



HAL
open science

Le critique et le théoricien : une réception comparée de la galerie Médicis au XVIIIe siècle

Laetitia Pierre

► **To cite this version:**

Laetitia Pierre. Le critique et le théoricien : une réception comparée de la galerie Médicis au XVIIIe siècle. Memento Marie. Regards sur la galerie Médicis, Emmanuelle Henin (ed.), Reims, ÉPURE : Éditions et presses universitaires de Reims, collection "Héritages critiques", Editions et Presses Universitaires de Reims, pp.459-469., 2020. hal-03198684

HAL Id: hal-03198684

<https://hal.science/hal-03198684>

Submitted on 30 Apr 2021

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.



Memento Marie
Regards sur la galerie Médicis

sous la direction d'Emmanuelle Hénin & Valérie Wampfler

Héritages
Critiques
Volume 10

l'epure
L'ÉDITION ET LES PRODUITS LITTÉRAIRES DE NORMA

Le critique et le théoricien : une réception comparée de la galerie Médicis au XVIII^e siècle

Quinze années séparent la rédaction du manuscrit de la *Description de la galerie de Rubens* (1750) par le critique, honoraire amateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture Louis Gougenot (1719-1767) et la publication du peintre et théoricien Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783) datant de 1765. Cet intervalle souligne l'intérêt que la littérature pédagogique ne cesse de susciter depuis le début des années 1740. Il se mesure auprès du lectorat des Salons à Paris comme dans toute l'Europe et par la création d'académies des beaux-arts établies jusqu'à ses confins, comme celle de Catherine II de Russie située aux abords de l'Ermitage et refondée l'année même de la rédaction de sa *Recherche des principes du coloris dans les tableaux de la galerie du Luxembourg* par Dandré-Bardon. En 1750, l'abbé Gougenot élabore un petit guide consacré à l'un des hauts lieux de l'architecture et de l'art parisien : le palais du Luxembourg. S'appuyant sur les *Entretiens sur les vies des plus fameux peintres* d'André Félibien (1666-1685), sur la *Balance des peintres* de Roger de Piles (1708) et sur les *Réflexions critiques* de l'abbé du Bos (1719), Gougenot justifie ses propres appréciations artistiques et participe activement aux débats sur la légitimité du jugement de goût, âprement discuté depuis 1748¹. À la différence de son confrère peintre, Gougenot ne rédige pas une description du cycle de Rubens à la gloire de Marie de Médicis dans le but de justifier une pédagogie artistique. Il introduit en quelques lignes le contexte historique et l'action de chacune des compositions inventées par Rubens puis expose ses propres positions artistiques. Chacune des assertions – même les plus sévères – est justifiée par les principes de l'art de peindre alors institués (invention ; disposition ; dessin ; coloris). Dandré-Bardon se défend de toute critique négative à l'égard des chefs-d'œuvre du maître. À l'usage des préceptes, il adjoint des descriptions ou *ecphraseis* qui fixent les agencements de chaque composition pour « exposer une Étude raisonnée² » des procédés picturaux de Rubens. L'analyse comparée de ces deux approches

1. PILES 1708, DU BOS 1719.
2. DANDRÉ-BARDON 1765, t. I, p. IX.

revient à mesurer les analogies et les écarts d'appréhension et d'interprétation de l'œuvre d'art instituée au sein des cercles des amateurs parisiens au lendemain de la Régence.

La personnalité et l'œuvre de Louis Gougenot (1719-1767), abbé de Chezal-Benoist et prieur de Maintenay, ont déjà fait l'objet de plusieurs publications³. La découverte en 2009 d'une copie manuscrite – rapidement acquise par la bibliothèque du Sénat – de l'exemplaire original de sa description de la galerie de Rubens conservé au Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, invite à y revenir⁴. Issu d'une famille de parlementaires attachée à la maison de Condé, Gougenot est logé durant son enfance à Paris dans l'hôtel (disparu) du prince, situé non loin de l'emplacement actuel du théâtre de l'Odéon. Il se familiarisa très jeune avec l'environnement du palais du Luxembourg, de ses jardins et de ses collections. Gougenot a également profité de la prestigieuse bibliothèque de l'hôtel de Condé qui a très certainement stimulé son goût et ses connaissances en tant que bibliophile et collectionneur d'art. Sa curiosité humaniste se double d'un intérêt naturellement tourné vers la pensée philosophique de ses contemporains tels que Rousseau et surtout Voltaire, rencontré à plusieurs occasions durant sa vie.

