



HAL
open science

Des mots pour la peinture, de l'Italie à la France (XVIe-XVIIIe siècles)

Julia Castiglione, Anna Sconza, Margherita Quaglino

► To cite this version:

Julia Castiglione, Anna Sconza, Margherita Quaglino. Des mots pour la peinture, de l'Italie à la France (XVIe-XVIIIe siècles). Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée, 135 (1), 2023, 10.4000/mefrim.12640 . hal-04254495

HAL Id: hal-04254495

<https://hal.science/hal-04254495>

Submitted on 18 Jun 2024

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.

MEFRIM

Mélanges de l'École française de Rome

*Italie et Méditerranée
modernes et contemporaines*

MEFRIM

135-1 2023

2023

135-1



9 782728 316298

50,00 €

Sommaire

DES MOTS POUR LA PEINTURE, DE L'ITALIE À LA FRANCE (XVI^e-XVIII^e SIÈCLES)

sous la direction de Julia CASTIGLIONE, Anna SCONZA et Margherita QUAGLINO

<i>Introduction</i> , par Julia CASTIGLIONE, Anna SCONZA et Margherita QUAGLINO	1-7
« <i>Comme en un miroir</i> ». <i>Le terme portrait sous la plume de Du Bellay et de Ronsard</i> , par Adeline LIONETTO.....	9-23
<i>Le voir dans la littérature artistique française du XVII^e siècle. Une conception plurielle</i> , par Michèle-Caroline HECK	25-36
<i>Le lexique de la peinture dans les dictionnaires de langue française au XVII^e siècle</i> , par Clarissa STINCONE.....	37-61
<i>À propos des origines de la notion de costume</i> , par Michel HOCHMANN	63-71
<i>L'héritage de Léonard de Vinci dans l'Idée de la perfection de la peinture de Fréart de Chambray</i> , par Anna SCONZA	73-83
<i>Les Teoriche de Vasari dans les Principes de Félibien : aux origines de la notion de patrimoine</i> , par Stefania TULLIO CATALDO.....	85-95
<i>Dal tutto insieme al tout-ensemble di Roger de Piles: una riflessione sul lessico della pittura francese dalla seconda metà del Seicento agli albori del Settecento</i> , par Elisa SPATARO	97-112
<i>Le Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Léonard de Vinci d'Anne-Claude de Caylus et Pierre-Jean Mariette (1730)</i> , par Laure FAGNART.....	113-127

LE REGOLE DEI LUOGHI. SPAZI, ISTITUZIONI E SOCIETÀ NELLA CITTÀ MODERNA (SECOLI XVI-XVIII)

sous la direction de Diego CARNEVALE, Domenico CERERE et Élodie ORIOL

<i>Introduzione</i> , par Diego CARNEVALE, Domenico CERERE et Élodie ORIOL	129-135
<i>La città e il suo doppio. Brescia e la "città nuova" nel Discorso di Vincenzo Botturini (1606)</i> , par Maurizio PEGRARI.....	137-150
<i>Cagliari in età moderna. L'utilizzo e la gestione dello spazio attraverso le concessioni enfiteutiche e gli atti notarili</i> , par Maria Grazia Rosaria MELE.....	151-163
« <i>Fuor di misura</i> ». <i>Le dimensioni spaziali nella Trieste del Settecento</i> , par Daniele ANDREOZZI	165-178
<i>Uno spazio conteso. L'Ufficio dei poveri di Genova e il Lazzaretto della Foce (1648-1653)</i> , par Francesca FERRANDO.....	179-191
<i>Il governo degli spazi carcerari a Bologna (1796-1815)</i> , par Maria Romana CAFORIO	193-203
<i>Coups de feu, rots et fessées. La sociabilité régulée des maisons et terrains de tir dans les villes du Saint-Empire (XVI^e siècle)</i> , par Jean-Dominique DELLE LUCHE	205-216
<i>Le molte anime delle strade. Pluralità giurisdizionale e spazio del privilegio a Napoli nel Settecento</i> , par Gaia BRUNO.....	217-228
<i>Lieux d'exception contre droits ordinaires. Les territoires du commerce à Paris aux XVII^e-XVIII^e siècles</i> , par Matthieu MARRAUD.....	229-244

Mélanges de l'École française de Rome

ITALIE ET MÉDITERRANÉE MODERNES ET CONTEMPORAINES

Direction

Brigitte MARIN

Directrice de l'École française de Rome

Rédaction en chef

Laura PETTINAROLI

Directrice des études pour les Époques moderne et contemporaine

Responsable des publications

Anne-Sophie BOURG

Secrétariat de rédaction

Franco BRUNI et Alban DU BOISGUÉHENEUC

Composition

Lina SBERNA KHANME

Comité de lecture

Renata AGO

Sapienza Università di Roma

Anna BELLAVITIS

Université de Rouen Normandie

Catherine BRICE

Université Paris-Est Créteil

Jérôme DELAPLANCHE

Centre des monuments nationaux

Magali DELLA SUDDA

CNRS, Centre Durkheim, Bordeaux

Bernard DOMPNIER

Université Clermont Auvergne

Alessandro GIACONE

Université Grenoble Alpes

Alexander KOLLER

Université de Vienne et Deutsches historisches Institut in Rom

Simon MARTIN

British School at Rome

Manuela MARTINI

Université de Lumière Lyon 2

Didier MUSIEDLAK

Université Paris Nanterre

Coline PERRIN

INRAE (UMR Innovation), Montpellier

Olivier PONCET

École nationale des chartes

Antonio ALVAREZ OSSORIO

Universidad Autónoma de Madrid

Anna Maria RAO

Università di Napoli Federico II

Édition en ligne : <https://journals.openedition.org/mefrim/12640>

École française de Rome

Piazza Navona 62

00186 ROMA

© École française de Rome – 2023

ISSN 1123-9891

ISBN 978-2-7283-1629-8

Mélanges
de
l'École
française
de Rome

*Italie et Méditerranée
modernes et contemporaines*

MEFRIM

135-1 2023

DES MOTS POUR LA PEINTURE, DE L'ITALIE À LA FRANCE (XVI^e-XVIII^e SIÈCLES)

Introduction

Julia CASTIGLIONE, Anna SCONZA et Margherita QUAGLINO

J. Castiglione, Université Sorbonne Nouvelle – ITEM, julia.castiglione@sorbonne-nouvelle.fr

A. Sconza, Université Sorbonne Nouvelle – ITEM, anna.sconza@sorbonne-nouvelle.fr

M. Quaglino, Università di Torino – ITEM, margherita.quaglino@unito.it

DE LA LITTÉRATURE ARTISTIQUE À LA LEXICOGRAPHIE DE LA PEINTURE

Ce dossier rassemble les textes issus de la journée d'études qui s'est déroulée à Paris le 11 juin 2021, dans le cadre d'un projet de recherche « Impulsion » consacré à la terminologie artistique : *ArTerm – La terminologie artistique (France-Italie, XIV^e-XVIII^e siècle¹)*. La finalité de ce projet est de rassembler un corpus de textes sur la peinture afin de constituer un dictionnaire historique de la terminologie artistique.

Le domaine de recherche sur les écrits d'art est désormais structuré dans de nombreuses universités européennes, avec des écoles, des groupes de recherche, des programmes, des formations spécialisées. Il s'agit pour les spécialistes d'étudier ce qui a trait à l'art (la production, le jugement, le marché) au prisme des textes rédigés par différents acteurs du champ : les peintres en premier lieu, mais aussi les critiques, les mécènes, les observateurs. La nécessité d'établir un corpus des sources de l'histoire de l'art s'est traduite dès 1924 par la parution de l'ouvrage de référence *Die Kunstliteratur : ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* de

Julius von Schlosser². Dans les années 1970-1980, le *linguistic turn* a donné lieu à un travail de définition des termes du champ, qui a mis en lumière le manque de compétences interdisciplinaires dans l'approche de ces objets d'étude spécifiques³. Les savoirs issus de l'histoire de l'art et des techniques auraient en effet vocation à compléter l'approche linguistique, afin d'analyser le langage qui définit les formes, les techniques, les gestes et les couleurs. Cette attention portée à la langue des arts est encore aujourd'hui très fructueuse et donne lieu à des travaux qui ouvrent des pistes de recherche fondamentalement interdisciplinaires. La philologie, la stylistique, la lexicographie, mises

1. Les activités du programme font l'objet d'un carnet Hypothèses : <https://arterm.hypotheses.org>.

2. Sur la place de l'école de Vienne dans l'intégration à l'histoire de l'art des outils de la philologie et de la critique des sources au début du XX^e siècle, voir Passini 2017, p. 82-92.

3. Nous citons à ce propos deux exemples d'origines différentes, mais également sensibles à cette lacune : Folena 1991, p. 267 : « La terminologia delle arti figurative e dell'architettura è un campo ancora in larga parte inesplorato. Sembra che i nostri storici dell'arte e delle teorie e tecniche artistiche non sentano, con rare eccezioni, la necessità preliminare di portare categorie e nozioni storiche al paragone sperimentale dei termini che le designano nelle fonti, documenti, lettere, trattati d'arte » ; Verbraeken 1997, p. 9 : « Si le vocabulaire des arts offre de la matière tant aux philologues qu'aux historiens de l'art, son étude n'en est pas moins restée assez négligée. Le malheur veut en effet que les historiens de l'art ne soient généralement pas des philologues, ni les philologues des historiens de l'art. »

en regard avec la matérialité des œuvres, ouvrent ainsi des perspectives en termes d'attribution, de restauration, d'histoire sociale, économique, politique, des approvisionnements et des techniques.

L'incitation à juxtaposer les méthodes d'investigation des linguistes et des historiens de l'art pour interroger le vocabulaire artistique a été formulée dès le diagnostic de ce manque. En Italie, les recherches sur la langue de la peinture ont très tôt fait l'objet de programmes de recherche conjoints, entre l'Istituto di Linguistica Computazionale de la Scuola Normale Superiore de Pise et l'Accademia della Crusca, dès les années 1980. La redécouverte et réhabilitation du traité d'art en fait ainsi un genre littéraire et une source historique à part entière, qui demande une méthodologie spécifique de recherche en mesure de croiser les questionnements philologiques sur l'établissement du texte, de reconstituer ses conditions de production et de rapporter son contenu à la matérialité des œuvres dont il traite. Grâce aux éditions des traités et écrits d'art réalisées par les soins de Paola Barocchi, en collaboration avec le linguiste et lexicographe Giovanni Nencioni, le lexique sectoriel des arts figuratifs a pu enfin bénéficier d'une approche scientifique et systématique qui a mis en lumière la spécificité de la lexicographie du langage pictural, à la croisée d'enjeux socio-professionnels (la langue des peintres n'est pas la même que la langue des amateurs), régionaux (les matériaux ne sont pas désignés de la même manière à Florence ou à Milan), mais aussi techniques et stylistiques⁴. Profitant de l'émergence de l'outil informatique, ils ont porté le projet avant-gardiste de constituer un véritable corpus numérique interrogeable des sources italiennes de « littérature artistique ».

Cette collaboration a notamment vu aboutir le projet *Vasari scrittore*, qui demeure encore aujourd'hui une référence dans le domaine des études de lexicographie artistique. En effet, la mise en ligne du corpus des écrits du père fondateur de l'historiographie des arts, et plus spécifiquement du *lemmario vasariano* (qui compte plus de 1 500 lemmes relatifs aux matériaux techniques et aux pratiques artistiques) offre aux chercheurs un répertoire des termes en contexte⁵. À travers

la fondation Memofonte, créée pour diffuser le corpus informatisé des sources textuelles de l'histoire de l'art, les recherches se sont prolongées dans cette direction, jusqu'à rassembler dans une même base de données l'ensemble des textes issus de cet élan de numérisation du corpus artistique inauguré par Paola Barocchi⁶. Le « metamotore » *Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo* (2018)⁷ entend ainsi rendre interrogeables un ensemble fourni de textes, afin d'en faire ressortir le lexique thématique, mis en valeur grâce à un vaste travail d'indexation. Carmelo Occhipinti mène également auprès de l'université de Rome Tor Vergata un projet d'édition de textes sur l'art, devant déboucher sur un répertoire des termes de la littérature artistique⁸.

Au moment où les historiens de l'art et les linguistes construisaient le champ de recherche sur la « littérature artistique » en Italie, l'ouvrage fondateur de Schlosser passait plus inaperçu en France. Publié en 1924, *Die Kunsthistorische Literatur* est traduit en italien dès 1935 ; il faut attendre 1984 pour qu'il paraisse en France, préfacé par André Chastel. De fait, les écrits français occupent une place réduite dans ce « manuel des sources de l'histoire de l'art » ; depuis, peu d'entre eux ont bénéficié d'une réédition (Roger de Piles, Abraham Bosse ou Du Fresnoy n'ont à ce jour jamais fait l'objet d'une édition critique). Il faut cependant signaler l'exception que constituent les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* qui ont bénéficié d'une édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et de Christian Michel entre 2007 et 2015, aujourd'hui numérisées en *open access*.

tiste ont été numérisés par la Scuola Normale Superiore de Pise, et mis en ligne par la fondation Memofonte. Ce projet est le fruit de la collaboration entre l'Accademia della Crusca et le Kunsthistorisches Institut de Florence. Sur la méthode suivie dans la conception du projet <http://vasariscrittore.memofonte.it>, nous renvoyons à Ceconi – Nastasi 2015.

6. Cette base de données est issue d'une collaboration entre la fondation Memofonte et l'Accademia della Crusca et rassemble les corpus *Trattati d'arte del Cinquecento* ; *Per un lessico artistico: testi dal XVIII al XX secolo* ; *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Roberto Longhi* ; *Manifesti futuristi*.
7. En ligne : <https://mla.accademiadellacrusca.org>.
8. Les travaux de ce groupe de recherche sont rassemblés sur la plateforme *Horti Hesperidum*, où l'on peut retrouver les éditions, l'ébauche de *lemmario*, les publications (revue, ouvrages, recensions). En ligne : <https://www.horti-hesperidum.com>.

4. Nencione 1997.

5. La double édition critique des *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1550 et 1568) et d'autres écrits de l'ar-

À Liège, de 2014 à 2021, le projet EpistolART. *Les correspondances artistiques à la Renaissance* promu par Paola Moreno, récemment disparue, consacré à l'épistolographie artistique, a suscité de belles avancées dans la connaissance de la langue de la peinture grâce au dialogue entre historiens de la littérature, de l'art et de la langue. L'édition numérique des correspondances contenues dans le *Carteggio inedito* de J. W. Gaye (1839-1840) permet à la fois d'examiner les interactions entre écrivains, théoriciens et artistes, mais aussi d'analyser la langue de la peinture à l'aune de sources fiables et répondant aux critères philologiques actuels⁹. C'est d'ailleurs par cette méthode et en lien avec ce groupe de recherche qu'a pu voir le jour une importante contribution à la connaissance du lexique de la peinture italienne du Moyen Âge et de la Renaissance, le projet européen *ItalArt* d'Alessandro Aresti¹⁰, qui a été intégré au chantier du grand dictionnaire *Tesoro della lingua italiana delle origini* (TLIO) mené par l'Opera del Vocabulario Italiano (OVI)¹¹.

Dans l'exploration du lexique des arts, des sciences et des techniques, il faut également signaler la pertinence que peut avoir dans certains cas l'approche monographique : la langue de Léonard de Vinci fait l'objet d'une collection, celle des *Glossari leonardiani* chez l'éditeur Olschki, dont l'objet est de proposer un répertoire permettant de démêler les enjeux techniques et scientifiques du lexique sectoriel de Léonard de Vinci, où les références diverses se cumulent pour traiter de l'optique, de la perspective, de l'anatomie, des machines.

Au-delà des projets centrés sur la langue italienne, la question de la traduction/transposition de la langue de l'art italienne dans les autres langues européennes est un domaine qui a connu une très forte expansion dans les années 2010¹². Le Kunsthistorisches Institut de Florence – Max-Planck-Institut, sous la direction d'Alessandro Nova, a ainsi mis l'accent, le temps d'un colloque, sur le plurilinguisme (entre latin et langues verna-

culaires de l'aire romane, notamment l'italien, le français, l'allemand) qui caractérise l'écriture des « trattatistes » antérieurs au XIX^e siècle, avant la diffusion de l'anglais dans ce domaine¹³. Du point de vue des enjeux du multilinguisme du lectorat, le *Lessico dei beni culturali* de l'université de Florence est un projet numérique qui entend mettre la linguistique computationnelle au service de la traduction du lexique du patrimoine. Depuis 2013, ce projet entend donner l'équivalent italien de termes relatifs au patrimoine florentin issus de sept langues (chinois, français, anglais, portugais, russe, espagnol, allemand), sous la direction d'Annick Farina et de María Carlota Nicolás Martínez¹⁴. Comme le montre cette émergence de projets destinés à inventorier, cartographier, analyser la terminologie sectorielle des arts, on assiste à un renouvellement de l'intérêt pour le domaine de la lexicographie appliquée au secteur des beaux-arts à l'échelle mondiale, au-delà de la question de la dépendance de ce langage à la source italienne.

D'ailleurs, dans les années 1970, le Centre des monuments nationaux a lancé, pour le français, la collection « Vocabulaires » en vue de codifier le lexique sectoriel des différents secteurs patrimoniaux ; ces définitions uniformisées et illustrées servent ainsi de références aux conservateurs et historiens de l'art français dans leur pratique de la discipline¹⁵. Sinon, dans ce domaine comme dans d'autres, c'est la domination de la langue anglaise qui s'affirme. Ainsi, le grand projet des *Getty Vocabularies*, porté par le Getty Research Institute, se présente comme un ensemble de ressources permettant d'uniformiser les termes, les noms de personnes et de lieux afin de gagner en précision dans le traitement de l'histoire et de la matérialité des arts¹⁶.

9. En ligne : http://web.philo.ulg.ac.be/epistolart_bd.

10. Voir Aresti 2019 et la base de données interrogeable en ligne : <http://italart.oivi.cnr.it>.

11. En ligne : <http://www.oivi.cnr.it/Home.html>, conduit depuis des décennies en collaboration entre l'Institut de recherche CNR et l'Accademia della Crusca.

12. Motolese 2012.

13. Brennan *et al.* 2021.

14. Billero – Farina – Martínez 2020. En ligne : <https://www.lessicobeniculturali.net>.

15. Cette initiative a pour origine la volonté de doter d'un instrument de référence ceux qui œuvraient pour l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, créé en 1964 à l'initiative d'André Malraux et d'André Chastel. Le volume *Peinture et dessin* de 2009, a été édité par Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie.

16. On peut également citer le Congrès international d'Histoire de l'art (CIHA) de Beijing de 2016, précisément consacré au thème *Terms*. En ligne : <http://www.ciha.org/content/sed-ut>.

En Europe, la question de l'évolution de la terminologie artistique au croisement de plusieurs langues (français, anglais, allemand, flamand) a fait l'objet, entre 2013 et 2018, du projet de l'European Research Council (ERC) *LexArt: Words of art. The rise of a terminology (1600-1750)* sous la direction de Michèle-Caroline Heck¹⁷. Carrefour d'une nouvelle géographie culturelle, la France est à partir du XVII^e siècle le terrain où convergent diverses pratiques artistiques, grâce à une circulation grandissante des hommes (praticiens et amateurs) et des œuvres avec le nord de l'Europe (Grande-Bretagne, actuels Pays-Bas et Allemagne). L'intensification des échanges stimule le débat autour des arts, ce qui favorise une codification du langage pour parler de la peinture, tant à la cour que dans le milieu ecclésiastique. L'aire septentrionale privilégiée par *LexArt* réserve volontairement un statut à part aux textes italiens, étudiés seulement de manière indirecte et en tant que sources éloignées et désormais marginales, au sein d'un discours sur la production artistique qui, à partir du XVII^e siècle, s'est diffusé loin des centres de la péninsule.

En faisant le choix d'un corpus inédit ou peu étudié et en misant sur la collaboration entre historiens de l'art, des techniques artistiques et de la langue, le projet numérique en cours de préparation *ArTerm – La terminologie artistique en France et en Italie (XIV^e-XVIII^e siècle)* souhaite s'inscrire dans ce sillon afin, précisément, de proposer un ample corpus numérique franco-italien et un dictionnaire historique de la peinture. Dès lors, ce dossier de recherches spécifiquement consacré aux échanges lexicaux entre Italie et France du XVI^e au XVIII^e siècle se propose de soulever certaines des questions qui président au travail sur la langue de la peinture. Ce dossier entend en effet à la fois explorer les héritages littéraires, qui charrient avec eux un vocabulaire spécifique, mais aussi observer combien la langue peut être éminemment politique : adopter ou rejeter des mots empruntés traduit ainsi un rapport de force en matière culturelle, ce qui est particulièrement visible à l'époque où sont lancées les grandes entreprises des dictionnaires visant à établir la langue nationale. Aussi, les cas où les sources italiennes sont diversement traitées, citées, altérées semblent être autant de

manifestations d'une négociation entre la réalité de la circulation des techniques et des concepts, et l'aspiration à la revendication d'une autonomie créative.

FIN DE LA « RENAISSANCE ITALIENNE » : NOUVEAUX CONTEXTES ET NOUVELLES CIRCULATIONS

Le XVI^e siècle est perçu par l'historiographie italienne comme le moment où Florence règne sur la scène culturelle italienne, ce prestige immense de l'art florentin permettant aux artistes toscans d'être invités dans les cours à travers l'Europe, et notamment en France. Vasari raconte longuement les succès au-delà des Alpes des grands interprètes de l'art italien : de Léonard de Vinci aux artistes ayant travaillé à Fontainebleau, les Italiens voyagent et transportent avec eux un bagage lexical pour désigner les gestes, les techniques, les matériaux, mais aussi les termes du jugement, les valeurs et les effets que l'artiste cherche à susciter¹⁸. Ce dossier met ainsi en avant l'étude du terme « portrait » chez Ronsard et Du Bellay par Adeline Lionetto, qui montre la manière dont un terme proche du pétrarquisme et issu du *paragone* italien se fraye un chemin à travers le lexique pictural et poétique, jusqu'à devenir l'incarnation d'un art à la finesse typiquement française, par opposition aux excès prêtés aux Italiens.

L'émergence des académies artistiques, la Contre-Réforme et les grands chantiers pontificaux voient affluer sur le sol italien les meilleurs artistes européens en quête de formation, de modèles antiques et des grands maîtres ayant accédé – notamment grâce à l'entreprise des *Vies d'artistes* de Vasari – à un statut quasi divin de grands créateurs, à la manière de Raphaël, Michel-Ange puis Annibal Carrache. Florence et Rome, centres de formation artistique, sont ainsi les lieux où fermente un langage de l'art riche d'emprunts, de transferts dans lequel les termes se chargent de connotations ou s'appauvrissent, certains s'altérant jusqu'à changer de signification : c'est ainsi le cas de *costume*, analysé par Michel Hochmann, allant

17. Les résultats de ce projet sont réunis dans Heck 2018.

18. Fumaroli 2001, part. p. 207. Sur le lexique technique dans le contexte de la présence italienne en France, voir Occhipinti 2010, p. 47-54.

du registre moral au champ sémantique vestimentaire, au gré de son passage de l'italien au français.

La seconde moitié du XVII^e siècle connaît un retour de balancier, qui voit le centre de gravité des arts se déplacer de Rome vers Paris, de la cour du pape Urbain VIII à celle de Louis XIV. La fondation de l'Académie de France à Rome en 1666 souligne ce lien de dépendance diversement reconnu et, malgré la dette que le classicisme français entretient vis-à-vis de l'Italie, le renversement du rapport de force politique produit des conséquences culturelles importantes. Deux des artistes majeurs de cette seconde moitié du XVII^e siècle soulignent ainsi l'ambiguïté des rapports artistiques entre Rome et Paris : d'une part Nicolas Poussin ne revient à Paris que pour deux ans (1640-1642) puis repart à Rome, d'autre part l'humiliation du Bernin, exclu du projet de chantier du Louvre après avoir été expressément invité à Paris par Louis XIV, est un revers cuisant pour le pape lui-même¹⁹. C'est d'ailleurs à Colbert que Giovan Pietro Bellori dédie l'édition de ses *Vies d'artistes* en 1672. De même, on peut étonnamment parler d'« infortune » en France du grand Léonard de Vinci : malgré la présence de ses œuvres dans la collection royale et la publication du *Traité de la peinture* à Paris en 1651, l'artiste est écarté par les *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture, au profit de modèles figuratifs considérés comme plus imitables (A. Sconza)²⁰. Le cas de la réception de Léonard de Vinci en France offre aussi l'opportunité d'examiner la manière dont les mots d'un lexique spécialisé circulent (L. Fagnart), sont récupérés, transformés, réemployés, car cet héritage linguistique traduit aussi l'émergence de goûts et d'intérêts nouveaux pour les questions d'attribution, de caractérisation du style sur des supports graphiques ou gravés relatifs aux maîtres anciens.

La valorisation du modèle des arts français, célébrant la grandeur du Royaume de Louis XIV, ne parvient cependant jamais à s'affranchir vraiment de l'héritage de Vasari. La récupération du modèle linguistique vasarien est ainsi conçue comme une

manière de stabiliser la langue française de la peinture chez Roger de Piles (Elisa Spataro), voire comme un premier pas dans un processus visant à le dépasser, comme c'est le cas chez Félibien (Stefania Tullio Cataldo).

Les considérations de Michèle-Caroline Heck autour du lexique de la notion de « regard » dans les sources artistiques françaises, au croisement des cheminements lexicaux multilingues rendus possibles par *LexArt*, montrent bien la manière dont les textes peuvent être exploités pour interroger par le lexique, non seulement la description des œuvres et du travail du peintre, mais aussi la perception même de la peinture par un public.

D'un point de vue plus strictement lexicologique, la terminologie sectorielle italienne des arts a été intégrée tardivement au lexique de la langue officielle. C'est en effet seulement à partir de la troisième édition du *Vocabolario della Crusca* (1691) que les traités d'art ont été intégrés au corpus du dictionnaire²¹. Dans les définitions des termes relatifs à la peinture, la sculpture, l'architecture, le dessin, c'est le florentin littéraire des auteurs classiques qui prévaut, et seules quelques rares entrées font référence à la langue pragmatique des artistes²². Il s'agit d'une retombée de la bien connue *Questione della lingua* qui agite les hommes de lettres du Cinquecento : le purisme classiciste et la prédilection pour le grand style des savants qui remportent la controverse empêche la terminologie de la technique, des formes et de la matérialité véritablement utilisée parmi les artistes d'accéder à la dignité linguistique traduite ensuite par la grande entreprise du *Vocabolario*²³. En miroir de ce qui est advenu en Italie, les traductions de textes antiques, telle l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien par Antoine du Pinet (1562) ou les *Images ou*

19. Cette vaste question est approfondie du point de vue linguistique par Fumaroli 2001. Pour le cas spécifique du Bernin, le journal retraçant son voyage à Paris tenu par Chantelou a été réédité par Milovan Stanić (voir Chantelou 2001) puis traduit par Del Pesco 2007.

20. Sconza 2022. Un projet de recherche consacré à *L'infortune de Léonard de Vinci* est en cours à l'université de Liège, dirigé par Laure Fagnart.

21. Le cas de Filippo Baldinucci est par exemple symptomatique : son *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* figure parmi les sources du dictionnaire de la Crusca, mais il n'est pourtant jamais cité dans le corps des définitions. Baldinucci 1985, p. ix. Pour une approche plus générale de la question, voir l'exkursus synthétique dans Della Valle 2001.

22. Barocchi 1984, part. p. 160.

23. *Ibid.*, p. 165 : « Il Vocabolario della Crusca privilegia dunque in tutte le sue fasi le parole rispetto alle cose e cioè che in esso impressiona è la profonda scissione tra entità letterarie ed entità figurative. » Sur cette question, voir aussi Barocchi 1981, p. 5-27.

tableaux de platte peinture de Philostrate, traduit par Blaise de Vigenère (1578), ainsi que les traductions d'ouvrages d'auteurs fondateurs de la Renaissance italienne, *in primis* Baldassar Castiglione, tardent à entrer dans la bibliographie du dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle d'Edmond Huguet²⁴. Depuis les années 1990, la linguistique computationnelle s'est notamment donnée pour objectif de numériser dans une perspective de comparaison les premiers dictionnaires académiques²⁵. Dans la continuité de cette approche, Clarissa Stincone effectue un sondage du lexique relatif à la peinture dans les dictionnaires, sachant qu'il faut atteindre le XVIII^e siècle pour que certains termes du langage des arts, en grande partie tirés des *Vies* de Vasari,

soient finalement intégrés parmi les sources du *Dictionnaire universel* d'Antoine de Furetière, revu par Basnage de Bauval en 1701.

Ce dossier entend ainsi faire le point sur cette période charnière dans la diffusion de la terminologie artistique, à un moment où la densité de la relation franco-italienne est traversée de rivalités artistiques et culturelles dont les retombées linguistiques pèsent sur la théorie de l'art et du goût français. Le questionnement lexicographique, qui interroge la constitution du sens et le choix des mots, apparaît ainsi comme une porte d'entrée possible sur la vaste question de la diffusion et de la réception de l'influence culturelle italienne dans les arts et la langue française.

Bibliographie

- Aresti 2019 = A. Aresti (dir.), *Lingua delle arti e lingua di artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Florence, 2019.
- Baldinucci 1985 = F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arti del disegno*, éd. S. Parodi, Florence, 1985.
- Barocchi 1981 = P. Barocchi, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, dans *Studi di lessicografia italiana*, 3, Florence, 1981.
- Barocchi 1984 = P. Barocchi, *Problemi di lessico figurativi e Accademia della Crusca*, dans *Lettere italiane*, 36-2, 1984, p. 157-166.
- Billero – Farina – Nicolás Martínez 2020 = R. Billero, A. Farina, M.C. Nicolás Martínez, *I corpora LBC: informatica umanistica per il Lessico dei beni culturali*, Florence, 2020 (*Strumenti per la didattica e la ricerca*, 218).
- Brennan *et al.* = R. Brennan, C. Olivier O'Donnell, M.M. Mascolo, A. Nova (dir.), *Art History before English: negotiating a European Lingua Franca from Vasari to the present*, Rome, 2021.
- Cecconi – Nastasi 2015 = A. Cecconi, M. Nastasi, *Vasari scrittore: banca dati dei testi e del lessico artistico*, dans S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi (dir.), *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, Florence, 2015, p. 215-226.
- Chantelou 2001 = P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. M. Stanić, Paris, 2001.
- Considine 2008 = J. Considine, *Dictionaries in early modern Europe*, Cambridge, 2008.
- Del Pesco 2007 = D. del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Naples, 2007.
- Della Valle 2001 = V. Della Valle, *Vi vuol più tempo a far le figure. Per una storia del lessico artistico italiano*, dans R. Gualdo (dir.), *Le parole della Scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, actes du colloque de Lecce, 1999, Galatina, 2001, p. 307-326.
- Folena 1991 = G. Folena, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale* dans *id., Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Turin, 1991, p. 255-279 [1^{re} éd. dans *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III, Florence, 1983, p. 821-843].
- Fumaroli 2001 = M. Fumaroli, *La question de la langue et la littérature artistiques en France au XVII^e siècle*, dans A. Ottani Cavina, M. Laclotte (dir.), *Mélanges en l'honneur de Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001, p. 199-209.
- Heck 2018 = M.-C. Heck (dir.), *Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018.
- Motolese 2012 = M. Motolese, *Italiano lingua delle arti: un'avventura europea, 1250-1650*, Bologne, 2012.
24. Verbracken 1997, p. 12-13.
25. Voir Russon Wooldridge 1995 ; tout particulièrement la section B consacrée aux outils et aux méthodes de comparaison lexicale entre les langues, ainsi que les contributions spécifiques sur des dictionnaires historiques, en particulier celle de I. Leroy-Turcan, *L'informatisation du Dictionnaire étymologique ou origines de la langue française de G. Ménage* (1694), p. 130-142 ; de N. Catach, *Les dictionnaires de l'Académie française*, p. 143-156 et de T. Russon Wooldridge, *La base lexicographique du Dictionnaire de l'Académie française (1694-1992): quelques mesures*, p. 157-164. Pour les précurseurs qui contribuèrent à une réflexion linguistique avant la création des dictionnaires, nous renvoyons à Considine 2008.

- Nencioni 1997 = G. Nencioni, *Paola Barocchi e l'Accademia della Crusca*, dans *Bollettino d'informazioni del Centro di ricerche informatiche per i beni culturali*, 1997, rééd. dans *id.*, *Saggi e memorie*, Pise, 2000, p. 437-447.
- Occhipinti 2010 = C. Occhipinti, *Primiticcio e l'arte di gettare le statue di bronzo: il mito della « seconda Roma » nella Francia del XVI secolo, con un'appendice di testi e materiali didattici*, Rome, 2010.
- Passini 2017 = M. Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, 2017.
- Russon Wooldridge 1995 = T. Russon Wooldridge (dir.), *Les bases de dictionnaires anciens / Early Dictionary data-bases* [actes du colloque de Toronto, 1993], Paris, 1995.
- Sconza 2022 = A. Sconza, *Pour un héritage du Traité de la peinture dans les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, dans A. Sconza, M. Quaglino (dir.), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Florence, 2022, p. 417-430.
- Verbraeken 1997 = R. Verbraeken, *Termes de couleur et lexicographie artistique : recueil d'essais suivi de quelques articles sur la critique d'art*, Paris, 1997.

« Comme en un miroir »

Le terme *portrait* sous la plume de Du Bellay et de Ronsard*

Adeline LIONETTO

A. Lionetto, CELLF (UMR 8599 du CNRS et de Sorbonne Université), adelinelionetto@hotmail.com

Après avoir tenté de cerner la variété des significations du nom *portrait* dans quelques dictionnaires du XVI^e siècle, nous nous arrêtons sur un corpus poétique des années 1550 (Du Bellay et Ronsard) pour tâcher de montrer que les poètes ont définitivement contribué à infléchir le sens de ce terme vers la représentation d'une personne, mais aussi qu'ils le considèrent comme faisant partie intégrante du lexique technique de l'art. À ce titre, le mot *portrait* devient, sous leur plume, le signe de la dimension métopoétique de l'écriture, dans un contexte où la rivalité des arts (et notamment de la poésie et de la peinture) se fait particulièrement vive. L'utilisation du mot *portrait* par Du Bellay attirera particulièrement notre attention. Le poète l'utilise en effet de manière polémique pour définir un art typiquement français, volontairement modeste, se déployant par la seule maîtrise du trait, un art franc et vrai, qui s'opposerait aux immenses *tableaux* italiens, multicolores et profonds, mettant en scène des allégories ou des mythes anciens.

Portrait, Du Bellay, Ronsard, ligne, Michel-Ange, Clouet

In this paper, I first try to identify the variety of meanings of the name *portrait* in some dictionaries of the sixteenth century. Then, I focus on a poetic corpus dating from the 1550s (Du Bellay and Ronsard) in order to show that poets have definitively contributed to change the meaning of this term which begins to define the representation of a person. Furthermore, I show that these poets consider this word as an integral part of the technical lexicon of art. It becomes, in their texts, the sign of the metapoetic dimension of writing, in a context where the rivalry of the arts (and especially poetry and painting) is particularly lively. Du Bellay's use of the word *portrait* particularly attracts my attention. The poet uses it in a polemical way to define a typically French art, voluntarily modest, unfolding by the sole mastery of the line, a frank and true art, which would oppose to the immense Italian *tableaux*, multicolored and deep, staging allegories or ancient myths.

Portrait, Du Bellay, Ronsard, line, Michelangelo, Clouet

Le nom *portrait* qu'on trouve également sous la forme *pourtraict* ou *protraict*, est apparu en ancien français au XII^e siècle. Par une recatégorisation, le participe passé du verbe *portraire* devient alors un substantif. Le verbe dont il est issu provient quant à lui d'une dérivation préfixale, à partir de la base *traire* et du préfixe **por-* qui a pour variantes **pour-* et **pro-*. Ce préfixe, issu du latin **pro-*, peut avoir une valeur d'antériorité temporelle ou spatiale (*portraire* signifierait littéralement « tirer en avant » donc « représenter ») mais il présente également une nuance intensive d'accomplissement

indiquant que l'action a été menée à son terme, qu'elle est achevée. Notons que le verbe *traire* donne lieu à *portraire* à partir d'une acception particulière, à savoir tracer une ligne, dessiner¹.

