Le naturel et le maniéré dans la théorie picturale française des XVIIe et XVIIIe siècles

Katalin Kovács

▶ **To cite this version:**

Katalin Kovács. Le naturel et le maniéré dans la théorie picturale française des XVIIe et XVIIIe siècles. La XXIIe Université d'été de l'Association Jan Hus, Jul 2013, Ceské Budejovice, République tchèque. hal-02612064

HAL Id: hal-02612064
https://hal.science/hal-02612064

Submitted on 18 May 2020

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.

XXIIe Université d´été de l´Association Jan Hus
Nature(s)
Opera romanica 15 2015
Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis

Katalin KOVÁCS
Université de Szeged

LE NATUREL ET LE MANIÉRÉ DANS LA THÉORIE PICTURALE FRANÇAISE DES XVIIE ET XVIIIE SIÈCLES

L'expérience de la nature est une expérience originaire pour les artistes. En tant que problématique esthétique, la question de la nature va de pair avec celle de l'imitation. L'imitation de la nature est en effet la pierre angulaire de la théorie et de la pratique artistique de toute époque. Depuis l'Antiquité grecque jusqu'au romantisme, elle est l'objet de vifs débats. C'est à partir de l'époque de la Renaissance que la capacité de créer l'illusion de la réalité, par l'imitation de la nature, est considérée comme une faculté particulièrement prisée de l'artiste. L'opinion que l'art doit imiter la nature (plus précisément la vérité de la nature) a donné lieu à la peinture illusionniste : cette conception était encore prédominante dans la théorie de l'art aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Nous prétendons rattacher la question de l'imitation de la nature à la notion de *manière* dans le discours artistique français des époques envisagées. Notre objectif consiste alors à considérer, à travers les exemples puisés dans les écrits sur l'art, la pertinence de l'opposition du *naturel* et du *maniéré*.

1. Les origines italiennes du terme de manière

Comme tout autre terme de la théorie de l'art, celui de manière a aussi une histoire que l'on ne peut ignorer. Dans l'histoire des termes, il est significatif comment et quand ils entrent dans le vocabulaire artistique et aussi quand ils en disparaissent. Il s'agit là d'un processus complexe, ayant des périodes d'avènement, d'épanouissement et de déclin qui permettent de poursuivre les changements dans le champ

sémantique d'un terme. Le point culminant dans l'histoire d'un terme quelconque est lorsqu'un mot ordinaire de tous les jours acquiert des emplois spécialisés, autrement dit, lorsqu'il devient une notion d'un certain domaine.

Quant à la *manière*, ce terme se retrouve relativement souvent dans les écrits sur l'art théoriques et critiques entre les XVI^e^ et XVIII^e^ siècles. Utilisé au singulier, ce mot désigne un style artistique : le maniérisme italien[1]. En revanche, lorsqu'elle est employée au pluriel, l'expression « les manières » fait partie du vocabulaire des moralistes : dans les traités d'honnêteté, elle se réfère au comportement en société[2]. Nous ne traiterons pourtant pas ici de ces usages, et laisserons également de côté l'acception qui renvoie à la manière de bien penser ou de bien juger[3]. Nous nous concentrerons sur le discours sur l'art français, dont la terminologie et l'appareil conceptuel se constituent au XVII^e^ siècle, sur des bases italiennes.

Le terme français « manière » est l'héritage de l'italien *maniera*. Dans le discours pictural italien de la Renaissance – plus exactement dans les *Vies d'artistes* de Giorgio Vasari (1550) –, la manière est un terme encore neutre. Il a un champ sémantique relativement étendu : il signifie tout d'abord une technique de création qui peut s'apprendre car elle se base sur des règles plus ou moins définies. Cependant, la manière peut renvoyer aussi à un mode de création individuel qui ne s'apprend pas, et qui rend l'œuvre d'art originale et inimitable. Contrairement à ces usages neutres, la troisième acception du mot dans la terminologie artistique est nettement négative : elle renvoie aux tableaux stéréotypés et peints de routine et implique l'éloignement de la nature.

---

[1] La création du terme de maniérisme est due à l'historien de l'art italien de la fin du XVIII^e^ siècle, Luigi Lanzi : dans l'*Histoire picturale de l'Italie* (1792), il emploie le terme *manierismo* dans une acception négative.