Gougenot avait entamé en 1741 une brève carrière d'officier du Grand Conseil tout en se consacrant aux beaux-arts. Sa renommée en tant que critique commence à se former en 1748. Nommé honoraire-associé libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1756 puis amateur honoraire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille en juin 1760, il rédige et fait circuler anonymement plusieurs écrits critiques sur les productions des membres de l'Académie présentés au Salon du Louvre. D'abord une *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture à M. **** qui constitue dans la première partie une réponse aux critiques formulées par Étienne La Font de Saint-Yenne un an plus tôt, et dans la seconde partie une autre réponse adressée à l'abbé Le Blanc. Enfin des commentaires relatifs au Salon du Louvre de 1748 sont publiés la même

3. C'est encore à ce jour l'étude publiée par Hélène Guicharnaud dans la *Gazette des Beaux-arts* en 1999 qui permet de faire le point sur la vie de l'amateur (GUICHARNAUD 1999). Voir également : Jean Laran, « L'exposition des tableaux du roi au Luxembourg en 1750. Description inédite de l'abbé Gougenot », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, F. de Nobele, juillet-septembre 1909, p. 1-49.
4. GOUGENOT 1750 et GOUGENOT 1750b.

année. En 1749 est diffusée, toujours anonymement, une *Seconde édition revue et augmentée de nouvelles notes et de réflexions sur les tableaux de M. de Troy*. En 1750, Gougenot fait relier les manuscrits de ses écrits en un ouvrage intitulé *Critiques sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*⁵. Le volume est légué à sa mort en 1767 à son frère cadet Georges Gougenot de Croissy qui l'orne d'un ex-libris et d'une reliure portant ses armes. Le recueil est acquis en 1841 par la Bibliothèque nationale à l'occasion de la vente des fonds de Joseph Crozet, libraire de la Bibliothèque royale⁶. Il est ensuite mentionné dans l'inventaire de la collection Deloynes par Georges Duplessis à partir de 1881 car il rassemble des critiques imprimées et manuscrites du Journal de Trévoux, d'Étienne La Font de Saint-Yenne, Pierre-Jean Mariette, Claude-Henri Watelet, François Cyprien Antoine Lieudé de Sepmanville, Charles-Antoine Coypel, l'abbé Leblanc, Charles de Saint-Yves et de Guillaume Baillet de Saint-Julien. Gougenot collationne dans ce recueil ses propres textes manuscrits inédits intitulés : *Sur le choix des sujets pour les tapisseries ; Lettre à M. D. **** (Charles Coypel) ; *Sur celles qui ont été publiées récemment concernant la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture* et *Une lettre à M. D. **** au sujet de celle de celle intitulée : *Lettre à M. D. **** ; la *Description du palais d'Orléans* ; les *Réflexions sur les tableaux du roi exposé le 14 octobre 1750* et enfin *La Galerie de Marie de Médicis*. La description de cette dernière a été publiée pour la première fois en 1909 par Jean Laran à l'occasion de la redécouverte de ce manuscrit⁷. Un siècle plus tard, la Bibliothèque du Sénat fait l'acquisition d'un autre manuscrit intitulé *Description du palais d'Orléans ou du Luxembourg accompagnée de jugements tant sur son architecture que sur les différentes curiosités qu'il renferme*. Gougenot tient également dès 1735 un journal de ses voyages en France et à l'étranger, le plus célèbre étant son projet d'un guide de l'Italie resté à l'état manuscrit. Il entreprend ce séjour entre 1755 et 1756 en compagnie du peintre Jean-Baptiste Greuze, agréé en 1755 à l'Académie royale de peinture et de sculpture et désigné par l'abbé en tant que « jeune peintre de bambochades ». Par respect pour ses collègues artistes de l'Académie royale, Gougenot avait préféré soustraire ses réflexions

5. GOUGENOT 1750b.

6. *Catalogue des livres composant le fonds de librairie de feu M. Crozet*, Paris, 1841, p. 40, cité dans la notice (p. 253).