Au XVI^e siècle, l'extension du terme était beaucoup plus importante qu'aujourd'hui puisque, d'une part, le portrait ne renvoyait pas nécessairement à la représentation d'une personne, et, de l'autre, il ne concernait pas uniquement le domaine artistique. Il pouvait tout simplement avoir le sens d'« image ». La majeure partie des

* Je souhaiterais remercier très chaleureusement François Lecercle pour sa généreuse relecture et ses précieuses suggestions. Ma reconnaissance va aussi à Julia Castiglione pour la précision de son travail.

1. Selon le dictionnaire étymologique et historique du gallo-roman (français et dialectes d'oïl, francoprovençal, occitan, gascon), *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), XIII, p. 181. Consulté sur le site de l'ATILF.

occurrences de ce mot² se trouve d'ailleurs dans la littérature scientifique (dans des traités de médecine, de botanique, etc.) : le portrait n'y est autre que la gravure qui permet de montrer au lecteur l'objet curieux dont on décrit par ailleurs les propriétés et l'aspect. Le deuxième type de corpus où le terme apparaît le plus est la poésie, et surtout la poésie amoureuse à partir de la fin des années 1540. Après avoir tenté de cerner la variété des significations du nom *portrait* dans la langue du XVI^e siècle telle qu'elle se reflète dans les dictionnaires, nous nous arrêterons donc sur un corpus poétique datant des années 1550 (Du Bellay et Ronsard) pour tenter de montrer que les poètes ont définitivement contribué à infléchir le sens de ce terme vers la représentation d'une personne (et non plus de n'importe quel objet, signification que le mot conservera toutefois dans la prose scientifique jusqu'à la fin du siècle), mais aussi qu'ils le considèrent comme faisant partie intégrante du lexique technique de l'art. Pour répondre à l'appel de *La Défense et Illustration de la langue française*, publié par Du Bellay en 1549, les poètes visent à enrichir le lexique du français en utilisant les vocabulaires techniques, dont celui de la peinture, de la gravure et du dessin. À ce titre, le mot *portrait* devient, sous leur plume, le signe de la dimension métapoétique de l'écriture, dans un contexte où la rivalité des arts (et notamment de la poésie et de la peinture) se fait particulièrement vive.

Mais le terme prend de surcroît une dimension polémique : non seulement les poètes l'emploient lorsqu'ils entendent se situer par rapport aux peintres mais, comme cette confrontation des pratiques poétique et picturale (le *Paragone*) leur est inspirée des Italiens, c'est toute la question matricielle du rapport à l'Italie qui se trouve implicitement posée par le biais de cet héritage. En effet, même si les poètes de la Pléiade n'indiquent jamais leurs sources italiennes sur cette question du *Paragone*³, Agnès Rees a montré

dans sa thèse qu'ils avaient largement pu avoir accès aux débats italiens grâce à diverses traductions (par exemple les éditions latine, à Bâle en 1540, et italienne, à Venise en 1547, du *De pictura* d'Alberti, ou encore la traduction par Jean Martin, très proche de la Pléiade, de son *De re aedificatoria* en 1553) mais aussi directement chez les *trattatisti* de la peinture⁴. L'on comprend dès lors mieux pourquoi la mention du terme *portrait* les conduit alors presque systématiquement à devoir se mesurer à leurs alter-egos italiens. À cet égard, l'utilisation du mot *portrait* sous la plume de Du Bellay attirera particulièrement notre attention car le poète en use pour définir un art typiquement français, volontairement modeste, se déployant par la seule maîtrise du trait, un art *franc* et vrai, qui s'opposerait aux immenses *tableaux* italiens, multicolores et profonds, mettant en scène des allégories ou des mythes anciens⁵. Précisons que nous laissons sciemment de côté l'approche rhétorique de cette notion de *portrait*, sur laquelle une riche bibliographie existe déjà⁶, pour l'aborder par la lexicologie. Nous ne nous intéresserons pas au portrait littéraire mais bien à des occurrences clefs du terme et à leurs significations en langue et en contexte.

LE MOT *PORTRAIT* DANS LA LANGUE FRANÇAISE DU XVI^e SIÈCLE : D'UNE IMAGE QUELCONQUE À LA REPRÉSENTATION D'UN VISAGE *AU VIF*

Si l'on en croit le *Trésor de la langue française informatisé*, ce n'est que dans les années 1530 que le substantif *portrait* commence à se spécialiser pour renvoyer à la « représentation d'une personne faite par la peinture, le dessin ou la gravure⁷ », mais dans de nombreuses acceptions, le terme garde un sens plus large. Dans le *Dictionnaire français-latín*

2. À partir de la base Frantext, un corpus de 188 textes allant de 1500 à 1599 a été créé. C'est à partir de ce corpus qu'a été lancée une recherche sensible aux variantes diacritiques (c'est-à-dire avec et sans accent), graphiques et morphologiques, à partir du lemme « portrait ». Sur 220 résultats, 116 appartiennent à la littérature scientifique alors que cette base ne comporte que 10 % de textes scientifiques et techniques.
3. Roberto Campo note à ce propos : « At no time does our author pay open homage to his intellectual sources in this debate », Campo 1998, p. 26.

4. Rees 2011, p. 136 sq. Voir en outre Lecercle 1987, en particulier le chapitre premier ; Rèpaci-Courtois 1990, 1992 et 2000.
5. Même si Du Bellay publie ses *Regrets* après les *Amours* de Ronsard, nous présenterons les occurrences bellayennes avant d'évoquer les textes du Vendômois. Notre enquête est en effet partie des *Regrets* où les allusions à Ronsard et à son esthétique italianisante sont loin d'être transparentes. Dans une démarche archéologique, nous traiterons en dernier lieu de la poésie ronsardienne à laquelle Du Bellay, par son recueil romain, entend opposer un contrepoint.
6. Voir notamment Lecercle 1987. Agnès Rees consacre également un développement aux « poètes portraitistes » dans sa thèse, p. 308-342. Sur une période plus tardive, voir Plantié 1994.
7. « Portrait », dans *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/portrait>.

de Robert Estienne (1539), le substantif peut ainsi renvoyer à la forme d'un objet, comme dans l'expression « le pourtraict, patron & ordonnance d'ung edifice⁸ ». Ce qui domine encore dans la signification de ce terme à cette époque, conformément à son étymologie, c'est l'idée de lignes tracées pour délimiter un contour et ensuite préciser des traits⁹. On pourrait se demander si le mythe que développe Pline l'Ancien sur l'origine du portrait a pu influencer cette nuance sémantique. Dans le livre XXXV de son *Histoire naturelle*, l'auteur romain évoque en effet la jeune Dibutade, fille du potier Butadès, qui, à la veille du départ de son amant pour une contrée étrangère, entoure d'une ligne

l'ombre de son visage projetée sur un mur par la lueur d'une bougie¹⁰. On sait quelle fortune a connu cette histoire aux XVIII^e et XIX^e siècles : de nombreux peintres – comme Jean Raoux, Joseph Wright of Derby ou encore Heinrich Eddelien – ont représenté cet épisode romanesque (fig. 1). Dans son dictionnaire, Robert Estienne cite effectivement un extrait du livre XXXV de Pline lorsqu'il s'agit de définir *pourtraire* et *pourtraict*, mais il ne fait pas directement référence à ce mythe de Dibutade. Il lui préfère l'évocation de l'ancienne coutume romaine consistant pour les nobles à s'entourer des portraits de leurs ancêtres afin de pouvoir mieux s'inspirer de leurs qualités :



Fig. 1. Joseph Wright, *The Corinthian Maid*, 1782-1784, Washington, National Gallery of Art, Paul Mellon Collection.

8. Estienne 1549, p. 480.

9. Ainsi, dans le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* d'Edmond Huguet (1925-1967), la première signification du terme relève de la géométrie : le portrait est le tracé

d'une figure. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34139886/f109.item>.

10. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXV, chap. 12. Voir sur ce mythe d'origine Minazzoli 1990.

Les pourtraicts des ancestres que les nobles souloyent anciennement a Romme mettre tout a l'entour de leurs maisons par ordre, a celle fin que en sortans ils fussent admonnestez de suyvre leurs vertuz¹¹.

qui permet à Robert Estienne d'illustrer l'une des définitions qu'il propose de ce terme, à savoir « *Linearis pictura* ». Si l'on se penche sur l'ancienne coutume romaine mentionnée ici, coutume dont Pline déplore dans son œuvre la disparition, l'on voit qu'elle est associée à l'idée de la reproduction la plus fidèle possible des visages des ancêtres : il s'agissait en effet de produire des « *maxime similes* [...] *figurae*¹² », des images extrêmement ressemblantes, représentant toute la variété des traits du personnage disparu. À cette pratique délaissée par les nobles romains, Pline oppose alors ce qui l'a remplacée à son époque : des statues indistinctes sont recouvertes de visages de métal précieux (de l'argent ou du bronze), sans aucune particularité et donc parfaitement interchangeables. L'auteur se fait alors moraliste : ces nobles préfèrent montrer leur fortune plutôt que de dévoiler leur vrai visage ! Si Robert Estienne cite ce passage, c'est peut-être que la fidélité de l'image au modèle lui semble particulièrement importante lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est un portrait. Dans la première version française de l'*Histoire naturelle*, Antoine du Pinet n'utilise d'ailleurs pas ce terme de *portrait*, ni le verbe dont il est issu, lorsqu'il traduit le mythe de Dibutade mais, comme Robert Estienne, lorsqu'il s'agit, au début du livre XXXV, de décrire ces reproductions mimétiques des visages des ancêtres :

Anciennement on avoit de coustume de perpetuer la memoire des hommes, à les pourtraire au vif : mais maintenant il n'en est plus question : car on met es statues d'aujourd'huy, des escussions & pavois de bronze, tels qu'on veut : & se contente on de leur faire des visages d'argent, sans toutefois observer la varieté des traits du naturel qu'elles representent [...]¹³.

Pourtraire est associé ici à la représentation de la spécificité de tous les traits d'un visage. Le verbe est d'ailleurs suivi d'une expression extrêmement courante dans les textes français de l'époque : le

complément prépositionnel *au vif*. On le trouve par exemple dans la nouvelle 32 de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, composé dans les années 1540. Le peintre Jean Perréal, l'un des premiers grands portraitistes français avant Jean Clouet ou Corneille de Lyon, y est missionné par Charles VIII pour se rendre en Allemagne afin d'y faire le portrait d'une dame immensément belle : le roi de France « envoya son peintre nommé Jean de Paris, pour luy rapporter au vif ceste dame¹⁴ » (fig. 2). La simple occurrence de cette expression *au vif* suppose la réalisation d'un dessin ou d'une toile d'après un modèle vivant. L'expression utilisée par l'autrice est troublante : « rapporter au vif ceste dame ». Le complément d'objet direct du verbe « rapporter » n'est autre en effet que le groupe nominal « ceste dame », comme si le portrait était à ce point ressemblant qu'il permettait au roi de faire venir cette dame allemande à la Cour de France. Jean Perréal est en effet connu pour être l'un des premiers grands portraitistes français, développant, à la suite des peintres du Tournaisis qu'il a côtoyés – Robert Campin et Rogier van der Weyden –, « les bases du portrait moderne, avec une attention accrue pour le rendu des physiologies¹⁵ ». Lorsqu'Antoine du Pinet, dans sa traduction de Pline, utilise l'expression *au vif* avec le verbe *pourtraire*, il suggère donc non seulement qu'un portrait est toujours singulier, qu'il épouse et décalque les principales lignes d'un visage, mais aussi qu'il doit rendre compte du « naturel » de son modèle saisi sur le vif. L'on sait qu'après Alberti, l'idée selon laquelle la peinture a ce formidable pouvoir de rendre présents les absents circule dans les milieux humanistes qui s'intéressent à cette question¹⁶. Mais le portrait, loin s'en faut, n'est pas toujours pictural : il peut s'agir d'un dessin ou d'une gravure. Ce qui importe d'ailleurs dans sa définition, comme nous l'avons vu dans le dictionnaire de Robert Estienne, c'est bien plus la ligne que la couleur.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, livre XXV, chap. 4.

13. Pline 1562, II, p. 630.

14. Marguerite de Navarre 2000, p. 357.

15. Niedo 2017, p. 163.

16. Alberti 2007, p. 38 : « la peinture possède en soi une vertu presque divine qui permet aux absents d'être présents [...], mais aussi de donner les morts à voir aux vivants, après de longs siècles, en telle façon qu'on les reconnaisse, pour le plus grand renom de l'artiste et pour le plus grand plaisir des spectateurs ». Même si ce texte n'est publié à Bâle qu'en 1540 (Alberti 1540), les théories d'Alberti circulent dès la seconde moitié du Quattrocento.



Fig. 2. Jean Perréal, *Portrait de femme*, fin du XV^e-début du XVI^e siècle, Paris, musée du Louvre.

LE MOT *PORTRAIT* DANS LES *REGRETS*
DE DU BELLAY : VERS UN ART TYPIQUEMENT
FRANÇAIS DU DESSIN¹⁷

Ainsi, dans le sonnet 21 des *Regrets*, publiés en 1558 par Du Bellay à son retour de Rome, et dans le cadre d'une polémique contre les Italiens¹⁸, le poète se plaît à opposer les *portraits* français, simples et « naïfs », aux spectaculaires *tableaux* italiens, notamment ceux de Michel-Ange.

17. Nous laisserons de côté les occurrences du mot *portrait* qui ont, dans les recueils romains de Du Bellay, le sens plus général d'image qui reste très courant au XVI^e siècle. C'est le cas notamment dans le sonnet 183 des *Regrets* (au v. 8, il est question du « protrait d'un âne accordant une lyre », Du Bellay 2002, p. 148) ou encore dans le sonnet 25 des *Antiquités* (v. 9-11 : « Puissé-je au moins d'un pinceau plus agile / Sur le patron de quelque grand Virgile / De ces palais les *protraits* façonner », Du Bellay 2002, p. 173).

18. Sur cette question, voir Balsamo 1992, p. 177-194.

Comte, qui ne fis onc compte de la grandeur,
Ton Dubellay n'est plus. Ce n'est qu'une souche
Qui dessus un ruisseau d'un dos courbé se couche,
Et n'a plus rien de vif, qu'un petit de verdeur.

Si j'écris quelquefois, je n'écris point d'ardeur,
J'écris naïvement tout ce qu'au cœur me touche,
Soit de bien, soit de mal, comme il vient à la
bouche,
En un style aussi lent, que lente est ma froideur.

Vous autres cependant peintres de la nature,
Dont l'art n'est pas enclos dans une protraiture,
Contrefaites des vieux les ouvrages plus beaux.

Quant à moi je n'aspire à si haute louange,
Et ne sont mes protraits auprès de vos tableaux,
Non plus qu'est un Janet auprès d'un Michel-Ange¹⁹.

19. Du Bellay 2002, p. 21.

Le sonnet est adressé à Nicolas Denisot, surnommé le comte d'Alsinois (v. 1). Membre à part entière de la Pléiade, Denisot est reconnu non seulement comme poète mais aussi comme l'auteur de gravures et de cartes géographiques. On lui attribue d'ailleurs les portraits gravés placés au seuil des *Amours* de Ronsard en 1552, deux gravures sur lesquelles nous reviendrons plus tard²⁰. Dans ce sonnet, Du Bellay revendique, comme il l'a fait dès les premiers textes de son recueil, l'humilité de son inspiration et de sa production poétique. Ainsi, dans le premier sonnet des *Regrets*, il convoque déjà la métaphore picturale pour souligner la simplicité de sa poésie : « Je ne peins mes tableaux de si riche peinture²¹ » (v. 5). Il utilise cette référence à la peinture pour rejeter ici la poésie savante afin de promouvoir une Muse plus basse, moins grandiloquente et plus à même de traduire en mots les secrets de son cœur. Dans le sonnet 21, le poète va plus loin en s'adressant aux « peintres de la nature » (v. 9), ceux-là mêmes qui imitent les œuvres antiques dans de monumentales fresques (en effet leur « art n'est pas enclos dans une protraiture »), et dont il entend se différencier nettement. C'est alors qu'il oppose les *protraits* aux *tableaux*, de même qu'il distingue « Janet », à savoir François Clouet, peintre du roi depuis 1541, de celui qui était célébré à l'époque comme un véritable génie, Michel-Ange²² (fig. 3). Dans un récent article, Corinne Noirot rappelle que cette opposition entre les deux artistes était devenue topique : reprise à Clément Marot²³, elle permettait à Du Bellay de « valoriser la manière [...] française²⁴ ». Et en effet, les portraits au crayon, que l'on appelle aussi « crayons français²⁵ », constituent une spécificité de l'art français du XVI^e siècle.



Fig. 3. François Clouet, *Henri II*, 1553, BnF, Cabinet des estampes (Gallica).

Les portraits au crayon apparaissent à la fin du siècle précédent, à la cour du roi René, et disparaissent au début du XVII^e siècle. Ils constituent une spécialité française, et sont nés de commandes d'amateurs princiers et non du désir particulier des artistes, de la noblesse ou de la bourgeoisie qui leur préférerait des tableaux²⁶.

Ces dessins représentent un corpus conséquent puisque, dans le seul Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, on n'en dénombre pas moins de 569²⁷, tandis que le musée Condé de Chantilly conserve un fonds exceptionnel de 366 portraits²⁸. Catherine de Médicis en était extrêmement friande et en commanda des dizaines²⁹. C'est elle qui assura leur succès. Les visages y sont esquissés à la pierre noire selon la

20. Sur Nicolas Denisot, voir Speziari 2016.

21. Du Bellay 2002, p. 57.

22. Dans son édition, François Roudaut rappelle en effet que « Michel-Ange (1475-1564) est à cette époque en pleine gloire. Le chapitre des *Vies* que Vasari vient de lui consacrer (1550) l'institue comme un génie absolu que caractérise une certaine obscurité due à l'influence des allégories néoplatoniciennes de l'Académie florentine de Careggi », *ibid.*, p. 213, n. 8.

23. Marot 1993, II, épître des premiers *Psaumes* à François I^{er} (1540), p. 559.

24. Noirot 2021, p. 5-6.

25. É. Dennery, *Préface*, dans Adhémar 1970, p. 7.

26. *Ibid.*, p. 11.

27. *Les Clouet du Cabinet des estampes, ibid.*, p. 9.

28. Deldicque 2019.

29. Adhémar 1970, p. 11.

technique dite « aux deux ou trois crayons » créée dans les années 1510 par Jean Clouet, le père de François : la sanguine, la pierre noire et, plus rarement la craie, étaient alors successivement utilisées pour dessiner le modèle, présenté de trois quarts³⁰ (fig. 4). Les couleurs obtenues demeurent discrètes et tout en transparence. C'est sans doute la recherche de naturel qui prévaut dans ces dessins, mais aussi l'importance accordée à la ligne, ce qui semble motiver Du Bellay à établir un parallèle entre sa poésie et ces « crayons français ». La quête d'une forme d'authenticité, quand bien même les historiens de l'art s'accordent à dire que Clouet enjolivait les visages des dames de la Cour³¹, l'impression de pénétrer dans l'intimité du modèle sont autant d'éléments qui peuvent faire songer à la poétique bellayenne des *Regrets*. Le sème de la clôture (« l'art [...] enclos dans une portraiture »), ainsi associé aux mots *portrait* et *portraiture*, dérivés du verbe *peindre*, souligne la petitesse d'une œuvre qui se concentre sur les détails, le modelé et les singularités d'un visage, sans proposer d'embrasser d'un regard, par les grâces de la perspective, les profondeurs d'un paysage qui s'étendrait à perte de vue ou une scène qui semblerait avoir pour arrière-plan l'univers tout entier.

Je ne veux point fouiller au sein de la nature,
Je ne veux point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veux point sonder les abîmes couverts,
Ni dessigner du ciel la belle architecture³².

Dans ces vers sur lesquels s'ouvre le recueil, le poète met en évidence son refus ferme et définitif des vastes sujets mais aussi son rejet des ambitions qui caractérisent une poésie cosmique et philosophique. Ce qu'il propose relève d'une poésie centrée au contraire sur l'individu et l'intime, quand bien même cette figure s'avère entièrement construite par l'écriture. Elle offre à tout le moins une apparence de simplicité et d'authenticité. Montrer un

30. Deldicque 2019, p. 14.

31. Adhémar 1970, p. 11. En outre, Mathieu Deldicque précise que si le modèle « croqué sur le vif durant une ou plusieurs séances de pose devant l'artiste est représenté au naturel », il faut bien avoir à l'esprit que « la notion de vérité n'était alors pas la même qu'aujourd'hui et que nous y préférons donc celle de véracité [car] c'est la reconnaissance qui primait » (Deldicque 2019, p. 14).

32. Du Bellay 2002, sonnet 1, v. 1 à 4, p. 57.



Fig. 4. François Clouet, *François II*, 1560, BnF, Cabinet des estampes (Gallica).

visage seul empêche par ailleurs toute lecture allégorique : la fiction est balayée d'un revers de main. Le portrait dessiné français se veut un véritable miroir, là où Michel-Ange déploie dans ses œuvres « un symbolisme excessif et abstrus³³ » qui lui est reproché à l'époque où Du Bellay se trouve à Rome³⁴. Cette image du portrait comme miroir se retrouve dans le sonnet 62 des *Regrets*.

La Satire (Dilliers) est un public exemple,
Où, comme en un miroir, l'homme sage contemple
Tout ce qui est en lui ou de laid, ou de beau.
Nul ne me lise donc, ou qui me voudra lire,
Ne se fâche s'il voit par manière de rire,
Quelque chose du sien protrait en ce tableau³⁵.

33. Rêpaci-Courtois 1990, p. 71.

34. Barocchi 1956, p. 177-212, De Vecchi 1999, p. 90 sq. et Zöllner – Thoënes 2017, p. 665 sq.

35. Du Bellay 2002, sonnet 62, v. 9-14, p. 87.

Du Bellay utilise de nouveau les termes de *portrait* et de *tableau*, mais cette fois-ci pour désigner deux aspects de son art. Si le premier renvoie à la représentation d'une personne en particulier (un « sien protrait »), le second fait sans doute plutôt référence à la vaste fresque humaine satirique que le poète entend déployer sous les yeux de ses lecteurs : ce « public exemple » où tout un chacun pourra retrouver son reflet « comme en un miroir ». Le « tableau » renvoie donc bien, comme dans le sonnet 21, à un grand ensemble – en l'occurrence toute la partie satirique du recueil de Du Bellay –, tandis que le *protrait* désigne expressément la reproduction d'un visage précis et parfaitement individualisé, un détail inséré dans cette fresque. Le portrait se caractérise de nouveau ici par une focalisation volontairement restreinte. Le terme « miroir » en effet suppose que seul le visage est visible, qu'il n'est plus présenté de profil, comme sur les portraits officiels en médailles, mais de face ou de trois quarts. Le spectateur s'y contemple lui-même, au présent, et sans tout ce qui, dans sa parure, pourrait renvoyer à son rang et à sa fonction dans la société. Cette simplicité, la fidélité au réel mais aussi une forme de sobriété dans les effets sont placées, par analogie, au centre de la poétique résolument autre de Du Bellay. Comme François Roudaut le suggère dans son édition des *Regrets*³⁶ et comme le précise à sa suite Corinne Noirot³⁷, un autre texte de Du Bellay, le *Discours au roy sur la poésie*³⁸, publié de manière posthume en 1560, permet de comprendre encore mieux cette opposition entre *protrait* et *tableau*, mais aussi entre Janet et Michel-Ange, qui structure le sonnet 21.

Cestuy-là sans user d'aucune fiction
 Représente le vrai de chacune action,
 Comme un, qui sans oser s'égarer davantage,
 Rapporte après le vif un naturel visage :
 Cestuy-ci plus hardi, d'un art non limité
 Sous mille fictions cache la vérité,
 Comme un peintre qui fait d'une brave entreprise
 La figure d'un camp, ou d'une ville prise,
 Un orage, une guerre, ou même il fait les Dieux
 En façon de mortels se montrer à nos yeux.

Tel que ce premier là est votre Janet, Sire,
 Et tel que le second Michelange on peut dire :
 À l'un votre Pascal est semblable en son art,
 À l'autre est ressemblant votre docte Ronsard³⁹.

Le premier type d'artiste évoqué n'est autre que le « portraitiste » : il s'agit tout autant de Janet que de Du Bellay lui-même, si l'on en croit la manière dont il conçoit la poétique de ses *Regrets*. Toutes les valeurs que nous avons précédemment évoquées, la transparence, la sobriété, la traduction fidèle du réel en général, et du vivant en particulier, mais aussi l'impression de « naturel », s'y retrouvent. Dans l'avant-dernier vers de notre citation, le poète classe en outre l'historien Pierre de Paschal dans ce paradigme. Comme le rappelle Corinne Noirot, à la suite de Marc Bizer⁴⁰, la convocation de cet historien « intervient comme support de témoignage “prosaïque” et pour parler d'un style dévoué à la vérité⁴¹ ». Au contraire, le second type d'artiste décrit par le poète se montre « plus hardi [et] d'un art non limité » : il recourt abondamment au voile de la fiction, et multiplie les symboles pour déployer des scènes aux dimensions cosmiques. Tout en contrastes, ses toiles impressionnent le spectateur bien plus qu'elles ne lui offrent un miroir. Du Bellay fait évidemment référence ici à Michel-Ange, mais il lui adjoint, dans le domaine poétique, son ami et rival Pierre de Ronsard. À cette époque, et même s'il n'est pas nommé directement dans les sonnets 1 et 21 sur lesquels nous nous sommes arrêtée, c'est effectivement bien à Ronsard que l'on pense lorsqu'il est question d'une grande poésie cosmique (Ronsard publie ses *Hymnes* comprenant le fameux *Hymne du ciel* en 1555), ou encore de tableaux colorés où la poésie rivalise avec la peinture par la force de suggestion des hypotyposes, la convocation d'une palette multicolore, ou encore la description de phénomènes météorologiques grâce à un lexique appartenant au domaine de l'art (songeons par exemple au sonnet 91 des *Amours*, où le Vendômois décrit l'apparition de l'aurore et le flamboiement du ciel qui l'accompagne par la métaphore de l'émail, véritable « décor » du matin⁴²).

36. *Ibid.*, p. 213.

37. Noirot 2021, p. 9 sq.

38. *Discours au roy sur la poésie*, dans Du Bellay 1991, p. 161-166.

39. *Ibid.*, v. 83-94.

40. Bizer 2001, p. 145-151.

41. Noirot 2021, p. 10.

42. Ronsard 1993a, p. 142-143.

LE MOT *PORTRAIT* CHEZ RONSARD.
SE PLACER EN HÉRITIER DE L'ART ITALIEN
DE PEINDRE ET D'ÉCRIRE

L'art du portrait à la française se distingue non seulement de l'art michelangelesque, comme l'a suggéré Du Bellay, mais aussi de l'art du portrait à l'italienne, « de type héraldique⁴³ », où le modèle est présenté de profil, comme sur une médaille, parfois même pourvu d'une tenue à l'antique. C'est justement ce type de portrait que Ronsard a fait figurer au frontispice de ses *Amours*, quelques années avant la parution des *Regrets*, en 1552 (fig. 5). Il y a fort à penser que lorsque Du Bellay promet un portrait à la française, intime et fidèle à son modèle, il s'érige directement contre ce paradigme pictural élu par Ronsard, à savoir la mise en scène pompeuse du poète, directement inspirée des Anciens et des Italiens.

La gravure sur bois qui représente ainsi le profil de Ronsard dans un médaillon est attribuée à Nicolas Denisot⁴⁴, que nous avons déjà évoqué. Pierre de Ronsard y apparaît en empereur romain. Barbu, les traits réguliers, le nez aquilin, il est tout à fait conforme à l'idéal masculin en vogue sous le règne d'Henri II. Tout dans sa posture et son apparence signifie en effet l'autorité tranquille. Il semble couronné de laurier comme le sont tous les grands généraux romains, ou encore les grands poètes, mais l'épigramme grecque suscrite, composée par Jean-Antoine de Baïf, nous apprend qu'il s'agit en fait d'une couronne tressée de myrte, l'arbre de Vénus.

Sur le portrait de Ronsard couronné de myrte.

L'arbre de Cypris couronnait celui qui chantait les œuvres de Cypris,

Au poète qui célèbre Cypris, convient la couronne de Cypris⁴⁵.

Le recueil s'ouvre donc sous le signe de l'amour, ce que vient souligner encore l'inscription grecque qui orne le cadre ovale du portrait. Cette inscription, tirée des *Idylles* de Théocrite, fait directement référence au moment de l'*innamoramento*, si important dans la poésie amoureuse : « Au



Fig. 5. Portrait de l'auteur, dans Pierre de Ronsard, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquième de ses Odes*, Paris, veuve de Maurice de La Porte, 1552.

premier regard la folie s'empara de moi⁴⁶ ». La citation renvoie à l'instant précis où les regards des amants se croisent et où l'amoureux devient captif de sa dame. Dans la physiologie de l'amour telle qu'elle a pu être décrite par Marsile Ficin au sein de son *De Amore*, c'est aussi le moment où les traits lumineux lancés par les yeux de la dame pénètrent dans les yeux de l'amant et vont imprimer sur son cœur l'image, le portrait de l'aimée⁴⁷. Tout se passe, au seuil des *Amours* de Ronsard, comme si le poète souhaitait faire de son lecteur le spectateur privilégié de ce moment sacré de l'*innamoramento*. En effet, face au portrait du poète, les yeux plongés dans les siens, la belle Cassandre offre elle aussi

43. Nieddu 2017, p. 164.

44. Maira 2010, p. 627.

45. Traduction de N. Cazauran dans Ronsard 1999, p. 4.

46. *Ibid.*

47. Voir Hunkeler 2003, p. 168.

son profil féminin à la contemplation (fig. 6). La sensualité de la jeune femme est mise en valeur par le drapé de son bustier qui souligne une poitrine découverte – ou à peine voilée par une dentelle transparente – que vient encore embellir un collier précieux. Sa chevelure bouclée est habilement coiffée pour suggérer à la fois l'ordre et le désordre. Une forme d'érotisme se dégage de ce portrait. L'entrée en matière du recueil ne saurait être plus claire : Cassandre est et sera décrite comme une femme sensuelle dont les attraits ne seront voilés que d'un simulacre de pudeur. La gravure rappelle un célèbre dessin de Michel-Ange dont la plupart des spécialistes pensent qu'il représente la cruelle reine de Palmyre, Zénobie, passée à la postérité pour son tropisme belliqueux (fig. 7). Qui a reconnu cet écho devine déjà à quel point la « Guerrière Cassandre⁴⁸ » tourmente le poète.

Enfin, ce double portrait, placé ainsi au seuil du recueil, n'est pas sans rappeler le double portrait de Pétrarque et de Laure, que l'on avait coutume de faire figurer sur les pages de titre des œuvres du grand poète toscan⁴⁹. Par la publication des *Amours*, Ronsard entend en effet devenir le Pétrarque français : Cassandre doit supplanter Laure comme le Vendômois doit prendre la place du Toscan dans le Parnasse des poètes de l'amour.

Ce fameux portrait de la dame, chanté déjà par Pétrarque dans son *Canzoniere*, est ici littéralement exhibé dès l'ouverture du livre. Alors que les sonnets 77 et 78 des *Rerum vulgarium fragmenta* évoquent la réalisation du portrait de Laure par Simone Martini, mais sans que le lecteur puisse avoir une quelconque idée de cette image qui n'a jamais été retrouvée, Ronsard fait précéder directement son texte de ce portrait. Cette image presque sacrée de l'idole fait ainsi de l'ouvrage un véritable temple dans lequel le lecteur s'apprête à pénétrer. Ainsi, tous les sonnets qui font référence à cette image de Cassandre renvoient d'une manière ou d'une autre à cette représentation inaugurale. Ronsard est allé plus loin que Pétrarque : par la magie de l'imprimé, il offre non seulement son propre *canzoniere* mais avec lui, en lui, le portrait si précieux de la dame. Une forme de surenchère par rapport aux Italiens semble ici manifester la parfaite réussite de la *translatio studii* tant rêvée : non



Fig. 6. Portrait de Cassandre, dans Pierre de Ronsard, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquième de ses Odes*, Paris, veuve de Maurice de La Porte, 1552.

seulement Ronsard apparaît comme le nouveau Pétrarque mais encore il surpasse le poète italien par la publication d'un recueil qui sache unir les arts : poésie, gravure et même musique puisque le recueil était accompagné d'un supplément musical permettant d'interpréter la plupart des poèmes⁵⁰.

Toutes les occurrences du mot *portrait* dans les poèmes qui suivent renvoient donc inévitablement à cette image originelle que le lecteur n'aura pas à s'imaginer car elle lui a été offerte au seuil même du livre. Comme tous les poètes français qui ont chanté, à l'instar de Pétrarque, une dame aimée, Ronsard fait écho dans son ouvrage, comme nous l'avons déjà dit, à la physiologie de

48. Ronsard 1993a, sonnet 4, p. 83.

49. Voir à ce propos Maira 2007, p. 230-244.

50. Voir Vignes 2016 et Collarile – Maira 2016.



Fig. 7. Copie de Michel-Ange par Bacchiacca, *Tête idéalisée dite de Zénobie*, XVI^e siècle, Museo del Prado (l'original se trouve à la galerie des Offices de Florence).

l'amour telle qu'elle a été exposée par Marsile Ficin, une conception largement relayée ensuite par les *trattatisti* italiens (Bembo dans ses *Asolains*, Castiglione dans son *Courtisan*, etc.)⁵¹. Le mot *portrait* s'inscrit alors, lorsqu'il est utilisé au sein de la poésie amoureuse française du XVI^e siècle, dans un champ lexical physiologique, médical, et non plus seulement artistique. Cette théorie philosophico-médicale, héritée de la conception atomiste de la vision et de la pneumatologie stoïcienne, suppose que les yeux de la dame dardent des rayons lumineux portant en eux des corps très subtils, appelés esprits (*spiritus* en latin, *spiritelli*

en italien⁵²), qui, une fois entrés par les yeux de l'amant, se répandent dans son sang pour imprimer ensuite sur son cœur et dans son imagination l'image de la dame. En latin, Marsile Ficin utilise les termes *imago*, *effigies* ou *simulachrum*⁵³. Ces trois noms ne participent pas aussi directement et précisément que celui de *portrait* au lexique technique de l'art. Et pourtant, si le deuxième sonnet du recueil ronsardien, quelques pages seulement après le portrait gravé de Cassandre, renvoie très exactement à cette image mémorielle gravée à la fois dans l'imagination et dans la chair de l'amant

51. Voir Hunkeler 2003, p. 168 sq.

52. Cette expression *spiritello d'amore* est utilisée par Dante dans la *Vita Nuova* (38) et le *Convivio*. Voir Dempsey 2001, p. 87-106.

53. *Ibid.*

infortuné, le sème de l'art n'en est pas tout à fait absent. Il y a une véritable syllepse de sens dans le mot *portrait*.

Du ciel à peine elle étoit descendue,
Quand je la vi, quand mon ame éperdue
En devint folle, & d'un si poignant trait
Le fier destin l'engrava dans mon ame,
Que vif ne mort jamais d'une autre dame
Empraint au cœur je n'aurai le portrait⁵⁴.

Comme l'image de Cassandre placée au seuil du recueil, le portrait évoqué ici est « gravé » : les lignes qui délimitent le visage et le caractérisent sont imprimées, selon le principe de la taille d'épargne, sur la page ou sur le cœur du poète. La métaphore, courante à l'époque, revient plusieurs fois sous la plume de Ronsard⁵⁵. Du Bellay lui-même, dans son recueil pétrarquiste *L'Olive*, l'avait utilisée en 1549. Elle manifestait le transfert de tout un héritage italien (à la fois la poésie de Pétrarque mais aussi le néoplatonisme ficinien) au sein de la poésie amoureuse française.

