné, bien coloré

La lecture du *De Arte graphica* à la lumière des *Observations* permet également de réévaluer la question de la couleur et de la lumière et de l'ombre dans la perspective plus générale de la conception de la peinture que Dufresnoy décrit à travers ce qu'il est coutume d'appeler les parties de la peinture, à savoir pour lui la composition, le dessin et le coloris [*Inventio, Graphis sive Positura, Chromatice*]. Sans revenir à son origine antique et à sa relation avec la rhétorique, le système de partition de la peinture se retrouve chez un très grand nombre de théoriciens de l'art depuis la Renaissance. Cependant, la distinction entre *circumscriptio, compositio* et *receptio luminum* (réception des lumières) d'Alberti¹⁶, ou celle entre *disegno, invenzione, colorire* de Paolo Pino¹⁷ n'est pas celle adoptée par Dufresnoy qui reprend en revanche le modèle proposé par Dolce, *invenzione, disegno, colorito*¹⁸. Dans ces divers énoncés, l'ordre des termes n'est pas toujours le même, et quand il l'est, malgré leur

¹⁴ De Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, 1668, p. 38, v. 378-384.

¹⁵ *De Arte Graphica (Paris, 1668)*, 2005, p. 33-34 ; voir aussi René Démoris, « Roger de Piles et la querelle du coloris », in *Rubens contre Poussin*, cat.exp., Arras, Musée des beaux-arts - Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, Gand, Ludion, 2004, p. 21-31.

¹⁶ Alberti, *De Pictura*, 1435, II, 30.

¹⁷ Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (1548), in Paola Barocchi, *Trattati d'arte*, I, Bari, Laterza, 1960, p. 113.

¹⁸ Dolce, *Dialogo della pittura...intitolato l'Aretino* (1557), in Paola Barocchi, *Trattati d'arte*, I, Bari, Laterza, 1960, p. 164.

apparente proximité leur sens est souvent différent. Nous n'entrerons pas dans ce débat et nous ne nous attacherons à ce point que pour montrer la signification que Dufresnoy donne à cette notion de parties de la peinture, ses contours et ses perspectives. La composition comprend dans un même mot ce que Dufresnoy appelle *Machina* et *concepta* (que De Piles traduit par matière et pensée), mais sans se limiter à l'expression du sujet, elle inclut (v. 69-72) outre l'attitude ou distribution (*positura*) des figures, les ornements, l'expression des passions, l'harmonie des lumières et des ombres et des couleurs (*luminis, umbrae, colorum harmonia*) qui certes seront appliquées ensuite, mais contribueront de manière essentielle à l'effet de beauté ou d'élégance (*venusta*). Par l'importance donnée à tout ce qui compose une peinture, cette définition de la composition par Dufresnoy se rapproche beaucoup de celle de composition picturale, et dépasse largement la conception du sujet et sa simple expression. De la distinction entre invention, disposition et composition que De Piles clarifie à propos du mot *Machine*, il nous semble qu'il faille retenir une chose qui est également en filigrane dans le poème, à savoir l'émergence de la notion de tout-ensemble qui embrasse dans un même effet le sujet, le dessin des figures, les lumières et les ombres et les couleurs, même si cette notion n'a pas encore bien sûr trouvé les fondements théoriques définitifs que De Piles lui donnera dans ces écrits ultérieurs. La deuxième partie, le dessin, telle qu'elle est présentée peut se lire dans cette perspective. Certes elle comprend l'eurythmie, l'anatomie, les proportions et la pondération des figures, mais elle inclut également les lumières et les ombres qui produisent relief et force des figures isolées et des groupes, mais également les grâces, notion sur laquelle nous reviendrons. La troisième partie, le coloris ou chromatique a déjà été évoquée.