7. Jean Laran, art. cit.

ainsi que celles rédigées par d'autres plumes à l'appréciation du public. Il en interdit la diffusion ainsi que la consultation des manuscrits. En dépit de ces scrupules testamentaires, les écrits semblaient être accessibles sur demande. Le témoignage de l'astronome Jérôme Delalande en 1769 l'atteste : ce dernier puise copieusement dans les notes manuscrites du guide de Gougenot pour publier son propre *Voyage d'un Français en Italie en 1765 et 1766*⁸. La récente découverte de la copie achetée par la Bibliothèque du Sénat, à laquelle son format in-12 conférait la praticabilité d'un guide de visite, pourrait laisser entendre que cette réserve visait à ménager la susceptibilité des artistes contemporains et ne concernait pas les écrits consacrés aux maîtres anciens.

Docte commentateur des inventions et des effets picturaux de Rubens, Gougenot peut paraître extrêmement sévère : « jambe trop courte », « caractères [...] tout à fait bas », « unité d'action [...] point observée », « néréide [...] grossière », etc. Il est aussi un « amateur » de nus féminins qu'il étudie avec délectation, comme le font valoir ses commentaires sur les Grâces dans le troisième tableau de la galerie représentant *L'Éducation de la reine*, empruntés à Félibien. Gougenot mentionne aussi l'adjonction fâcheuse de voiles de pudeur sur les parties intimes des figures qui prive « les amateurs de certaines beautés qui n'auraient jamais dû leur être voilées⁹ ». A contrario, il se montre volontiers dédaigneux de toutes les figures de Rubens représentant l'allégorie de l'Hymen dont l'aspect androgyne l'incommode. Son appréciation des allégories prend à plusieurs occasions un tour savant lorsqu'il relaie certaines des réflexions critiques de l'abbé du Bos : c'est le cas du douzième tableau représentant « la reine, symbole de l'éloquence [...], venant implorer l'assistance des dieux », jugé « entièrement poétique ». Il s'agit de l'œuvre favorite de Gougenot. Ses éloges associent cette composition au vingtième tableau représentant *La Parfaite Réconciliation de la reine et de son fils*, qui témoigne des mêmes qualités poétiques. Comme Du Bos, Gougenot ne trouve de légitimité aux inventions allégoriques qu'à condition qu'elles soient traitées de manière intelligible et lorsqu'elles représentent des sentiments vertueux tels que l'humilité des puissants ou l'amour filial. Il est très vraisemblable que la plupart des

8. Jérôme Delalande, *Voyage d'un français en en 1765 et 1766*, Paris, Veuve Desaint, 1769, 3 vol., t. I, p. 12.

9. Félibien mentionne l'adjonction de ces voiles de pudeur (*supra*, p. 183).

contemporains de Gougenot formulaient des commentaires aussi critiques que les siens à l'égard des chefs-d'œuvre de Rubens. Mais la particularité de ses appréciations tient au fait qu'il sait distinguer avec précision les jugements qui relèvent du goût propre et ceux qui s'appuient sur l'évaluation avertie de la manière d'un maître.

Au cours des années 1750 et 1760, Dandré-Bardon et Gougenot manifestent un intérêt partagé pour la pédagogie de l'art et participent activement au déroulement des conférences qui se tiennent à l'Académie. Au préalable, ils ont en commun une formation de juriste (le premier en tant qu'avocat diplômé en 1719 et le second en tant que conseiller au Grand Conseil en 1741 puis de l'Académie royale de peinture et de sculpture à partir de 1756) et une pratique assidue du dessin et de la musique depuis l'enfance. Ils ont vraisemblablement eu l'occasion d'échanger leurs points de vue à propos des discussions qui animaient les conférences académiques durant l'année 1753 : Dandré-Bardon et Jean-Baptiste Oudry y participent activement au cours des mois d'avril et mai. Gougenot, qui n'était pas encore autorisé à assister aux réunions de l'Académie, rapporte plusieurs commentaires formulés à l'issue de la lecture du discours d'Oudry, dans la conférence qu'il lui consacre en 1763¹⁰, soit sept ans après sa nomination en tant qu'honoraire-associé libre de l'Académie et trois ans avant de devenir membre honoraire amateur de l'École académique de peinture et de sculpture de Marseille, cofondée et dirigée par Dandré-Bardon depuis 1756¹¹.