C'est précisément par rapport à cet héritage très ouvertement italien que Du Bellay, dans ses *Regrets*, souhaite esquisser, à la fin des années 1550 et au terme de son séjour romain, une voie plus typiquement française, en défendant le paradigme du portrait au crayon de Clouet. Se ranger du côté de cet artiste revient alors pour lui non seulement à se distinguer des Italiens, mais aussi à s'opposer à Ronsard qui leur avait si bien emboîté le pas dans ses *Amours*, en reprenant par le biais du *portrait* – le mot mais aussi la chose –, une tradition artistique, des références littéraires et des conceptions philosophiques directement venues de la péninsule transalpine. Enfin, n'oublions pas que Ronsard avait lui aussi fait allusion aux œuvres de Clouet dans son recueil, mais d'une manière beaucoup moins élogieuse que Du Bellay. En effet, c'est

l'insuffisance de ses crayons qu'il se plaît à souligner dans le sonnet 210 des *Amours*.

Telle qu'elle est, dedans ma souvenance
Je la sens peinte, & sa bouche, & ses yeus,
Son dous regard, son parler gratieus,
Son dous meintien, sa douce contenance.

Un seul Janet, honeur de notre France,
De ses craions ne la porteroit mieus,
Que d'un Archer le trait ingenieus
M'a peint au cœur sa vive remembrance.

Dans le cœur donque au fond d'un diamant
J'ai son portrait que je suis plus aimant
Que mon cœur mesme, ô sainte portraiture,

De ce Janet l'artifice mourra
Frapé du tans, mais le tien demourra
Pour estre vif apres ma sepulture⁵⁶.

Il n'est plus cette fois-ci question d'une image gravée, mais d'une véritable peinture représentée dans le souvenir du poète ainsi que sur un diamant, pierre réputée éternelle, placé dans son cœur. Le sonnet se déploie, par la figure de la dérivation, autour de termes de la famille de *portrait* : *portrairoit* (v. 6), *portrait* (v. 10) et *portraiture* (v. 11). L'image de la dame est bien ici l'enjeu de l'écriture du texte : Ronsard fait de Clouet le pâle rival de l'Amour lui-même qui est l'auteur du portrait incarné dans l'amant. Le poète clame ainsi l'éternité de son attachement qui durera par-delà la mort tout en rabaisant l'art de Clouet qui ne saurait conférer l'immortalité. En 1555, dans ses *Mélanges*, Ronsard publie toutefois une élégie adressée à Clouet. Si, à la première lecture, il semble commander au peintre le portrait de son amante (« Pein moy, Janet, pein moy je te supplie, / Sur ce tableau les beautez de m'amie / D'une façon que je te les diray⁵⁷ »), c'est finalement le poème lui-même qui en tient lieu, déployant sur plus de 170 vers la description des grâces féminines (fig. 8). À plusieurs reprises, le poète s'interroge même ouvertement sur la possibilité, pour Clouet, de réellement traduire en peinture la beauté de Cassandre :

54. Ronsard 1993a, p. 82.

55. Sonnet 29, v. 10 : « Mais ce portrait qui nage devant mes yeux » ; sonnet 34, v. 5 : « Puis je me plain d'un portrait inutile » ; sonnet 83, v. 11-14 : « J'enten alors que l'Amour ne dedaigne / Suttilement l'engraver de son trait : / toujours au cœur nous revient ce portrait, / Et maugré nous, toujours nous acompaigne » ; sonnet 115, v. 3 : « Au fond du cœur, m'engrava le portrait » ; chanson 141, v. 55-58 : « Ainsi ne l'or qui peut tanter, / Ni grace, beauté, ni maintien, / Ne sauroient dans mon cœur enter / Un autre portrait que le tien ».

56. Ronsard 1993a, p. 227-228.

57. *Élégie à Janet peintre du Roy*, dans *ibid.*, I, p. 152, v. 1-3.

Mais las ! Janet, hélas ! je ne sçay pas
 Par quel moyen, ni comment tu peindras
 (Voire eusses-tu l'artifice d'Apelle)
 De ses beaux yeux la grace naturelle,
 Qui font vergongne aux estoiles des Cieux⁵⁸.

Et si le poète à la fin s'extasie face à la représentation de Cassandre (« Hâ, je la voy ! elle est presque portraite⁵⁹ »), c'est sans doute bien plus

face à sa propre description si animée et mimétique, une « vive représentation⁶⁰ » qui place littéralement sa maîtresse devant ses yeux, que face à une toile qui ne verra jamais le jour.

Du Bellay se souvient sans doute de ces vers lorsqu'en 1558, dans le sonnet 21 de ses *Regrets*, il définit sa propre poétique en faisant l'éloge de Clouet. C'est aussi une manière pour lui de se démarquer fortement de Ronsard, de son tropisme italien et de ses prétentions démiurgiques.



Fig. 8. François Clouet, *Dame au bain*, vers 1571, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

58. *Ibid.*, p. 153, v. 39-43.

59. *Ibid.*, p. 156, v. 169.

60. D'après Agnès Rees, la « vive représentation » met en jeu à la fois « la fidélité à l'objet représenté et le pouvoir de l'animer, de lui « donner vie » sous la plume ou le pinceau », Rees 2011, p. 16.

CONCLUSION

Sous la plume des deux principaux poètes français du milieu du XVI^e siècle, le nom *portrait*, même lorsqu'il traduit une réalité philosophico-physiologique (pour ne pas dire médicale) liée au sentiment amoureux, est ressenti comme appartenant au domaine des arts visuels. Leur production poétique semble donc participer activement à la spécialisation du sens de ce substantif en français. C'est d'ailleurs ce lien à la peinture, au dessin et à la gravure qui confère à ce terme une forte dimension métapoétique. Évoquer un « portrait » revient souvent pour les poètes à se mesurer aux peintres ou, plus subtilement, à s'opposer à l'esthétique et à la démarche d'un autre poète.

Mais la simple mention de ce terme les pousse en outre à se situer par rapport au modèle italien, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, c'est en effet en Italie que la comparaison topique des arts suscite le plus de controverses depuis les conférences prononcées à Florence par Benedetto Varchi, et même au siècle précédent, par les écrits sur la peinture de Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci dans le cadre de la querelle sur le *Parallèle des arts*⁶¹. Le *Paragone* a ainsi nécessairement l'Italie pour arrière-plan, d'autant qu'il semble réellement

introduit en France par l'Arioste dans le chant xxxiii de son *Orlando furioso*, où le poète dresse une liste de peintres contemporains qui comprend notamment les noms de Léonard, Raphaël ou encore de Michel-Ange auquel Du Bellay comparera Ronsard dans ses *Regrets*⁶². Par ailleurs, lorsque les poètes de la Pléiade utilisent le substantif *portrait*, comme étant au cœur des débats sur l'imitation, ils le reprennent généralement aux célèbres sonnets 77 et 78 (*Per mirar Policleto a provar fiso* et *Quando giunse a Simon l'alto concetto*) de Pétrarque sur le portrait de Laure par Simone Martini. C'est autour de ce thème du portrait que Ronsard se revendique et est pleinement reconnu par ses pairs comme le digne héritier et passeur de l'Italie en France : il se veut en effet le Pétrarque français et l'on définit sa poétique en comparaison avec l'art michelangelesque. Du Bellay se réclame au contraire d'un paradigme typiquement français, récusant le modèle italien désormais honni au profit d'un grand art national que son gallicanisme le pousse à encenser, et propose une conception du portrait et de l'art comme artefact vrai, franc, transparent et simple où le lecteur-spectateur pourrait s'observer « comme en un miroir ». L'axiologie qui se dégage est sans équivoque : si la France produit des œuvres de vérité, l'Italie n'est mère que d'illusions et de chimères.

Bibliographie

Ouvrages à caractère de source

- Alberti 1540 = L.B. Alberti, *De Pictura, praestantissima et nunquam satis laudata arte, libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis...*, Bâle, Thomas Gechauf, 1540.
 Alberti 2007 = L.B. Alberti, *De Pictura*, trad. D. Sonnier, Paris, 2007.
 Du Bellay 1991 = J. Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. H. Chamard, Paris, 1991.
 Du Bellay 2022 = J. Du Bellay, *Les Regrets, suivi de Les Antiquités de Rome*, Le Songe, éd. F. Roudaut, Paris, 2002.
 Estienne 1549 = R. Estienne, *Dictionnaire françois latin [...]* corrigé et augmenté, Paris, Robert Estienne, 1549 [1539].
 Marguerite de Navarre 2000 = Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. N. Cazauran, Paris, 2000.

- Marot 1993 = C. Marot, *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, 1993.
 Pline 1566 = *L'Histoire du monde de C. Pline Second... À quoy a esté adjousté un traité des poix et mesures antiques réduites à la façon des François... Le tout mis en françois par Antoine Du Pinet, seigneur de Noroy, et depuis pour ceste seconde impression diligemment... reveu... par ledit sieur, un peu avant sa mort*, Lyon, Claude Senneton, 1566 [1562].
 Ronsard 1993a = P. de Ronsard, *Les Amours*, éd. A. Gendre, Paris, 1993.
 Ronsard 1993b = P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, 1993.
 Ronsard 1999 = P. de Ronsard, *Les Amours, leurs Commentaires (1553)*, éd. Ch. de Buzon, P. Martin, Paris, 1999.

61. *Paragone* 1990.

62. À ce propos, voir Balsamo 2020, p. 33.

Études secondaires

- Adhémar 1970 = J. Adhémar, *Les Clouet et la Cour des rois de France*, Paris, 1970.
- Balsamo 1992 = J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, 1992.
- Balsamo 2020 = J. Balsamo, *Le poète et le peintre. Note sur un « lieu » de la poésie amoureuse, de Pétrarque à Gaspara Stampa*, dans *Revue européenne de recherches sur la poésie*, 6, 2020, p. 27-39.
- Barocchi 1956 = P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, dans *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, 21, 1956, p. 177-212.
- Bizer 2001 = M. Bizer, *Paschal et la poétique de la prose*, dans *Les lettres romaines de Du Bellay : les Regrets et la tradition épistolaire*, Montréal, 2001, p. 77-98.
- Campo 1998 = R. Campo, *Ronsard's Contentious Sisters. The Paragone between poetry and painting in the works of Pierre de Ronsard*, Chapel Hill, 1998.
- Collarile – Maira 2016 = L. Collarile, D. Maira, *Ronsard et la mise en musique des Amours (1552-1553)*, Paris, 2016.
- Deldicque 2019 = M. Deldicque, *Clouet, le miroir des dames*, Paris, 2019.
- Dempsey 2001 = Ch. Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Londres-Chapel Hill, 2001.
- De Vecchi 1999 = P. De Vecchi, *La Cappella Sistina*, Milan, 1999.
- Hunkeler 2003 = T. Hunkeler, *Le Vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève*, Genève, 2003.
- Lecerclé 1987 = F. Lecerclé, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, 1987.
- Maira 2007 = D. Maira, *Typosine, la dixième muse : formes éditoriales des « canzonieri » français (1544-1560)*, Genève, 2007.
- Maira 2010 = D. Maira, « *L'encre et la voix* » : Muret et la fabrique des Amours de Ronsard, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 72-3, 2010, p. 621-639.
- Minazzoli 1990 = A. Minazzoli, *La première ombre : réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, 1990.
- Nieddu 2017 = L. Nieddu, *L'art du portrait dans l'œuvre de Jean Perréal et ses liens avec le Nord*, dans L. Fagnart, I. Lecocq (dir.), *Arts et artistes du Nord à la cour de François I^{er}*, Paris, 2017.
- Noirot 2021 = C. Noirot, *Janet contre Michel-Ange : l'art du portrait d'après nature selon le sonnet XXI des Regrets de Du Bellay*, dans G. Amiel et al. (dir.), *Les Regrets, Les Antiquités de Rome et Le Songe de Du Bellay*, dossier dans *Le Verger*, 22, 2021.
- Paragone 1990 = *Le Paragone, le parallèle des arts*, trad. N. Bauer, L. Fallay d'Este, Paris, 1992.
- Plantié 1994 = J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, 1994.
- Rees 2011 = A. Rees, *La poétique de la « vive représentation » et ses origines italiennes à la Renaissance (1547-1560)*, thèse de doctorat, université de Reims Champagne-Ardenne, 2011.
- Rèpaci-Courtois 1990 = G. Rèpaci-Courtois, *Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique*, dans *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 8, 1990, p. 63-81.
- Rèpaci-Courtois 1992 = G. Rèpaci-Courtois, « *Arts mécaniques* » ou « *état contemplatif* » ? *Les humanistes français du XVI^e siècle et le statut des arts visuels*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 54, 1992, p. 43-62.
- Rèpaci-Courtois 2000 = G. Rèpaci-Courtois, *Le rôle du De Pictura dans la théorie de l'art en France au XVI^e siècle*, dans F. Furlan, P. Laurens, S. Matton (dir.), *Leon Battista Alberti. Actes du Congrès International de Paris (1995)*, Turin-Paris, 2000.
- Speziari 2016 = D. Speziari, *La plume et le pinceau. Nicolas Denisot, poète et artiste de la Renaissance (1515-1559)*, Genève, 2016.
- Vignes 2016 = J. Vignes, *Poésie en musique : des Amours de Ronsard au « supplément musical »*, dans *Relire Les Amours de Ronsard*, dossier dans *Fabula. Les colloques*, 2016, <http://www.fabula.org/colloques/document3035.php>.
- Zöllner – Thoenes 2017 = F. Zöllner, C. Thoenes, *Michel-Ange, l'œuvre peint, sculpté et architectural complet*, Cologne, 2017.

Le *voir* dans la littérature artistique française du XVII^e siècle

Une conception plurielle

Michèle-Caroline HECK

M.-C. Heck, Université Paul-Valéry Montpellier III, michele-caroline.heck@univ-montp3.fr

Les termes qui déterminent les contours de l'acte de voir définissent une conception plurielle du regard qui se dessine dans les écrits de Pader, Bosse, Fréart de Chambray, Dufresnoy, Félibien et Roger de Piles. L'analyse de la terminologie employée par les théoriciens français permet d'en cerner l'émergence à partir des textes italiens, puis ses inflexions et ses transformations. L'enjeu de cette contribution est de montrer comment le concept de regard ou d'œil se retrouve dans des champs lexicaux diversifiés, et comment se créent des réseaux lexicaux en lien avec des concepts différents mais pourtant proches. Ceux-ci dépassent le strict domaine de la perspective, et touchent des notions plus larges. Au-delà du regard du peintre et de celui du spectateur, l'œil est ainsi associé par exemple à l'idée d'apparence, d'artifice et de vrai, de jugement et de plaisir. La diversité de la terminologie utilisée dans les écrits sur l'art à propos de cette notion permet d'ouvrir une réflexion méthodologique à propos de la lexicographie artistique.

Théorie de l'art, lexicographie, lexicologie

The terms that determine the outlines of seeing define a plural conception of the gaze that appears in the writings of Pader, Bosse, Fréart de Chambray, Dufresnoy, Félibien and de Piles. The analysis of the terminology used by the theorists allows us to identify its emergence from the Italian texts, then its inflections and transformations during the 17th century. The aim of this contribution is to show how the concept of gaze or eye is found in various lexical fields, and how lexical networks are created in connection with different but related concepts. These go beyond the strict domain of perspective, and touch upon broader notions. Beyond the painter's and the spectator's gaze, the eye is thus associated for instance with the ideas of appearance, of artifice and truth, of judgment and pleasure. The diversity of terminology raises methodological questions about artistic lexicography.

Art theory, lexicography, lexicology

La question du regard a fait l'objet d'études dans des perspectives diverses : celle d'une histoire des sciences¹, celle d'une sociologie du voir et du savoir², ou encore celle d'une histoire et d'une culture du regard dont Régis Debray a défini les trois étapes – magique, esthétique, économique – en fonction de la qualité de l'œuvre d'art considérée (idole ou objet de culte, objet de délectation, objet médiatique-événement)³. Toutes ces directions révèlent cependant deux constantes

essentielles. La première réside dans le fait que plus que sur la mise en évidence d'une continuité dans sa conception, l'accent est mis sur les changements de points de vue qui donnent alors une direction nouvelle au concept. Carl Havelange a ainsi analysé les ruptures, et bien montré combien l'institution de la perspective, d'une part, et les recherches de Galilée et de Kepler d'autre part, ont modifié l'acte de voir, et présidé à l'institution du regard moderne⁴. La seconde conclusion que l'on peut tirer de ces études est la difficulté à définir le

1. Sicard 1998.

2. Sauvageot 1994.

3. Debray 1994.

4. Havelange 1998, p. 245-339.

voir et le *regarder* dans leur dimension invisible et pourtant perceptible et sensible. Bien qu'au cœur des divers champs des sciences humaines, leur définition se dérobe.

Les termes qui, dans la littérature artistique du XVII^e siècle, déterminent les contours de l'acte de voir, définissent des conceptions diverses. En effet, parce qu'elle exprime la triple relation entre le monde tel qu'il est, tel qu'il est représenté par l'artiste et tel qu'il se donne à voir au spectateur, l'œuvre d'art occupe une place singulière. La question du *voir* se pose ainsi avec d'autant plus d'acuité. La manière dont le regard se forge en étant tributaire du contexte culturel dans lequel il s'exerce a été largement démontrée⁵. Mais les œuvres ne nous disent pas comment s'effectue la vision, celle du peintre et celle du spectateur qui regarde le tableau, et, pour reprendre l'expression de Didi-Huberman, entre la représentation et l'œil quelque chose nous échappe⁶.

Le recours à l'analyse des écrits d'artistes et des textes théoriques contemporains des œuvres étudiées s'avère alors d'une grande importance. Ils sont une source directe pour entrer dans le secret du regard que l'artiste porte sur le monde et reproduit dans son œuvre, et dans celui du spectateur. Cela est d'autant plus vrai pour le XVII^e siècle, quand la théorie s'éloigne de la spéculation sur le Beau et devient une explication de la pratique, et que la recherche du mot juste devient l'une des préoccupations essentielles des théoriciens français, comme en témoigne Félibien dans la préface à ses *Principes* :

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 signifie⁷.

Cette exploration des textes n'est pas nouvelle. Les écrits de Félibien, de Roger de Piles et d'autres théoriciens ont fait l'objet d'études, mais

elles sont généralement focalisées sur un auteur⁸. Des thématiques bien précises, comme la couleur ou l'expression des passions ont été abordées de manière transverse⁹. Toutes ont montré la validité de cette approche que nous nous sommes proposé d'élargir.

Notre contribution s'inscrit dans la suite du programme de recherche européen *LexArt. Words for art. The rise of a terminology (1600-1750)*, dont l'enjeu est d'étudier le vocabulaire artistique tel qu'il s'élabore au XVII^e siècle, se diffuse au nord des Alpes, et se transforme au début du XVIII^e siècle en relation avec les pratiques artistiques en France, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas et dans les pays germaniques¹⁰. Notre but était de saisir le mode d'élaboration d'un langage commun à l'usage des peintres et des amateurs, de resituer les termes dans le contexte des sources dans lesquelles ils ont été utilisés et de cerner la diffusion de ce vocabulaire à travers l'Europe. La constatation qui s'impose est qu'un vocabulaire précis n'existe pas. Les notions sont exprimées par des termes différents qui en donnent des éclairages divers. Près de quatre mille termes ont ainsi été recensés pour chaque langue étudiée (français, néerlandais, anglais et allemand) dans la base de données *LexArt*. Visant à exercer une réflexion critique sur son contenu, et à faire émerger de nouvelles questions, cette dernière est conçue comme un outil heuristique dans lequel les termes, resitués dans leur contexte, sont mis en réseaux lexical, linguistique et conceptuel¹¹.

Il ressort de ce vaste ensemble que la notion de regard qui nous occupe ici, est de loin la plus évoquée dans les textes français : 154 termes sont relevés dans 400 citations tirées de 37 ouvrages sources. L'importance numérique de ce corpus

5. Panofsky 1975 ; Gombrich 1987 ; Baxandall 1985 ; Bryson 1983.

6. Didi-Huberman 1992, p. 14.

7. Félibien 1676, n. p. (préface).

8. Puttfarken 1985 ; Démoris 1988 ; Démoris 1997 ; voir aussi Germer – Michel 1997. Il n'est pas possible de citer ici toutes les études portant sur les écrits de théorie de l'art au XVII^e siècle.

9. Lichtenstein 1989.

10. *LexArt. Words for art. The rise of a terminology (1600-1750)*, ERC Advanced Grant n° 323761 (2013-2018). Le choix d'une limite géographique à l'Europe septentrionale a été dicté par la durée de cinq ans imposée pour les programmes de recherche européens, et par le fait que ces textes étaient moins explorés que les Italiens, tant en ce qui concerne leur numérisation que leur étude.

11. En ligne : www.lexart.fr. La base de données ne peut en aucun cas être utilisée pour une recherche statistique, ni pour une recherche par occurrences. Sur la question de lexicographie, voir Heck 2018a et 2018b.

appelle certaines remarques. La première est que certains termes se rapportent à la qualité de ce qui est vu ou à l'effet que cela suscite. Des termes comme « agrément », « agréable », « beau », « bien-ensemble », « charme » sont fréquemment utilisés, et définissent la perception en relation avec le caractère de ce qui est vu. D'autres comme « copie », « critique », appartiennent spécifiquement au domaine du jugement : nous ne retiendrons donc pas ces derniers dans le cadre de notre contribution qui porte sur l'expression du regard dans l'acte de voir. La seconde remarque souligne le paradoxe du très grand nombre de termes que cela implique, et, simultanément, de l'absence, dans le vocabulaire artistique au XVII^e siècle, du mot « regard » qui semble apparaître, peut-être pour la première fois, en 1740 sous la plume de Du Bos, puis de manière fréquente¹². Ceci explique peut-être la multiplicité des termes qui définissent les contours de l'acte de voir.

Cependant, cette importance accordée au *voir* en France par les théoriciens trouve sa justification dans l'intérêt que certains, comme Abraham Bosse, ont porté à la perspective et à ses modalités d'application, puis surtout à l'émergence d'une nouvelle conception de la peinture, en gestation à partir de 1660, dans laquelle le coloris, la lumière et le clair-obscur jouent un rôle essentiel. Celle-ci devient, avec de Piles, le fondement d'une approche renouvelée qui donne une place essentielle au spectateur dans le discours sur l'art. L'ensemble de cette terminologie peut être regroupée en plusieurs entités :

- l'œil, la vue, le coup d'œil, l'œillade, la vue d'œil ;
- la perspective, le point de vue, la distance, l'éloignement, le rayon visuel ;
- l'œil du spectateur, l'œil du peintre, le plaisir/plaire, le repos, la satisfaction/l'enthousiasme ;
- l'artifice, l'apparence, l'effet, le vrai/le vraisemblable, tromper.

Dans un premier temps, cette répartition de la terminologie nous permettra d'aborder les grands axes de la conception plurielle du voir dans la

12. Du Bos 1740, I, p. 66-67 (*Objection tirée des tableaux pour montrer que l'art de l'imitation intéresse plus que le sujet même dans l'imitation*).

littérature artistique française du XVII^e siècle, en privilégiant à chaque fois une approche chronologique. Nous aborderons dans un second temps des questions méthodologiques touchant à la constitution et à l'utilisation du lexique pour exprimer le passage du mot à la pensée.

UNE APPROCHE PLURIELLE DU REGARD

Les quatre entités définies précédemment font apparaître deux axes fondamentaux de l'expression du regard : le premier est l'œil du peintre, la manière dont il voit ce qu'il veut représenter, et le second se rapporte à l'œil du spectateur. Pourtant, il y a entre eux des points de convergence dans ce qui caractérise l'essence même de la peinture et s'exprime dans cette équation : regarder pour peindre et peindre pour être regardé, associant ce que l'œil voit à ce qu'Étienne Binet, définissant la peinture, appelle le « miracle du pinceau¹³ ». Qu'il s'applique au peintre ou au spectateur, le discours porte en lui une ambiguïté fondamentale entre l'œil de l'entendement ou de la raison et l'œil du corps. Le premier permet de lire l'histoire, éveille le jugement et l'appréciation des règles¹⁴ ; il permet la reconnaissance de l'original et de la copie, autant de caractères qui seront développés dans la *connoisseurship*¹⁵. Le second est l'œil du corps qui perçoit directement ou qui a la capacité d'unir raison et imagination dans le *voir*.

La vue, l'œil, la vue d'œil, le coup d'œil, l'œillade

Si l'on considère le premier regroupement de termes – œil, vue, vue d'œil, coup d'œil, œillade –, qui apparemment sont proches, on se rend rapidement compte qu'ils touchent à des concepts très différents, exprimés de manières diverses dans le cours du XVII^e siècle.

Une première citation de Fréart de Chambray situe bien la question de l'approche plurielle du regard :

13. Binet 1622, p. 301-318.

14. Dans sa lettre à Chantelou, le 28 avril 1639, en lui envoyant le tableau de la *Manne*, Poussin l'engage à lire l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. Démoris 1988, p. 47-61.

15. Griener 2010.

Et comme le Peintre fait profession d'imiter les choses selon qu'il les voit, il est certain que s'il voit mal, il les représentera conforme[s] à sa mauvaise imagination, et fera une mauvaise peinture ; si bien qu'avant que de prendre le crayon et les pinceaux, il faut qu'il ajuste son œil avec le raisonnement, par les principes qui enseignent à voir les choses, non seulement ainsi qu'elles sont en elles-mêmes, mais encore selon qu'elles doivent estre figurées. Car ce seroit bien souvent une lourde faute de les peindre précisément comme l'œil les voit, quoique cela semble un paradoxe¹⁶.

La question posée par le théoricien porte d'une part sur ce que l'œil voit, et d'autre part sur le rapport entre l'œil et le raisonnement, et ainsi la nécessité d'ajuster l'œil, non pour voir les choses telles qu'elles sont, mais telles qu'elles doivent être représentées. Ce point essentiel de l'enseignement académique avait déjà été débattu par Abraham Bosse dans les *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture*, et repris dans le *Peintre converty*¹⁷ : l'œil reçoit une sensation, mais il est aussi un organe de mesure et de pratique. C'est sur ce fondement que Bosse oppose la pratique du dessin à vue d'œil à celle du dessin fondé sur la perspective¹⁸.

Après Bosse, le débat se déplace, et se focalise sur la place de l'œil naturel par rapport à l'œil de l'entendement. Fréart de Chambray considère « [les yeux de] l'Entendement seuls juges de la beauté et de l'excellence d'un tableau¹⁹ ». Félibien aussi attribue cette qualité à l'œil qu'il considère comme le principal instrument pour établir les lignes de perspective ou du mélange des couleurs et de la diminution des teintes dans l'éloignement²⁰.

Des expressions comme s'exercer l'œil en respectant une distance entre l'œil et l'objet qui « soit raisonnablement grande, afin que l'œil les embrasse facilement d'une seule œillade²¹ », ou « donner de l'agrément à l'œil » apparaissent sous la plume d'Abraham Bosse ou d'Hilaire Pader. Ce

dernier insiste sur la nécessité de « surprendre l'œil en estonnant l'esprit [...]»²². De Piles développe l'idée de l'instantanéité du regard qui doit être touché par ce qu'il nomme « la Passion principale du tableau²³ ». Dans les *Conversations*, le théoricien élargit à la couleur, au traitement de la lumière et du clair-obscur les conditions de « la surprise de ce premier coup d'œil²⁴ ».

Les notions de coup d'œil ou d'œillade deviennent alors prépondérantes, et se rapportent autant au peintre qu'à celui qui regarde le tableau. Elles s'appliquent à la conception de la composition qui doit permettre selon Testelin à « la vüe [de] découvrir d'une seule œillade [...] ce qui arrive en un seul tems²⁵ ». Une conception nouvelle se met ainsi en place. Ce n'est pas un regard qui examine le tableau avec soin, partie par partie, mais un regard capté dont de Piles définit le fonctionnement en décrivant, grâce à un parallèle avec un miroir convexe, comment l'œil est attiré par le centre du tableau :

[...] l'œil se porte ordinairement au milieu de l'Objet [...] par consequent il faut qu'il y trouve le Principal Objet, pour estre satisfait : [...] [les bords] attirent les yeux qui sont comme en inquietude de ne voir pas une continuité de cet Ouvrage, [...] ces bords estant legers d'ouvrage, l'œil demeure au centre du Tableau, & l'embrasse plus agreablement²⁶.

Le théoricien met ainsi en évidence que le tableau attire l'œil, conduit le regard, le séduit.

La perspective, le point de vue, la distance, l'éloignement

Le deuxième regroupement de termes circonscrit les contours d'un œil qui projette ou qui mesure. Indépendamment de la question spécifique du vocabulaire de la perspective (ligne d'horizon, point de fuite, etc.) que nous n'aborderons pas, deux termes marquent l'ambiguïté de

16. Fréart de Chambray 1662, p. 20 (*De la position régulière des figures*).

17. Bosse 1646, 1667.

18. Cojannot-Le Blanc 1997, p. 99-107.

19. Fréart de Chambray 1662, p. 19 (*De la position régulière des figures*).

20. Félibien 1679, III, p. 85-87, 90 (*Cinquième entretien*).

21. Bosse 1667, p. 16.

22. Pader 1673, p. 7.

23. De Piles 1668, p. 83 (*Remarque 78*).

24. De Piles 1667, p. 78-79 (*Première conversation*).

25. Testelin s. d [1693 ou 1694], p. 19-20 (*Extrait des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, tenues en présence de Monsieur Colbert, en l'année 1673. Sur l'expression générale et particulière*).

26. De Piles 1668, p. 124-125 (*Remarque 290*).

la terminologie du regard par rapport à la perspective²⁷. Fréart de Chambray définit l'optique comme l'« Art de voir les choses par la raison, et avec les yeux de l'Entendement²⁸ ». Félibien, quant à lui, considère le prospect comme « un office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'œil, du rayon visuel, & de la distance de l'œil à l'objet²⁹ ». Les deux auteurs mettent donc en avant le rôle de la raison, mais ces deux notions – l'optique et le prospect – sont également, pour d'autres, à rapprocher de la perspective. Dupuy Du Grez, par exemple, présente l'optique comme un synonyme de perspective³⁰.

La conception d'un œil considéré comme un instrument de mesure, de projection, est, comme nous l'avons vu, courante sous la plume d'Abraham Bosse. En revanche, une autre qualité du regard, à savoir la capacité de juger, attribuée à l'œil s'impose dans les écrits sur l'art en France, parallèlement au rejet de l'utilisation du compas. Citée par Vasari, l'expression de Michel-Ange à propos de la règle et de la mesure des figures, « che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, perché le mani operano e l'occhio giudica³¹ », devient un lieu commun dans toute la littérature artistique européenne. En France, Dufresnoy utilise la formule « Et que le compas soit plutôt dans les yeux que dans les mains », suivi par Jean-Henry de La Fontaine³². Dans les *Premiers elemens de peinture*, de Piles indique que « Pour accoutumer l'œil à la justesse, il ne faut jamais se servir de compas », mais regarder, comparer³³.

Sous la plume de Fréart de Chambray, le terme « perspective » devient aussi synonyme de « collocation reguliere des Figures dans un Tableau ; [vû que c'est par elle qu'on decide precisément, et avec demonstration, ce qui est bien, et ce qui est mal]³⁴ ». Par ailleurs, la perspective n'est plus seulement qualifiée de « géométrique » et « linéale » ou

« aérée » et « aérienne », mais elle est associée à des termes comme « distance », « éloignement ». La publication du *Traitté de la peinture* de Léonard de Vinci en 1651 (en français et en italien) a une importance décisive sur la théorie française, et contribue très certainement à la nouvelle inflexion de la conception du regard³⁵. Deux préceptes de Vinci sont essentiels : le premier établit que l'œil ne peut saisir l'effet d'éloignement uniquement par la perspective linéaire, sans le concours de la perspective « aérée », c'est-à-dire l'affaiblissement des couleurs³⁶ ; le second porte sur l'importance de la distance d'où la figure doit être vue³⁷. De nombreux chapitres sont consacrés à ces notions par le peintre et théoricien italien, montrant d'une part la nécessité de tenir compte du lieu pour regarder une peinture³⁸, de la recherche du bon point de vue³⁹, des diverses sensibilités de l'œil à l'éloignement en fonction de l'air, de la lumière⁴⁰, de la distance qui modifie les formes et les couleurs⁴¹.

Bosse reprend également ces formules dans ses écrits tardifs. Dans le *Peintre converty*, il parle de la nécessité « que la distance en soit raisonnablement grande, afin que l'œil les embrasse facilement d'une seule œillade » et il assimile l'œil du regardant au point de vue⁴². C'est effectivement le point de vue qui devient essentiel dans le discours sur la perspective, mais sa signification se dégage de la stricte conception linéaire. Charles-Alphonse Dufresnoy, qui rédige son *De arte graphica* à Rome, et dont la conception de la peinture est très

27. Hamou 1995, p. 223-319.

28. Fréart de Chambray 1662, p. 19 (*De la position régulière des figures*).

29. Félibien 1685, IV, p. 282-283 (*Huitième entretien*).

30. Dupuy Du Grez 1699, p. 345 (*Traité d'optique, pour supplément à la quatrième dissertation sur la composition*).

31. Vasari 1568, II, p. 775.

32. De Piles, 1668, p. 45 ; La Fontaine 1679, p. 45.

33. De Piles 1684, p. 14-15 (chap. v, *Des différentes façons de dessiner*).

34. Fréart de Chambray 1662, p. 21 (*De la position régulière des figures*).

35. Farago 2009 ; Farago – Bell – Vecce 2018 ; Bell 2013, p. 79-111 ; Fiorani – Nova 2013 ; Cojannot-Le Blanc 1997. Voir aussi l'introduction de Sconza 2012, p. 43-50.

36. Vinci 1651, p. 124 (chap. CCCLIV, *Precepte de la perspective dans la peinture*).

37. *Ibid.*, p. 122 (chap. CCCXLIX, *Precepte de la peinture*).

38. *Ibid.*, p. 92 (chap. CCLXXX, *En quel lieu doit être placé celui qui regarde un tableau*).

39. *Ibid.*, p. 92 (chap. CCLXXXI, *A quelle hauteur on doit mettre le point de veü*).

40. *Ibid.*, p. 93 (chap. CCLXXXII, *Que les figures ne doivent pas par raison estre trop finies*), p. 107 (chap. CCCXV, *Des termes extremes inferieures des corps esloignes*), p. 110 (chap. CCCXXVI, *Pourquoy les objets plus hauts eslevez, dans l'eloignement sont plus obscures que les autres qui sont mis plus bas, quoy que le broüillard soit uniforme & esgalement espais*). Voir aussi sur ces questions Fiorani – Nova 2013 ; Bell 2013, p. 79-111 ; Cojannot-Le Blanc 1997, p. 99-107.

41. Vinci 1651 p. 116-117 (chap. CCCXXXIII, *D'oü vient qu'un[e] chose peinte, encore qu'elle vienne à l'œil sous la mesme ouverture d'angle qu'une autre réelle, laquelle en est esloignée, la peinture ne semble jamais si esloignée que la naturelle*).

42. Bosse 1667, p. 16 et 39.

largement tributaire de la théorie italienne de l'art, en souligne le côté fallacieux parce que « tombant assez souvent dans l'erreur, & nous faisant voir des choses sous un faux aspect⁴³ ». Tenant compte, comme le propose Vinci, du lieu pour regarder une peinture⁴⁴, la notion de point de vue ne fait pas référence à une projection, mais est étendue à la nécessité de « concevoir le Tout ensemble & l'effet de l'Ouvrage comme tout d'une veüe, & non pas chaque chose en particulier⁴⁵ », selon l'expression de De Piles faisant référence à la grappe de raisins :

{329. La Grappe de Raisin.} Il est assez évident que le Titien par cette comparaison aussi judicieuse que familiere, a pretendu dire que l'on doit ramasser les Objets & les disposer de telle sorte, qu'ils composent un Tout, dont plusieurs Parties contiguës puissent estre éclairées, plusieurs ombrées, & d'autres de Couleurs rompuës, pour estre dans les Tournans ; de mesmeque dans une Grappe de Raisin, plusieurs grains qui en font les parties, se trouvent dans le jour, plusieurs dans l'ombre, & d'autres dans la demie teinte, pour estre dans les Parties fuyantes. Le Tintoret dit un jour à Rubens, qu'il avoit oüï dire au Titien, Que dans tous ses plus grands Ouvrages, la Grappe de Raisin estoit son meilleur guide & sa principale Regle⁴⁶.