[2] Cf. *Le Courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione, *L'Art de la prudence* de Baltasar Gracián (1647) et aussi quelques exemples français pour cet usage : les *Conversations* du chevalier de Méré [Antoine Gombaud] ou le traité de Nicolas Faret, *L'honneste homme ou L'Art de plaire à la Cour (1630). Au sujet de la notion de manière dans une perspective historique nous renvoyons au numéro spécial de la revue La Licorne* (2013).

[3] Cf. par exemple Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687) et Marc-Antoine Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771).

Dans le discours artistique français du siècle classique, le terme de manière a encore cette triple acception. Cependant, au siècle des Lumières, il subit la réduction progressive de son champ sémantique : de sa polysémie originale, il ne garde que le sens de *maniéré*, conçu comme synonyme de l'artificiel, de l'affecté et antonyme du *naturel*. Parallèlement à ce processus se déroule également un autre : la prolifération de l'usage des synonymes discursifs. Parmi ces synonymes, c'est le *style* qui prendra, vers la fin du XVIII^e^ siècle, la plupart des valeurs de la manière. L'exemple du changement de la réception de l'art de Watteau illustre à merveille ce processus : considéré comme *naturel* et *inimitable* par ses biographes contemporains au début du XVIII^e^ siècle, son art sera tenu pour *maniéré* une trentaine d'années plus tard. En tout cas, le changement de considération dans la réception de Watteau montre éloquemment que l'acception des termes est sujette à des changements historiquement conditionnés et déterminés par des facteurs socioculturels.

2. La manière dans le discours sur l'art français du siècle classique

Dans les écrits des deux théoriciens de l'art les plus importants du XVII^e^ siècle, André Félibien et Roger de Piles, on peut observer une double acception – encore neutre – du terme. Dans le dictionnaire rattaché à la fin de son ouvrage *Des principes de l'architecture* (1676) – où il donne la définition des principaux termes artistiques –, Félibien utilise le mot de manière au sens de l'habitude :

> « On appelle ainsi l'habitude que les Peintres ont prise dans la pratique de toutes les parties de la Peinture, soit dans la Disposition, soit dans le Dessein, soit dans le Coloris. On se fait d'ordinaire une habitude qui a rapport aux Maîtres sous lesquels on a été instruit, & qu'on a voulu imiter. Ainsi on connoist la maniere de Michel-Ange & de Raphaël dans leurs Eleves. »[4]

Selon Félibien, cette habitude dépend du choix du modèle de l'artiste, s'il était formé « dans une bonne habitude en travaillant sous

[4] Félibien (1676), p. 646.

de bons Maîtres » ou s'il a suivi une « mauvaise habitude », ce qui conduit à une « mauvaise manière »[5]. Quant à l'autre usage du terme, il désigne le mode de création particulier à l'artiste. C'est en recourant à la comparaison avec le style de l'écriture que Félibien développe cette idée :

> « Comme l'on reconnoist le style d'un Auteur, ou l'écriture d'une personne dont on reçoit souvent des lettres, on reconnoist de mesme les ouvrages d'un Peintre dont on a veu souvent des Tableaux, & qu'on appelle cela *connoistre sa manière*. »[6]

Cette double acception du terme de manière apparaît également dans les *Conversations sur la connoissance de la peinture* (1677) de Roger de Piles. Tout comme Félibien, il conçoit la manière comme une habitude mais aussi comme un mode de création individuel, semblable au style de l'écriture :

> « Nous appellons Maniere l'habitude que des peintres ont prise, non seulement dans le maniement du pinceau, mais encore dans les trois principales parties de la Peinture, Invention, Dessin & Coloris : & selon que cette habitude aura esté contractée avec plus ou moins d'étude & de connoissance du beau naturel & des belles choses qui se voyent de Peinture et de Sculpture, on l'appelle bonne ou mauvaise maniere. C'est par cette maniere dont il est ici question que l'on reconnoist l'Ouvrage d'un Peintre dont on a déjà veu quelque Tableau, de mesme que l'on reconnoist l'écriture & le stile d'un homme de qui on a déjà receu quelque lettre. »[7]

Comparée au style, la manière est à la fois une marque de la main et du caractère de l'esprit, le mode spécifique de l'imitation de la nature, propre à un artiste. Cependant, dans un autre écrit de Piles – le *Cours de peinture par principes* (1708) tenu pour son ouvrage majeur –, c'est à travers l'allusion à la nature que surgit la connotation négative de la manière :

---

[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*.
[7] Piles (1677), p. ii.