Gougenot se déclare un soutien assidu des intérêts de la nouvelle école qui désire obtenir des lettres patentes pour assurer la pérennité statutaire et financière de ses activités. Malgré les échecs successifs de ses démarches en 1760 et en 1762, Gougenot compte en 1764 parmi les récipiendaires d'une gravure du bas-relief de Pierre Puget, *Saint Charles Borromée intercédant en faveur des pestiférés de Milan*, conservée à Marseille et adressée par Dandré-Bardon au nom de

10. Louis Gougenot, « Vie de Jean-Baptiste Oudry », 10 janvier 1761, *Conférences de l'Académie*, t. VI, vol. 2, p. 632-666.
11. La correspondance transmise par Louis Gougenot est conservée dans les fonds de la bibliothèque de l'Alcazar. Son titre d'amateur honoraire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille sera repris par son frère cadet Gougenot de Croissy et plus tard par son neveu, voir : « Correspondance Gougenot », 13 juin 1760 – 31 janvier 1785, *Archives de l'ancienne Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Marseille, Bibliothèque de l'Alcazar, ms. 992, t. 5, 22 fol. numérotés du fol. 129 à 162.

son école de dessin¹². Cette démarche visait à attirer et à entretenir les bonnes grâces des membres de l'Académie parisienne en faveur de la reconnaissance académique de leurs collègues marseillais¹³. Le soutien de Gougenot durant l'année 1764 est stratégique pour Dandré-Bardon qui perd la même année plusieurs mécènes et collaborateurs importants : le comte d'Argenson (1696-1764), Lieutenant général de Police de Paris et protecteur de l'Académie de Saint-Luc, et le sculpteur Michel-Ange Slotdz (1705-1764) avec lequel il avait étudié durant son séjour en Italie.

L'année 1764 marque surtout pour Dandré-Bardon l'achèvement d'un ouvrage pédagogique d'envergure intitulé *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une Histoire universelle, relative à ces beaux-arts*, dans lequel est publiée la description des vingt-quatre tableaux de la galerie du Luxembourg. Il est soumis à l'approbation de Jean-Baptiste II Lemoyne, Noël Hallé et Charles-Nicolas Cochin nommés commissaires en charge de délivrer son appréciation, obtenue le 6 octobre 1764¹⁴. Le texte du *Traité de peinture*, publié pour la première fois en 1765, est directement issu des différents manuscrits et projets relatifs aux principes de l'art de dessiner et de peindre, complétés par des considérations sur la sculpture. Comme l'affirmait peu de temps auparavant sa lettre adressée à l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen, il emprunte la démarche intellectuelle d'un philosophe des Lumières, se concentrant sur l'identification des principes de l'art plutôt que sur ses lois ou postulats¹⁵. Soucieux d'inscrire ses réflexions dans le

12. « Louis Gougenot à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille », 1^{er} janvier 1765, *A.A.A.M.*, ms. 992, t. 5, fol. 132.
13. Laëtitia Pierre, *Enseigner l'art de peindre. L'œuvre pédagogique et littéraire de Michel-François Dandré-Bardon. 1700-1783*, thèse de doctorat, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2016, t. 1, p. 290-292.
14. BnF, ms. fr. 13082, « Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture et d'un catalogue des artistes les plus fameux de l'école française, morts jusqu'en 1764. » ; M.-F. Dandré-Bardon, « Prospectus du Traité de peinture », 1765, A.N., O11910, fol. 128-130. Lors de la séance de l'Académie du 25 mai 1765, Dandré-Bardon offre à l'assemblée un exemplaire de son ouvrage et lit cinq jours plus tard une introduction intitulée « Nécessité de la connaissance des principes », publiée dans le traité, voir : P.V., 1^{er} juin 1765, t. VII, p. 299. Voir également M.-F. Dandré-Bardon, « Nécessité de la connaissance des principes », *Conférences de l'Académie*, t. VI, vol. 2, p. 862-871 ; DANDRÉ-BARDON 1765, « Discours préliminaire », t. I, p. XXVII-XL.
15. « Lettre de Dandré-Bardon à l'Académie de Rouen », 19 juillet 1760. Voir A. Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e siècle. Artistes et académiciens à*