L'exemple de la grappe de raisin contribue à démontrer qu'une forme circulaire est plus agréable à l'œil de celui qui regarde le tableau. Le lien établi entre le point de vue du spectateur et la composition induit une nouvelle conception du rayon visuel : « [...] les angles attirent la veüe & la separent en autant de rayons visuels : Les yeux ne souffrent aucune division, & sont tous entiers à un simple & seul objet quand leur objet est un rond⁴⁷ ». De même que Léonard avait montré que le point de vue modifie les couleurs et leur intensité⁴⁸, Félibien, reconnaissant l'impor-

tance de l'espace entre l'œil et l'objet, reprend ces remarques à propos de l'art de Rembrandt dont il reconnaît la science des teintes et des lumières et des ombres, malgré la manière grossière car « par l'éloignement, les coups de pinceau fortement donnez, & cette épaisseur de couleurs diminuent à la veüe, & se noyant & meslant ensemble, font l'effet qu'on souhaite⁴⁹ ».

L'œil du spectateur, l'œil du peintre,
le repos, le plaisir, la satisfaction/
l'enthousiasme

« Voir de près », « voir de loin » devient une question essentielle, largement débattue, au cœur de laquelle apparaît l'œil du spectateur que le peintre doit attirer. Nous avons déjà évoqué rapidement l'importance que les peintres devaient accorder au lieu dans lequel doit être placé le tableau pour donner à son œuvre une belle proportion, sensible à la fois à l'œil et à la raison (Pader, Dupuy Du Grez), ou l'importance de la composition pour susciter les émotions convenables chez le spectateur. Pour de Piles, le tableau doit aussi produire « le mesme effet pour les yeux, qu'un Concert de Musique pour les oreilles⁵⁰ ». Inaccessible à la poésie, celui-ci est fondé sur l'unité ou sur l'harmonie. La comparaison faite par de Piles entre peinture et musique rappelle la vision synchronique proposée par Léonard. Cette recherche de l'effet induit une conception visuelle de la composition et un nouveau regard qui, plus qu'à lire l'histoire, s'attache à une unité picturale, grâce « à un espace que l'œil peut raisonnablement embrasser sans être distrait par plusieurs objets séparés⁵¹ », parce que, pour le théoricien français, « Ce n'est point assez que les yeux puissent voir, il faut qu'ils embrassent leur objet avec satisfaction⁵² ».

point de variété (c'est-à dire, qui paroist tousjours de mesme force sans alteration) quoy que placée en un air plus ou moins espais, ou en diverses distances) ; p. 107 (chap. CCCXVI, Des choses qu'on void de loing), p. 107-110 (chap. CCCXVIII-CCCXXI, Quelles sont les parties des corps qui commencent les premieres à disparoistre dans l'esloignement / Pourquoi à mesure que les objets se vont esloignant de l'œil, ils deviennent moins connoissables / Pourquoi les visages veus de loin paroissent obscurs / Quelles parties dans les objets disparoissent les premieres s'esloignant de l'œil, & quelles sont celles qui conservent davantage leur espece).

43. Le texte latin est traduit par Roger de Piles : De Piles 1668, p. 15 (VII. Attitude) ; Heck 2018b, p. 91-102.

44. Vinci 1651, p. 92 (chap. CCLXXX, En quel lieu doit estre placé celui qui regarde une peinture).

45. De Piles 1668, p. 15-16 (XV. Du nombre des figures).

46. *Ibid.*, p. 125 (Remarque 329).

47. De Piles 1677, p. 233-234, (Seconde conversation).

48. Vinci 1651, p. 32-33 (chap. CII, De la variété qui se remarque aux couleurs, selon qu'elles sont plus esloignées ou plus proches ; chap. CIII, A quelle distance de la veüe, les couleurs se perdent entierement) ; p. 33-35 (chap. CVI, De la couleur qui ne monstre

49. Félibien 1685, IV, Septième entretien, p. 151-153.

50. De Piles 1668, p. 83-85 (Remarque 78).

51. De Piles 1708, p. 376.

52. *Ibid.*, p. 372.

Développant cette nouvelle approche, de Piles introduit ainsi une inversion de l'action du regard⁵³. Ce n'est pas « l'œil qui doit chercher le Tableau, mais le Tableau [qui] doit attirer l'œil & le forcer, pour ainsi dire à le regarder⁵⁴ » et « le Spectateur au contraire sans entrer dans aucun détail se laisse enlever tout à coup, & comme malgré lui, au degré d'Enthousiasme où le Peintre l'a attiré⁵⁵ ». Ce n'est donc pas des yeux du connaisseur dont il est question ici, mais de ceux « d'un homme d'esprit, quoy que tout neufs en Peinture, qui doivent estre touchés d'un beau Tableau⁵⁶ » qui peuvent être conduits « au delà de ce qu'ils voient, & persuadés qu'ils voient ce qu'ils ne voient pas⁵⁷ ».

Les notions de *plaire*, de plaisir viennent ainsi compléter la conception du regard. Que le but de la peinture soit de plaire n'est pas nouveau, cette idée traverse les textes de littérature artistique. Le *plaire* à des personnes de différents goûts, déjà évoqué par Léonard dans son chapitre X (*Comment un peintre doit se rendre universel*, p. 3), est repris par de nombreux théoriciens. Mais plaire c'est aussi plus précisément donner du plaisir à l'œil. Cette idée aussi est déjà présente chez Vinci⁵⁸. C'est également à cet aspect que s'attache de Piles donnant un grand développement au « repos » qu'il oppose au « papillotage » associé à la confusion créée par l'éparpillement de trop nombreuses lumières, empêchant l'œil de se fixer. Ce terme était utilisé par Dufresnoy qui attribuait aux ombres seules la faculté de reposer l'œil. De Piles établit cette notion dans le champ lexical du regard, et l'étend au clair-obscur qu'il définit comme « s'appliquant autant aux objets particuliers, pour leur donner du relief, qu'à la composition du Tableau, pour y faire voir les objets avec plaisir, en donnant occasion à la vûe de se reposer d'espace en espace, par une distribution ingénieuse de grands clairs, & de grandes ombres⁵⁹ ». Décrivant le mouvement de l'œil qui inclut le repos, le théoricien associe ainsi le regard au plaisir. Ce faisant, il dessine les contours d'une physiologie du regard, indépendante de

l'intervention de l'entendement, de l'imagination et de la mémoire dans l'acte de voir.

L'Artifice, l'apparence,
le vrai / le vraisemblable, l'effet, tromper

Attirer l'œil du spectateur est ainsi le grand enjeu de la peinture. Deux notions qui apparemment éloignées de notre propos sont étroitement associées à cette attraction du regard vers le tableau. La première bien sûr est celle de vérité⁶⁰ :

La véritable Peinture doit appeler son Spectateur par la force & par la grande vérité de son imitation ; & que le Spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente⁶¹.

Le vrai est ainsi intimement lié à l'effet, leur action sur le regard est conjointe⁶². Le spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du vrai dans un ouvrage de peinture : mais c'est lui, par son effet, qui doit appeler les spectateurs. La recherche du vrai ne concerne donc pas tant l'histoire que la manière dont elle est représentée. Cette conception du vrai justifie l'importance donnée à l'expression de l'effet par les couleurs et le rendu des lumières et du clair-obscur plus encore que par le dessin. Cet effet vise non seulement à ce que les figures soient en harmonie, mais à ce qu'elles acquièrent une apparence sensible, et conviennent suffisamment à la vue pour l'attirer. Le vrai est ainsi très proche du vraisemblable et tous deux sont considérés comme une opération du regard. Les artistes cités en référence sont Titien, Rubens, Van Dyck et Rembrandt, dont l'« artifice » est « merveilleux » pour reprendre les termes de De Piles⁶³.

Cette idée d'une peinture qui appelle le regard induit dans son développement le recours à des termes qui, à première vue, ne se rapportent pas au concept que nous étudions. Ils n'en sont pourtant pas si éloignés. Au contraire, ils nous autorisent à l'approfondir. Des mots comme « apparence » ou « artifice » permettent de mieux cerner une

53. Puttfarken 1985, p. 80-124 ; Lichtenstein 1989.

54. De Piles 1677, p. 80-81 (*Première conversation*).

55. De Piles 1708, p. 114-115.

56. De Piles 1677, p. 19 (*Première conversation*).

57. De Piles 1708, p. 354.

58. Vinci 1651, p. 31 (chap. LXXXVII, *De la variété nécessaire dans les histoires*).

59. De Piles 1699b, p. 6-7.

60. Démoris 1997, p. 37-50 ; Heck 2018a (E. Hénin, art. *Vrai*), p. 464.

61. De Piles 1708, p. 6.

62. *Ibid.*, p. 8.

63. *Ibid.*, p. 272-273.

notion très souvent associée au regard, celle de tromperie. De même qu'une peinture doit attirer le regard, elle doit en effet aussi le tromper. Cette tromperie porte, dans le contexte de notre étude, sur la faculté à utiliser l'artifice pour faire croire que les figures du tableau sont vivantes. C'était déjà la préoccupation essentielle d'Étienne Binet qui lui a consacré plusieurs chapitres et parle d'une « œillade naïve⁶⁴ ». La tromperie porte aussi sur la capacité du peintre à cacher l'artifice pour donner une impression vivante et naturelle à l'œil⁶⁵, et faire paraître les objets peints plus vrais que les véritables. Entre la nature et l'artifice, l'œil est ainsi l'acteur d'un étrange paradoxe qui infléchit la définition de la peinture donnée par de Piles : « la fin de la Peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux⁶⁶ ».

DU MOT À LA PENSÉE

L'examen de ces nombreuses approches du *voir* appelle une réflexion méthodologique qui porte sur divers aspects et soulève plusieurs points⁶⁷.

Le mot et l'extrait

Le premier touche au rapport entre le mot et l'extrait dans lequel il est utilisé, qui est l'une des problématiques essentielles des travaux de lexicologie. Faut-il considérer le mot de manière isolée ou au contraire le resituer de manière systématique dans son contexte ? Si la première approche a très certainement du sens pour les linguistes, la seconde nous semble plus appropriée pour les historiens de l'art qui s'intéressent à la théorie pour en saisir les concepts et leur expression dans les œuvres. Bien sûr cela induit une méthodologie d'analyse différente. Nous nous bornerons à poser les contours d'une réflexion dans ce deuxième champ de réflexion. Notre but est en effet d'examiner les mots pour mettre en évidence les

pratiques artistiques qu'ils recouvrent dans différents contextes afin de cerner, au-delà des mots et à travers eux, le mode d'élaboration d'un langage commun à l'usage des peintres et des amateurs.

Le premier point démontré par l'étude de termes resitués de manière contextuelle est que de nombreux termes sont en fait polysémiques. Le *voir*, l'œil, dont la polysémie apparaît moins évidente en comparaison d'autres termes (« air », par exemple), portent toutefois en eux des sens différents selon que l'on considère le regard du peintre ou celui du spectateur, et que l'on évoque la vision à travers l'organe de l'œil ou à travers l'œil de l'entendement et de la raison.

Le second point qui doit être considéré est celui de la synonymie. Deux mots séparés par la conjonction « ou » sont-ils synonymes dans le sens strict du terme, ou bien le « ou » employé est-il pris dans le sens de « mais encore » ? Les termes comme « beau » et « grand » sont souvent reliés par « ou » et présentés comme apparemment interchangeables, mais ils expriment chacun un concept différent : « beau » se situe dans le champ conceptuel de la beauté, et « grand » dans celui du sublime. Il ne s'agit pas dans ce cas d'unir deux mots équivalents, mais de rapprocher des notions qui, ensemble, construisent un réseau lexical plus vaste. Chaque terme pouvant, comme nous l'avons vu, être inclus dans différents réseaux lexicaux selon le contexte dans lequel ils sont utilisés.

Du mot au concept

Comme le prouve notre étude de l'utilisation du mot « œil », l'approche d'une notion à travers un champ lexical est fondamentale. Il faut en effet souligner que, considéré en lui-même, surtout si le terme appartient au vocabulaire courant, on ne peut saisir toute sa richesse. En revanche, le réseau lexical qui se constitue à travers plusieurs termes proches, qui ne traduisent pourtant pas la même idée – comme vue, éloignement, rayon visuel, repos... –, contribue à éclairer les différents aspects d'une notion.

Le champ lexical permet de donner des significations variées, et participe ainsi à l'élargissement du contenu d'une pensée et à sa mutation dans le temps. Si l'on considère l'exemple du regard porté sur les proportions, on constate que différentes notions interviennent, comme la nécessité de la mesure, l'opposition entre la vision et l'œil

64. Binet 1622, p. 314 (chap. XXXIX, *La façon de parler des beaux tableaux*) : « 1. Cela n'est pas Peinture, mais nature, & ces personnages là regardent tous ceux qui les regardent, mais d'une œillade si naïve, que vous jureriez qu'ils sont en vie. »

65. De Piles 1668, p. 44 (LX. *La diversité & la facilité plaisent*) ; De Piles 1699a, p. 59-61.

66. De Piles 1708, p. 345.

67. Heck 2018b.

de l'entendement, mais aussi des concepts plus généraux de naturel et de forme idéale qui s'articulent de manières diverses, et se transforment en fonction des contextes. Les mots peuvent alors être envisagés dans leur dimension mouvante, à travers des processus d'échanges dynamiques, en relation avec la pratique et le milieu culturel dans lequel ils sont exprimés. Les conceptions du regard dans les écrits d'Abraham Bosse, ou ceux de Fréart de Chambray, ou ceux rédigés en contexte académique, ou encore ceux de Charles-Alphonse Dufresnoy et de De Piles, pour lesquels l'apport de Léonard est décisif, sont radicalement différentes. S'inscrivant dans une perspective de circulation et de mutation de sens, les associations de termes jouent un rôle essentiel pour donner une orientation tout à fait nouvelle à un concept. En se succédant ou se superposant, les différentes significations, même si elles sont contradictoires, donnent à la fois épaisseur et subtilité à leur énoncé.

D'une langue à l'autre

Nous venons de souligner la variabilité, la plasticité des mots par rapport aux concepts qu'ils énoncent. Il nous semble que des échanges dynamiques s'opèrent également en relation avec les pratiques des milieux culturels et artistiques dans les différentes langues. Joachim von Sandrart par exemple, publie en 1675, sa *Teutsche Academie* en reprenant de longs passages de Vasari. Cependant, dès les premières lignes de son chapitre sur le dessin, il remplace le terme « disegno », par celui de « Mahlerei ». En modifiant un mot, il transforme la conception même de Vasari, et considère que l'application de la couleur qui recouvre le dessin procède de l'intellect et de la raison⁶⁸. Les exemples de ce type sont nombreux. Ils montrent l'intérêt des études de lexicologie pour mieux saisir les réorientations qui se sont opérées à partir des grands écrits fondateurs de la théorie de l'art.

L'analyse des traductions anciennes est également très instructive⁶⁹. Si l'on considère celles des termes « vue », qui exprime à la fois la faculté de voir, ce qui est vu et l'action de regarder, et « œil », qui se rapporte à la fois à l'organe et au regard,

on peut noter une certaine stabilité entre l'italien et le français. Des différences d'interprétations apparaissent quelquefois pour les autres langues, mais le choix du vocabulaire devient moins incertain dans les publications du XVIII^e siècle. Une distinction claire entre l'œil et la vue se retrouve dans la traduction du *Trattato della pittura* de Lomazzo qu'Hilaire Pader publie en 1649. Il traduit « occhio » par « œil » dans les expressions comme « proportion selon l'œil » ou « sens de la vue » ou encore « œil de l'entendement ». En revanche, quand il fait référence au « respect de la vue », il utilise le terme « veduta »⁷⁰. Dans l'édition italienne du *Traitté* de Vinci, que l'on peut considérer comme un double de l'édition française publiée chez le même éditeur, « œil » est toujours utilisé pour « occhio »⁷¹. Il est ensuite traduit par « eye » et « Auge » dans les éditions anglaise et allemande⁷², sauf pour le chapitre CCLXXX dans lequel il est traduit par « vista », puis par « view » en anglais, tous deux plus proches de l'action de regarder.

D'autres traductions sont moins homogènes. Dans les éditions latine, française, allemande, anglaise et néerlandaise, du *De arte graphica* de Dufresnoy, traduit en français par de Piles, et largement diffusé en Angleterre, en Allemagne et aux Pays-Bas, le théoricien français utilise de manière générale « œil » pour « oculus », et « vue » pour traduire « visus », mais « spectare » dans l'expression « tout d'une vue ». Ces mots sont traduits par « eye », « sight », « view » ou « glance » ou « first glance » en anglais, par « oog », « oogslag » et « gezicht » en néerlandais, et par « Auge » et « Blick » en allemand⁷³. Le terme anglais « gaze » n'apparaît comme traduction de « regard » que vers le milieu du XVIII^e siècle chez Du Bos⁷⁴.

Si les traductions semblent évidentes pour le vocabulaire courant, elles le sont beaucoup moins pour des notions comme « artifice ». Exprimé comme « ars » en latin dans le *De arte graphica*,

70. Lomazzo 1585, p. 28 et 33 ; Pader 1649, p. 9-10 et 13.

71. Vinci 1651a ; Vinci 1651b.

72. Vinci 1721 ; Vinci 1724.

73. Dufresnoy 1668, p. 14, 17, 57 ; De Piles 1668, 16, p. 60-62, 124-125 ; Dufresnoy – De Piles 1695, p. 16, 23, 56, 103, 170, 174 ; Dufresnoy 1699 p. 15, 16, 56 ; Dufresnoy – De Piles 1722, p. 22, 45, 54, 98, 103.

74. Du Bos 1740, p. 66-67 ; *id.* 1748, p. 57. Dans l'édition néerlandaise, le terme est cependant traduit toujours par « Gezicht ».

68. Sandrart 1675, I, 3, p. 55 ; Vasari 1568, p. 43.

69. Tous les exemples sont donnés à titre d'illustrations. Ils ne sont en aucun cas exhaustifs.

décrit comme « konstgreep » en néerlandais, et comme « secret » en anglais, il est remplacé par une périphrase en allemand⁷⁵. Cela est particulièrement sensible pour des concepts qui prennent des significations précises et particulières aux XVII^e et XVIII^e siècles, par exemple le « tout-ensemble », ou « tout d'une vue » qui traduisent « faccia un corpo » ou « cosa insieme » dans la traduction de Dolce publiée par Nicolas Vleughels⁷⁶. D'autres flottements de signification apparaissent autour de « vaghezza », qui signifie pour Vleughels à la fois l'agrément et la grâce, ou autour de pour « génie », terme qui se précise peu à peu, et qui est utilisé pour traduire le « pittore » de Dolce. Les traductions publiées à l'époque moderne sont les vecteurs d'adaptation, voire de transposition ou d'interprétation qui quelquefois modifient la pensée de l'auteur. Elles contribuent néanmoins à la formation d'un langage commun utile aux artistes et aux amateurs en France, en Allemagne, aux Pays-Bas et en Angleterre, qui souvent faisait défaut⁷⁷.

Pour conclure nous insisterons une fois encore sur la dimension mouvante de la terminologie et sur sa capacité d'adaptation à de nouveaux cercles, à de nouveaux enjeux. Cela ouvre une perspective

nouvelle dans l'approche de la théorie de l'art qui ne cherche plus dès lors à définir une théorie, mais à engager une réflexion sur la manière dont l'art se pratique. L'approche multilingue qui est au cœur du projet *LexArt* a montré la spécificité du lexique français. Les 298 termes qui se rapportent à la notion de regard dans les 668 citations tirées des 62 ouvrages sources témoignent bien des différences d'approche. Dans les textes allemands, la terminologie relative à cette question est surtout présente par l'intermédiaire des traductions. Les écrits néerlandais et anglais insistent davantage sur le caractère perceptif ou imaginaire du voir. Le grand nombre de termes et de citations en langue française que nous avons mentionnés (154 termes relevés dans 400 citations tirées de 37 ouvrages sources) témoigne de l'intérêt des théoriciens français pour ce concept, d'abord à travers la question de la perspective, rapidement abandonnée, puis surtout à travers un questionnement sur le regard. On interroge celui du peintre et celui du spectateur, on précise ce qu'il faut regarder, et comment le regarder, ouvrant ainsi la voie à des approches nouvelles de la couleur et du « tout-ensemble ».

Bibliographie

Ouvrages à caractère de source

- Binet 1622 = É. Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pieces tres-necessaires à tous ceux qui font profession d'éloquence. Seconde édition revue, corrigée, & augmentée par l'auteur*, Rouen, Romain de Beauvais-Jean Osmont, 1622.
- Bosse 1646 = A. Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture*, Paris, Abraham Bosse, 1646.
- Bosse 1667 = A. Bosse, *Le peintre converty aux precises et universelles regles de son art avec un raisonnement abrégé au sujet des tableaux, bas-reliefs et autres ornemens que l'on peut faire sur les diverses superficies des bastimens. Et*

quelques advertissements contre les erreurs que des nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts, Paris, Abraham Bosse, Paris, 1667.

- De Piles 1667 = R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, Nicolas Langlois, 1677.
- De Piles 1668 = R. de Piles, *De l'art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en français avec des remarques nécessaires et très amples*, Paris, Nicolas Langlois, 1668.
- De Piles 1684 = R. de Piles, *Les premiers elemens de peinture, enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique, dessinées et gravées par J.-B. Corneille, peintre de l'Académie royale*, Paris, Nicolas Langlois, 1684.

75. De Piles 1668, p. 44 ; Dufresnoy 1668, p. 45 ; Dufresnoy – De Piles 1722, p. 121 ; Dufresnoy – De Piles 1695, p. 60.

76. Dolce 1735 [trad. Vleughels], p. 144-145, 164-165, 172-173, 228-229, 276-277.

77. Heck 2018b.

- De Piles 1699a = R. de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris, Nicolas Langlois, 1699.
- De Piles 1699b = R. de Piles, *Idée du peintre parfait*, dans *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur les ouvrages : et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, Charles de Sercey, 1699 [rééd., Paris, Jacques Estienne, 1715, p. 1-104].
- De Piles 1708 = R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.
- Du Bos 1740 = J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Quatrième édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur*, 3 vol., Paris, Pierre-Jean Mariette, 1740, I.
- Du Bos 1748 = J.-B. Du Bos, *Critical reflections on poetry, painting and music, with an inquiry into the rise and progress of the theatrical entertainments of the Ancients*, trad. Th. Nugent, I, Londres, John Nourse, 1748.
- Du Fresnoy 1668 = Ch.-A. Dufresnoy, *De arte graphica liber*, Paris, Nicolas Langlois, 1668 [trad. R. de Piles, *De l'art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, Paris, Nicolas Langlois, 1668].
- Du Fresnoy – De Piles 1695 = Ch.-A. Dufresnoy, R. de Piles, *The art of painting by C.A. Du Fresnoy with remarks*, trad. J. Dryden, Londres, W. Rogers, 1695.
- Du Fresnoy 1699 = *Kurtzer Begriff Der Theoretischen Mahler-Kunst*, trad. S. Th. Gericke, Berlin, Johann Michael Rüdigen, 1699.
- Du Fresnoy – De Piles 1722 = Ch.-A. Dufresnoy, R. de Piles, *De Schilderkonst eerst in Latynze Vaerzen Beschreven door C.A. Dufresnoy in't Frans gebracht en met Aantekekeningen verrykt Door den Heer De Piles Nevens een Zaammeuspraak over het koloriet*, trad. J. Verhoek, Amsterdam, Balthazar Lakeman, 1722.
- Dupuy Du Grez 1699 = B. Dupuy Du Grez, *Traité sur la peinture pour apprendre la theorie & se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, Veuve de J. Pech & A. Pech, 1699.
- Félibien 1676 = A. 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, Jean-Baptiste Coignard, 1676.
- Félibien 1679 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 3^e partie, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1679.
- Félibien 1685 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 4^e partie, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685.
- Fréart de Chambray 1662 = R. 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*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662.
- La Fontaine 1679 = J.-H. de La Fontaine, *L'Académie de peinture. Nouvellement mis à jour pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en miniature*, Paris, J.-B. Loyson, 1679.
- Lomazzo 1585 = G.-P. Lomazzo, *Trattato della pittura, scoltura et architettura*, Milan, appresso Paolo Gontardo Pontio, 1585 [1584].
- Pader 1649 = H. Pader, *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Ian Pol Lomazzo peintre milanois. Ouvrage necessaire aux peintres, sculpteurs, graveurs, & à tous ceux qui pretendent à la perfection du dessein*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1649.
- Pader s. d. [v. 1656] = H. Pader, *Plan ou dessein idéal pour le tableau du Déluge qui doit être représenté dans la chapelle de messieurs les Pénitens Noirs de Tolose*, s.l. n.d. [v. 1656].
- Sandrart 1675 = J. Sandrart, *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura & Pittura / Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nurenberg, Jacob von Sandrart, 1675.
- Testelin, s. d [1693 ou 1694] = H. Testelin, *Sentiments de plus habiles peintres du tems, sur la pratique de la peinture et sculpture, Recueillis & mis en Tables de Preceptes. Avec six discours academiques, Extraits des Conferences tenuës en l'Académie Royale desdits Arts & prononcés en presence de deffunt Monsieur Colbert, Conseiller du Roi en tous ses Conseils, Controleur General des Finances, Surintendant & Ordonnateur des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts & Manufactures de France, protecteur de ladite Academie, assemblée generalement en des jours solemnels pour la delivrance du Prix Royal, par Henry Testelin, Peintre du Roi, Professeur & Secretaire en ladite Academie*, La Haye, Matthieu Rogguet, s. d. [1693 ou 1694].
- Vasari 1568 = G. Vasari, *Le Vite de piu eccelenti pittore, scultori et architettori...*, Florence, Les Giunti, 1568, www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf.
- Vinci 1651a = L. Vinci, *Traitté de la peinture de Leonardo de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois par Roland Fréart Sieur de Chambray*, Paris, Jacques Langlois, 1651 [Trattato della pittura. Traitté de la peinture (1651), éd. A. Sconza, Paris, 2012].
- Vinci 1651b = L. de Vinci, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele Du Fresne*, Paris, Jacques Langlois, 1651.
- Vinci 1721 = L. de Vinci, *A treatise of painting by Leonardo da Vinci. Translated from the original Italian, and adorn'd with a great number of cuts. To which is prefix'd, the author's life; done from the last edition of the French*, Londres, J. Senex, 1721.
- Vinci 1724 = L. de Vinci, *Des vortreflichen Florentinischen Mahlers Lionardo Da Vinci Hoch-nützlicher Tractat von der Mahlerey*, Nurenberg, Johann Georg Böhm, 1724.

Études secondaires

- Baxandall 1991 = M. Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes, 1991.
- Bell 2013 = J. Bell, *Leonardo's "prospettiva delle ombre": another branch of non-linear perspective*, dans F. Fiorani, A. Nova (dir.), *Leonardo da Vinci and optics, theory and pictorial practice*, Venise, 2013, p. 79-111.

- Bryson 1983 = N. Bryson, *Vision and painting. The logic of the gaze*, New-Haven, 1983.
- Cojannot-Le Blanc 1997 = M. Cojannot-Le Blanc, *Abraham Bosse et Léonard de Vinci : les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie*, dans Germer – Michel 1997, p. 99-107.
- Debray 1994 = R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, 1994.
- Démoris 1988 = R. Démoris, *La peinture et le « temps du voir » au siècle des Lumières*, dans J. Bessière, *L'ordre du descriptif*, Paris, 1988, p. 47-61.
- Démoris 1997 = R. Démoris, *De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion*, dans Germer – Michel 1997, p. 37-50.
- Didi-Huberman 1992 = G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, 1992.
- Farago 2009 = C. Farago, *Re-reading Leonardo. The treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Farnham-Burlington, 2009.
- Farago – Bell – Vecce 2018 = C. Farago, J. Bell, C. Vecce, *The fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, Leyde-Boston, 2018.
- Fiorani – Nova 2013 = F. Fiorani, A. Nova (dir.), *Leonardo da Vinci and optics, theory and pictorial practice*, Venise, 2013.
- Germer – Michel 1997 = S. Germer, C. Michel (dir.), *La naissance de la théorie de l'art en France (1640-1720)*, dans *Revue d'Esthétique*, 31-32, 1997.
- Gombrich 1987 = E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 2002.
- Griener 2010 = P. Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.
- Hamou 1995 = Ph. Hamou, *La vision perspective (1435-1740). L'art et la science du regard de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, 1995.
- Havelange 1998 = C. Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, 1998.
- Heck 2018a = M.-C. Heck (dir.), *LexArt. Les mots de la peinture*, Montpellier, 2018.
- Heck 2018b = M.-C. Heck (dir.), *Lexicographie artistique : formes, usages, enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018.
- Heck 2018c = M.-C. Heck, *Des Observations de la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de De Piles : continuité ou rupture*, dans Heck 2018b, p. 91-102.
- Lichtenstein 1989 = J. Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989.
- Puttfarken 1985 = T. Puttfarken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven-Londres, 1985.
- Sauvageot 1994 = A. Sauvageot, *Voir et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, 1995.
- Sicard 1998 = M. Sicard, *La fabrique du regard*, Paris, 1998.

Le lexique de la peinture dans les dictionnaires de langue française au XVII^e siècle

Clarissa STINCONE

Cl. Stincone, Université Sorbonne Nouvelle, clarissastincone@live.it

Les dictionnaires monolingues français de l'époque classique décrivent, à différents degrés et de différentes manières, des termes appartenant à plusieurs domaines du savoir. Une grande place est accordée au lexique des arts, dont la peinture, même dans le dictionnaire de l'Académie française, qui omet pourtant explicitement le lexique des langues spécialisées. En exploitant les ressources du numérique, nous avons extrait les termes que les dictionnaires monolingues français du XVII^e siècle, notamment ceux de Richelet (1680), de Furetière (1690), de l'Académie française (1694), de Corneille (1694) et de Basnage (1701), associent à *peinture* et *peintre*. Après l'extraction, nous avons identifié les sources des lexicographes et analysé les termes à la fois d'un point de vue grammatical et sémantique.

Lexicographie historique, dix-septième siècle, de Piles, Félibien, humanités numériques

French monolingual dictionaries of the seventeenth century describe, to different degrees and in different ways, terms belonging to several fields of knowledge. A great deal of space is given to the lexicon of the arts, including painting, even in the dictionary of the Académie française, which explicitly omits the lexicon of specialized languages. Exploiting the search power of digital resources, we extracted the terms that seventeenth-century French monolingual dictionaries, notably those of Richelet (1680), Furetière (1690), Académie française (1694), Corneille (1694), and Basnage (1701), associate with *peinture* and *peintre*. After extraction, we identified the sources of the lexicographers and we analysed the terms both from a grammatical and a semantic point of view.

Historical lexicography, seventeenth century, de Piles, Félibien, digital humanities

LES DICTIONNAIRES MONOLINGUES FRANÇAIS À L'ÂGE CLASSIQUE

Au XVII^e siècle, la lexicographie s'épanouit en Europe avec la naissance des premières académies consacrées à la définition des langues nationales et la production subséquente de dictionnaires monolingues. Le premier dictionnaire monolingue, le *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias, est publié à Madrid en 1611 et, l'année suivante, le *Vocabolario degli Accademici della Crusca* paraît à Florence. En France, « la stabilisation de la Cour à Paris sous Louis XIII, puis les conquêtes de Louis XIV amènent la nation française à s'interroger sur le statut de la langue

comme outil de représentation¹ ». Ainsi, après l'Espagne et l'Italie, c'est au tour de la France : à l'imitation de l'Accademia della Crusca, le cardinal Richelieu crée l'Académie française à Paris en 1635 dans le but de rédiger un dictionnaire qui apporte du prestige à la France et à sa langue. Cependant, le fruit du travail des académiciens, le *Dictionnaire de l'Académie*, ne voit le jour qu'en 1694, presque soixante ans après la fondation de l'Académie, précédé de deux ouvrages lexicographiques sur la langue française, significatifs par leur portée, leurs objectifs et leur contenu : le *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet, publié à Genève en 1680, et le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, publié à

1. Wionet 2004, p. 35.

La Haye et à Rotterdam en 1690. En somme, dans la seconde moitié du siècle « furent publiés, de 1680 à 1694, les trois grands monolingues que sont les dictionnaires de Richelet, de Furetière, puis de l'Académie² », bientôt complétés par le *Dictionnaire des arts et des sciences* de Thomas Corneille (1694). Il faut y ajouter la révision du « Furetière »³ de 1701 d'Henri Basnage de Beauval⁴ qui, après avoir été plagié, a été republié avec de légères modifications à Trévoux, en 1704, sous le titre *Dictionnaire universel français et latin*⁵.

Contrairement aux académiciens qui se sont attachés à définir exclusivement les mots appartenant à la « Langue commune », reléguant les « termes des arts et des sciences qui entrent rarement dans le discours » (Préface, DA 1694) au dictionnaire de Corneille, tant Richelet que Furetière incluent le lexique des sciences et des arts dans leurs œuvres. Pierre Bayle, auteur de la préface au dictionnaire de Furetière, précise même qu'en ce qui concerne la sélection des lemmes, « c'est dans les termes affectés aux Arts, aux Sciences, et aux professions, que consiste le principal » (Préface, DU 1690). Basnage, au cours de sa révision, dans le respect de l'esprit encyclopédique de Furetière, intègre à la macrostructure du dictionnaire de nouveaux mots vedettes et à la microstructure d'innombrables précisions et significations de la langue commune et des langues spécialisées.

Les sciences et les arts ont connu un développement considérable dans la France du XVII^e siècle⁶, notamment grâce au rôle joué par les académies qui sont des « lieux de sociabilité où s'exerce la réflexion théorique garante d'un art à dimension intellectuelle, mais aussi lieux d'enseignement⁷ ». Parallèlement à l'Académie française,

sept autres académies consacrées à la définition et au développement des sciences et des arts ont été fondées entre 1635 et 1671 : l'Académie de peinture et sculpture (1648), l'Académie de danse (1661), l'Académie des inscriptions (1663), l'Académie de France à Rome (1666), l'Académie des sciences (1666), l'Académie de musique (1669) et l'Académie d'architecture (1671)⁸. Parmi celles-ci, l'Académie de peinture et sculpture est l'une des plus singulières. Traditionnellement exclues des arts libéraux⁹, « la peinture et la sculpture étaient des métiers (mécaniques) et non des occupations (libérales), dépourvus par conséquent de tout lien avec l'Université, et organisés en corporations à l'instar de n'importe quel autre artisanat¹⁰ ». Au cours du siècle, en France, elles subissent une recatégorisation qui les promeut au statut d'« arts libéraux » dans le sillage d'un processus entamé un siècle plus tôt au-delà des Alpes où « la construction intellectuelle de la peinture et de la sculpture comme "arts libéraux" est [...] reconnue depuis la Renaissance [...], qui a élaboré tout un arsenal théorique sur la noblesse de la peinture¹¹ ». Outre l'institutionnalisation, ces disciplines ont également vu leur légitimation par diverses formes de valorisation intellectuelle telles que l'enseignement et le développement d'une abondante littérature. La rédaction de glossaires, de dictionnaires spécialisés, de traités – souvent inspirés d'ouvrages italiens¹² – a contribué à la définition de leurs lexiques, qui se sont ensuite déversés dans les grands dictionnaires produits à la fin du siècle.