> « Non seulement toute affectation déplaît, mais la nature est encore obscurcie par le nuage de la mauvaise habitude que les Peintres appellent manière. »[8]

Selon Piles, la manière n'est autre chose qu'une mauvaise habitude, un nuage métaphorique qui assombrit la nature, bien que la tâche majeure de l'artiste soit de la montrer directement. Alors que dans la pensée picturale de Roger de Piles, l'acception négative du terme de manière n'est pas encore prédominante, celle-ci prendra progressivement le dessus dans le discours académique sur la peinture. Il est significatif à ce propos que le peintre Philippe de Champaigne donne en 1672 une conférence à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture qui s'intitule « Contre les copistes de manière ». Champaigne y distingue l'imitation et la copie servile de la « manière particulière » d'un peintre, pour condamner sans appel cette dernière. Il conseille aux jeunes artistes de ne pas s'attacher à copier une seule manière de peindre car cet usage va à l'encontre de la variété de la nature et des différentes manières qui essaient de la rendre :

> « C'est, messieurs, que ceux qui s'efforcent de se perfectionner dans notre profession tombent quelquefois, faute de bonne conduite, dans un certain abus, qui les éloigne infiniment de cette perfection à laquelle ils tendent. Ils s'arrêtent servilement à copier la manière particulière d'un auteur, se proposant comme leur but et comme l'unique modèle qu'ils doivent consulter. Ils jugent par ce seul auteur la manière de tous les autres et ils n'ont point d'autres yeux pour faire le discernement des beautés et des divers agréments que la nature nous propose à imiter. »[9]

Il ajoute pourtant que cette inclination est pardonnable au cas de l'étudiant en peinture qui est encore sous l'aile de son maître mais, même dans ce cas, l'élève doit veiller à ne pas assujettir son talent à celui de quelqu'un d'autre. Il propose comme solution de puiser dans la manière particulière de chaque maître ce qui y est le plus beau et le plus conforme au génie du jeune artiste. Le but serait donc de prendre en considération la diversité des manières et d'atteindre un propre idéal de beauté. Pour illustrer le principe, selon lequel « il ne faut pas s'attacher absolument et positivement à la manière d'un autre, comme

[8] Piles (1989), p. 25.
[9] Champaigne (1996), p. 225.

s'il n'y en avait qu'une seule imitable »[10], Champaigne recourt à l'exemple de Rubens. Il trouve que la manière de Rubens – qu'il admire par ailleurs – effaçait celle de tous les autres peintres flamands contemporains. Ceux-ci devenaient ses copistes et, ayant émoussé leur propre génie, ne produisaient que des imitations de basse qualité. Il suggère par là que l'œuvre médiocre mais originale prévale toujours sur la copie parfaite. En tout cas, la conférence de Champaigne peut être considérée comme un diagnostic de son temps à l'égard de la question de l'imitation : bien qu'il ne mentionne pas le terme de maniéré ni celui d'affectation, le contenu sémantique négatif de la manière – la condamnation des copistes de manières – projette en effet cet usage, qui sera prédominant au XVIII^e^ siècle.

3. Conceptions de manière au XVIII^e^ siècle : le *maniéré*, contraire du *naturel*

Parmi les noms des théoriciens et critiques d'art français du siècle des Lumières, c'est sans doute celui de Diderot qui est le plus connu. Dans ses *Salons* tout comme dans ses écrits théoriques sur l'art (les *Essais sur la peinture* et les *Pensées détachées*), il fait plusieurs fois allusion à la notion de manière. Voire, il a composé un essai intitulé « De la manière », faisant suite à son *Salon de 1767*, qui entre directement au cœur de la question. Vers le milieu du XVIII^e^ siècle, il n'était pourtant pas le seul théoricien de l'art français à avoir réfléchi de la manière, mais aussi le comte de Caylus (que Diderot n'aimait guère), Coypel, Cochin fils ou encore le peintre d'histoire Dandré-Bardon. Par la suite, à part les écrits de Diderot, nous analyserons encore ceux de Caylus et de Dandré-Bardon.

Déjà le titre de la conférence que Caylus a donnée à l'Académie – « Sur la manière et les moyens de l'éviter » (1747) – est symptomatique car il renvoie à l'acception négative de la manière. Aux yeux de Caylus, la manière est une habitude – en cela, il est proche des vues de Félibien et de Piles –, mais en même temps aussi un défaut à éviter :

[10] *Ibid*.