cadre théorique de l'*ut pictura poesis*, il fait allusion à un discours prononcé par Houdar de la Motte devant l'Académie française en 1714 et publié en 1754. Houdar y comparait l'éloquence d'un orateur qui improvise une allocution au génie d'un artiste qui s'exercerait sans le soutien des principes¹⁶. À l'inverse, le *Traité de peinture* vise à transmettre aux élèves les règles théoriques de l'art de peindre tout en permettant aux amateurs de formuler des critiques des œuvres fondées en connaissance¹⁷. Dandré-Bardon se fonde sur le modèle du *De arte graphica* de Dufresnoy (auquel le *Traité de peinture* est dédié) pour en tirer leçons et démonstrations et stimuler les réflexions de son lectorat. Cette démarche avait été précédemment envisagée par Roger de Piles, lorsqu'il distinguait « un spectacle pittoresque¹⁸ » produit par le génie d'un artiste d'avec un véritable tableau dont l'exécution remplit les conditions imposées par les principes de l'art de peindre. Le sentiment qui lui permet d'apprécier la variété des manières de peindre est comme une abscisse combinée à l'ordonnée des règles. Cette métaphore inspirée de Pascal avait été reprise par l'abbé du Bos dans ses *Réflexions critiques* (1719)¹⁹.

Ces recommandations sont suivies par les *Principales maximes concernant les plafonds, réunies dans un projet d'apothéose en l'honneur de Rubens*²⁰, qui seront reprises dans l'édition de 1777 de ses *Apologies des allégories de Rubens et de Le Brun, suivie de quelques pièces fugitives relatives aux arts*²¹. L'exposé s'appuie sur l'étude raisonnée des tableaux de la galerie du Luxembourg, il permet de compléter la présentation des principes de composition des plafonds peints²². La présentation méthodique de ce programme décoratif donne une première idée de la démarche descriptive que Dandré-Bardon prévoit d'utiliser pour rédiger son *Histoire universelle*. À aucun

Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps, 1715-1791, thèse de doctorat, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, dir. Daniel Rabreau, 2007, annexe I, lettre n°240.

16. Antoine Houdar de la Motte, « Discours prononcé à l'Académie française le 25 août 1714 », *Œuvres de M. Houdar de la Motte*, Paris, 1754, t. VIII, p. 371-372.
17. DANDRÉ-BARDON 1765, « Avis de l'éditeur », t. I, p. VIII.
18. *Ibid.*, p. XXXVII ; *Conférences de l'Académie*, t. VI, vol. 2, p. 865.
19. DU BOS 1719 (1993), II, 22, p. 277.
20. DANDRÉ-BARDON 1765, p. 307-325.
21. DANDRÉ-BARDON 1777 (voir *supra*, p. 345-363).
22. DANDRÉ-BARDON 1765, t. I, art. VI : « Précis des principales maximes qui concernent les plafonds, réunies dans un projet d'apothéose en l'honneur de Rubens », p. 307-325.

moment, il ne fournit de recommandations pratiques ni ne renseigne le lecteur sur les possibilités d'une réalisation effective de ce projet. Il s'agit de considérations particulières, adressées à des artistes laissés libres d'opérer en fonction de leur propre maîtrise technique et de leur manière. En aucun cas, la « recherche » de Dandré-Bardon n'a pour but d'apprendre à peindre. Il agit comme un orchestrateur chargé de donner la mesure des effets occasionnés par cette mise en scène, non sans prévenir les déséquilibres et les maladresses : « Que tous les membres de cette composition soient donc arrangés de manière qu'ils reçoivent de grandes masses de clair-obscur ; que de larges demi-teintes et de grandes parties d'ombre soutiennent l'effet général²³ ». Les commentaires sont en partie le fruit de ses propres analyses visant à décomposer la manière et les procédés d'exécution de Rubens. Dandré-Bardon est sans doute rompu à cet exercice. Sa maîtrise procède de l'enseignement qu'il a délivré aux élèves de l'École royale protégée lors des visites qu'ils effectuaient à Versailles et très certainement dans la galerie du Luxembourg. C'est du moins ce qu'insinue le vœu adressé au futur exécutant du projet :

Que l'artiste, dont le pinceau exécutera avec succès ce projet d'apothéose ne se prévale pas entièrement de l'honneur qui lui en reviendra : qu'il en partage la gloire avec l'*Apele* flamand. C'est lui qui, après l'avoir enchanté par les attraits du coloris, lui en a dévoilé les principes, l'économie et l'artifice²⁴.