Cependant ce n'est pas tant la définition des trois parties que le lien que Dufresnoy établit entre elles qui nous semble important. C'est d'ailleurs bien dans cette perspective que l'auteur les présente dans son manuscrit :

« La peinture est un art qui se divise en trois parties, composition, dessin et coloris, lesquelles parties dépendent de deux choses, l'une est un discours ou raisonnement de l'entendement, et l'autre l'opération manuelle, son but, son intention et sa fin est de représenter le vrai : le discours est son principe, son opération est le moyen [...] ce discours ou raisonnement ce dit encore Theorie, intelligence : l'exécution s'appelle pratique, usage, habitude [;] le discours appuyé sur des causes raisonnements, conclusions et observations est une science qui agit libéralement, l'exécution comme estant dans choses matérielles, agit mécaniquement [;] le discours est le père l'exécution la mère de la peinture¹⁹. »

A première vue la distinction entre son aspect conceptuel (*libéral*) et mécanique semble claire : le premier touchant la composition le second le dessin et le coloris. Mais cette

¹⁹ *Observations*, lignes 24-33, cité d'après J. Thuillier, 1965, p. 199.

position est relativisée dans son affirmation que tous les deux sont bien les parents de la peinture. De plus, et cela n'a pas été suffisamment relevé, Dufresnoy rompt avec cette position si répandue, issue de celle de Vasari par rapport au dessin et à la couleur, et considère que malgré cette division, parce qu'il l'assimile à l'intelligence, la théorie concerne également la forme et la couleur. Ainsi l'harmonie des lumières et des ombres et des couleurs doit-elle être anticipée (v. 78-80) et prévue dès la conception de la composition. Ainsi inclut-il dans sa description du dessin ou partie soi-disant mécanique, un passage sur la grâce en la qualifiant de partie divine qui « doit être donnée de dieu car elle ne peut s'apprendre²⁰ ». Ces deux inflexions seront bien sûr reprises par De Piles dans ses *Remarques* 78²¹ et 222²², elles ne modifient en rien la pensée de Dufresnoy qui était suffisamment explicite, elles ne font que l'explicitier ou la contextualiser. Plus que différenciées, les parties d'un tableau sont alors liées les unes aux autres, et la capacité d'un sujet à être beau et noble est étendue à son élégance dans le dessin et les couleurs de manière à former un tout (v.70-73). Cette position particulière, reprise par De Piles dans ces *Remarques* (73, 74, 75) est en germe dans le manuscrit de 1649 :

« Si par exemple je suppose qu'une histoire bien disposée selon la nécessité du sujet avec de beaux groupes ou assemblemens de figures, beaux choix d'attitudes, cites [sites] selon la nécessité du sujet, et autres ornemens et convenances nécessaires a l'expression, on dit voila qui est bien inventé. Si par apres les parties sont designees grandes, bien resolues et bien prononcees, sans chose menues ou incertaines, on dit cela est bien designé et de grande maniere [;] de plus si la lumiere estant choisie pour tirer en avant les parties ou figures les plus emminentes, l'accouplant et estendant diffusement puis la degradant ou diminuant insensiblement avec douceur sur toutes les parties qui tournent et finissent la masse esclairée dans une ombre large, diffuse, continue et legere de nulle couleur sensible, on dit voila qui a un grand relief et une grande force et le clair-obscur est bien entendu. Si par apres parmy les lumieres et les ombres on insinue les vrayes tintes du naturel ou se trouvent les rouges les gris les jaunastres et si l'on choisit des contrastes des masses de couleurs, leur amitié et simpatie soit pour les chairs avec les draperies et les vrayes teintes du paysage liant tout ensemble en telle sorte que l'on n'y reconnoisse aucune piece ny conionction [.] comme si le tableau avoit esté fait tout d'une suite et d'une mesme palette de couleurs, lon dit voila qui est bien coloré et de grand artifice²³. »

²⁰ *Observations*, ligne 70, cité d'après J. Thuillier, 1965, p. 200.

²¹ De Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, 1668, p. 84, *Remarque 78* : « Il faut donc tellement prévoir les choses, que votre Tableau soit peint dans vostre teste devant que de l'estre sur la toile ».