> « La manière, quelque définition que l'on en donne, et de quelque côté qu'on puisse la regarder, n'est qu'un défaut plus ou moins heureux : ne nous y trompons pas, c'est une habitude de voir toujours de la même façon. »[11]

Caylus évoque lui-même l'argument qu'on pourrait lui objecter, affirmant qu'il est presque impossible d'éviter cette habitude, et que chaque grand peintre avait sa propre manière, sans laquelle il serait impossible de reconnaître ses images. Il constate que la manière se trouve dans toutes les parties de la peinture : dans le dessin, la couleur et l'expression des passions. Concernant cette dernière partie, le fait qu'il ne mentionne pas les dessins accompagnant la conférence de Charles Le Brun sur l'expression des passions – qui saisissent les passions à leur paroxysme – est révélateur[12]. Il attribue à l'amour-propre et à la paresse les causes de la manière et, quant à ses conséquences, elles consistent entre autres dans l'uniformité des expressions, allant de pair avec un « air de famille » dans les têtes :

> « Que de peintres ont donné et donneront un air de famille à toutes les têtes qu'ils sont obligés de représenter ! Peuvent-ils oublier ainsi la prodigieuse variété que la nature nous présente à chaque instant ? »[13]

Il voit le remède le plus efficace contre la manière dans l'imitation de la nature, à la façon des anciens Grecs qu'il érige en modèles ayant réussi à éviter la manière, et auxquels s'ajoutent, parmi les peintres « modernes », Raphaël et Le Sueur.

Bien que, contrairement à la conférence de Caylus, le *Traité de peinture* de Michel-François Dandré-Bardon (1765) ne soit pas centré sur la question de la manière, nous trouvons important de le citer, d'autant plus que Diderot s'en est inspiré très probablement dans ses écrits théoriques. C'est dans la section consacrée au « goût de dessein » du *Traité* de Dandré-Bardon que se trouve insérée la réflexion sur la manière. Pourtant, à d'autres endroits aussi, il recourt au terme de manière ainsi qu'à ses synonymes discursifs (le faire, le

[11] Caylus (1910), p. 175.
[12] Son exemple positif pour la représentation des passions est Léonard de Vinci, qui savait dessiner « les traits de l'âme, du sentiment et du caractère » toujours « avec une égale exactitude ». *Ibid*., p. 181.
[13] *Ibid*., p. 177.

style, le goût)[14]. Il distingue le sens dépréciatif *(avoir de la manière)* et le sens neutre du terme *(avoir une manière)* : ce dernier est équivalent à « la façon d'opérer, [au] style qui distingue un Maître d'un autre Maître ; car dans ce sens chacun a sa *maniere* »[15]. Il est toutefois significatif que la première occurrence du terme dans le texte de Dandré-Bardon soit négative : tout au long de son *Traité*, c'est l'acception dépréciative qui semble prévaloir. Il rattache la manière à l'exagération, à l'outrance : « La *Maniere* est un assortiment incorrect de traits exagérés & de formes outrées[16]. » Cependant, elle peut être aussi positivement connotée si le terme est accompagné d'un adjectif mélioratif : la manière renvoie alors à l'« élégante exagération » de la vérité de la nature[17].

Comme ces exemples l'attestent, selon Dandré-Bardon, la manière est toujours liée à l'exagération : si elle dépasse une certaine mesure, elle devient un vice. Si le danger de l'exagération peut toucher toutes les parties de la peinture, il est le plus menaçant dans le cas de l'expression de la tête où l'artiste peut facilement « tomber dans le vice des grimaces qui ne sont que des exagérations maniérées », par opposition au « caractère sans manière » et à « l'expression sans grimaces »[18]. Dans tous les cas, « avoir de la manière » signifie s'éloigner du « ton de la Nature » : la conséquence en est, à part le « style faux & barbare », l'affectation qui est « un des plus grands vices de la manière »[19]. Dandré-Bardon ajoute que la nature n'a point de manière, et que l'on appelle « un ouvrage sans maniere celui qui ressemble parfaitement au vrai[20] », à la nature. Sa conclusion est bien sommaire : il condamne le peintre maniéré lorsqu'il affirme qu' « [a]près la honte d'être ignorant, rien n'est plus injurieux à l'Artiste que le titre de *maniéré*[21]. »

---

[14] Voir Michel (1989).
[15] « Avoir une *maniere* & avoir de la *maniere* sont deux choses très-différentes. » Dandré-Bardon (1972), p. 27-28.
[16] *Ibid*., p. 27.
[17] *Ibid*., p. 28.
[18] *Ibid*., p. 72-73.
[19] *Ibid*., p. 33.
[20] *Ibid*., p. 28.
[21] *Ibid*., p. 30.