Apele flamand : la périphrase employée par Dandré-Bardon pour désigner Rubens ne fait pas seulement allusion à sa manière de peindre ; elle place l'artiste au sommet du Parnasse artistique progressivement édifié au fil des références déclinées dans le *Traité de peinture*. Dandré-Bardon cite également des compositions réalisées par des spécialistes de l'œuvre de Rubens tels que Benoît et Jean Audran, Gaspard Duchange, Alexis Loir et Charles Simonneau et emploie à nouveau plusieurs gravures copiées d'après les compositions de Rubens pour Marie de Médicis dans la galerie du Luxembourg afin d'illustrer ses développements sur les propriétés spécifiques de ces compositions et plus particulièrement celles touchant au coloris. S'appuyant sur l'une des leçons magistrales de la technique rubénienne, il rappelle ainsi que « l'art des oppositions est la clef des effets, il

23. DANDRÉ-BARDON 1765, t. I, p. 315.

24. *Ibid.*, p. 325.

renferme presque toute la magie du coloris²⁵. » Dandré-Bardon formule un parti pris en faveur du coloris rubénien opposé aux prescriptions d'artistes et de théoriciens comme Charles Le Brun et Nicolas Poussin qui soutenaient que l'intelligence de ce médium résidait dans la dégradation progressive des teintes en demi-tons. L'intérêt de Dandré-Bardon n'est pas de souscrire au « camp » des rubénistes en légitimant les effets visuels produits par la rupture tonale. Il démontre que les principes doivent être subordonnés aux fins recherchées par l'artiste et non l'inverse, comme il est rappelé dans la première partie du *Traité de peinture*. Ainsi, la description de la galerie de Rubens sert bien de démonstration dialectique magistrale à l'exercice des savoir-faire. En privilégiant la forme du dialogue écrit et de la description critique, Dandré-Bardon et Gougenot placent leur démonstration dans le prolongement des travaux initiés par les théoriciens italiens puis français des xvi^e et xvii^e siècles. Ils considèrent le « *discorso* » comme une faculté intellectuelle de l'artiste indissociable du processus de création²⁶. Celle-ci justifie qu'un peintre dont l'ambition est de produire de « grands effets, le jeu, la magie que produisent les accidents singuliers de lumière et de couleurs²⁷ » puise dans le répertoire de Rubens – et non de Raphaël. Il signale également les faiblesses de composition qui peuvent découler de leur abus. L'artiste est libre de suivre ou pas les avis des amateurs qui, comme l'abbé Gougenot, reconnaissent l'usage des principes et peuvent pointer du doigt certains défauts, exprimant à leur tour ouvertement leurs appréciations ou leur désapprobation.

La dialectique des principes de l'art de peindre donne à Gougenot les moyens d'exprimer avec un ton péremptoire ses jugements de goût. Son franc-parler rend compte d'un processus encore peu répandu dans la littérature artistique : la *Description de la galerie de la reine* est une sorte de mise en abîme de sa culture artistique. Elle permet à Gougenot d'établir son propre répertoire des effets visuels, des formes et des styles jugés les plus adéquats pour illustrer un sujet ou une action, car « Le vrai connaisseur, guidé par des préceptes lumineux, n'est pas la victime de ces écarts. Le flambeau des vrais

25. *Ibid.*, p. 250.

26. Voir notamment O. Bätschmann, *Poussin. Dialectiques de la peinture*, « Le discours de la peinture », Paris, Flammarion, Champs Arts, [1982] 2010, p. 235-247.