Dans ce qui suit, il s'agira d'identifier les termes que les lexicographes de l'époque classique, c'est-à-dire Richelet, Furetière, les académiciens, Corneille et Basnage, rattachent au lexique de la peinture. Dans un second temps, on essaiera de remonter non seulement aux sources picturales des dictionnaires mais aussi aux processus de consultation et, souvent, d'emprunt dont les lexicographes

2. Leca-Tsiomis 2006, p. 5.

3. Le *Dictionnaire universel* de Furetière a été réédité en 1701, 1708 et 1725. Les deux premières révisions sont d'Henri Basnage de Beauval, la dernière de Jean-Baptiste Brutel de La Rivière. Comme elles sont encore peu étudiées aujourd'hui, « Furetière » fait souvent référence indifféremment à une ou plusieurs éditions du dictionnaire et parfois à l'ensemble de celles-ci. Cet article examine la révision de 1701.

4. Les abréviations suivantes sont dorénavant utilisées pour se référer aux ouvrages mentionnés : Richelet 1680, DU 1690, DA 1694, Corneille 1694, DU 1701.

5. Cf. Le Guern 1983.

6. Les conceptions d'« art » et « science » à l'âge classique sont expliquées par Heinich 1987, p. 51.

7. Griener 2014, p. 17.

8. Cf. Heinich 1987, p. 48.

9. Au Moyen Âge, les arts libéraux sont au nombre de sept : grammaire, rhétorique et dialectique (*trivium*) ; arithmétique, géométrie, musique et astronomie (*quadrivium*). *Trivium* et *quadrivium* étaient les deux degrés de l'éducation, littéraire et scientifique, du cycle d'études entrepris dans les écoles de rhétoriciens déjà à la fin de la République et sous l'Empire romain (cf. Talon-Hugon 2015, p. 37-44).

10. Heinich 1987, p. 52.

11. Guichard 2002, p. 55

12. Cf. Arterm 2021.

sont responsables. Enfin, on classera les termes de la peinture d'un point de vue grammatical et sémantique, en essayant de fournir un aperçu de quelques développements qui ont eu lieu autour de ce domaine au cours du XVII^e siècle.

LE LEXIQUE DE LA PEINTURE DANS LES DICTIONNAIRES

En général, les lexicographes indiquent le domaine auquel appartient le terme – dans ce cas la peinture – immédiatement après sa catégorie grammaticale et ils prennent souvent en compte le point de vue des peintres. Néanmoins, on a constaté que le lexique marqué, c'est-à-dire l'ensemble des lemmes qu'au moins un lexicographe marque comme « terme de peinture » ou « terme de peintre », ne donne pas une idée exhaustive du lexique de la peinture contenu dans les dictionnaires. En effet, ils contiennent beaucoup d'entrées polysémiques dont un ou plusieurs sens se réfèrent à la peinture, ainsi que beaucoup d'entrées dont les définitions renvoient aux peintres. Dans ces entrées, il y a diverses formulations liées à la peinture et aux peintres, dont les plus courantes sont : « en termes de peinture », « en peinture », « en parlant de peinture¹³ », « les peintres appellent », « les peintres disent », « les peintres se servent », « chez les peintres », « parmi les peintres ».

À l'exception du *Dictionnaire universel* de Basnage, tous les dictionnaires sont numérisés sur le site Classiques Garnier Numérique¹⁴. En saisissant les formules mentionnées et d'autres similaires dans le moteur de recherche de chacun d'entre eux, on a extrait les entrées que chaque lexicographe attribue au domaine de la peinture. Les données du *Dictionnaire universel* de Basnage proviennent des fichiers .txt¹⁵ issus de la numérisation des trois volumes de l'ouvrage. Les entrées contenant des références à la peinture et aux

peintres exclusivement dans la note étymologique ou dans les citations d'auteur n'ont pas été prises en compte. Les résultats des extractions sont présentés dans le tableau ci-dessous¹⁶ :

TAB. 1. TERMES DE LA PEINTURE ET DES PEINTRES
DANS LES DICTIONNAIRES.

Recherche	Richelet 1680	Furetière 1690	DA 1694	Corneille 1694	Basnage 1701
terme de peinture	69	14	9	43	42
terme de peintre	20	1	–	5	3
en termes de peinture	–	24	26	30	30
en peinture	4	37	12	12	47
en parlant de peinture	7	–	2	–	2
peintres et ³ ¹⁷ appellent	–	11	1	10	12
peintres et ³ disent	1	2	1	1	3
peintres et ³ ser ^{*18}	7	28	1	20	34
chez les peintres	–	7	–	2	7
parmi les peintres	1	–	2	3	2
Total	109	124	54	126	182

Comme le montre le tableau, Basnage est le lexicographe qui enregistre le plus grand nombre d'entrées pour la peinture (182), suivi de Corneille (126), Furetière (124), Richelet (109) et l'Académie française (54). Les cinquante-quatre entrées du *Dictionnaire de l'Académie française* montrent que même un dictionnaire qui vise à écarter les technicités ne peut éviter d'enregistrer ces termes qui, bien que sectoriels, sont également d'usage courant.

Les frontières entre les domaines auxquels appartiennent les termes ne sont pas toujours bien définies car de nombreux termes relèvent de plus

13. Wionet précise que cette formulation indique que « le mot est employé non pas dans le domaine de la peinture (ce n'est pas un terme spécifique appartenant au domaine de la peinture) mais dans la langue commune, non spécialisée, lorsque le locuteur s'attache à décrire [...] une œuvre picturale » (Wionet 2004, p. 8).

14. En ligne : <https://num.classiques-garnier.com>.

15. Les fichiers étant truffés d'erreurs (lettres confuses ou manquantes, mots mal séparés...), il est possible que quelques termes aient échappé à l'analyse.

16. Les entrées contenant plus d'une formule n'ont été comptées qu'une fois. En tout état de cause, les résultats présentés dans le tableau sont partiels. Les formulations utilisées par les lexicographes sont si nombreuses et si variées qu'il est très difficile d'en faire un schéma. Un glossaire en fin d'article présente tous les lemmes analysés.

17. L'opérateur de recherche « et3 » permet de trouver des phrases dans lesquelles les deux mots recherchés sont séparés de trois mots au maximum.

18. Une recherche de ce type peut identifier aussi bien les entrées contenant la formule « dont les peintres se servent » que celles contenant « les peintres s'en servent » et « sert aux peintres ».

d'un domaine. Les domaines de l'architecture, du dessin, de la poésie et de la sculpture sont souvent associés ou alternatifs à celui de la peinture.

En outre, bien que les termes du lexique de la peinture soient toujours plus ou moins les mêmes dans les différents dictionnaires, chaque lexicographe choisit de les classer comme il l'entend : ainsi, le « terme de peinture » d'un lexicographe est parfois pour un autre « terme de peintre », ou une entrée polysémique qui s'applique aussi « en termes de peinture », voire il peut ne pas relever du domaine de la peinture. Par exemple, *profil* est un « terme de peintre » pour Richelet alors qu'il est un « terme de peinture » pour Furetière et les académiciens. Corneille ne précise pas le domaine du lemme alors que Basnage le considère « terme d'Architecture ».

De plus, les différents lexicographes orthographient souvent le même terme de façons légèrement différentes. À l'époque classique, le débat sur l'utilisation de l'« orthographe ancienne » ou d'une « orthographe nouvelle » est ouvert¹⁹. Alors que Furetière et l'Académie rédigent leurs dictionnaires en s'en tenant à l'ancienne orthographe, Richelet, Corneille et Basnage proposent des orthographe d'avant-garde, prenant en compte les propositions orthographiques des experts en langue. Par conséquent, plusieurs différences dans la liste des mots vedettes peuvent être attribuées au type d'orthographe adopté : par exemple, on lit *empaster* dans les dictionnaires de Furetière et de l'Académie mais *empater* dans celui de Richelet. Corneille et Basnage écrivent *empaster* dans la macrostructure de leurs dictionnaires mais utilisent les formes fléchies d'*empater* dans les exemples. Dans d'autres cas, les différences sont dues au fait que le mot était probablement prononcé de diverses manières : par exemple, Richelet enregistre *néier*, là où ses collègues écrivent *noyer*.

LES SOURCES DU LEXIQUE DE LA PEINTURE

L'identification des sources utilisées par les lexicographes part des indications données dans les descriptions des entrées par certains d'entre eux, notamment Richelet, Corneille et Basnage. À l'inverse, Furetière et les académiciens n'indiquent pas les sources de leurs informations. Les

lexicographes s'appuient souvent entièrement sur les définitions élaborées par les auteurs des traités qu'ils consultent, qui sont souvent « des amateurs », dilettantes ou non-praticiens (qui sont parfois d'ailleurs d'éminents spécialistes [...])²⁰ ». Notamment, parmi la cinquantaine de traités parus sur les arts du dessin en France entre 1648 et 1701, « la majorité d'entre eux (une trentaine) sont [...] dus à des non-praticiens, les deux plus importants étant André Félibien et Roger de Piles²¹ ». André Félibien est un historien qui exerce la fonction de secrétaire de l'Académie d'architecture et qui se charge de publier les *Conférences* de l'Académie de peinture et sculpture tenues dans le cabinet du roi²². Roger de Piles est un connaisseur admis à l'Académie de peinture et sculpture en tant que conseiller amateur en 1699²³. Ces auteurs constituent deux grandes références, leurs œuvres théoriques étant à la base d'une grande partie des informations sur le vocabulaire de la peinture dans les dictionnaires classiques.

En particulier, Richelet mentionne de Piles (plus souvent « Depiles ») dans vingt-trois entrées liées au lexique de la peinture²⁴ et l'appelle « un gentilhomme de mes amis qui se connaît en peinture aussi bien qu'aucun homme de France²⁵ ». Souvent, le lexicographe ne donne pas seulement le nom de l'auteur, mais aussi le titre des ouvrages consultés. En particulier, il fait référence douze fois aux *Conversations sur la peinture* (parfois citées seulement comme *Conversations*)²⁶, quatre fois à *L'Art de peinture*²⁷, cinq fois à un *Traité de peinture*²⁸.

20. Heinich 1987, p. 58.

21. *Ibid.*

22. Cf. Félibien 1669.

23. Cf. Teyssède 1957, p. 454.

24. Richelet cite « Depiles » dans les entrées suivantes : CAMAIEU, CONTOUR, CONTRASTE, CONTRASTER, D'APRES (orthographe : « de Piles »), DESSEIN, DÉTREMPE, DRAPERIE, ESQUISSE (orthographe : « Dépiles »), FRESQUE (orthographe : « De Pilles »), FOND DE TABLEAU, GOÛT (orthographe : « de Piles »), GROUPE, PLAT-FOND, PROFIL (orthographe : « Dépiles »), PROFILER (orthographe : « de Piles »), PROPORTION (orthographe : « De Piles »), RÉFLET (orthographe : « De Piles »), REPOS, STAMPE, SUAVITÉ, TABLEAU, TOUT-ENSEMBLE.

25. Richelet 1680 : SATIRESSSE.

26. Richelet cite les *Conversations sur la peinture* (1677) de de Piles dans les entrées suivantes : CONTOURNER, D'APRES, DESSEIN, DRAPERIE, PROFIL, PROPORTION, REPOS, STAMPE, SUAVITÉ, TABLEAU, TOUCHE D'ARBRES.

27. Richelet cite *L'Art de peinture* (1668) de De Piles dans les entrées suivantes : AGROUPER, GROUPE, ESQUISSE, FOND DE TABLEAU, MANIERE.

28. Richelet 1680 : CAMAIEU, FRESQUE, GROUPE, PLAT-FOND, RÉFLET.

19. Cf. Catach 2001, p. 167-208.

Il s'agit d'œuvres de de Piles : la première est un recueil de dialogues sur la peinture précédés par un glossaire des termes spécialisés, publié à Paris en 1677 ; la deuxième est la traduction d'un poème en latin de Charles-Alphonse Du Fresnoy publiée à Paris en 1668 ; quant à « *Traité de peinture* », c'est une indication générique avec laquelle Richelet renvoie indifféremment à l'un ou l'autre traité²⁹. Félibien, en revanche, n'est jamais associé par Richelet à la peinture : les vingt-six entrées dans lesquelles son nom apparaît renvoient aux domaines de l'architecture et du bâtiment (« terme de fondeur », « terme de fortification », « terme de maçon », etc.). Le fait que Richelet ne mentionne pas Félibien à propos de la peinture, un générique *Traité d'architecture* étant son seul ouvrage mentionné, ne signifie pas qu'il ignore l'existence de ses écrits sur la peinture. Quelques termes de son dictionnaire (par ex. FORTIFIER) témoignent du fait que le lexicographe a utilisé le *Dictionnaire des termes* (1676)³⁰ de Félibien pour constituer le sien. Enfin, Richelet mentionne Vasari, en fournissant des coordonnées très précises sur le chapitre des *Vite* (1568)³¹ dans lequel l'Italien s'exprime sur le terme en question : « Voyez Vasari, *Traité de la Peinture*, tome I. c. 26. De gli sgraffiti delle Case³² ». Toujours en référence aux *Vite*, le nom de Vasari, apparaît à d'autres occasions, dont une francisé (« le Vasare³³ »).

Corneille, pour sa part, ne mentionne jamais explicitement de Piles. Comme pour Richelet avec Félibien, cela ne signifie pas qu'il ne l'a pas consulté. Par exemple, sa définition de CARNATION semble incorporer celle de Furetière et celle du glossaire de de Piles. Quant à Félibien, il le cite dans pas moins de cent six entrées, dont six seulement sont explicitement attribuées au lexique de la peinture, bien qu'une vingtaine d'entre elles puissent relever du domaine de la peinture (il s'agit

souvent de termes que d'autres lexicographes attribuent au lexique de la peinture)³⁴. Le seul ouvrage que Corneille mentionne en rapport avec la peinture est un « excellent *Traité de peinture*³⁵ » de Félibien, désignation par laquelle le lexicographe renvoie à *Des principes*, dont il cite divers passages tout au long de son *Dictionnaire des arts et des sciences* de 1694.

Basnage, quant à lui, cite de Piles dans trois entrées liées au lexique de la peinture³⁶, Félibien dans dix³⁷ et Vasari dans une³⁸. En général, Basnage utilise l'abréviation du nom de l'auteur, sans autre précision. Cependant, dans une entrée, il donne l'abréviation du titre d'un ouvrage de de Piles, l'« Art de p. », qu'il reprend avec la définition du dictionnaire de Richelet³⁹. Même si les mentions de de Piles et de Vasari sont toujours reprises du *Dictionnaire françois* de Richelet, on peut affirmer que Basnage a lu les *Conversations* comme le montre une citation de première main tirée de cet ouvrage dans une entrée qui ne concerne pas la peinture : « Ce mot ne se trouve point encore dans les Dictionnaires : c'est de Piles qui l'emploie dans un Ouvrage qui regarde les Peintres & la Peinture, où il dit qu'il est bien difficile de connoître l'*originalité* d'un tableau⁴⁰. » Quant à Félibien, de nombreuses citations sont originales chez Basnage. Par ailleurs, le *Dictionnaire des termes* ne semble pas être le seul ouvrage de Félibien consulté personnellement par Basnage : un certain nombre de citations provient aussi des *Entretiens* (1666-1688), source que l'on ne retrouve pas dans les autres dictionnaires⁴¹.

Il est plus difficile de retrouver les sources de Furetière et des académiciens, car ils en reformulent souvent le contenu, contrairement à Richelet, Corneille et Basnage qui transcrivent le texte des sources mot à mot. Cependant, bien

29. Les informations des entrées CAMAIEU, FRESQUE, PLAT-FOND, RÉFLET viennent du glossaire qui précède les *Conversations* et celles de GROUPE de l'*Art de peinture* (p. 15).

30. Félibien 1676. Dorénavant, avec *Des principes* on se réfère à l'ensemble constitué par le traité et le dictionnaire, tandis qu'on utilise *Dictionnaires de termes* pour le dictionnaire seulement. Sur ce texte, nous renvoyons à la contribution de Stefania Tullio Cataldo dans ce même numéro de la revue.

31. Vasari 1568.

32. Richelet 1680 : SGRAFFIT.

33. Richelet 1680 : PEINTRE, SCULPTEUR.

34. Corneille 1694 : AZUR, BLANC, BLEU, BORDEMENT, BORDOYER (« Terme de Peinture en émail »), COLLE A MIEL, COLORIS, DETREMPE (« Terme de Peinture »), EMAIL, FLOU (« en termes de Peinture »), GRATICULER, GROTESQUE, INDE, MASSICOT, MORESQUE, PERSPECTIVE, ROUGE, SGRAFFIT, STIL DE GRUN, SUELTE (« Terme de Peinture »), TREMPE (« en termes de Peinture »).

35. Corneille 1694 : EMAIL.

36. DU 1701 : AGROUPER, CONTRASTER, D'APRÈS.

37. DU 1701 : ADOUCIR, BORDOYER, COSTUME, EXPRESSION, FIER, FINIMENT, FORCE, GRACES, MODELE, OMBRE.

38. DU 1701 : SGRAFFIT.

39. DU 1701 : AGROUPER.

40. DU 1701 : ORIGINALITÉ. Cf. De Piles 1677, p. 4.

41. Par exemple, la définition de COSTUME de Basnage est tirée de Félibien 1666-1688, II, p. 6.

que Du Fresnoy soit le seul auteur de traités sur la peinture mentionné par Furetière (entrée : PEINTURE), il est possible d'affirmer avec certitude que Furetière a eu accès à l'*Art de peinture* de de Piles, dans lequel on peut, par exemple, trouver sa définition de *bleu*⁴², et aux *Conversations*, du glossaire duquel est inspirée, par exemple, sa définition de *drapperie*. La définition de *cirage* semble inspirée du *Dictionnaire des termes* de Félibien. Cependant, comme déjà affirmé, Furetière fait un usage judicieux de ses sources et n'accepte pas sans discernement les définitions qu'il y trouve. Par exemple, dans le *Dictionnaire des termes*, Félibien remarque qu'en matière de peinture et sculpture, il faut préférer « trait » à « linéament ». Basnage, en corrigeant Furetière, introduit dans le dictionnaire cette observation⁴³, déjà reprise par Richelet dans le sien. Même si Furetière a manqué la définition de Félibien, il a certainement lu celle de Richelet, dont il consulte fréquemment le dictionnaire⁴⁴. Il semble donc qu'en se fiant à son propre instinct de linguiste et d'érudit, il ait choisi d'ignorer l'observation, en dépit de ce que disait l'auteur du traité. Quant à « ceux qui ont écrit de la vie des Peintres⁴⁵ », Furetière cite un traité de Vasari en trois volumes⁴⁶, repris par « Baglioni, et Petro Bellori⁴⁷ », ainsi qu'un traité intitulé *Felsina Pittrice* du « Comte de Malvasia » sur les peintres de Bologne⁴⁸. Il fournit le nom d'autres biographes : Ridolfi est mentionné pour les peintres vénitiens, « Raphaël Soprani » pour les peintres de Gênes et Van Mander pour les flamands⁴⁹.

Quant à l'Académie, ses définitions sont concises et reformulent toujours les informations des sources. Il est toutefois possible d'identifier parmi ses sources le *Dictionnaire des termes* de Félibien (comme dans l'entrée CARNATION) et le glossaire de de Piles du début des *Conversations* (comme dans l'entrée CONTRASTE).

Corneille et l'Académie s'inspirent également de Richelet, ainsi que de Furetière⁵⁰. Basnage, quant à lui, consulte tous les dictionnaires écrits jusqu'à l'époque de sa révision : parfois, les entrées ou les sens introduits par Basnage dans le *Dictionnaire universel* de Furetière sont entièrement copiés de Richelet (par ex. D'APRÈS), de Corneille (par ex. DECALQUER) ou du *Dictionnaire de l'Académie* (par ex. La Sainte Famille s.v. FAMILLE) ; parfois, les mots de Richelet, de Corneille ou des académiciens complètent les définitions de Furetière (par ex., la définition de CARNATION de Furetière est complétée par les mots de Richelet) ; parfois, les définitions des dictionnaires consultés sont assemblées pour en créer de nouvelles (par ex., le sens de NUD se référant au lexique de la peinture et de la sculpture est basé sur les définitions de Richelet – qui reprend le *Dictionnaire des termes* de Félibien – et de l'Académie).

Voici un exemple de la façon dont les lexicographes s'inspirent mutuellement. On compare l'entrée LUMIÈRE dans tous les dictionnaires, y compris celui de Félibien, base indiscutable des autres.

LUMIÈRE, en terme de Peinture, on dit sçavoir bien répandre la lumière sur tous les corps, en éclairer toutes les parties selon les differens degrez de lumière.

Fig. 1. Félibien, *Dictionnaire des termes*, Paris, 1676.

Comme on le voit dans le tableau, la définition de Richelet, inspirée du *Dictionnaire des termes* de Félibien, constitue le point de départ des descriptions de Furetière et de l'Académie, qui en transcrivent une partie. La définition de Furetière est, à son tour, reprise par Corneille qui l'intègre encore une fois avec la définition de Félibien. Basnage, enfin, retient la définition de Furetière, en la complétant par celle de Corneille. Cette entrée montre clairement l'échange d'informations, souvent dissimulé, entre lexicographes de la même époque.

42. Cf. De Piles 1688, p. 204.

43. Cf. DU 1701 : LINEAMENTS.

44. Cf. la définition de TON dans les dictionnaires de Richelet et de Furetière.

45. DU 1690 : PEINTRE.

46. Il s'agit toujours de la deuxième édition des *Vite* (1568).

47. DU 1690 : PEINTRE. Cf. Baglione 1642 ; Bellori 1672.

48. Cf. Malvasia 1678.

49. DU 1690 : PEINTRE. Probablement, Furetière se réfère à Ridolfi 1648, Soprani 1674, Van Mander 1604.

50. Cf. la définition de REFLETS dans les dictionnaires de Furetière et de Corneille et celle de GLOIRE dans les dictionnaires de Furetière et de l'Académie.

TAB. 2. L'ENTRÉE *LUMIÈRE* DANS LES DICTIONNAIRES.

Richelet (1680)	<i>Lumiere. Terme de Peinture.</i> Le mot de lumiere se prend pour ce qui est éclairé et pour les endroits éclairez. [Les lumieres de ce tableau sont bien placées, bien répanduës, bien ménagées. Savoir bien répandre la <i>lumiere</i> sur tous les corps.]
Furetière (1690)	LUMIERE, en termes de Peinture, se dit des parties les plus esclairées d'un tableau, qu'on nomme autrement les <i>jours</i> . Voilà un tableau où les <i>lumieres</i> sont bien placées, bien respanduës, bien mesnagées.
Académie (1694)	On dit en termes de Peinture, que <i>Les lumieres sont bien entenduës, bien mesnagées dans un tableau</i> , pour dire, que Les endroits qui doivent paroistre plus esclairez que les autres y sont bien touchez.
Corneille (1694)	<i>Lumiere.</i> Terme de Peinture. Il se dit des parties qui sont les plus éclairées dans un tableau. C'est une habileté dans la Peinture de sçavoir bien répandre la Lumiere sur tous les corps, et en éclairer toutes les parties selon les differens degrez de Lumiere.
Basnage (1701)	LUMIERE, en termes de Peinture, se dit des parties les plus éclairées d'un tableau, qu'on nomme autrement les <i>jours</i> . Voilà un tableau où les <i>lumieres</i> sont bien placées, bien repanduës, bien mênagées. Eclairer toutes les parties d'un tableau selon les differens degrez de <i>lumiere</i> .

UNE VARIÉTÉ D'APPROCHES POUR DIRE LA PEINTURE

L'analyse grammaticale et sémantique des termes individués met en évidence l'hétérogénéité du lexique de la peinture. En ce qui concerne les catégories grammaticales, de nombreux substantifs, mais aussi des verbes, des adjectifs et, exceptionnellement, des prépositions et des adverbes, relèvent de la peinture. Parfois les lexicographes lemmatisent aussi des locutions, surtout nominales et verbales. Par ailleurs, tous les lexicographes recensent de nombreuses constructions de la langue, enrichissant ainsi leurs ouvrages d'un considérable apport phraséologique sur la peinture.

En ce qui concerne la sémantique, les dictionnaires reflètent le cadre complexe où s'inscrit la peinture au XVII^e siècle en France. En effet, l'Académie de peinture et sculpture nouvellement créée coexiste avec la corporation des maîtres peintres et sculpteurs dont elle s'était détachée et sous l'égide de laquelle continuent à travailler les peintres et les sculpteurs qui ne font pas partie de l'Académie. Les rapports entre l'Académie et la corporation sont conflictuels dès le début. Certains membres de la corporation ne se sentent pas inférieurs aux académiciens et revendiquent, par la création d'une école de dessin qui, à l'imitation de la célèbre école romaine, s'appellera Académie de Saint-Luc, les avantages fiscaux et les autres privilèges dont bénéficie l'Académie⁵¹. Cela donne lieu à un conflit

interne qui « montre les prétentions artistiques d'une fraction de la corporation⁵² » qui, outre les peintres des tableaux, comprend « peintres sculpteurs en bâtiment, voitures & meubles, vernisseurs, doreurs sur bois, sculpteurs-marbriers ; le commerce des tableaux, [...] & celui de couleurs [...] »⁵³. Entre les fermetures et les réouvertures de l'Académie de Saint-Luc, les pétitions, mémoires judiciaires, arrêts et édits royaux, il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour que la compétence de la corporation soit restreinte aux aspects les plus mécaniques des deux arts.

En général, les dictionnaires classiques révèlent deux conceptions très différentes de la peinture. D'un côté, un grand nombre de lemmes marqués reflètent une vision artisanale de la peinture comme activité manuelle exercée par le peintre, qui se sert des matériaux et des outils du métier. En tant qu'activité mécanique, elle est fortement liée aux techniques et aux typologies de représentation ainsi qu'aux règles de l'art qui prescrivent la manière de reproduire l'ombre et la lumière, l'espace et la perspective, les traits des sujets représentés. D'un autre côté, un nombre plus faible de lemmes non marqués qui contiennent des références à la peinture et aux peintres dans les définitions ou plutôt dans les exemples suggère

52. *Ibid.*, p. 58.

53. L'édit d'août 1776, qui rétablit les corporations abolies par un autre édit de février de la même année, donne à la corporation des maîtres peintres et sculpteurs juridiction exclusivement sur les catégories de travailleurs énumérées à l'article 34 (cf. *ibid.*, p. 64).

51. Cf. Guichard 2002.

une vision de la peinture qui valorise l'activité créative de l'artiste, capable de susciter chez le spectateur l'amour de l'art et du beau. Récemment reconnue par une institution officielle, la peinture est en train de gagner une place parmi les arts libéraux. Pendant qu'en Italie « à l'âge classique [...] la représentation humaniste de l'artiste tente de rejeter dans l'ombre la composante manuelle de l'art, comme sa dimension commerciale⁵⁴ », probablement les lexicographes français ne veulent pas attribuer explicitement au domaine de la peinture les lemmes se référant à la beauté des tableaux, au génie de l'artiste et à la sensibilité du spectateur, mais ils ne peuvent néanmoins s'empêcher d'enregistrer des usages linguistiques qui se consolident. Ainsi, ils favorisent la définition du lexique qui jette les bases des théories esthétiques du XVIII^e siècle⁵⁵.

LA PEINTURE EN TANT QU'ACTIVITÉ MANUELLE

Il n'y a pas de peinture sans couleurs, néanmoins les définitions de très peu de couleurs⁵⁶ mentionnent la « peinture » dans au moins un dictionnaire. Plus souvent, les définitions de nombreux termes font référence à l'utilisation par le peintre de la couleur ou de l'ingrédient nécessaire à sa préparation. Certains renvoient à la plante ou à ses parties – le bois, le fruit, la racine – d'où la couleur est extraite⁵⁷, certains au minéral ou au métal⁵⁸, d'autres à la terre⁵⁹, d'autres encore à l'animal⁶⁰. Les termes spécifiquement consacrés au processus de préparation des couleurs sont sporadiques⁶¹ mais on peut apprendre des choses sur de tels processus en lisant les définitions des couleurs où on découvre aussi que les ingrédients ne sont pas toujours à portée de main. Par exemple, pour faire le *carmin*, il faut du bois doré d'outre-

mer, de la région brésilienne « Fernambouc »⁶². Richelet et Furetière fournissent des listes de couleurs employées respectivement dans la *peinture en émail* et dans la *miniature*⁶³. Les autres dictionnaires décrivent d'autres techniques picturales⁶⁴, leurs catégories⁶⁵ et sous-catégories⁶⁶. Si le *camaieu* est « un dessein fait par un Peintre, où il n'emploie qu'une seule couleur, et où il observe les jours et les ombres, qui représente d'ordinaire des bas reliefs⁶⁷ », le *cirage* « est un tableau peint en camayeu d'une seule couleur, et sur tout quand elle est jaune⁶⁸ ».

Parmi les termes de peinture enregistrés dans les dictionnaires, il y a quelques collocations de « couleurs » du type substantif-adjectif ou adjectif-substantif⁶⁹. Par exemple, les *fausses couleurs*, c'est-à-dire « verd de gris, tournesol, rose, faus vermillon, inde & fleurée⁷⁰ », sont utilisées dans la peinture à la détrempe mais pas dans la peinture à l'huile. L'utilisation des couleurs est décrite en détail dans tous les dictionnaires⁷¹. Quelques termes désignent l'application – et, exceptionnellement, la non-application – de la couleur sur une toile ou un autre support⁷². Par exemple, « Il faut coucher le ciel d'un tableau, et épargner les figures et les bastimens, pour dire, qu'il ne faut rien coucher dessus⁷³ ». Certains termes font référence à la combinaison et à l'amalgame⁷⁴ tandis que d'autres se

54. Griener 2014, p. 15.

55. Cf. Talon-Hugon 2018, p. 30-54.

56. *Blanc, bleu*.

57. *Achiotte, carmin, cendre verte, charbon de saule, inde, indigo, laque, maguey, nerprun, or channette, roucou, stil de grun, suye, taborucu, vermillon*.

58. *Azur, cendre d'azur, cinnabre, hematite, litarge, massicot, minium, or de coquille, orpiment, pierre armenienne, outremere, sandaraque, verd, verd de gris*.

59. *Ancre, brouillamini, jaune, ochre, sable, sigillée, terre*.

60. *Noir d'yvoire*.

61. *Apprester, broyer, rebroyer*.

62. DU 1701 : *CARMIN*.

63. Cf. DU 1690 : *MINIATURE* ; Richelet 1680 : *PEINTRE EN ÉMAIL*.

64. À flou, calquer, contretirer, decalquer, dessein, détrempe, esmail, estampe, estomper, fresque, lavis, pastel, patronner, pointiller, poncer, sgraffit, travée, trempe. Certains termes polysémiques, comme *dessein*, relèvent de plus d'une catégorie.

65. *Camaieu, clair-obscur, compartiment, grisaille*.

66. *Cirage*.

67. DU 1690 : *CAMAIEU*. Toutes les citations de Furetière se trouvent aussi dans la révision de Basnage.

68. DU 1690 : *CIRAGE*.

69. *Couleurs hautes, couleur rompuë, fausses couleurs*.

70. DU 1690 : *FAUSSE COUCHE*.

71. *Coloris, chromatique*. Avec *invention* et *dessein*, le *coloris* constitue l'une des trois parties de la peinture selon Richelet (cf. Richelet 1680 : *MANIERE*) et Furetière (cf. DU 1690 : *PEINTURE*) qui adhèrent à la tripartition établie dans l'*Art de peinture*. À cela, Richelet ajoute la *composition* (cf. Richelet 1680 : *COMPOSITION*) tandis que Furetière ajoute la *disposition* (cf. DU 1690 : *PEINTURE*).

72. *Colorier, couche, coucher, effumer, emboire, embu, empaster, enduit, enluminer, epargner, imprimer, imprimûre, rappliquer, rembrunissement*.

73. Corneille 1694 : *EPARGNER*.

74. *Adoucir, amitié, amortir, embrunir, exfumer, fortifier, laver, mesnager, nouer, noyer, nuage*.

réfèrent à l'absence d'harmonie⁷⁵ entre les couleurs. Ainsi, « des couleurs sont bien *lavees*, quand les nuances qui font les ombres sont douces, et passent insensiblement d'une couleur à l'autre⁷⁶ » et, au contraire, « toutes les couleurs qui *trenchent* ne sont point agreables à la veuë⁷⁷ ». Quelques termes servent à décrire la couleur sur le tableau⁷⁸ ou le choix de la couleur par le peintre⁷⁹. Par exemple, on dit qu'un tableau est « bien nourri de couleurs⁸⁰ » et qu'« un Peintre a bien relevé son tableau, quand il y a mis des couleurs vives et éclatantes⁸¹ ».

Les typologies de représentation picturale sont souvent décrites par les lexicographes⁸². D'un côté « on appelle, *Grotesques, Moresques, et Arabesques*, les peintures et ornements où il n'y a point de figures humaines⁸³ », d'un autre côté « on appelle [...] *regard* deux portraits de même grandeur qui se regardent l'un l'autre, dont l'un est tourné à droite, et l'autre à gauche⁸⁴ ».

Quelques termes, dont plusieurs sont synonymes, décrivent les premiers stades du travail⁸⁵. Par exemple, *l'esquisse* est le « Premier crayon d'un tableau ; griffonnement ; premiere pensée ; dessein

croqué, ou projet fait à la hâte de quelque chose qu'on veut peindre, graver ou tailler⁸⁶ ».

La représentation des lumières et ombres, espace et perspective occupe une position charnière dans le lexique de la peinture. Plusieurs substantifs désignent les parties du tableau qui reflètent le plus ou le moins de lumière⁸⁷ et peu de verbes en indiquent la représentation⁸⁸. Quelques substantifs se réfèrent à la fois aux parties éclairées et aux parties ombragées du tableau. Par exemple, les *masses* sont « des parties considérables d'un tableau, qui contiennent de grandes lumières, ou de grandes ombres⁸⁹ ». Par extension, *relief*, un terme du lexique de la sculpture, désigne l'illusion d'optique par laquelle, sur la base de la répartition de la lumière et de l'ombre sur le tableau, les éléments les plus proches apparaissent plus saillants que ceux qui sont plus éloignés⁹⁰. De même, le verbe *arrondir* est issu du lexique de la sculpture et se dit lorsqu'« une figure faite en peinture, ou avec du crayon, on l'arrondit par le moyen des jours et des ombres⁹¹ ». Certains termes font référence au redimensionnement⁹² de la réalité sur la toile et à la disposition des sujets représentés par rapport à l'espace et à la perspective⁹³. Par exemple, la *dégradation d'un plan* est « la différence de position des objets selon qu'ils sont representez dans un tableau comme plus ou moins esloignez⁹⁴ ». Quelques termes désignent l'application de la couleur en fonction de la lumière⁹⁵ dans laquelle se cache, selon Furetière, « le grand secret de la Peinture⁹⁶ ». L'application de la couleur en fonction de la lumière et de la perspective est décrite par la *gradation* ou *diminution de teintes* qui se produit « quand on ménage le fort et le foible des jours, des ombres et des teintes, selon les divers degrez d'éloignement⁹⁷ ». La disposition spatiale

75. *Bordement, bordoyer, tourmenter, trencher*. Les termes *bordement* et *bordoyer* sont lemmatisés exclusivement par Corneille qui, citant Félibien, suggère d'éviter les émaux clairs sur des bases dorées car ils créent un effet « qui obscurcit la couleur de l'émail, oste de sa vivacité, et la bordoye, se rangeant tout autour comme si c'estoit du plomb noir » (Corneille 1694 : BORDOYER).

76. DU 1690 : LAVER.

77. DU 1690 : TRENCHER.

78. *Fierté, nourri, vivacité*.

79. *Relever*.

80. DU 1690 : NOURRI.

81. DU 1690 : RELEVER.

82. À la mauresque, antique, arabesques, blasonner, cartouche, ceinture funebre, catafalque, charge, charger, colomne feint, effigie, feston, grotesques, iconologie, image, litre, masque, marbre feint, marbrer, mi-corps, moresque, ornement, paysage, plat(te peinture), peindre, portrait, portrait chargé, portraiture, regard, rouleau, trophée, touche, toucher. Les termes *toucher* et *toucher* se disent à la fois « des feuilles des arbres peints » (DU 1690 : TOUCHE) et « de la maniere de peindre, et des coups de pinceau qu'on donne à un tableau » (DA 1694 : TOUCHE).