4. Le « soleil de la nature » et le « soleil de l'art » : la conception de Diderot

Comme nous y avons déjà fait allusion, dans son essai « De la manière » (1765-66), Diderot exprime des idées fort semblables à celles de Dandré-Bardon. Il distingue également entre les deux sens du terme de manière. Si un adjectif positif s'ajoute au substantif « manière », l'expression signifie la marque de l'individualité de l'artiste, mais si le substantif s'utilise tout seul, la manière est alors conçue dans le sens du maniéré :

> « Le mot manière se prend en bonne et en mauvaise part, mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. On dit avoir de la manière, être maniéré, et c'est un vice. Mais on dit aussi, sa manière est grande ; c'est la manière du Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphael, des Carraches. »[22]

Cependant, l'essai de Diderot se situe dans une perspective beaucoup plus large que le traité de Dandré-Bardon qui se limite au seul domaine de la peinture : dans le texte de Diderot, la dimension artistique (la *manière* au singulier) et la dimension éthique (les *manières* au pluriel, désignant le comportement dans la société) sont intimement mêlées. Selon Diderot, les « fausses grâces », la « minauderie », l' « afféterie » caractérisent non seulement la vie de société mais aussi les arts :

> « La manière est un vice commun à tous les beaux-arts. Ses sources sont plus secrètes encore que celles de la beauté. Elle a je ne sais quoi d'original qui séduit les enfants, qui frappe la multitude et qui corrompt quelquefois toute une nation. »[23]

La condamnation de la manière revêt chez Diderot un aspect moral : elle renvoie à une critique de la société. La phrase aphoristique suivante exprime cette position sans ambages : « ...la manière est un vice d'une société policée où le bon goût tend à la décadence[24]. » Diderot voit en le raffinement la cause majeure de la corruption de l'art et de l'apparition de la manière. Il désapprouve en effet toute forme de

[22] Diderot, « De la manière » (1995), p. 530.
[23] *Ibid*., p. 529.
[24] *Ibid*., p. 530.

la manière, qu'il trouve « plus insupportable » que la laideur, parce que cette dernière est toujours naturelle, alors que la manière relève de l'artificiel et de l'affecté. En tout cas, parmi les théoriciens de l'art français que nous avons passés en revue, c'est chez Diderot que l'opposition de la manière (du maniéré) et de la nature (du naturel) apparaît de la façon la plus flagrante.

La question qui se pose est alors celle de savoir quelle nature le peintre doit imiter s'il veut éviter la manière : la nature brute ou bien la nature idéalisée ? Du point de vue des théories de l'imitation, on peut retrouver chez Diderot la distinction de deux types de nature : il oppose la nature commune et subsistante (la nature à son état brut, comprenant les phénomènes du monde sensible) à la nature idéale et embellie, la « belle nature » (comprenant la nature recréée par l'art)[25]. Conformément à ces deux types de nature, Diderot distingue entre deux types d'imitation : d'une part, la copie rigoureuse de la nature phénoménale – du modèle réel et visible – aboutit à une ressemblance maximale au modèle imité (c'est le cas des genres mineurs tels que la nature morte, la peinture de genre et le portrait). D'autre part, l'imitation de la belle nature conduit à l'élaboration d'un modèle idéal et imaginaire, auquel l'artiste se conforme en faisant son tableau (c'est le cas du paysage idéalisé et de la peinture d'histoire). Il s'agit là en effet de la reformulation (et de la réactualisation) de la distinction entre la copie et l'imitation : d'un côté la copie de la réalité visible, sans aucune idéalisation, de l'autre côté l'imitation allant de pair avec la sublimation de la nature subsistante.

Dans l'essai « De la manière », Diderot exprime un certain mépris à l'égard de la nature commune prise pour modèle. Son attitude n'est pourtant pas univoque envers la nature exagérée et embellie non plus :

> « L'imitation rigoureuse de nature rendra l'art pauvre, petit, mesquin, mais jamais faux ou maniéré.
>
> C'est de l'imitation de nature soit exagérée soit embellie que sortiront le beau et le vrai, le maniéré et le faux ; parce qu'alors l'artiste est abandonné à sa propre imagination. Il reste sans aucun modèle précis. »[26]

[25] Voir Stenger (1994), p. 45-48.
[26] Diderot, « De la manière » (1995), p. 534.

