

Introduction

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

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

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

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

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

1 Pourquoi un dictionnaire de termes et de notions ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. *Ibidem*, p. 46.

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

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

Michèle-Caroline HECK

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