83. DU 1690 : ARABESQUES.

84. DU 1690 : REGARD.

85. *Academie, carton, croquer, dessein, dessiner, ebaucher, esbauche, esquisse, esquisser, pensée, profiler, projet*. Cette acception d'*academie* est enregistrée par le seul Basnage : « Terme de peinture. C'est ou le dessein fait au crayon après le modele, ou la copie qui aura été faite d'un pareil dessein. Cette *academie* ne m'a coûté qu'une heure de travail » (DU 1701 : ACADEMIE).

86. DU 1690 : ESQUISSE.

87. *Clairs, jours, lumière, masse, obscur, ombre, reflets, rehauts, relief, repos*.

88. *Arrondir, ombre*.

89. DU 1690 : MASSE.

90. Cf. DU 1690 : RELIEF.

91. Corneille 1694 : ARRONDIR.

92. *Mettre en petit, raccourcir, reduire, reduire un tableau au petit pied*.

93. *Dégradation d'un plan, degrader, eschappée, esloigner, fuir, fuyant, perspective aérienne, plan geometrique, plan perspectif*.

94. DA 1694 : DÉGRADATION D'UN PLAN.

95. *Demi-teinte, teinte, ton*.

96. DU 1690 : TEINTE.

97. Corneille 1694.

des figures⁹⁸ est décrite par une série des termes, dont le *contraste* est, selon Furetière, « la plus grande beauté d'un tableau⁹⁹ ».

La représentation des traits est marquée dans tous les dictionnaires. Certains termes font référence aux traits et à leur traçage¹⁰⁰, d'autres en soulignent l'absence de précision¹⁰¹ et d'autres encore servent à les décrire¹⁰². Ainsi, une figure peut avoir « des contours élégans¹⁰³ », une autre « des contours [...] perdus ou noyez, lorsqu'ils sont confondus avec le fonds¹⁰⁴ ».

L'art étant le miroir de la réalité, tout peut être peint. Cependant, certains sujets, représentés plus fréquemment que d'autres, sont plus spécifiquement marqués comme « terme de peinture » ou « terme de peintre » dans les dictionnaires. Ils ont souvent un caractère sacré¹⁰⁵, parfois profane¹⁰⁶, parfois ils rappellent des mythes grecs¹⁰⁷. Même sans être marquées, plusieurs entrées font références à la manière dont « les peintres peignent » ou « les peintres représentent » certains sujets. Il s'agit de nouveau de sujets sacrés¹⁰⁸ et païens¹⁰⁹ mais aussi d'animaux (réels ou imaginaires) et de leurs parties¹¹⁰, de plantes et fleurs¹¹¹, d'autres éléments naturels ou artificiels¹¹². Dans le but de représenter des divinités et des concepts abstraits, « les Peintres *personifient* presque toutes choses¹¹³ » et attribuent à leurs figures des caractères et des accessoires dont les entrées souvent contiennent les indications des lexicographes¹¹⁴. Ainsi, l'amour

est représenté « tout *nud*¹¹⁵ », « avec un bandeau sur les yeux, un arc et une *trousse* remplie de diverses sortes de flèches¹¹⁶ », « le Temps et la Mort avec une *faulx*¹¹⁷ » tandis que Jupiter est représenté « monté sur une *aigle*¹¹⁸ ». Certains termes se réfèrent aux détails des figures humaines représentées, de leurs parties nues à leurs vêtements et accessoires, à leurs gestes, à leur apparence et expressivité¹¹⁹. Ainsi, une figure peut être *fière*, sa nudité *morbide* lorsqu'elle est « grasse et vivement exprimée¹²⁰ », ses muscles et ses nerfs peuvent être *trop ressentis* s'ils sont « trop marquez¹²¹ » et il faut que ses draperies soient « jetées *noblement*¹²² ». Il est essentiel que la représentation des sujets, notamment des figures humaines, respecte la *proportion*, qui est « une justesse des mesures convenables à chaque objet par rapport des parties entre elles, et de ces mêmes parties avec leur tout¹²³ ». Le verbe *estropier* est utilisé par excès pour décrire négativement l'ensemble de la figure représentée qui se dit « *estropiée*, lorsqu'elle n'est pas bien distinguée, qu'elle n'est pas en une belle attitude¹²⁴ ».

Encore, certains termes désignent une partie du tableau, notamment le fond, le premier plan ou même le cadre¹²⁵, alors que d'autres se réfèrent à l'œuvre dans son ensemble¹²⁶. Enfin, quelques termes renvoient à l'harmonie (ou à son absence) parmi toutes les parties du tableau – lumière, figures et couleurs¹²⁷. Par exemple, un tableau « est conduit avec beaucoup d'*entente*¹²⁸ » lorsque soit la lumière soit les figures sont bien représentées.

Souvent, les substantifs concernant les outils du métier ou les parties de ceux-ci sont marqués comme « terme de peintre » ou sont diversement

98. *Agrouper, composition, contraste, contraster, disposition, entente, grace, groupe, grouper, ordonnance, suelte.*

99. DU 1690 : CONTRASTE.

100. *Contour, contourner, echampir, figure, linéament, marquer, profil, rechampir, trait.*

101. *Bavoche, bavoché.*

102. *Élégant, perdu.*

103. Richelet 1680 : ÉLEGANT.

104. DU 1690 : PERDRE.

105. *Christ, ciel, gloire, La Sainte Famille.*

106. *Passion.* Le terme est associé à la peinture par Furetière qui néglige son aspect sacré : « PASSION, se dit aussi [...] en Peinture, [...] de l'art d'exciter, ou de représenter les passions. [...] Ce peintre exprime bien les passions » (DU 1690 : PASSION).

107. *Corne d'abondance, fertilité.*

108. *Aureole, annonciation, couronne d'estoiles, crucifiement, ecce-homo, nom de Jesus, portement.*

109. *Sirenes, Triton, Victoire.*

110. *Cheval marine, muffle.*

111. *Bouquet, fleurs en gueule, roseau, vigne.*

112. *Bouffée, urne.*

113. DA 1694 : PERSONIFIER.

114. *Aigle, ceste, faulx, nud, trident, trousse.*

115. DU 1690 : NUD.

116. Richelet 1680 : TROUSSE.

117. DA 1694 : FAULX.

118. DU 1690 : AIGLE.

119. *Action, air, articulé, attitude, attributs, carnation, chair, costume, drapper, drapperie, expression, fier, habiller, morbide, noblement, nud, nudité, prononcer, ressenti, revestir.*

120. DU 1690 : MORBIDE.

121. DU 1701 : RESENTI.

122. DU 1701 : NOBLEMENT.

123. Richelet 1680 : PROPORTION.

124. DU 1690 : ESTROPIER.

125. *Cadre, champ de tableau, derriere, enfoncement, esloignement, fond, loin, lointain, plat-fond, quâdre, terrasse.*

126. *Morceau, œuvre, ouvrage, pièce, representation, tableau, travail.*

127. *Adoucissement, dur, entente, finiment, finissement, finir, force, fort, recherché, rechercher, riche, sec, sechement, tendre, tendrement, tendresse, tout-ensemble, union.*

128. Corneille 1694 : ENTENTE.

associés aux peintres¹²⁹. Peu de verbes décrivent les activités préparatoires¹³⁰ qui précèdent la peinture proprement dite¹³¹, dont chacun comporte une nuance différente. En outre, quelques substantifs servent à désigner le peintre¹³², son lieu de travail¹³³, ses collaborateurs¹³⁴, sa rémunération¹³⁵. D'autres termes renvoient aux habilités du peintre ainsi qu'à sa façon de peindre¹³⁶ : à propos de sa main, on dit qu'il « conduit bien¹³⁷ » et qu'il « est adroit à manier¹³⁸ » son pinceau. En revanche, d'autres termes contiennent des jugements négatifs sur la main du peintre¹³⁹. Ainsi, un tableau peut être *stanté* lorsqu'il « est beaucoup fini, mais [...] ne paroît pas sortir d'une main libre¹⁴⁰ ». Enfin, peu de termes désignent le peintre par rapport à sa position temporelle ou géographique¹⁴¹. Par exemple, « les Peintres d'Italie ont appelé *Tramontains*, ceux qui étoient hors l'Italie, comme les Allemands, Flamans et François¹⁴² ».

LA PEINTURE EN TANT QU'ACTIVITÉ CRÉATIVE

Si d'un côté il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour une conceptualisation théorique de l'esthétique, d'un autre côté les dictionnaires

français de l'âge classique enregistrent déjà l'acquisition sociale d'une certaine idée du « beau » qui ressort aussi des définitions mais plus souvent des exemples illustratifs d'un lexique non marqué.

Certains termes renvoient à la beauté des tableaux¹⁴³ qui fait ressortir le génie¹⁴⁴ de l'artiste apprécié par le public¹⁴⁵. Les tableaux d'un peintre excellent peuvent être « de grand goût¹⁴⁶ » ou « animez¹⁴⁷ » et ils peuvent avoir une grâce ou bien « une certaine *venus* répandue [...] qui plaît à tout le monde¹⁴⁸ ». Pour sa part, « le peintre donne l'*ame* aux couleurs, aux portraits¹⁴⁹ » grâce à la *verve*, c'est-à-dire, « certaine fureur ou émotion d'esprit qui reveille le génie [...] des Peintres [...] et des gens qui travaillent d'imagination¹⁵⁰ ». Quant au public, il se compose souvent de *vertueux*, c'est-à-dire de « ceux qui s'adonnent à la recherche des belles choses, qui ont du goût pour les arts¹⁵¹ ». Parmi ce public, il y a ceux qui – Furetière semble anticiper en quelque sorte la description de la forte émotion ressentie par Stendhal à Santa Croce – « s'*extasie[nt]* devant les tableaux de Raphaël¹⁵² ».

Parfois, le fruit de la création artistique est si étonnant qu'il confère au peintre une renommée internationale et parfois devient une typologie de représentation universellement reconnue. Ainsi, les titres d'œuvres très célèbres sont inclus dans le lexique de la peinture¹⁵³. Par exemple, Furetière informe ses lecteurs qu'« on appelle chez les Peintres l'*Escole d'Athenes*, un fameux tableau de Raphaël qui est au Vatican, où sont representez tous les arts et les sciences, et St. Paul qui presche¹⁵⁴ ». Puisque le grand artiste ne se conforme pas toujours aux règles de l'art, dont il s'écarte souvent, il y a des entrées qui remarquent le sentiment

129. *Amassette, appuy-main, baguette, bistre, brosse, cajou, chassis, chevalet, crayon, ecaille de mer, eschafaut, eschelle, esponge, essay, godet, hampe, huile d'aspic, huile de baleine, huiles dessicatifs, lin, manequin, melienne, molette, oeil de bœuf, orpiment, palette, pinceau, pincelier, pierre a noyer, sanguine, toile, torche-pinceau, treillis.*

130. *Affuster, rafraîchir.*

131. *Depeindre, descrire, elaborer, figurer, peindre, repeindre, représenter, tirer, travailler, touche, toucher.*

132. *Ouvrier.*

133. *At(t)elier.* Griener montre que le désir d'ennoblir l'œuvre de l'artiste affecte même ses lieux de travail. Cependant, à la fin du XVII^e siècle en France, l'*atelier* n'est pas encore « l'antre même d'un esprit, la métaphore spatiale d'une intériorité toute vouée à la création » (Griener 2014, p. 20). Tant Richelet que Furetière décrivent l'atelier simplement comme le « lieu où plusieurs ouvriers travaillent ensemble » (DU 1690 : *ATELIER*).

134. *Apprentif.* L'apprentif « apprend un mestier » (DA 1694) tandis que l'élève, qui sera abordé plus tard, est le « disciple qui a esté instruit, formé par quelque Maistre en l'Art de Peinture » (DA 1694 : *ELEVE*).

135. *Contentement.*

136. *Conduir, correct, delicatement, figurement, flatter, manier.*

137. DU 1690 : *CONDUIRE*.

138. DU 1690 : *MANIER*.

139. *Appesantir, lesché, stanté.*

140. DU 1690 : *STANTÉ*.

141. *Moderne, Tramontain, Ultramontain.*

142. DU 1690 : *TRAMONTAIN*.

143. *Animer, beau, chef d'œuvre, fin, finesse, goût, gracieux, imposteur, merveille, mignardise, mourir, naïf, naïvement, riant, suavité, venus.* En référence au pouvoir de séduction de la peinture, Furetière écrit que « l'art [...] du Peintre est un grand imposteur » (DU 1690 : *IMPOSTEUR*).

144. *Ame, caracteriser, exceller, exprimer, fecondité, grand, humeur, illustre, naistre, naïveté, verve.*

145. *Brocanteur, extasier, vertueux.*

146. Richelet 1680 : *GOÛT*.

147. DA 1694 : *ANIMER*.

148. DU 1690 : *VENUS*.

149. DA 1694 : *AME*.

150. DU 1690 : *VERVE*.

151. DU 1690 : *VERTUEUX*.

152. DU 1690 : *EXTASIER*.

153. *Cene, Charité romaine, Escole d'Athenes, Jugement Dernier.*

154. DU 1690 : *ESCOLE*.

d'intolérance de l'artiste à la contrainte de la règle¹⁵⁵. Par exemple, il y a des représentations « qui réussissent plutôt par la force du génie, que par l'observation des règles de l'art, et qui n'ont aucun nom certain¹⁵⁶ ». D'autres entrées font référence au lieu où les réalisations du peintre sont exposées – également en concurrence avec d'autres artistes – ainsi qu'à la reconnaissance publique de leur valeur¹⁵⁷. Puisque l'excellence s'évalue par comparaison avec la médiocrité, il convient d'inclure dans cette section des mots et des phrases désignant les mauvais peintres ainsi que leurs créations de mauvaise qualité¹⁵⁸. Par exemple, « on dit d'un apprentif peintre, qu'il fait des *marmots*¹⁵⁹ ».

La Peinture en tant qu'institution qui se rapporte à une Académie et à ses composantes¹⁶⁰ est décrite par tous les lexicographes. Furetière écrit à propos de la fondation de l'Académie de peinture et sculpture que des peintres et des sculpteurs « se sont unis sous le nom d'Académie Royale le 7. Juin 1651¹⁶¹ » et qu'il y a « des Jurez et des Gardes de la *Peinture* qui par les statuts doivent faire rapport de toutes les mespentes et offenses [...] aux ouvrages et besoins du mestier¹⁶² ». Le lexicographe évoque occasionnellement aussi les « statuts de Peinture¹⁶³ » et les ordonnances concernant les peintres. L'étude académique fondée sur l'imitation d'un modèle est le caractère distinctif de l'institution¹⁶⁴. Même les « indépendantistes »

de l'Académie de Saint-Luc revendiquent avant le droit de se réunir et d'organiser des conférences celui de *poser un modèle* à l'égal de l'Académie Royale pour « dessiner d'après nature¹⁶⁵ ». Les lexicographes enregistrent des termes qui font référence à la capacité de l'artiste à rendre son œuvre aussi proche que possible de l'original¹⁶⁶. On dit que le peintre « *attrape bien la ressemblance [...] de ceux qu'il peint*, pour dire, qu'il les fait bien ressembler¹⁶⁷ ». La relation entre maître et élève ressort des tous les dictionnaires¹⁶⁸. Ainsi, « un tableau n'est que *retouché*, quand un sçavant Peintre a mis la dernière main à un tableau qui aura été fait sur son dessein par son élève¹⁶⁹ ». À côté des termes désignant l'imitation, il y a ceux qui se réfèrent à l'inventivité qui marque le style du peintre et qui lui est nécessaire pour se distinguer parmi la foule des copistes¹⁷⁰. Par exemple, l'adjectif *manieré* « se dit d'un Peintre qui n'étudie ni l'antique ni la nature, mais qui ne suit que son génie¹⁷¹ ».

LES PEINTRES DES DICTIONNAIRES

Afin de se faire une idée du lexique de la peinture dans les dictionnaires français de l'âge classique, il est intéressant d'observer aussi la place réservée par les lexicographes aux peintres de la Renaissance et au-delà. Comme de nombreux contemporains¹⁷², Furetière semble nourrir une sorte de vénération pour Raphaël (parfois « Raphael ») qu'il mentionne dans pas moins de treize entrées¹⁷³, qui ne sont pas toutes liées au lexique de la peinture. En fait, il affirme que « les

155. *Caprice, enjouement, fantaisie, fantaisié, franchise, liberté, licences.*

156. DU 1690 : CAPRICE.

157. *Émule, galerie, juger, offusquer, prix, surmonter.*

158. *À la douzaine, barbouillage, barbouilleur, broyeur, commun, copiste, griffonnage, griffonner, hardiesse, marmot, marmouset, mauvais, mesquin.*

159. DU 1690 : MARMOT.

160. *Directeur, élève, élevé, escole, maîtres es arts, professeur, protecteur, recteur, théorie.*

161. DU 1690 : PEINTRE.

162. DU 1690 : PEINTURE. Le lexicographe n'est vraisemblablement pas conscient de la dynamique complexe qui anime le monde de la peinture. La coexistence de l'Académie, de la corporation et de l'Académie de Saint-Luc rend difficile la définition du lexique de la discipline, tantôt qualifiée d'« art » tantôt de « mestier ». Par ailleurs, il faut tenir compte du fait que tous les peintres ne sont pas des artistes.

163. DU 1690 : TABERNACLE.

164. *Après, au naturel, bosse, d'après, imitation, imiter, model(l)e, poser un model(l)e, séné ou scène de tableau, suivre.* La *séné* ou *scène du tableau* est « le lieu où l'action qu'on représente dans le tableau s'est passée » (Richelet 1680 : SÉNE OU SCÈNE DE TABLEAU).

165. Guichard 2002, p. 61.

166. *Attraper, ressemblance, ressembler.*

167. DA 1694 : ATTRAPER.

168. *Commencement, corriger, leçon, principes, retoucher.* Les *commencements* sont « les premières leçons, les premières instructions en quelque Art ou en quelque science » (DA 1694 : COMMENCEMENT).

169. DU 1701 : RETOUCHER. Cet exemple renvoie à une pratique d'atelier, encore fort vive à l'époque classique, selon laquelle les élèves peignent sous la supervision du maître et une signature « constitue le plus souvent une marque de fabrique, qui confirme la valeur d'un produit sorti d'un atelier de maître et dont l'exécution collective a été surveillée par lui » (Griener 2014, p. 20).

170. *Inventer, manière, manieré.*

171. DU 1690 : MANIÉRÉ.

172. Griener 2010, p. 19-34.

173. APRÈS, AUPRÈS, COLORIS, DESSEIN, ELEVE, ESCOLE, EXTASIER, IMITATION, MAISTRE ES ARTS, PEINDRE, PEINTRE, SURMONTER, TABLEAU.

tableaux des Peintres modernes ne sont rien *auprès* de ceux de Raphaël¹⁷⁴ », que « Raphaël est de tous les Peintres celui qui a eu le plus beau *coloris*¹⁷⁵ », que « Raphaël a *surmonté* tous les autres Peintres, il les a *surpassés*¹⁷⁶ ». Encore, Furetière considère Raphaël, avec Poussin et Le Brun, comme un des « fameux Peintres modernes¹⁷⁷ » dont les tableaux « n'ont point de prix¹⁷⁸ » et le place parmi les « grands maîtres¹⁷⁹ » de la peinture aux côtés de Jules Romain et Paul Véronèse. Même les académiciens donnent une large place au peintre d'Urbino qu'ils mentionnent dans onze entrées¹⁸⁰, en l'associant souvent à Poussin et à Titien. Richelet, quant à lui, ne le mentionne qu'une fois en tant que maître de « Gilles [*sic*] Romain¹⁸¹ ». Ce dernier est mentionné une fois par Richelet et une fois par Furetière qui l'orthographe de la façon standardisée « Jules Romain¹⁸² ». Poussin aussi occupe une grande place dans les dictionnaires : il est cité onze fois par Furetière¹⁸³ et sept fois par les académiciens¹⁸⁴. Richelet ne le mentionne qu'en deux occasions mais, à chaque fois, il le qualifie d'« excellent peintre¹⁸⁵ ». Corneille ne le nomme pas du tout.

Quant aux autres grands Maîtres de la peinture italienne qui ont *fait école* en France, Furetière mentionne Michel-Ange sept fois¹⁸⁶, dont quatre en référence au *Jugement dernier*¹⁸⁷, « un chef-d'œuvre en Peinture¹⁸⁸ ». Corneille mentionne l'artiste une seule fois comme un « tres-grand Architecte¹⁸⁹ » ; le *Dictionnaire de l'Académie* le cite aussi dans une entrée avec Raphaël et Titien¹⁹⁰. En revanche,

Titien (plus rarement « Titian ») a un plus large espace dans ce dictionnaire qui le nomme neuf fois¹⁹¹ tandis qu'il se trouve seulement dans cinq entrées de Furetière¹⁹². Richelet ne mentionne Titien qu'une fois¹⁹³ alors que Corneille ne le cite pas du tout. Outre l'École d'Athènes de Raphaël et le *Jugement dernier* de Michel-Ange, Furetière décrit un autre tableau célèbre : « La Cène de Paul Veronese est un fameux tableau de ce Peintre qui représente la Cène de Nôtre Seigneur¹⁹⁴ ». Véronèse est mentionné exclusivement par Furetière dans quatre entrées¹⁹⁵.

En référence à l'école de Bologne, Furetière mentionne « les trois Caraches, le Guide, le Dominicani, le Goarchim, l'Albane¹⁹⁶ », ce dernier étant mentionné aussi par les académiciens¹⁹⁷. En outre, dans un exemple illustratif, ils écrivent que « cela a l'air d'une teste du Carache¹⁹⁸ ». Parmi les Émiliens, « Corregge¹⁹⁹ » est mentionné par Furetière, qui accorde également un peu de place aux Vénitiens tels que « Bassan²⁰⁰ », une fois avec « André Schiavon²⁰¹ », « Georgion²⁰² » et « Paul Venitien²⁰³ ». Les académiciens citent une fois « Tintoret²⁰⁴ ».

Si l'on veut passer en revue les peintres du Nord, Rubens est mentionné quatre fois par Furetière²⁰⁵ et deux fois par les académiciens²⁰⁶. Furetière mentionne aussi d'autres peintres tels que « Godard » ou « Godart²⁰⁷ », « Jacob Hoef(f) nagel²⁰⁸ », « Lorrain, Feuquieres » qui sont qualifiés de « grands Païsagistes²⁰⁹ », « Mignard²¹⁰ »,

174. DU 1690 : AUPRÉS.

175. DU 1690 : COLORIS.

176. DU 1690 : SURMONTER.

177. DU 1690 : PEINTRE.

178. DU 1690 : TABLEAU.

179. DU 1690 : MAISTRE ES ARTS.

180. DA 1694 : APRÉS, ATTRAPER, COPIE, CRUCIFIEMENT, ESCOLE, FAMILLE, GOUST, MANIERE, REMARQUER, PEINTRE, TABLEAU.

181. Richelet 1680 : ÉLÉVÉ.

182. DU 1690 : MAITRE ES ARTS.

183. DU 1690 : ACTION, FUREUR, GOUST, IMITATION, MAITRE ES ARTS, OUVRAGE, PEINDRE, PEINTRE, PINCEAU, PRIX, TABLEAU.

184. DA 1694 : BACCHANALE, DE, ESTRE, FAMILLE, MANIERE, APRES, TABLEAU.

185. Richelet 1680 : NICOLAS, NOMBRE.

186. DU 1690 : BEAU, CHEF D'ŒUVRE, DEPEINDRE, JUGEMENT, MANSARDE, PEINTRE, PIECE.

187. DU 1690 : CHEF-D'ŒUVRE, DEPEINDRE, JUGEMENT, PIECE.

188. DU 1690 : CHEF-D'ŒUVRE.

189. Corneille 1694 : TORS.

190. DA 1694 : GOUST.

191. DA 1694 : APRÉS, CRUCIFIEMENT, DESSINER, ESCOLE, ESTRE, GLOIRE, GOUST, TABLEAU, TESTE.

192. DU 1690 : ANATOMIE, CARNATION, DU, ESCOLE, PEINDRE, PEINTURE.

193. Richelet 1680 : D'APRES.

194. DU 1690 : CENE.

195. DU 1690 : CENE, DRAPPERIE, MAITRE ES ARTS, PEINTURE.

196. DU 1690 : PEINTRE.

197. Cf. DA 1694 : DESSEIN.

198. DA 1694 : TESTE.

199. DU 1690 : CARNATION.

200. DU 1690 : MANIERE, OBSCUR, OBSCUCISSEMENT.

201. DU 1690 : OBSCUR.

202. DU 1690 : COULEUR.

203. DU 1690 : BALAIS, SABLE. Cependant, ces deux entrées ne font pas référence à l'activité du peintre.

204. DA 1694 : GLOIRE.

205. DU 1690 : CARNATION, GOUST, MANIERE, PEINDRE.

206. DA 1694 : DESSEIN, CRUCIFIEMENT.

207. DU 1690 : MOUCHE, PAPILLON, POU.

208. DU 1690 : ARAIGNÉE, ESCARBOT, INSECTE, PAPILLON, PUNAISE.

209. DU 1690 : PAISAGISTE.

210. DU 1690 : GLOIRE.

« Moufet²¹¹ », « Joseph Pein²¹² », « Van Dijk²¹³ », « Vanmol²¹⁴ ». Le Brun se trouve trois fois chez Furetière²¹⁵ et une fois chez Richelet qui le nomme à propos de « peinture à la vogue²¹⁶ ». Richelet écrit que « Monsieur Bordier et Monsieur Petitot sont des plus-fameux peintres en émail de Paris²¹⁷ ». Par métonymie, Furetière désigne les tableaux de Rubens et Poussin comme « Rubens » et « Poussins »²¹⁸. Quant à Basnage, il conserve les citations de Furetière et en ajoute quelques autres²¹⁹. L'absence de Léonard de Vinci dans tous les dictionnaires est surprenante.

Les peintres sont classés en fonction à la fois des techniques picturales qu'ils utilisent et des sujets représentés. Il y a des « aprêteurs », des coloristes, des dessinateurs, des enlumineurs, des éventailistes, des paysagistes, des peintres d'histoire, des peintres en émail, des faiseurs des portraits. Ainsi, un *aprêteur* « peint sur le verre²²⁰ », un *coloriste* « entend bien le coloris²²¹ », un *dessinateur* est un « Peintre [...] qui dessine²²² », un *enlumineur* un « Peintre en detrempe, qui applique des couleurs sur des images, des desseins ou des cartes pour les rehausser²²³ », un *peintre d'histoire* peint « des actions particulieres, [...] represente plusieurs personnes dans un tableau²²⁴ », un *peintre en émail* « imite sur des plaques d'or, ou de cuivre émaillées de blanc tout ce qu'il y a de beau dans la Nature²²⁵ », un *paysagiste* « s'attache particulie-

rement à peindre des paysages²²⁶ », un éventailiste des éventails. Certaines catégories peuvent s'appuyer sur des supports d'atelier ou en usage à l'Académie de peinture et de sculpture pour transmettre l'art de la peinture. Par exemple, un *livre de portraiture* « enseigne à dessiner toutes les parties du corps humain²²⁷ ». Parmi les peintres, il existe une hiérarchie au sommet de laquelle se trouvent les peintres d'histoire, qui « sont preferez aux faiseurs de portraits, aux Paysagistes, etc.²²⁸ ». Cette hiérarchie est parfois définie par loi : par exemple, « il est deffendu aux *Enlumineurs* de s'ériger en Maîtrise par sentence du 28. Mars 1608²²⁹ ». Alors que les enlumineurs sont perçus comme une composante mécanique de la corporation même par les artistes autoproclamés de l'Académie de Saint-Luc²³⁰, ce sont les disquisitions théoriques au sein de l'Académie de peinture et sculpture qui confèrent à la peinture d'histoire une prééminence sur les autres types de peinture qui restera incontestée jusqu'à la période postrévolutionnaire²³¹.

CONCLUSION

Le traitement du lexique de la peinture dans les dictionnaires monolingues classiques est extrêmement hétérogène tant d'un point de vue grammatical que sémantique. Quant à la sémantique, il est néanmoins possible d'identifier deux grandes lignes directrices dans les dictionnaires qui décrivent la peinture comme étant à la fois un art mécanique et un art libéral.

Le caractère mécanique de la peinture renvoie en même temps à deux plans assez différents. D'un côté, il concerne le travail des catégories de peintres (doreurs, enlumineurs, peintres en bâtiment, etc.) qui ne peignent pas de tableaux ou dont l'activité est perçue comme purement manuelle sans implication d'imagination, de génie ou de bon goût. De l'autre côté, une composante mécanique de la peinture relève du monde des

211. DU 1690 : PAPILLON.

212. DU 1690 : MANIÉRÉ.

213. DU 1690 : CARNATION.

214. DU 1690 : MI-CORPS.

215. DU 1690 : DESSEIN, PEINTRE, TABLEAU.

216. Richelet 1680 : VOGUE.

217. Richelet 1680 : PEINTRE EN ÉMAIL.

218. DU 1690 : BIJOUTIER.

219. Plus précisément, Basnage ajoute quatre mentions de « Raphaël » (COMPOSITION, EXPRESSION, FAMILLE, MANIERE), trois de « Poussin » (BACCHANALE, ESTRE, FAMILLE), deux de « Hoeffnagel » (ABEILLE, MOUCHE), deux de « Jules Romain » (FIER, HARDI), deux de « Titien » (D'APRES, ESTRE), deux de « Michel Ange » (ICONOGRAPHIE, MANIERE), une fois avec « Pietro Sante » (ICONOGRAPHIE), une de « Godard » (ABEILLE), une des « Carraches » (ESCOLE), une de « Le Brun » (MAISON), une de « Bordier et Petitot » (PEINTRE EN ÉMAIL).

220. Richelet 1680 : APRÊTEUR.

221. Richelet 1680 : COLORISTE.

222. DU 1690 : DESSINATEUR.

223. DU 1690 : ENLUMINEUR.

224. DU 1690 : HISTOIRE.

225. Richelet 1680 : PEINTRE EN ÉMAIL.

226. DU 1690 : PAISAGISTE.

227. DA 1694 : PORTRAITURE.

228. DU 1690 : HISTOIRE.

229. DU 1690 : ENLUMINEUR.

230. « L'autre membre [de la corporation] était composé de la mécanique de ces deux Arts ; c'est-à-dire, des peintres en bâtiment, des marbriers, des étoffeurs, des doreurs, des sculpteurs en bois, des enlumineurs. » *Mémoire* 1766.

231. Cf. Green – Seddon 2000, p. 6-7.

peintres de tableaux. Les auteurs des traités sur la peinture reconnaissent eux-mêmes qu'une partie de l'art qu'ils théorisent est purement mécanique. Bien qu'il révisé plus tard sa position²³², dans le premier *Entretien*, Félibien déclare que « le *Dessein* et le *Coloris* ne regardent que la pratique et appartiennent à l'ouvrier, ce qui les rend moins nobles que la première [la composition] qui est toute libre et que l'on peut savoir sans être peintre²³³ ». En général, la composante mécanique de la peinture est décrite par tous les lexicographes au moyen d'un lexique marqué.

Parallèlement, la peinture semble chercher sa place parmi les arts libéraux, « nobles et honnestes²³⁴ », grâce aussi au développement d'un vocabulaire qui anticipe, dans quelque mesure, une certaine sensibilité romantique. Le caractère libéral de l'art concerne exclusivement la peinture de tableaux. La création d'une Académie et l'organisation de cycles de conférences consacrées au développement d'une théorie de la peinture ont permis de définir, dès le XVII^e siècle, l'image de l'artiste qui, en s'appuyant sur son propre génie, est capable de créer la beauté et de susciter des émotions chez ses spectateurs²³⁵. Rarement les lemmes qui font référence à ce type de lexique sont marqués par les lexicographes, plus souvent les références à beauté, génie, imagination ainsi qu'au goût du spectateur se retrouvent dans les exemples illustratifs. Cependant, s'il est envisageable de saisir deux aspects – technique et créatif – de l'art, il n'est pas possible de négliger « la contamination du vocabulaire académique au sein de la corporation, révélant ainsi les incertitudes de la notion d'art dont les critères de distinction reposent sur un principe d'évaluation flou²³⁶ ».

En ce qui concerne les sources, tous les lexicographes se réfèrent aux travaux des mêmes auteurs, André Félibien et Roger de Piles. En général, tous consultent systématiquement deux ouvrages : *Des principes* (1676) de Félibien et les *Conversations* (1677) de de Piles. De plus, Richelet et Furetière consultent *l'Art de peinture* (1668) de de Piles et les *Vite* (1568) de Vasari tandis que les

Entretiens (1666-1688) de Félibien sont consultés par Basnage. En ce qui concerne les biographies des peintres, Furetière consulte aussi Baglione, Bellori, Malvasia, Ridolfi, Soprani et van Mander.

La fortune de de Piles et de Félibien parmi les lexicographes classiques peut en partie être attribuée à la conception de leurs ouvrages. L'existence de glossaires dans l'un comme dans l'autre facilite la consultation et répond aux besoins des lexicographes, souvent pressés par des contraintes temporelles²³⁷. En outre, il est probable que l'amitié de Richelet avec de Piles leur ait profité mutuellement : l'ouvrage de Richelet est le premier dictionnaire monolingue d'une nation à l'apogée de sa puissance et a donc été consulté en France et à l'étranger, constituant une référence essentielle pour les lexicographes ultérieurs qui ont repris son contenu et ses citations. Par ailleurs, c'est peut-être à cause de contraintes temporelles que les auteurs italiens sont très peu représentés, les lexicographes français n'ayant pas le temps de consulter et de traduire des ouvrages écrits dans une langue étrangère. Outre la barrière de la langue, il ne faut pas négliger la fierté nationale, la volonté de dépasser et de se passer de l'Italie. Bien que la traduction du *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci soit disponible en France depuis 1651²³⁸, les lexicographes ne semblent pas l'utiliser, probablement aussi parce qu'ils considèrent dépassé un auteur qui a vécu quelque deux siècles avant eux²³⁹. En revanche, le peu de place accordée aux traités italiens concernant la peinture est compensée par l'écrasante majorité de mentions de peintres italiens par rapport aux peintres français et européens en général, notamment par Furetière, ce qui s'explique par les sources qu'il utilise et cite avec attention.

232. Cf. Caye 2012.

233. Félibien 1666-1688, p. 46.

234. DU 1690 : ART.

235. Cf. Lichtenstein – Michel 2006.

236. Guichard 2002, p. 58.

237. À plusieurs reprises, Basnage se plaint de la pression qu'il subit de la part des éditeurs. Par exemple, dans une lettre à François Janiçon, il écrit : « Le dictionnaire de Furetière m'accable. L'impression va si viste, qu'on ne me laisse aucun loisir » (Bots – Lieshout 1984, p. 158-159).

238. Cf. Sconza 2012.

239. La volonté des lexicographes d'offrir aux lecteurs des informations actualisées est forte. Par exemple, les nombreux ajouts de Basnage au dictionnaire de Furetière proviennent presque tous d'auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle.