27. DANDRÉ-BARDON 1765, « Discours préliminaire », t. I, p. XXXIV.

principes règle son discernement en éclairant son sentiment et son goût²⁸ ». La lumière transcendante des principes confère à l'amateur une liberté entière vis-à-vis de maîtres à la réputation inébranlable. Cela explique l'attachement sincère que le littérateur conserve à son texte tout au long de son existence, même s'il mesure rapidement le préjudice que ce procédé fait endurer aux œuvres des artistes contemporains passées au crible.

Sous le couvert des principes, Gougenot pointe sans retenue les faiblesses des compositions du maître, conséquences de ses partis pris stylistiques. Il sait que ces jugements n'altèrent en rien sa fortune critique et partage *in fine* avec Dandré-Bardon les mêmes conceptions à propos de Rubens. Tous deux admirent son goût, sa maîtrise des groupes et des masses qui découle d'une connaissance savante du coloris. Chacun est au demeurant conscient de la nécessité de devoir sacrifier certains principes de l'art de peindre pour préserver l'intégrité d'une composition, comme Dandré-Bardon le fait remarquer au sujet du sixième tableau du cycle représentant *l'Arrivée à Marseille* : si la règle prescrit de fixer la lumière la plus brillante sur les éléments du premier plan du tableau, Rubens distingue cependant la reine qui se tient sur le plan médian et accapare les effets de lumière pour valoriser sa présence et son action. Dandré-Bardon précise que « Cet artifice est l'ouvrage de la réflexion et du jugement. Le chef-d'œuvre du goût et du génie est d'avoir su réunir au milieu de la composition les couleurs les plus vives²⁹ ».

La démarche pédagogique et académique de la *Recherche des principes du coloris dans les tableaux de la galerie du Luxembourg* de Dandré-Bardon pourrait être perçue comme un contrepoint littéraire au texte rédigé par Gougenot quinze années plus tôt. Chacun fait un usage précis et circonstancié de la dialectique des principes de l'art de peindre. Si elle permet à l'amateur d'exprimer ses jugements de goût, Dandré-Bardon est tenu, en tant que professeur, de démontrer leur bien-fondé. Il s'abstient donc de pointer les faiblesses d'exécution du décor de la galerie Médicis. L'objectif du chapitre de son ouvrage est de guider l'artiste dans la conduite d'un projet de décor monumental. Il rappelle la règle fondamentale pour réussir : « Que tous les membres de cette composition soient donc arrangés de manière qu'ils reçoivent de grandes masses de clair-obscur : que

28. *Ibid.*, t. I, p. XLIV.

29. *Ibid.*, t. I, p. 250.

de larges demi-teintes et de grandes parties d'ombre soutiennent l'effet général³⁰ ». Au cours des années 1760, Gougenot soutient activement les travaux et les ambitions académiques de Dandré-Bardon. Il avait depuis longtemps rallié la cause académique de ce dernier en interdisant la consultation de la *Description de la galerie de la reine*. Le *Traité de peinture* de Dandré-Bardon est une tentative de légitimation rhétorique du jugement de goût d'un amateur d'art devenu connaisseur. À bien des égards, l'entreprise littéraire de Gougenot visait déjà à asseoir un statut tacite mais appréciable de connaisseur d'art et à justifier l'éventualité d'une nomination en tant qu'honoraire-amateur à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

En 1780, treize ans après la disparition de l'abbé Gougenot, Dandré-Bardon rassemble à son tour ses fascicules et ses articles publiés dans le *Mercur de France* en deux volumes reliés afin de les offrir à la bibliothèque du roi. Il associe alors d'autres ouvrages aux travaux signés de son nom. Parmi ceux-ci on trouve la « Lettre de M. L. G. au sujet de quelques particularités concernant les arts » que son ami Gougenot avait publiée en octobre 1764. Dandré-Bardon a-t-il participé au travail de correction de cette publication ? L'insertion du texte dans deux volumes intitulés *Petit recueil contenant quelques productions littéraires de M. D. B., recteur en l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, donné en 1780*, permet du moins de le suggérer³¹.

Laëtitia PIERRE

30. *Ibid.*, t. I, p. 315.

31. M.-F. Dandré-Bardon, *Petit recueil contenant quelques productions littéraires de M. D. B., recteur en l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, donné en 1780*, Paris, ENSBA, 2 vol.