Sans prendre position pour l'un ou pour l'autre type d'imitation, Diderot soutient que le vrai et le beau ne sont pas des catégories très éloignées du faux et du maniéré. À l'instar de ses prédecesseurs, il trouve que la manière est toujours une affectation qui va à l'encontre du naturel et qui touche toutes les parties de la peinture : le dessin, la couleur, le clair-obscur et l'expression. Comme il le constate, c'est l'expression « qu'on accuse principalement d'être maniérée », et regrette que dans la société tout comme dans l'art, on fasse « grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions »[27]. La manière peut toutefois se manifester aussi dans la couleur :

> « La couleur ? mais le soleil de l'art n'étant pas le même que le soleil de la nature ; la lumière du peintre, celle du ciel ; la chair de la palette, la mienne ; l'œil d'un artiste, celui d'un autre, comment n'y aurait-il point de manière dans la couleur ? »[28]

Il est intéressant de noter que l'expression « soleil de la nature » revient dans les *Pensées détachées sur la peinture* (1776), le dernier écrit théorique de Diderot. Dans cet ouvrage à caractère fragmentaire, il donne à l'artiste le conseil suivant : « Éclairez vos objets selon votre soleil qui n'est pas celui de la nature : soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave[29]. » Une fois de plus, il déclare que l'imitation artistique n'est pas équivalente à la simple copie de la nature car l'art rend la nature (et parfois même rivalise avec elle) en la modifiant, conformément à la vision personnelle de l'artiste.

En tout cas, l'essentiel lors de l'imitation est d'éviter la manière – comprise dans le sens du *maniéré* – et de rester *naturel*. Comme Diderot l'exprime dans ce même écrit, il n'existe pas une seule « bonne manière » d'imiter la nature, mais celle-ci peut varier conformément au « modèle intérieur » propre à chaque artiste. Il nous semble que le sens du « modèle intérieur » selon Diderot rejoint alors l'acception positive de la manière, correspondant à la « façon de faire » individuelle[30]. Sur ce point, sa conception artistique est plus souple et

---

[27] *Ibid*., p. 533.
[28] *Ibid*.
[29] Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* (1995), p. 396.
[30] *Ibid*., p. 447.

à la fois plus éclectique que celle de ses prédécesseurs théoriciens de l'art.

5. En guise de conclusion

Pour conclure, que reste-t-il des emplois différenciés du terme de manière dans le discours artistique français du XVIII^e^ siècle ? Si la langue française avait emprunté à l'italien le terme de manière et ses différents sens, à cause de son champ sémantique relativement large, ce terme a été souvent remplacé par des substituts (ou synonymes discursifs) dont les plus fréquents sont le goût, le faire ou encore le style[31]. Quant au *goût*, il est synonyme de la manière à partir du XVI^e^ siècle. Son acception s'élargit pourtant au XVII^e^ siècle et il ne remplace plus alors systématiquement la manière, voire, il peut arriver que ces deux qualités soient opposées dans le discours artistique. Dandré-Bardon prétend par exemple que la manière – entendue dans le sens du maniéré – est susceptible de voiler le goût[32]. Au XVIII^e^ siècle, la restriction du champ sémantique de la notion de goût aboutit à un emploi normatif : le goût devient synonyme d'un seul bon goût, auquel s'opposent plusieurs types « mauvais goûts »[33]. Le terme de *faire* quant à lui désigne les qualités techniques, autrement dit, l'exécution d'un tableau. Ce terme apparaît quelquefois sous la forme de « beau-faire » (chez Dandré-Bardon) ou des synonymes tels que « le pouce », « la touche » ou « le technique » (chez Diderot). Dans la mesure où le sens de la technique de création disparaît du champ sémantique de la notion de manière, le terme « faire » prendra peu à peu ces acceptions. En ce qui concerne, finalement, la notion de *style*, c'est une catégorie d'origine rhétorique, qui se substituera progressivement à la manière dans le discours artistique. Alors qu'au XVII^e^ siècle, son usage se limite généralement à des comparaisons littéraires (entre le caractère de la main et le caractère de l'esprit), à partir du milieu du XVIII^e^ siècle – sous l'influence allemande et

[31] Voir Michel (1989).