GLOSSAIRE²⁴⁰

★ Terme(s) de peinture










☆ En termes de peinture / en peinture / en parlant de peinture





✍ Terme(s) de peintre





◇ Autre référence à la peinture et aux peintres





Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
ACADEMIE	◇	◇	◇	◇	★
ACHIOTTE		◇		◇ ACHIOTL	◇
ACTION		☆	☆		☆
ADOU CIR	★			☆	★
ADOU CISSEMENT	★	☆		★	★
À FLOU				☆ FLOU	★ FLOU
AFFUSTER				◇	
AGROUPER	★				★
AIGLE		◇			◇
AIR	★	◇	☆	★	☆
À LA DOUZAIN E			◇ DOUZAIN E		
À LA MAURESQUE					◇ MAURE
AMASSETTE	✍	◇			◇
AME			◇		
AMITIÉ	★		◇		☆
AMORTIR			◇		
ANCRE		◇			◇
ANIMER		◇	◇		◇
ANNONCIATION			◇		
ANTIQU E	◇	◇			◇
APPE SANTI R			◇		
APPRENTIF			◇		
APPRESTER			◇		
APPUYE-MAIN	◇ APUI-MAIN	◇		◇	◇
APRÉS		☆			☆
APRÊTEUR	◇				
ARABESQUES	◇	★		◇	ARABESQUES
ARRONDIR	★			◇	
ARTICULÉ				◇ ARTICULER	☆
ATELIER	◇ ATELIER	◇			◇
ATTITUDE	★	★	◇		★
ATTRAPER		◇	◇		◇
ATTRIBUTS					☆
AU NATUREL		◇ NATUREL			◇ NATUREL
AUREOLE					◇
AZUR		◇		◇	◇
BAGUETTE				◇	☆
BARBOUILLAGE	◇	◇			◇
BARBOUILLEUR	◇		◇		◇
BAVOCHE					★
BAVOCHÉ				★	
BEAU		◇	◇		◇
BISTRE		◇	◇	◇	◇



240. Pour chaque dictionnaire, on indique le lemme à chercher lorsqu'il diffère de celui du glossaire. Les variantes orthographiques et les formes fléchies ne sont pas indiquées.






Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
BLANC			◇	☆	
BLASONNER			◇		◇
BLEU		☆		☆	☆
BORDEMENT				★	★
BORDOYER				★	★
BOSSE		☆		☆	☆
BOUFFÉE		◇			◇
BOUQUET		◇			◇
BROCANTEUR					◇
BROSSE		◇		◇	◇
BROUILLAMINI		◇		◇	◇
BROYER				★	
BROYEUR		◇			◇
CADRE				◇	
CAJOU				◇	
CALQUER					
CAMAIEU	★	◇		◇ CAMAYEU	◇
CAPRICE		◇	◇		◇
CARACTERISER		◇			◇
CARMIN		◇			◇
CARNATION	★	★	★	★	★
CARTON		☆		◇	★
CARTOUCHE	◇		◇		
CATAFALQUE		◇		◇	◇
CEINTURE FUNEBRE		◇ CEINTURE/ FUNEBRE	◇		◇ CEINTURE/ FUNEBRE
CENDRE D'AZUR		◇			◇
CENDRE VERTE		◇		◇	◇
CENE		◇			◇
CESTE		◇		◇	◇
CHAIR	☆	☆			☆
CHAMP (DE TABLEAU)	★			★	
CHARBON DE SAULE		◇ CHARBON		◇ CHARBON	◇ CHARBON
CHARITÉ ROMAINE		◇ ROMAIN			◇ ROMAIN
COULEUR ROMPUË					☆
CHARGE	★				☆
CHARGÉ	☆		☆		☆
CHARGER		☆	☆		☆
CHASSIS		☆			☆
CHEF-D'ŒUVRE		☆			☆
CHEVALET (DE PEINTRE)	◇	◇	◇	◇	◇
CHEVAL MARINE			◇		
CHRIST					
CIEL			☆	☆	
CINNABRE		◇		◇	
CIRAGE	★	☆		◇	☆
CLAIR		☆	☆	☆	☆
CLAIR-OBSCURE	★	☆ OBSCUR	☆ CLAIR/OBSCUR		☆ OBSCUR
COLLE A MIEL				◇	
COLOMNE FEINTE				◇ FEINT	◇ FEINT
COLORIER	★	◇	◇	★	◇
COLORIS	◇	◇	◇		◇
COLORISTE	◇	◇		◇	◇




Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
COMMENCEMENT			◇		◇
COMMUN			◇		
COMPARTIMENT		◇			◇
COMPOSITION	◇		☆		☆
CONDUIRE		◇			◇
CONTENTEMENT		◇			◇
CONTOUR	★ CONTOURS	◇	★	◇	◇
CONTOURNER	★		★	★	
CONTRASTE	★	☆	☆		☆
CONTRASTER	★				★
CONTRETIRER	★				
COPISTE		◇			◇
CORNE D'ABONDANCE			☆ ABONDANCE/CORNE		◇ CORNE
CORRECT		◇	◇		◇
CORRIGER			◇		
COSTUME					★
COUCHE	★	◇		★	◇
COUCHER	◇			★	
COULEUR	★	◇	◇	◇	◇
COULEURS HAUTES		☆ HAUTOIS		☆ HAUT	☆ HAUTOIS
COURONNE D'ESTOILES			◇ COURONNE		
CROMATIQUE	★				★ CHROMATIQUE
CROQUER	★	☆	☆		☆
CRAYON		◇		◇	◇
CRUCIFIEMENT		◇			◇
D'APRÈS	★				★
DECALQUER					★
DÉGRADATION			☆ PLAN		
DEGRADER		◇	◇	★	◇
DELICATEMENT		◇			◇
DEMI-TEINTE	★ TEINTE				
DEPEINDRE		◇			◇
DERRIERE		◇			◇
DESCRIRE		◇			◇
DESSEIN	★	☆	☆	◇	☆
DESSINATEUR		◇			◇
DESSINER	◇	◇	◇		
DETREMPE	 DÉTREMPE	◇	★	★	◇
DIRECTEUR		◇			◇
DRAPER	★	◇ DRAPPER		★	◇ DRAPPER
DRAPERIE	★	☆ DRAPPERIE	☆	◇	☆ DRAPPERIE
DUR		☆	◇		☆
EBAUCHER				★	
ECAILLE DE MER		◇			
ECCE-HOMO		◇			
ECHAMPIR				★	★
EFFIGIE			◇		
EFFUMER				★	★
ELABOURER		◇			◇
ÉLÉGANT	☆				◇
ELEVE		◇	◇		◇
ÉLÉVÉ	◇				


Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
ELOIGNER			☆		
EMBOIRE	★	★		★	★
EMBRUNIR					★
EMBU					★
EMPASTER	 EMPATER	☆	☆	★	☆
ÉMULE			◇		
ENDUIT		◇		◇	◇
ENFONCEMENT			◇		
ENJOUEMENT		☆			☆
ENLUMINER		◇			◇
ENLUMINEUR		◇			◇
ENTENTE			◇	★	
EPARGNER				☆	
ESBAUCHE		◇			◇
ESCHAFAUT		◇	◇		◇
ESCHAPPÉE		☆		☆ ECHAPPÉE	◇
ESCHELLE		◇			◇
ESCOLE		☆	◇		☆
ESCOLIER			◇		
ESLOIGNEMENT	☆ ÉLOIGNEMENT	☆		☆ ELOIGNEMENT	☆
ESMAIL	◇ ÉMAIL	◇		◇ EMAIL	◇
ESPONGE		◇			◇
ESQUISSE	★	★	◇	☆	★
ESQUISSEUR					
ESSAY	◇ ESSAIS			◇	◇
ESTAMPE					◇
ESTOMPER				★	
ESTROPIER		☆	☆ ESTROPIÉ		☆
EVENTAILLISTE					◇
EXCELLER			◇		
EXFUMER					★
EXPRESSION		☆	☆		☆
EXPRIMER		◇			◇
EXTASIER					◇
FANTAISE		◇	◇		◇
FANTAISIÉ					◇
FAULX			◇		
FAUSSES COULEURS		☆ FAUSSE COUCHE			☆ FAUSSE COUCHE
FECONDITÉ		◇			◇
FERTILITÉ		◇			
FESTON		◇	◇		◇
FIER	◇				★
FIERTÉ					☆
FIGURE	★	☆	◇		☆
FIGURÉMENT		◇			◇
FIGURER			◇		
FIN		◇			◇
FINESSE			◇		
FINISSEMENT					◇
FINIMENT		★		★	★
FINIR		◇		☆	◇
FLATER		◇ FLATTER	◇		◇

Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
FLEURS EN GUEULE					◇
FOND	★ FOND DE TABLEAU			☆	◇
FORCE				☆	☆
FORT		☆			☆
FORTIFIER	★			☆	★
FRAISQUE	★ FRESQUE	◇		★	★
FRANCHISE		◇		☆	
FUIR					★
FUYANT					★
GALERIE				◇	◇
GLOIRE	★	☆	☆		☆
GODET		◇		◇	◇
GOUST	★ GOÛT		◇		
GRACE		☆ GRACES			☆
GRACIEUX	☆	◇			◇
GRADATION		◇		☆	◇
GRAND			◇		◇
GRIFFONNAGE		◇			◇
GRIFFONNER					◇
GRISAILLE		◇	◇	◇	◇
GROTESQUE	★ GROTESQUES	◇	◇	☆	◇
GROUPE	★	◇ GROUPE	◇	★	◇ GROUPE
GROUPER	★				★ GROUPER
HABILLER		◇			◇
HAMPE				◇	
HARDIESSE					◇
HEMATITE		◇			◇
HUILE D'ASPIC		◇ ASPIC			◇ ASPIC
HUILE DE BALEINE		◇ BALEINE			◇ BALEINE
HUILES DESSICATIVES			◇ DESSICATIF		
HUMEUR			◇		
ICONOLOGIE	◇	◇		◇	◇
ILLUSTRE		◇			◇
IMAGE		◇	◇		◇
IMAGINER		◇			◇
IMITATION			◇		
IMITER		◇	◇		◇
IMPOSTEUR		◇			◇
IMPRIMER		◇		★	◇
IMPRIMEURE	 IMPRIMÛRE	◇			◇ IMPRIMURE
INDE		◇		◇	◇
INDIGO		☆			☆
INSECTE		◇			◇
INVENTER		◇			◇
JAUNE		◇		◇	◇
JOUR	★	☆	☆	★	☆
JUGEMENT		☆			☆
JUGER			◇		
LAQUE	◇	◇		◇	
LA SAINTE FAMILLE			☆ FAMILLE	★	☆
LAVER		☆		★	☆
LAVIS	★			★	

Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
LEÇON			◇		
LESCHÉ			☆		
LIBERTÉ	★	☆		★	☆
LICENCES		◇ LICENCE			☆
LIN				◇	
LINÉAMENT	◇	◇ LINEAMENT			☆
LITARGE					◇
LITRE		◇			◇
LIVRE DE PORTRAITURE			☆ PORTRAITURE		
LOIN	★				
LOINTAIN	★	☆	☆		☆
LUMIERE	★	☆	☆	★	☆
MAGUEY		◇		◇	◇
MAISTRE ES ARTS		☆			☆
MANEQUIN	★		◇ MANNEQUIN	◇	☆
MANIER		◇	◇		◇
MANIERE	★	◇	◇		◇ MANIÈRE
MANIÉRÉ	★	★			★
MARBRE FEINT				◇	◇
MARBRER			◇		
MARMOT		◇			◇
MARMOUSET		◇			◇
MARQUER		◇			◇
MASQUE	◇		◇	◇	
MASSE	★ MASSES	☆		★	☆
MASSICOT					◇
MAUVAIS			◇		
MELIENNE				◇	◇
MERVEILLE		◇			◇
MESNAGER	★ MÉNAGER SES COULEUR, MÉNAGER SES TEINTES	◇			☆
MESQUIN	★	☆			☆
METTRE EN PETIT			☆ METTRE		
MI-CORPS		★			◇
MIGNARDISE		◇			
MINIATURE	◇ MIGNATURE	◇	◇	◇	◇
MINIUM		◇		◇	◇
MODÉLE		☆	◇ MODELLE		☆
MODERNE			◇		
MOLETTE	★	◇ MOLLETTE			◇ MOLLETTE
MORBIDE		★		★	★
MORCEAU		☆	◇		☆
MORESQUE		◇	◇	◇	◇
MOURIR			◇		
MUFFLE		☆			☆
NAIF		◇	◇		◇
NAIVEMENT		◇			◇
NAIVETÉ			◇		
NAISTRE		◇ NÉ	◇		◇ NÉ
NEGLIGER			◇		
NERPRUN				◇	
NOBLEMENT					☆
NOIR D'YVOIRE	◇ NOIR	◇ YVOIRE		◇ YVOIRE	◇ YVOIRE

Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
NOM DE JESUS		◇ NOM			◇ NOM
NOÛER		◇			◇
NOURRI	★			☆	★
NOYER	★ NÉIER	☆	☆	☆	☆
NUAGE				◇	
NUD	★	◇	☆	★	◇
NUDITÉ	◇	☆	☆		☆
OBSCUR		◇			◇
OCHRE					◇
ŒIL DE BŒUF		◇		◇	◇
ŒUVRE		◇			◇ ŒUVRES
OFFUSQUER					◇
OMBRE	★	☆	☆		☆
OMBRE	★		☆		
OR CHANNETTE		◇ OR			◇ OR
OR DE COUILLE		◇ OR			◇ OR
ORDONNANCE	☆	◇		☆	☆
ORNEMENT			◇		
ORPIMENT				☆	
OUTREMER	◇ OUTRE-MER	◇	◇	◇	◇
OUVRAGE				◇	
OUVRIER		◇			◇
PAÏSAGE	◇		◇		
PAÏSAGISTE	◇	◇	◇		★
PALETTE		◇	◇	◇	◇
PARTIR		◇			◇
PASSION		☆	◇		☆
PASTEL		◇		◇	
PATRONNER				☆	
PEINDRE	◇		◇		
PEINTRE D'HISTOIRE	★ HISTOIRE	◇	◇ HISTOIRE		◇
PEINTRE EN ÉMAIL	◇				
PEINTURE EN ÉMAIL	◇				
PENSÉE	★		☆	◇	
PERDU		☆ PERDRE			☆ PERDRE
PERSONIFIER			◇		
PERSPECTIVE		◇	◇	◇	◇
PERSPECTIVE AÉRIENNE	★ AERIEN	◇ AERIEN	◇ PERSPECTIVE		◇ AERIEN
PIECE	◇ PIÉCE	◇		◇	◇
PIERRE ARMENIENNE				◇	
PIERRE À BROUER		◇ PIERRE			◇ PIERRE
PINCEAU	◇	◇	◇	◇	◇
PINCELIER					
PLAN GEOMETRIQUE		☆ PLAN			☆ PLAN
PLAN PERSPECTIF		☆ PLAN			☆ PLAN
PLAT (TE PEINTURE)		◇	◇		◇
PLAT-FOND	★		◇ PLAFOND	★	◇ PLATFONDS
POINTILLER		◇			◇
PONCER			◇		
PORTEMENT					
PORTRAIT		◇			◇
PORTRAIT	☆	◇			◇

Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
PORTRAIT CHARGÉ 			◇ CHARGÉ		◇
PORTRAITURE		◇			◇
POSER UN MODELLE		◇ POSER		◇ POSER	◇ POSER
PRATIQUE			◇		
PRINCIPES	◇				
PRIX			◇		
PROFESSEUR		◇			◇
PROFIL 		★	★		◇
PROFILER 		☆			☆
PROJET		☆			☆
PRONONCER	★	☆		☆	☆
PROPORTION	◇	◇	◇	☆	◇
PROTECTEUR			◇		
QUÂDRE	◇				
RACCOURCIR		★		★	★
RAFRAISCHIR		◇			◇
RAPPLIQUER		◇			◇
REBROYER		◇			◇
RECHAMPIR				★	
RECHERCHER		◇		☆	◇
RECHERCHÉ			★		
RECTEUR		◇			◇
REDUIRE		☆			☆
REDUIRE UN TABLEAU AU PETIT PIED			◇ PIED	◇ PIED	☆ PIED
REFLETS	★ RÉFLET	★		★	★
REGARD		☆	☆	☆	☆
REHAUTS		☆		★	☆
RELEVER		☆			☆
RELIEF		☆	◇	☆	◇
REMBRUNISSEMENT		◇			◇
REPEINDRE		◇			◇
REPOS	★	☆		☆	☆
REPRESENTATION		◇			◇
REPRESENTER		◇	◇		◇
RESSEMBLANCE		◇			◇
RESSEMBLER			◇		◇
RESSENTI		☆	☆	★	☆
RETOUCHER		◇		★	◇
REVESTIR		◇		◇	◇
RIANT	◇				◇
RICHE			☆		
ROSEAU					◇
ROUCOU				◇	◇
ROULEAU		◇			◇
SABLE		◇			◇
SANDARAQUE		◇			
SANGUINE		◇			◇
SEC	★	◇	☆	☆	◇
SECHEMENT		◇			◇
SÉNE OU SCÉNE DE TABLEAU	★				
SGRAFIT	★				★

Glossaire	Richelet 1680	DU 1690	DA 1694	Corneille 1694	DU 1701
SIGILLÉE		☆			☆
SIRENES					◇
STAMPE	◇				◇
STANTÉ	★	★		★ STENTÉ	★
STIL DE GRUN		◇		◇	◇
SUAVITÉ	☆				◇
SUELTE	★	★		★	★
SUIVRE		◇			◇
SURMONTER		◇			◇
SUYE		◇		◇	◇
TABERNACLE		◇			◇
TABLEAU	◇	◇	◇	◇	◇
TABORUCU				◇	
TEINTE	★	★	★	★	★
TENDRE	★			★	◇
TENDREMENT	◇				
TENDRESSE	☆				◇
TERRASSE	★			☆	
TERRE	◇			◇	◇
TESTE			◇		
THEORIE			◇		
TIRER		☆	◇		☆
TOILE	★ TOILE IMPRIMÉE	◇			◇
TON	★ TON DE COULEUR	☆		☆	☆
TORCHE-PINCEAU				◇	◇
TOUCHE	★ TOUCHE D'ARBRES	☆	☆	☆	☆
TOUCHER	◇	◇			◇
TOURMENTER	☆	◇		☆	◇
TRAIT	◇	◇	◇	◇	◇
TRAMONTAIN		◇		◇	◇
TRAVAIL				☆	
TRAVAILLER		◇			◇
TRAVÉE					◇
TREILLIS		◇		◇	◇
TREMPE				☆	
TRENCHER		☆		☆ TRANCHER	☆
TRIDENT			◇		
TRITON		◇			
TROPHÉE		◇		◇	◇
TROUSSE	◇	◇			◇
TOUT-ENSEMBLE	★				
VERD				◇	◇
VERD DE GRIS		◇ GRIS		◇	◇ GRIS
VENUS		◇			◇
VERMILLON		◇		◇	◇
VERTUEUX		◇			◇
VERVE		◇			◇
VICTOIRE		◇			◇
VIGNE					◇ RAMPER
VIVACITÉ	◇				
ULTRAMONTAIN		◇			◇
UNION	★	◇		☆	◇
URNE			◇		

Bibliographie

Ouvrages à caractère de source

- Baglione 1642 = G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Rome, Fei, 1642.
- Bellori 1672 = G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, Mascardi, 1672.
- Corneille 1694 = T. Corneille, *Le Dictionnaire des arts et des sciences*, Paris, Coignard, 1694.
- DA 1694 = *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Paris, Coignard, 1694.
- De Piles 1668 = R. de Piles, *L'art de peinture (traduction du De Arte graphica de C. A. du Fresnoy)*, Paris, Langlois, 1668.
- De Piles 1677 = R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur les jugemens qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Langlois, 1677.
- DU 1690 = A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Leers, 1690.
- DU 1701 = H. Basnage de Beauval, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Leers, 1701.
- Félibien 1669 = A. Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Leonard, 1669.
- Félibien 1676 = A. 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, Coignard, 1676.
- Félibien 1666-1688 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, Le Petit, 1666-1688.
- Fréart 1651 = R. Fréart de Chambray, *Traité de la peinture de Leonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en français par R.F.S.D.C.*, Paris, Giffart, 1651.
- Malvasia 1678 = C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, Barbieri, 1678.
- Mémoire 1766 = AN, AD VIII-1, *Mémoire signifié pour les Officiers de l'Académie de Saint-Luc, Appelants et Demandeurs. Contre les prétendus Directeurs-Gardes & Maîtres de la Communauté & Académie de Saint-Luc, Intimés & Défendeurs*, Paris, Houry, 1766.
- Richelet 1680 = P. Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, Widerhold, 1680.
- Ridolfi 1648 = C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venise, Sgava, 1648.
- Soprani 1674 = R. Soprani, *Le vite de' pittori scoltori, et architetti genovesi. E de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuni ritratti de gli stessi*, Gênes, Bottaro et Tiboldi, 1674.
- Van Mander 1604 = K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, Van Wesbuch, 1604.
- Vasari 1568 = G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Florence, Giunti, 1568.

Études secondaires

- Arterm 2021 = Arterm, *Journée d'étude : des mots de la peinture en France entre XVI^e et XVII^e siècles*, dans *Visible parlare*, carnet de recherche, juin 2021, en ligne : <https://arterm.hypotheses.org/475>.
- Bots – Lieshout 1984 = H. Bots, L. Lieshout, *Contribution à la connaissance des réseaux d'information au début du XVIII^e siècle : Henri Basnage de Beauval et sa correspondance*, Amsterdam-Maarssen, 1984.
- Catach 2001 = N. Catach, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, 2001.
- Caye 2012 = P. Caye, « Car je prétends être dans un pays de liberté... » : Félibien ou la politique de la peinture, dans *Dix-septième siècle*, 254, 2012, p. 155-165.
- Green – Seddon 2000 = D. Green, P. Seddon, *History painting reassessed: the representation of history in contemporary art*, Manchester, 2000.
- Griener 2010 = P. Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.
- Griener 2014 = P. Griener, *La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique*, dans *Perspective*, 1, 2014, p. 13-26.
- Guichard 2002 = C. Guichard, *Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale*, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, 2002, p. 54-68.
- Heinich 1987 = N. Heinich, *Arts et sciences à l'âge classique*, dans *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 66-1, 1987, p. 47-78.
- Le Guern 1983 = M. Le Guern, *Le « Dictionnaire » de Trévoux (1704)*, dans *Cahiers de l'AIEF*, 35-1, 1983, p. 51-68.
- Leca-Tsiomis 2006 = M. Leca-Tsiomis, *Les dictionnaires en Europe*, dans *Dix-huitième siècle* 38, 2006, p. 4-16.
- Lichtenstein – Michel 2006 = J. Lichtenstein, C. Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 2006.
- Sconza 2012 = A. Sconza (éd.), *Léonard de Vinci, Trattato della pittura / Traité de la peinture*, Paris, 2012.
- Talon-Hugon 2015 = C. Talon-Hugon, *Classicisme et Lumières. Une histoire personnelle et philosophique des arts*, Paris, 2015.
- Talon-Hugon 2018 = C. Talon-Hugon, *L'esthétique*, Paris, 2018.
- Teyssèdre 1957 = B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur les coloris au siècle de Louis XIV*, thèse de doctorat, université de Paris, 1957.
- Wionet 2004 = Ch. Wionet, *Marques de domaine et d'usage. Les dictionnaires généraux de la fin du XVII^e siècle* dans P. Richelet, *Dictionnaire français [1680] : le premier dictionnaire français*, éd. électronique C. Blum, Ch. Wionet, Paris, 2004.

À propos des origines de la notion de costume

Michel HOCHMANN

M. Hochmann, EPHE, PSL, michel.hochmann@ephe.psl.eu

Le terme de costume fut introduit dans la théorie de l'art française par Roland Fréart de Chambray, qui en fit l'une des catégories centrales de son *Idée de perfection de la peinture*. Même si Chambray lui-même indique qu'il l'avait emprunté aux Italiens, on n'a pas encore beaucoup exploré les sources sur lesquelles il s'était appuyé, en dehors des remarques pertinentes d'Emmanuelle Hénin à ce propos. En réalité, ce mot trouve son origine chez les commentateurs italiens de la *Poétique* d'Aristote, comme Castelvetro et Giangiorgio Trissino, qui l'utilisent pour traduire l'*ethos* grec (ce qu'en français, on appelle les caractères ou les mœurs). Cette notion est donc beaucoup plus riche que celle de convenance ou de décorum à laquelle on l'assimile généralement. Il est donc important de comprendre comment les auteurs de traités sur l'art et les artistes eux-mêmes l'intégrèrent à leur vocabulaire et comment ils essayèrent d'en justifier l'emploi dans leur art.

Costume, *ethos*, théorie de l'art, peinture, théâtre, Fréart de Chambray

The term *costume* was introduced into French art theory by Roland Fréart de Chambray, who made it one of the central categories of his *Idée de perfection de la peinture*. Although Chambray himself indicates that he borrowed it from the Italians, the sources on which he relied have not yet been explored to any great extent, apart from Emmanuelle Hénin's pertinent remarks on the subject. In fact, the word originated with the Italian commentators of Aristotle's *Poetics*, such as Castelvetro and Giangiorgio Trissino, who used it to translate the Greek *ethos* (what in French we call the *caractères* or the *mœurs*). This notion is therefore much richer than the notion of propriety or decorum to which it is generally assimilated. It is therefore important to understand how the authors of treatises on art and the artists themselves incorporated it into their vocabulary and how they tried to justify its use in their art.

Costume, *ethos*, art theory, painting, theatre, Fréart de Chambray

Roland Fréart de Chambray a introduit dans la littérature artistique française une notion qui joua après lui un rôle important pendant tout le XVII^e et le XVIII^e siècle : je veux parler du costume¹. En effet, on sait que Chambray accorde un long passage à l'explication de ce mot dans son *Idée de la perfection de la peinture*, en indiquant qu'il l'aurait en quelque sorte importé dans le domaine de la peinture en reprenant un terme italien (« ce mode que les Italiens appellent *Il Costume*² »). Ce terme

n'était pas, ajoutait-il, « particulièrement affecté à la Peinture », mais il appartenait également « aux poètes et aux historiens³ ». En effet, il concernait plutôt le domaine de l'invention, qui est évidemment commun aux arts figuratifs et à la littérature au sens large. Chambray lui accordait une place prééminente, il en faisait même une sorte de catégorie suprême, à laquelle étaient soumises toutes les autres parties de l'art :

Il faut donc qu'un peintre qui aspire à quelque degré de gloire en sa profession, soit fort exact en ce qui regarde le costume, et qu'il en fasse pour ainsi dire son capital, parce qu'il est généralement commun à nos

1. Sur le traité de Fréart de Chambray, cf. l'introduction de M. Stanić à Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique*, p. 169-185.
2. Pour le passage du traité de Chambray concernant le costume, cf. *ibid.*, p. 222-228. Voir aussi, à propos de la notion de costume, les quelques remarques de Lee 1940, p. 241.

3. *Ibid.*, p. 222.

cinq principes fondamentaux [l'invention, la proportion, la couleur, les mouvements ou l'expression, la position régulière des figures], et qu'il en compose l'eurythmie de telle sorte qu'on doit le considérer comme le Tout de ces cinq parties⁴.

Selon lui, le costume était « un style savant, une expression judicieuse, une convenance particulière et spécifique à chaque figure du sujet qu'on traite⁵ ». La mention explicite du terme « convenance » montre bien que, pour Chambray, le costume était étroitement lié à la question du décorum. Les exemples qu'il choisit sont bien, en effet, des cas d'adaptation ou d'inadaptation de certains éléments d'une représentation à son sujet. Il emprunte de ce point de vue aux Italiens, à Lodovico Dolce en particulier, qui est l'un de ses modèles, leurs reproches contre Dürer et ce que Chambray appelle les « inepties gothiques » : il se moque en particulier de l'estampe dans laquelle Dürer a représenté saint Joseph avec un chapelet à la main dans une *Nativité* ou de celle où il a placé un singe, « le plus ridicule, et peut-être le plus vicieux animal de la Nature », à côté de la Vierge. Même Raphaël, qui est pourtant le modèle suprême de Chambray, a péché contre ces lois, lorsqu'il a représenté des « bâtiments » derrière Adam et Ève dans le paradis terrestre⁶. Le peintre doit donc se faire historien : un historien se verrait reprocher d'avoir « inséré dans ses relations quelque chose fausse, ou de s'être extravagué dans quelque raisonnement hors propos et impertinent », ainsi que « d'avoir usé dans son discours de quelque terme, ou de quelque phrase de parler qui ne fût point en usage ». De même, un peintre, lorsqu'il représente une bataille des Amazones ou des Parthes ou « quelque triomphe de Jules César », doit prendre soin de représenter exactement les tenues et les mœurs des protagonistes : ainsi, il faut que les Parthes « soient différents et reconnaissables d'avec les autres nations, tant par leurs armes, que par leur manière de combattre, qui est de ne décocher jamais leurs flèches qu'en tournant l'épaule vers l'ennemi⁷ ».

Comme l'a rappelé M. Stanić, Chambray consacre au costume près de la moitié de son traité,

car il est la « dimension la plus authentiquement intellectuelle de la peinture⁸ ». Il permet ainsi au critique de montrer tout son savoir, puisqu'il se situe par-delà les aspects techniques spécifiques au métier : il s'agit de contrôler l'adaptation de tous les éléments de l'œuvre au sujet, nous l'avons dit. C'était aussi au travers du costume que Chambray célébrait Poussin, le héros de son ouvrage, dont les *Sacrements* présentaient un idéal de ce point de vue. Pour reprendre encore une fois les propos de M. Stanić, « l'apothéose de Poussin, qui, dans l'esprit de Chambray, n'est pas un éloge mais une démonstration, coïncide ainsi avec l'apothéose du costume, les deux s'associant dans l'appréciation de la peinture comme *cosa mentale*⁹ ». D'ailleurs, si on en croit Félibien, Poussin lui-même aurait déjà utilisé ce terme (même s'il aurait employé la forme « coutume » plutôt que « costume ») et il serait donc à l'origine de sa fortune auprès des peintres et des amateurs français : en effet, Félibien rapporte, dans son journal, le propos suivant de l'artiste : « [Poussin] dit encore que nos pièces de théâtre ne sçavaient point la coutume, c'est à dire faire entrer leurs personnages dans les sentiments des héros des nations et des personnes qu'ils veulent représenter¹⁰ ». Cette notion connut ensuite, on le sait, une fortune extraordinaire auprès des amateurs et des peintres français, chez Félibien tout d'abord, mais aussi dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Mais, pour mieux comprendre l'histoire de ce terme, il faut suivre les indications données par Chambray lui-même et chercher l'usage que les Italiens en ont fait. Le costume joue en effet un rôle de plus en plus grand dans leur vocabulaire à partir du XVI^e siècle, dans la mesure où il devient la traduction du grec *ethos* et du latin *mores*, c'est-à-dire d'une catégorie fondamentale de la poétique et de la rhétorique. Comme nous l'avons dit, Chambray lui-même et ses commentateurs ont rattaché le costume à la convenance ou au décorum, et la base *LexArt* associe encore ce mot à ces catégories¹¹. Ce n'est naturellement pas faux, mais, si l'on ignore la piste indiquée par Chambray lui-même, on manque une bonne partie du

4. *Ibid.*, p. 223-224.

5. *Ibid.*, p. 222.

6. *Ibid.*, p. 222-223.

7. *Ibid.*, p. 224.

8. *Ibid.*, p. 181.

9. *Ibid.*, p. 182.

10. Félibien, *Journal*, 26 février 1648, cité par Thuillier 1960, p. 80.

11. www.lexart.fr/terms/view/2317.

contexte dans lequel la notion trouve son origine. La remarque de Poussin rapportée par Félibien que nous venons de citer est d'ailleurs très explicite de ce point de vue. En effet, comme Poussin l'indique, c'est bien dans le cadre de la réflexion sur le théâtre et le poème dramatique que ce concept fut largement développé, en partant des observations d'Aristote dans la *Poétique*. Emmanuelle Hénin est, parmi celles et ceux qui ont étudié cette question, la seule, à ma connaissance, à avoir établi ce lien¹². Comme elle l'a déjà relevé, on sait que Poussin avait consulté le célèbre commentaire de Lodovico Castelvetro à la *Poétique* d'Aristote, que Félibien cite d'ailleurs explicitement dans ses *Entretiens* : « [Raphaël] a su traiter les sujets avec toute la convenance nécessaire, soit en représentant les coutumes différentes des nations, soit dans les habits, dans les armes, dans les ornements, dans le choix des lieux, et enfin dans tout ce qui regarde cette partie de bienséance, que Castelvetro nomme dans sa *Poétique* *il costume*¹³ ». En effet, avec la redécouverte, au XVI^e siècle, de la *Poétique*, qui fait de l'*ethos* l'un des objets de l'imitation et une partie fondamentale de l'art dramatique, le mot *costume* est choisi par les traducteurs italiens pour rendre cette notion. C'est ce qu'on voit par exemple chez Giangiorgio Trissino, l'un des premiers à avoir utilisé le traité d'Aristote de manière systématique dans les livres V et VI de sa *Poetica* : traduisant Aristote, il y explique en effet que les parties qui « costituiscono la qualità della tragedia sono sei, cioè la favola, il costume, il discorso, la melodia e la rappresentazione ». La tragédie est en effet (et ici, Trissino traduit encore Aristote) « imitazione di persone che fanno, le quali di necessità hanno varie qualità di costumi e di discorsi ». Un peu plus loin, il précise :

il costume poi è quello che fa manifesta la natura e la qualità di colui che parla in quello che egli manifestamente non dice. Come sarebbe a dire : la natura dell'innamorato è che sempre vorrebbe vedere la donna amata, e quella di un soldato è di parlare volentieri di guerre, e di un lecco, di conviti¹⁴.

12. Hénin 2003, p. 436 *sq.*. Voir aussi, à ce propos, les remarques de Lee 1991, p. 109-110.
13. Félibien 1666, I, 2^e entretien, p. 291, cité par Hénin 2003, p. 442.
14. Trissino, *La quinta e sesta divisione*, p. 16.

Le *costume*, ou l'*ethos* ou les *mores* se traduit normalement aujourd'hui en français par le mot « caractère » : en rhétorique, il indique la personnalité, c'est-à-dire la nature ou la manière d'être de l'orateur (ou, du moins, la façon dont il veut apparaître à son public) ; d'une façon plus générale, il rassemble les mœurs, les manières d'être, les habitudes de celui qui parle ou de ceux que l'on représente. Toutefois, à l'époque de Chambray, les traducteurs et les commentateurs français de la *Poétique* utilisaient le terme de « mœurs » pour traduire l'*ethos* grec (c'est ce mot qu'emploie en particulier Corneille dans ses *Trois discours sur le poème dramatique*), et c'est Chambray qui, pour paraître inventer un concept nouveau, utilise son équivalent italien¹⁵.

Dans la *Poétique*, Aristote affirme que l'on doit veiller à quatre conditions concernant les mœurs : qu'elles soient bonnes, qu'elles soient convenables, qu'elles soient semblables, et qu'elles soient égales¹⁶. Tous les commentateurs se sont naturellement penchés sur ce qu'il entendait par ces termes. On voit que l'une de ces conditions regarde en effet la *convenevolezza*, les convenances, pour reprendre le terme français. Elle a été abondamment discutée par les lettrés de la Renaissance : Trissino accorde ainsi un long passage de son traité à la définition de ce qu'il appelle le *costume particolare* ou *costume retorico*, c'est-à-dire ce qui permet de faire dire des mots et de faire faire des choses convenables à la nature et à la disposition de chacun des personnages que l'on introduit dans les poèmes. On peut, dit-il, distinguer ce *costume* en fonction des nations, des pays, des genres, des âges, de la fortune, des dispositions ou des métiers : « ces sept parties comprennent tous les *costumi particolari*¹⁷ ». Trissino détaille ensuite ces différents types de *costume*, en montrant comment celui du barbare se distingue de celui de l'Italien ou du Grec : les barbares sont altiers, âpres, et présomptueux, ils parlent souvent de manière impropre, les Grecs sont

15. Corneille, *Trois discours*, p. 38 : « qu'il [Aristote] préfère la partie du poème qui regarde le sujet à celle qui regarde les mœurs ».
16. Aristote, *Poétique*, 1454a, 15-36, p. 54-57.
17. Trissino, *La quinta e sesta divisione*, p. 63 : « Il costume poi particolare, che si dimanda retorico, si considerà in questo modo : o secondo le nazioni, o secondo i paesi, o secondo il genere, o secondo le età, o la fortuna, o le disposizioni, o gli essercizii, le quali sette parti comprendeno tutti e costumi particolari. »

légers, menteurs, flatteurs et aptes à apprendre les sciences, alors que l'Italien est sagace, partial, impérieux¹⁸. Trissino conseille à ce propos de se servir des proverbes pour définir les différents caractères nationaux. Il détaille ensuite les costumes en fonction des genres (pères, mères, fils, gendres, épouses, frères, sœurs...), en fonction des âges (l'enfant, le jeune homme, l'homme mûr et le vieillard, pour les mœurs desquels il renvoie à la *Rhétorique* d'Aristote), de la fortune (avec les différentes conditions sociales, les nobles, les plébéiens, les riches, les pauvres, les puissants, les hommes de basse condition et ceux qui sont semblables à nous), et enfin des professions (les médecins, les avocats, les soldats, les prêtres, les frères, les musiciens, les peintres, les agriculteurs¹⁹...). Castelvetro reprend lui aussi ces quatre dernières distinctions²⁰. Encore une fois, on retrouve ces idées dans la littérature artistique française, notamment dans le *Traité sur la peinture* de Bernard Dupuy Du Grez, qui incite les peintres

à faire comprendre la différence qu'il y a entre un Barbare, un Grec et un Romain, dans la même occasion, entre une princesse et son esclave lorsqu'elles expriment toutes deux la même passion, car on demande toujours plus de dignité dans l'une que dans l'autre²¹.