²² *Ibid.*, p. 112, *Remarque 222* : « Il est assez difficile de dire ce que c'est que cette Grace de la Peinture : on la conçoit& on la sent bien mieux qu'on ne la peut expliquer. Elle vient des Lumières d'une excellente Nature, qui ne se peuvent acquerir, par lesquelles nous donnons un certain tour aux choses qui les rendent agreables. ».

²³ *Observations*, ligne 90-105, cité d'après J. Thuillier, 1965, p. 202.

On le voit bien pour Dufresnoy la notion de « tout » rejoint celle de bien inventé, bien dessiné, bien coloré. Ce fait n'a pas échappé à Reynolds dans son annotation de la traduction que William Mason publie en 1783, qui exprime que la grande difficulté n'est pas de peindre les parties mais de peindre un tout²⁴.

Cette position est tout à fait particulière dans la théorie de l'art parisienne. Dans son ouvrage *De l'origine de la peinture* publié en 1660, Félibien cite pareillement les trois parties Composition, Dessenin et Coloris, mais leur conception est différente :

« La Composition comprendroit presque toute la théorie de l'Art, à cause que l'opération s'en fait dans l'imagination du Peintre, qui doit avoir disposé tout son ouvrage dans son esprit, & le posséder parfaitement avant de d'en venir à l'exécution. [...] Dessenin & Coloris ne regardent que la Pratique & appartiennent à l'ouvrier, ce qui les rend moins nobles que la première, qui est toute libre & que l'on peut sçavoir sans estre Peintre²⁵. »

Publiée en 1662 l'*Idée de la perfection de la peinture* de Roland Fréart définit cinq parties en s'appuyant sur les catégories mise en place par Junius : 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 composition²⁶. Les termes qui qualifient les parties ne sont pas les mêmes, mais les deux auteurs se rejoignent dans leur conception d'une séparation de la peinture en partie spirituelle d'une part et partie mécanique d'autre part. Ce terme apparaissait également chez Dufresnoy, mais, nous l'avons vu, il n'a pas la même portée. Ce dernier oppose l'*Artificium* que De Piles traduit par « ouvrier » guidé uniquement par la pratique étouffée par les règles, au *Pictor*, à savoir l'artiste animé par le génie, et la recherche du vrai²⁷. Si pour les trois théoriciens cette question se pose dans le contexte du rapport entre la théorie et la pratique, la distinction que Dufresnoy instille entre Peintre et ouvrier ne se situe pas entre les parties mais entre une pratique aveugle uniquement soumise à des règles et l'intelligence ou le génie (*genium*) (v. 30-36) qui a cette capacité d'unir « les trois parties qui

²⁴ *The art of Painting of Charles Alphonse Dufresnoy, Translated into English verse by William Mason, M.A. With annotations by Sir Joshua Reynolds...*, York, J. Dodsley, 1783, note XII, p. 74-75.

²⁵ André Félibien, *De l'origine de la Peinture et des plus excellent Peintres anciens et modernes*, Paris, Pierre Le Petit, 1663, p. 2.

²⁶ Roland 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, p. 9-10. Pour les relations entre Junius et De Piles voir Colette Nativel, « Quelques apports du *De Pictura ueterum 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). Les cinq parties de la peinture sont définies selon la rhétorique antique. Voir aussi Colette Nativel, « Le *De Pictura Veterum* (1694) de Franciscus Junius et les Académies », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Compte-rendus*, janvier-mars 2013, p. 270.

²⁷ De Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, 1668, p. 5, v. 30-36.

dépendent de deux choses l'une est le discours ou raisonnement de l'entendement, et l'autre l'opération manuelle, son but, son intention et sa fin est de représenter le vray²⁸ ».