[32] À son avis, pareillement aux « vertus outrées » qui peuvent dégénérer en vices, « les maximes du goût trop exagérées conduisent à la manière ». Dandré-Bardon, p. 27.

[33] Cf. les articles « Goût » de l'*Encyclopédie* par Voltaire, d'Alembert et Montesquieu.

anglaise –, le style deviendra le synonyme le plus fréquent de la manière.

Les exemples, portant sur les différents usages du terme de manière, montrent qu'à partir de la fin du XVII^e^ siècle, c'est son acception négative qui deviendra prédominante dans le discours artistique français. Les textes cités témoignent cependant tout aussi bien de la séparation des différentes sphères d'emploi de la manière qui s'assimileront aux synonymes discursifs évoqués. Il serait bien évidemment peu prudent de vouloir tirer des conclusions hâtives d'après l'analyse de quelques écrits théoriques, tout représentatifs qu'ils soient pour leur époque. On peut pourtant y relever certaines tendances concernant l'emploi des substituts de la manière. D'une part, l'usage des synonymes discursifs se différencie au XVIII^e^ siècle, bien qu'il n'existe pas de lignes de démarcation strictes et rigoureuses entre eux et qu'ils soient parfois interchangeables. D'autre part, l'emploi des substituts de la manière est loin d'être conséquent : la cause en est qu'au temps de la constitution du discours sur l'art français au siècle classique et à celui des Lumières, la terminologie artistique est encore flottante et instable, en train de se consolider. En tout état de cause, parmi les synonymes discursifs évoqués, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, c'est le terme de style qui reprendra, à part les aspects techniques (et l'allusion au travail de la main de l'artiste), la plupart des connotations qui avaient été attachées auparavant à la manière[34]. Quant à la manière, elle ne gardera alors que le sens de maniéré, terme qui dénonce l'absence du naturel dans les œuvres d'art.

Bibliographie

[34] Le terme « style » finira par s'implanter dans le discours artistique, grâce à Winckelmann et, plus tard, à Gœthe. Cf. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) *[Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture]* et Johann Wolfgang Gœthe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789) *[Simple imitation de la nature, manière et style]*.

CAYLUS Anne-Claude-Philippe, comte de (1910), « Sur la manière et les moyens de l'éviter » (1747), *Vies d'artistes du XVIII^e^ siècle. Discours sur la peinture et la sculpture...* (notes par André Fontaine), Paris, H. Laurens, p. 175-182.

CHAMPAIGNE Philippe de (1996), « Contre les copistes de manière » [1672], in Alain Mérot (éd.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, ENSB-A, p. 224-228.

DANDRÉ-BARDON Michel-François, *Traité de peinture* (1972), Genève, Minkoff Reprints.

DIDEROT Denis, « De la manière » (1995), in *Salon de 1767, Ruines et paysages*, E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau (éd.), Paris, Hermann, p. 529-535.

DIDEROT Denis, *Pensées détachées sur la peinture* (1995) in *Salons IV. Héros et martyrs*, E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May (éd.), Paris, Hermann, p. 381-450.

FÉLIBIEN André (1676), *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres Arts qui en dépendent*, Paris, Coignard.

La Licorne (2013), n° 102 (« Une histoire de la manière »), Arnaud Bernadet et Gérard Dessons (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

MICHEL Christian (1989), « Manière, goût, faire, style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e^ siècle », in *Rhétorique et discours critiques*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 153-159.

PILES Roger de (1677), *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*, Paris, Langlois.

PILES Roger de (1989), *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard.

STENGER Gerhardt (1994), *Nature et liberté chez Diderot après l'*Encyclopédie, Paris, Universitas.

Abstract

The Natural and the Mannered in the French Pictorial Theory of the 17th and 18th Centuries

In the 17th and 18th centuries, the term 'manner' is one of the most important keywords in the French pictorial discourse. In the 17th century, it stands for a general creative technique, as well as for a personal creative technique; however, its third, rather negative meaning is distance from nature. In the Age of Enlightenment, the semantic field of this notion is reduced: from its several original meanings, it keeps only *mannered*, as synonym for artificial and affected, and antonym for *natural*. The aim of this paper is to clarify the relevance of the contrast between 'natural' and 'mannered' in some theoretical writings on the art of the 17th and 18th centuries.