Peut-être parce que contrairement aux textes de Fréart de Chambray et de Félibien, il a été écrit par un peintre, le poème de Dufresnoy est ainsi le premier écrit défendant le coloris, mais plus encore le premier établissant un équilibre entre théorie et pratique. La main ne peut rien produire sans la lumière de l'art, de même que l'art privé de la main ne parvenir à la perfection (v. 54-58). Comme l'a bien montré Christopher Allen, l'analogie entre la vision de Dufresnoy et celle de Pietro Testa est grande²⁹. De même que la théorie nourrit la pratique, l'expérience nourrit la théorie (v. 538-540), toutes deux se retrouvant dans la recherche du « beau vray³⁰ ». Choisir le « beau vray » est un enjeu majeur de la peinture pour Dufresnoy. Il l'affirme dans les *Observations* (l.36), dans son poème (v.37-38, 50-51). L'intérêt de De Piles devient alors tout à fait évident et compréhensible. Ces écrits portent en germe des questions que De Piles reprendra dans ses écrits ultérieurs. Nous avons évoqué les trois temps de l'élaboration, la rédaction et la publication du *De Arte Graphica*, peut-être faut-il en voir un quatrième puis un cinquième. De Piles publie en effet en 1673, une nouvelle édition, d'ailleurs la plus utilisée, identique à la première, mais il adjoint au poème et à ses *Remarques* le *Dialogue sur le coloris*. S'il était exagéré voire faux de voir dans la première publication une inflexion coloriste, on peut en revanche légitimement considérer que l'orientation nouvelle de De Piles se situe pas entre la traduction du poème de Dufresnoy auquel, nous l'avons vu il reste très fidèle, et les *Remarques*, mais entre la première édition de 1668 et la seconde de 1673³¹ avec l'adjonction du *Dialogue sur le coloris*. Toutes ces notions autour de la notion de vrai et de couleur, déjà présentes à l'état d'ébauche chez Dufresnoy, se retrouveront plus tard dans les *Conversations*³² ou la *Dissertation*³³ et surtout dans le *Cours de peinture*³⁴ dans lequel De Piles développe les trois qualités de Vrai. Mais preuve de l'intérêt que les peintres et les théoriciens ont porté à ce texte, le cinquième moment de la vie

²⁸ *Observations*, lignes 24-26, cité d'après J. Thuillier, 1965, p. 199.

²⁹ *De Arte Graphica (Paris, 1668)*, 2005, p. 236.

³⁰ *Observations*, ligne 37, cité d'après J. Thuillier, 1965, p. 199

³¹ Roger de Piles, *L'Art de peinture de C.-A. Du Fresnoy, Traduit en François, Enrichy de Remarques, augmenté d'un Dialogue sur le coloris, & de plusieurs figures d'Academie*, Paris, Nicolas Langlois, 1673.

³² Roger de Piles, *Conversations sur la Connaissance de la Peinture, et sur les jugements qu'on doit faire des Tableaux*, Paris, Nicolas Langlois, 1677.

³³ Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec l description du Cabinet de Mgr. Le Duc de Richelieu et la Vie de Rubens*, Paris, Nicolas Langlois, 1681. Rappelons à ce propos que dans la *Remarque 37* à propos de « Connaître ce que la nature a fait de plus beau et de plus convenable à cet Art », De Piles prend comme contre-exemple, la peinture flamande qui sait imiter, mais fait le mauvais choix, c'est à dire se détourne du Beau naturel ou de l'Antique.

³⁴ Roger de Piles, *Cours de Peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

du poème de Dufresnoy se retrouve peut-être dans les nombreuses traductions faites en Europe en anglais, allemand au XVIII^e siècle, alors que sa pensée a été quelque peu occultée en France jusqu'au milieu du siècle suivant à l'ombre des débats académiques³⁵.

³⁵ Plusieurs éditions se succèdent en France : en 1684 et 1751 puis 1767 et 1783, on réédite les éditions de Roger de Piles ; simultanément ou presque à ces éditions, Anne-Gabrielle Meusnier de Querlon publie le texte sous le titre de *L'Ecole d'Uranie, ou l'art de peinture* (1736, 1740, 1778) ; Claude-Henri Watelet publie deux éditions en 1760 et 1760. D'autres éditions se succèdent au cours du XIX^e siècle. La première édition anglaise est publiée en 1695 par Dryden (avec quatre éditions successives), puis plusieurs éditions dont celle de William Mason avec des annotations de Sir Joshua Reynolds. Les éditions furent également nombreuses en Italie, Allemagne et aux Pays-Bas.