Aristote lui-même recourt plusieurs fois à la comparaison entre la tragédie et la peinture en ce qui concerne les mœurs ou les caractères (le modèle de la peinture revient souvent dans la *Poétique*) :

puisque la tragédie imite les meilleurs des hommes, il faut imiter les bons portraitistes. Ceux-ci, en effet, en rendant la forme propre, peignent des portraits ressemblants mais plus beaux. De la même manière,

le poète qui imite des hommes coléreux ou nonchalants ou avec d'autres traits de caractère de ce genre, doit, étant ce qu'ils sont, en faire des hommes justes, comme Agathon et Homère le font pour Achille²².

Les exégètes d'Aristote se posèrent donc très vite la question de la place de cette catégorie dans les arts figuratifs. Castelvetro remet en question le parallèle d'Aristote (que nous venons de citer) entre la beauté que recherchent les peintres et la notion de caractère ou de *costume* idéal : en effet, lorsque Giotto, dans la *Navicella*, veut exprimer l'étonnement des apôtres devant le Christ qui marche sur les eaux, il assigne au contraire à chacun « una maniera di maraviglioso spavento separata ». La « varietà de' costumi » ne peut donc pas être comprise sous un seul exemple parfait (comme on le voyait dans les œuvres de Perin del Vaga, qui, s'étant construit un modèle de beauté, voulait « figurare molte figure di donne e spezialmente quelle della Vergine, riconoscendosi in tutte una maniera sola di soprana bellezza »), car il fallait au contraire s'attacher à rendre la diversité des caractères²³. D'autre part, souligne encore Castelvetro, « altra è la bontà rappresentata dal dipintore e altra è la bontà rappresentata dal poeta ; perciocché il dipintore rappresenta la bontà del corpo cioè la bellezza, e'l poeta rappresenta la bontà dell'animo, cioè i buoni costumi²⁴ ».

On sait par ailleurs que, pour Aristote et l'ensemble de ses commentateurs, le *costume* (les caractères ou les *ethè*) n'est que second par rapport à l'intrigue : « sans action, il ne pourrait y avoir de tragédie, alors qu'on pourrait en concevoir sans les caractères ». Pour démontrer cette idée, Aristote note à ce propos que beaucoup de tragédies de son temps sont « sans caractères », en recourant, de nouveau, à une comparaison avec la peinture : « De même, en peinture, Zeuxis se trouve, de ce point de vue, en mauvaise position par rapport à Polygnote, car Polygnote est un bon peintre de caractères, alors que la peinture de Zeuxis ne laisse aucune place au caractère ». Curieusement, cependant, on voit que ce qui, pour la tragédie paraît ne pas être un défaut (l'absence de caractères) en devient un dans la peinture. Aristote recourt

18. *Ibid.* : « Ma per più chiarezza dicemo che prima è da considerare se quello che vien introdotto nel poema è Italiano, o Greco, o barbaro, perciò che molta differenza è dai costumi dell'Italiano a quelli del Greco et a quelli del barbaro. Ché i barbari sono alteri, asperi, e molto si presuppongono di se stessi, et usano frequentemente le improprietà dei nomi e le metafore [...]. Il Greco poi sarà comunemente leggero, bugiardo, adulatore, atto a imparare le discipline ; e lo Italiano sagace, parziale, imperioso. »

19. *Ibid.*, p. 64.

20. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*.

21. Dupuy Du Grez 1699, p. 316, cité par Hénin 2003, p. 444.

22. Aristote, *Poétique*, 1454b, 8-14, p. 58-59.

23. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, I, p. 445.

24. *Ibid.*, p. 446.

encore à l'image de la peinture, en plaçant la relation entre l'action et les caractères sur le même plan que celle entre le dessin et la couleur :

L'intrigue est donc le principe et comme l'âme de la tragédie : les caractères viennent en second. En effet, c'est presque comme en peinture : si quelqu'un répandait au hasard les plus belles teintures, il ne charmerait pas de la même manière que s'il dessinait une image en noir et blanc²⁵.

On peut donc être surpris que cette partie définie comme seconde par Aristote devienne première dans le traité de Chambray. Peut-être faut-il y voir un écho lointain d'une autre remarque du commentaire de Lodovico Castelvetro : celui-ci écrit en effet déjà qu'à la différence de ce qui se passe dans la tragédie, le *costume* est bien la partie principale de la peinture : en effet, pour déterminer la partie la plus importante d'un art, il faut chercher celle qui exige la « fatica, & la 'ndustria maggiore ». Or, comme Leon Battista Alberti avait l'habitude de le dire, « i costumi erano la principal parte della pittura, perchioche si richiedeva maggior fatica & industria a rappresentargli, che a fare altro²⁶ ». Toutefois, Castelvetro ne cesse d'insister, lui aussi, sur la place secondaire du *costume* ou des *costumi* dans l'art dramatique, conformément à ce qu'en dit Aristote : il s'en prend, de ce point de vue, à Scaliger, qui se serait gravement trompé en affirmant que les intentions d'Homère ou de Virgile étaient de représenter de la manière la plus excellente un valeureux guerrier ou un homme et leur nature, car, dans ce cas, les *costumi* n'auraient pas été utilisés par les poètes pour étayer l'action comme le dit Aristote, mais l'action aurait été utilisée pour seconder les costumes. Or, les *costumi* sont une matière philosophique et non proprement poétique²⁷.

Le terme ne joue pas, par ailleurs, un rôle prépondérant dans les premiers traités sur la peinture publiés au XVI^e siècle, en particulier dans le *Dialogo della pittura*, de Lodovico Dolce, dont Chambray s'inspire à de nombreuses reprises, notamment pour sa comparaison entre Raphaël et Michel-Ange. Certes, la notion de *convenance*, qui est au cœur du *Dialogo* de Dolce inspira beaucoup Chambray, nous l'avons vu : ses remarques sur les incongruités de Dürer, que nous avons citées, rejoignent celles de Dolce, qui écrit à ce propos :

Dürer se trompa dans le domaine des convenances non seulement des vêtements mais aussi des visages ; il était Allemand et il dessina plusieurs fois la Mère de Notre Seigneur avec un habit allemand, de même que toutes les saintes femmes qui l'accompagnent²⁸.

Certes, Dolce fait de la *convenevolezza* l'une des principales parties de l'invention, avec l'*ordine*, en soulignant que le peintre doit s'attacher à rendre le caractère des figures qu'il représente. Mais il n'utilise que rarement le mot de *costume*, qui n'apparaît, je crois, qu'une fois sous sa plume, dans un sens voisin de celui qu'on trouve chez Chambray, quand il incite le peintre à accorder ses figures à leur caractère : si on représente le Christ ou saint Paul, on ne doit pas les représenter nus ou vêtus comme un soldat ou comme un marin, mais avec un vêtement *conveniente*. Il faut donner au Christ un aspect grave, accompagné d'une aimable bienveillance et de douceur. De même, Moïse devra être peint non comme une figure médiocre, mais toute pleine de grandeur et de majesté. Le peintre devra donc tenir compte de l'époque (*il tempo*) et de la qualité des personnes, ainsi que de leur nation, de leur *costumi* (c'est bien le mot que Dolce emploie ici). Et Dolce poursuit :

25. Aristote, *Poétique*, 1450a-1450b, p. 22-27.

26. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 187.

27. *Ibid.*, p. 190 : « seguita che molti autori di gran grido di lettere degli antichi e de' moderni, tra quali è ancora Giulio Cesare dalla Scala o Scaligero, abbiano gravemente errato, li quali vogliono che la 'ntenzione de' buoni poeti, come d'Omero e di Virgilio nelle loro più famose opere [...] si stata di dipingere e di dimostrare al mondo, pogniamo, un capitano sdegnato nella più eccellente maniera che sia possibile, o un valoroso condottier o un savio uomo, e la natura loro [...] conciosia cosa che, se questo fosse vero, i

costumi non sarebbero stati presi da' poeti per secondare l'azione, come dice Aristotele, ma l'azione sarebbe stata presa per secondare i costumi. Senza che non s'aveggonno che se simile materia fosse principale e non accessoria, non potrebbe essere materia poetica, essendo naturalmente filosofica. »

28. Dolce, *Dialogo della pittura*, p. 165-166 : « Errò nella convenevolezza non solo degli abiti ma anco de' volti Alberto Duro, il quale era tedesco, disegnò in più luoghi la madre del Signore con abito da tedesca, o similmente tutte quelle sante donne che l'accompagnano. »

tal che se depingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi e soldati nel modo, che si costuma hoggidì, & ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani. E, se gli verrà imposto carico di rappresentare una battaglia moderna, non si ricerca, che la divisi all'antica²⁹.

Mais, encore une fois, le mot de *costume*, en dehors de ce passage, n'apparaît presque jamais dans ce traité et ne constitue donc pas une partie de l'art de la peinture pour Dolce.

En revanche, une trentaine d'années après la parution du traité de Dolce, cette notion occupe déjà une place centrale dans l'*Eccellenza della Statua del San Giorgio di Donatello* [...] *dove si tratta del Costume, della Vivacità e della bellezza di detta statua* (1584) de Francesco Bocchi, où, comme on le voit, elle apparaît dans le titre de l'ouvrage. Selon Bocchi, trois qualités en effet doivent concourir à la perfection d'une œuvre d'art, le *costume*, la beauté et la vivacité : ce sont selon lui ces parties que doit posséder le sculpteur³⁰. Le *costume* est l'une des plus singulières, car il rend visible la nature d'un esprit par les traits de son visage. Bocchi est donc l'un des tous premiers à vouloir utiliser cette catégorie fondamentale de la *Poétique* d'Aristote dans le domaine de la littérature artistique : il explique d'ailleurs lui-même que, si Aristote et d'autres ont évoqué cette notion pour la poétique et la rhétorique, on n'en a jamais parlé clairement à propos de la peinture et de la sculpture. Or, comme les passions, « hora i costumi di prudenza, hora di liberalità, & talhora, come sovente avviene, de' suoi contrari » s'expriment dans notre apparence extérieure : ces *costumi* peuvent donc être imités dans les arts visuels³¹. Bocchi cite constamment la *Poétique* dans cette partie de son traité ; il reprend les trois modes d'imitation décrits par Aristote (l'imitation des meilleurs, celle des semblables et celle des hommes pires que nous), affirmant que les plus grands artistes sont ceux qui imitent les

meilleurs³². Or, les mœurs des grands personnages apparaissent autant dans leur visage que dans leurs paroles. Les statues peuvent ainsi traduire le caractère de celui qu'elles représentent : César pleura devant une statue d'Alexandre le Grand³³. Comme l'avait indiqué Trissino, il faut aussi, dans la sculpture, adapter le *costume* au modèle représenté (« che non già ogni costume ad ogni statua si conviene, ma quello della figura solamente, di cui ha il ritratto la somiglianza³⁴ »). Bocchi conclut en louant la façon dont Donatello a su parfaitement représenter le *costume* de la magnanimité dans sa statue de saint Georges³⁵.

Toutefois, au XVII^e siècle, un autre modèle a probablement inspiré Chambray de ce point de vue : il s'agit de l'*Arte istorica* d'Agostino Mascardi. L'ouvrage de Mascardi avait été très tôt lu avec intérêt en France, et, vingt ans après sa mort, il était encore signalé comme un modèle de langue et de style pour l'apprentissage de l'italien dans la *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue italienne*, parue en 1659. On sait, depuis Anthony Blunt, que Poussin l'avait étudié³⁶ et, d'une manière générale, les idées de ce jésuite, qui fut un membre important de la cour des Barberini, exercèrent une grande influence, notamment sur les artistes. Les préoccupations de Mascardi rejoignaient en effet celles des peintres concernant la représentation de l'histoire³⁷. L'invocation des « poètes et des historiens » au début du passage que Chambray consacre au costume est évidemment révélatrice de ce point de vue. On sait en particulier combien la question de l'exactitude historique allait prendre de place dans les réflexions sur les œuvres de Poussin, avec l'obsession archéologique que celui-ci manifeste dans les *Sacrements* ou dans la *Fuite en Égypte*. Même si Mascardi incitait les historiens à recourir aux ornements de la poésie pour renforcer le pouvoir didactique de leur discours, ceux-ci n'en devaient pas moins veiller à respecter la vérité et

29. *Ibid.*, p. 165.

30. Bocchi, *Eccellenza della statua*, p. 133 : « Nella qual cosa, si come gli scrittori dell'arte retorica chiamano le parti dell'Oratore, & altre quelle del parlare oratorio, così noi altresì il costume, la bellezza, & la vivacità chiameremo parti dello scultore. » Je remercie l'expert chargé de relire cet article de m'avoir suggéré cette référence.

31. *Ibid.*, p. 134.

32. *Ibid.*, p. 138.

33. *Ibid.*, p. 141.

34. *Ibid.*, p. 142.

35. *Ibid.*, p. 144-145.

36. Blunt a en effet observé que plusieurs des *Observations sur la peinture de Poussin* publiées par Bellori étaient tirées plus ou moins fidèlement de cet ouvrage : cf. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, part. p. 183, 185. Cf. aussi Cropper 1984, n. 107, p. 118.

37. Warwick 1996, p. 333-348.

la vraisemblance. Plus exactement, si les poètes recouraient au faux vraisemblable, les historiens, quant à eux, ne devaient utiliser que la vérité. En effet, la rhétorique et la poésie donnaient davantage d'importance à l'art qu'à la vérité, à l'inverse de l'histoire³⁸. Même ce qui, chez l'historien, est de l'ordre du vraisemblable (comme les discours que l'on prête aux protagonistes) doit servir à reconstruire et à dévoiler la vérité. Cette distinction fondamentale est au cœur de la notion de costume.

Or, Mascardi consacre un bref exposé à la peinture dans un chapitre de son traité dédié à la définition du style, dans lequel on voit apparaître le *costume* comme partie de l'art du peintre :

Quattro sono le cose, che di necessità si richieggono, per far ch'un dipintore sia eccelente nel suo mestiere : il disegno, il colorito, la compositione, e'l costume (benche'l costume sia conosciuto da pochi, & osservato da pochissimi) e se in alcuna di queste parti [...] si trova mancante non si può dire del suo mestiere eccellente³⁹.

Comme on le voit, Mascardi place cette partie de l'art du peintre en dernier et souligne que rares sont les artistes qui la connaissent, ce qui montre évidemment le caractère fondamental qu'il lui accordait et ce qui paraît prélude aux thèses de Chambray. Dans ce passage, il cherche en effet à illustrer la perfection du style par une comparaison avec la peinture, en établissant un canon des meilleurs peintres (Raphaël, Corrège, Parmesan, Titien, pour le XVI^e siècle, le Cavalier d'Arpin, Guido Reni, Lanfranco et Pierre de Cortone pour le XVII^e siècle), en précisant que chacun s'est notamment signalé par sa maîtrise du *costume* :

Certo è però che fra di loro sono differentissimi. Né può cotal differenza da quelle cose originarsi ch'hanno le regole invariabili e comuni, perché regolato disegno han tutti, colorito proporzionato, benché non uniforme, nell'opere di ciascuno si vede ; ciascuno serba la compositione ben ordinata e senza confusione, e si studia ognuno, per quanto può, d'esprimer vivamente il costume⁴⁰.

Mascardi établit d'ailleurs à ce propos une équivalence entre ces catégories de la peinture et celles du style littéraire : « al disegno, al colorito, alla compositione ed al costume si rassomiglian l'elocuzione, le forme e'l carattere della favella⁴¹ ». En même temps, on voit qu'il établit à la fois une distinction et une équivalence entre deux concepts qui étaient jusqu'alors identiques, le *costume* (réservé à la peinture) et le caractère, réservé à la poésie et à l'histoire, qui annonce la restriction du concept de costume, que nous allons à nouveau évoquer pour conclure.

En effet, même s'il lui accorde un rôle central dans sa théorie, la définition que Chambray donne du costume est évidemment étroite par rapport à toutes les implications de ce mot dans la rhétorique et la poétique, en particulier dans les traductions italiennes d'Aristote, puisqu'il devient, en fait (et, de ce point de vue, les synonymes proposés par la base *LexArt* sont exacts), une sorte d'équivalent de la convenance ou du décorum. C'est d'ailleurs ce qu'explique très clairement Dupuy Du Grez, dans le *Traité sur la peinture* que nous avons déjà cité⁴² :

ce que les Italiens appellent *costume* & *decore*, qui sont des termes dont on se sert en parlant de la *convenance*, ne consiste pas dans les sentiments de la morale, que le peintre ne peut directement exprimer, mais dans les actions extérieures, qui ont du rapport à la condition, & à la dignité des personnes, qu'on doit toujours reconnaître dans leurs manières.

Les mœurs, qui étaient au centre de la notion originelle de costume, ne seraient pas exprimables par la peinture, poésie muette, puisqu'ils relèvent du sentiment de la morale, de l'intériorité, que la peinture ne peut pas représenter puisqu'elle ne montre que l'extérieur des figures. Elle doit donc traduire le costume par les « manières », c'est-à-dire par les signes extérieurs. Or, parmi ces signes extérieurs, Dupuy Du Grez met tout particulièrement en avant le vêtement : il donne en effet « usage » comme autre synonyme au mot costume, en expliquant : « On entend ici par l'usage ce que les Italiens appellent *il Costume*, qui comprend les habits, les cheveux, & la barbe, qui sont les choses dont la mode change dans chaque

38. *Ibid.*, p. 342.

39. Mascardi 1636, p. 405.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 406.

42. Dupuy Du Grez 1699, cité par Hénin 2003, p. 444.

nation, & plusieurs fois dans un même siècle ». C'est donc sur les « habits » que le peintre doit faire porter son attention : « Il serait absurde d'habiller les vieux Romains à la manière des habits qu'on porte aujourd'hui, ou avec ces sayons que les Gaulois portaient autrefois⁴³. » On sent donc de plus en plus une restriction du concept de costume au sens qui est celui du mot aujourd'hui.

On perçoit d'ailleurs cette évolution dans le dictionnaire de l'Académie, où *costume* ne fait son entrée que dans la troisième édition, en 1740 (il est absent de la première et de la deuxième et il n'est pas davantage mentionné par Furetière). On précise alors qu'il est « pris de l'italien » ; il est d'ailleurs d'abord orthographié *costumé*, avec une parenthèse qui indique « on prononce costumé », et c'est seulement dans les additions qu'on corrige cette orthographe en enlevant le *é* et la parenthèse. Pour le reste, la définition correspond bien au sens du mot hérité de Chambray : « qui signifie les usages des différents temps, des différents lieux auxquels le peintre est obligé de se conformer ». Le mot est donc encore considéré comme propre au vocabulaire des peintres, ce que confirment les exemples choisis (avec notamment le lieu commun sur l'opposition entre l'école romaine et l'école de Lombardie à ce propos : « L'École romaine a mieux observé le costume que l'École de Lombardie⁴⁴. ») Dans la quatrième édition (1762), l'usage du mot est élargi aux poèmes, aux pièces dramatiques, aux fictions, aux histoires, comme si le costume retrouvait ainsi le contexte littéraire qui l'avait vu naître⁴⁵. La définition la plus complète n'apparaît qu'en 1835, dans la sixième édition, où on précise encore que le mot « est emprunté à l'italien ». Le premier sens indiqué revient clairement au sens originel que nous avons décrit : « Les usages, les mœurs, les préjugés d'un pays et d'une époque considérés par rapport au soin que doit avoir l'historien, le poète, etc., de les retracer fidèlement, ou de ne rien dire qui n'y soit conforme. » Le sens spécialisé dans le domaine de la peinture est à présent évoqué en second avec, cette fois, la remarque que cette notion s'applique plus particulièrement aux vêtements : « Il se dit particulièrement, en termes

de peinture, des usages relatifs aux édifices, aux meubles, aux armes, et surtout à l'habillement, dans les différents temps et chez les différents peuples. » Enfin, on en vient au sens actuel du mot, qui désigne « la manière de se vêtir », « l'habillement même, surtout en parlant des habits dont on se sert au théâtre ou pour se déguiser », et, enfin, les habits correspondant à certaines fonctions (costume d'ambassadeur ou d'académicien)⁴⁶. Cette notice est ainsi le résumé parfait du parcours de cette notion que je viens de chercher à décrire.

Pour conclure en résumant les différentes facettes de la notion étudiée, le *costume* est donc l'un des multiples fruits de la rencontre entre la *Poétique* d'Aristote et la littérature artistique. Aristote lui-même favorise cette rencontre puisque, nous l'avons vu, il ne cesse de recourir à des comparaisons entre le théâtre et la peinture. Dans ce cas précis, c'est donc bien Chambray qui, en s'inspirant sans doute de réflexions de Poussin, a introduit le mot italien dans la langue française en en restreignant le sens au domaine de la peinture et en introduisant ainsi une distinction entre cette notion, qui ne releva d'abord que des arts visuels, et les *mœurs* ou les *caractères*, termes par lesquels les Français avaient traduit le concept aristotélicien d'*ethos*. Chambray favorisait ainsi la restriction de sens par laquelle le mot *costume* allait progressivement prendre son sens actuel, puisque, comme l'observaient les commentateurs italiens de la *Poétique*, c'était par des signes extérieurs et, en particulier, par les vêtements et les marques corporelles (la barbe, les parures) que les peintres devaient exprimer ce qui relevait des mœurs, une notion qui, pour Aristote et, plus généralement, pour les dramaturges avait naturellement un sens beaucoup plus large et, notamment, une dimension intérieure et psychologique (que reflète le mot *caractère* qu'on utilise aujourd'hui pour traduire le terme grec). C'est ainsi que, d'un côté, le mot *costume* en peinture finit par se confondre avec la notion de décorum et, de l'autre, dans la langue courante, devint un quasi-synonyme du mot vêtement.

43. Dupuy Du Grez 1699, p. 308-309, cité par Hénin 2003, p. 463.

44. www.dictionnaire-academie.fr/article/A3C2010.

45. www.dictionnaire-academie.fr/article/A4C2527.

46. www.dictionnaire-academie.fr/article/A6C2933.

Bibliographie

Ouvrages à caractère de source

- Bocchi, *Eccellenza della statua* = F. Bocchi, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello scultore fiorentino [...] dove si tratta del Costume, della Vivacità e della Bellezza di detta statua*, Florence, appresso Giorgio Marescotti, 1584, dans P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 vol., Bari, 1960-1962, III, p. 125-194.
- Castelvetto, *Poetica d'Aristotele* = L. Castelvetto, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. W. Romani, 2 vol., Bari, 1978 [1570].
- Corneille, *Trois discours* = P. Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. L. Forestier, Paris, 1968 [1660].
- Dolce, *Dialogo della pittura* = L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venise, Giolito de' Ferrari, 1557, dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, éd. P. Barocchi, I, Bari, 1960.
- Dupuy Du Grez 1699 = B. Dupuy Du Grez, *Traité sur la peinture*, Toulouse, chez la veuve de J. Pech & A. Pech, 1669.
- Félibien 1666 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, chez Pierre le Petit, 1666.
- Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique* = R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, suivi de Idée de la perfection de la peinture*, éd. Fr. Lemerle-Pauwels, M. Stanić, Paris, 2005 [1650].

- Mascardi 1636 = A. Mascardi, *Dell'arte istorica*, Rome, Giacomo Facciotti, 1636.
- Aristote, *Poétique* = Aristote, *Poétique*, éd. B. Gernez, Paris, 1997.
- Poussin, *Lettres et propos sur l'art* = N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, éd. A. Blunt, Paris, 1989.
- Trissino, *La quinta e sesta divisione* = G.G. Trissino, *La quinta e sesta divisione della poetica [ca 1549]*, dans *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, éd. B. Weinberg, Bari, 1970 [1562].

Études secondaires

- Cropper 1984 = E. Cropper, *The ideal of painting. Pietro Testa's Düsseldorf notebook*, Princeton, 1984.
- Hénin 2003 = E. Hénin, *Ut Pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, 2003.
- Lee 1991 = R.W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, trad. M. Brock, Paris, 1991 [1967].
- Thuillier 1960 = J. Thuillier, *Pour un « Corpus pussinianum »*, dans A. Chastel (dir.), *Nicolas Poussin, II, Documents*, Paris, 1960, p. 49-238.
- Warwick 1996 = G. Warwick, *Poussin and the art of history*, dans *Word and image*, XII, Londres, 1996, p. 333-348.

L'héritage de Léonard de Vinci dans *l'Idée de la perfection de la peinture* de Fréart de Chambray

Anna SCONZA

A. Sconza, Université Sorbonne Nouvelle, anna.sconza@sorbonne-nouvelle.fr

Dans le cadre du dialogue entre Anciens et Modernes, Roland Fréart de Chambray parfait son travail de théoricien dans *l'Idée de la perfection de la peinture* (1662), s'appropriant définitivement la faculté de jugement, esthétique et moral à la fois. Il est intéressant de vérifier ce qui persiste, de manière détournée, de sa traduction du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci (1651) dans ce raisonnement désincarné de la matérialité des œuvres, par lequel l'auteur espère pourtant influencer le milieu de l'Académie. La notion d'invention de la peinture intéresse tout particulièrement, parmi d'autres termes à la longue fortune, comme grâce ou génie. Dans l'inévitable friction entre le talent naturel de l'artiste ingénieux et les règles que le théoricien essaie de transmettre, c'est une nouvelle conception de l'imitation qui émerge et permet de mesurer la distance d'une époque désormais révolue.

Théorie de l'art, lexicographie de la peinture, Fréart de Chambray, Léonard de Vinci, traités d'art, *idée*

In the context of the dialogue between the Ancients and the Moderns, Roland Fréart de Chambray perfected his work as a theorist in the *Idée de la perfection de la peinture* (1662), definitively appropriating the faculty of judgment, both aesthetic and moral. It is interesting to verify what persists, in a diverted sense, from his translation of Leonardo da Vinci's *Traité de la peinture* (1651) in this disincarnated reasoning of the works materiality, by which the author nevertheless hopes to influence the milieu of the Academy. Of the five parts of painting, invention is of particular interest to us, among other terms of long fortune, such as grace or genius. In the inevitable friction between the natural talent of the ingenious artist and the rules that the theorist tries to transmit, a new conception of imitation emerges and allows us to measure the distance of an era that is now over.

Theory of art, lexicography of painting, Fréart de Chambray, Leonardo da Vinci, art treatises, *idea*

ENTRE L'ITALIE ET LA FRANCE : L'ÉMERGENCE D'UNE THÉORIE DE LA PEINTURE

La floraison de la théorie de l'art en France, et du lexique artistique qui l'accompagne, est souvent située bien après la fondation en 1648 de l'Académie royale de peinture et de sculpture ; il serait pourtant fertile d'en chercher les prémisses dans les décennies précédentes, lorsque les échanges entre Rome et Paris furent particulièrement intenses. Notre attention se porte naturellement sur les frères Fréart, car ils contribuèrent à renouveler la perception des arts (en particulier l'aîné), Roland Fréart de Chambray (Le Mans, 1606-1676), par le biais de la traduction et de la réflexion théorique, et Paul Fréart de Chantelou, par son goût de collectionneur et d'amateur d'art très apprécié de son

époque. La carrière des frères Fréart prit son envol à partir de 1638, quand ils entrèrent au service du surintendant des Bâtiments de Richelieu, leur cousin François Sublet de Noyers (1589-1645)¹.

En compagnie de Charles Errard, qui séjourna en Italie à plusieurs reprises (en 1637-1638, puis de 1639 à 1643), Chambray se lança dans une campagne d'études et relevés immortalisée dans *l'Album de proportions de statues antiques* (ENSBA, PC 6415), alors qu'en 1640 il était à Rome avec ses frères, investis de l'importante mission de ramener Nicolas Poussin à Paris. Ils rentrèrent en effet accompagnés du peintre, un exploit diplomatique

1. Sur Sublet de Noyers, voir Michaud 1969, Pantin 1999, part. p. 21-45.

que Chambray rappelle indirectement dans son *Idée de la perfection de la peinture*². Il ne s'agit pourtant que d'un retour temporaire pour Poussin ; deux ans plus tard, en 1642, le peintre fit en effet définitivement son retour à Rome en compagnie de Charles Le Brun. Pour ce dernier, ce fut l'occasion d'être introduit à la cour du pape Urbain VIII et du cardinal-neveu³, alors même qu'on achevait à la bibliothèque Barberini le projet éditorial concernant les écrits de Léonard de Vinci, commencé en 1634⁴. Dix ans plus tard, Le Brun présenta avec emphase le résultat de ces travaux, le traité de peinture traduit par Fréart de Chambray, comme « le livre dont il faut se servir⁵ » pour ouvrir les débats théoriques à l'Académie de Paris. Les gravures d'illustration réalisées par Charles Errard d'après les dessins de Nicolas Poussin donnaient sans doute du prestige et de l'autorité à la publication fragmentaire. La plupart des chefs-d'œuvre peints par Léonard étaient conservés à Fontainebleau mais ils n'étaient pas considérés comme des modèles à imiter⁶ ; néanmoins, cela ne semble pas avoir été le cas des contenus, du lexique et des illustrations de cette publication, qui au contraire persistent dans l'imaginaire d'artistes tel qu'Errard et Le Brun⁷. De quelle manière la connaissance approfondie du texte de Léonard de Vinci a-t-elle donc influencé la réflexion artistique de Chambray ?

L'engouement pour l'Antiquité, qu'il évoque constamment comme point de comparaison, ainsi que pour la Renaissance italienne, qu'il concevait dans une sorte de continuité, caractérise le goût de ce théoricien, qui s'inscrit ainsi naturellement dans la querelle des Anciens et des Modernes, un débat lancé par les humanistes italiens qui s'est répandu plus largement en France et dans l'Europe entière au cours de la seconde moitié du siècle⁸. Sublet de Noyers aurait voulu placer Chambray à

la tête d'une Académie royale des arts⁹, mais à sa mort, en 1645, le théoricien fut rapidement mis à l'écart du milieu artistique, malgré la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture seulement trois ans plus tard (en 1648). Bien qu'exclu du cercle des artistes de l'Académie, Chambray espérait pourtant exercer une influence par son œuvre de théoricien et se consacra à une série de quatre publications, concernant d'abord l'architecture antique et moderne (*Parallèle de l'architecture antique et moderne* et *Les quatre livres de l'architecture de Palladio*, publiés en 1650), la peinture (*Traité*, 1651 et *Idée*, 1662) et la perspective (dite *Optique*, 1663¹⁰).

Afin de commenter la traduction du *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci, il faut évoquer rapidement sa genèse complexe, qui court tout au long du siècle qui la sépare du texte d'origine, le *Libro di pittura* réalisé par Francesco Melzi selon les consignes de Léonard. Le travail de compilation a pu commencer lors de la période que ces derniers ont passé à Rome (1513-1516) et être achevé au retour à Vaprio d'Adda par Melzi, après la mort de son maître. Deux autres mains de réviseurs interviennent sur le manuscrit par la suite, dans sa partie la plus longue : celle appelée V2 et attribuée à Carlo Urbino, l'éditeur du *Codex Huygens*, et celle d'un correcteur d'orthographe anonyme, qui intervient jusqu'au feuillet 34r¹¹. Pourtant, ce manuscrit reste inédit et il est oublié dans la bibliothèque ducale d'Urbino, pour passer ensuite à la Vaticane (*Codex Urbinas Latinus* 1270), où il est encore aujourd'hui. Il se peut que le caractère non autographe du manuscrit d'origine ait incité un copiste anonyme à prendre la liberté de réduire encore le texte, afin d'en tirer une version « abrégée » à l'usage d'artistes et d'amateurs, diffusée en cinquante copies manuscrites. C'est notamment la première section théorique, celle du *Paragone delle arti*, qui est entièrement supprimée et n'apparaît donc pas dans la publication

2. La mission est évoquée avec précision par Del Pesco 2010, part. p. 161-162.
 3. Gady 2010, p. 127-130, 145-160.
 4. Les dernières traces datent de 1643 : Barone 2018, p. 264-265 (en part. pour la datation), qui cite la bibliographie précédente.
 5. Blum 1924, p. 18.
 6. Sur la question, nous renvoyons aux travaux de Fagnart 2019, 2022.
 7. Sconza 2019, 2022.
 8. Cf. Vasoli 1976 ; sur « L'Antiquité avant la Querelle » et le rôle joué par les frères Fréart : Michel 1996, part. p. 44-46 ; voir aussi Lemerle 2019, part. p. 53-56.

9. Selon la reconstruction faite par Thuillier 1964, part. p. 183, n. 4, et plus récemment reprise par Ginzburg 2009, p. 12.
 10. Cet ouvrage traduit en réalité la *Recension* de Théon et non la *Perspective* d'Euclide, contrairement à ce qui est annoncé par l'auteur, voir Ver Eecke 1959 et la notice suivante : http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/Chambray_Euclide_1663.asp?param=.
 11. Vecce 1995, p. 96-99.

de 1651¹² ; il se peut toutefois que ce corpus ait bénéficié d'une diffusion à part, à partir de la présence à Rome de Léonard¹³. En prolongeant cette hypothèse récente, ce pamphlet théorique sur la supériorité de la peinture était-il encore disponible à Rome dans les années 1630, quand Cassiano Dal Pozzo fit copier les textes de Léonard, en cherchant à étoffer la version abrégée du traité ? C'est finalement grâce à une copie romaine donnée par Cassiano à Chantelou, aujourd'hui à l'Hermitage¹⁴, que le projet d'édition peut aboutir à Paris par les soins de Trichet du Fresne, qui le fait imprimer chez Langlois pour l'Imprimerie royale. La traduction française de Fréart de Chambray est publiée toujours en 1651 à Paris, avec le même privilège du roi et un appareil iconographique presque identique à celui de l'édition en italien.

Dans la première section théorique du *Libro di pittura*, visant à définir le statut intellectuel de la peinture, Léonard la définit comme « inimitable », ce que Melzi transcrit fidèlement au fol. 3r. Or, cette limite pose problème au réviseur successif, en raison même de la finalité didactique du traité. Carlo Urbino (?) revoit et corrige donc dans le titre ce qu'il considère comme une erreur conceptuelle, plutôt que textuelle, en transformant « inimitable » en « imitable », et explicite en quoi la peinture, définie comme une science, reste transmissible¹⁵ :

Delle scienze inimitabili <et come la pittura è immitabile però è scienza> [...] Questa [la pittura] non s'insegna a chi natura nol concede come fanno le matematiche delle quali tanto ne piglia il discepolo quanto il maestro gliene legge. Questa non si copia come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origin[al]e.

12. Une étude de la circulation en France du *Parallèle des arts* de Léonard aurait tout intérêt à être développée. Une anthologie de textes italiens en traduction française est disponible dans *Paragone* 1992 ; pour une étude du thème dans les arts figuratifs en Italie entre les XV^e et XVII^e siècles, voir Hendler 2013.
13. Sur cette hypothèse, en particulier, nous renvoyons à Vecce 2019, p. 88-89 ; Sconza 2021, p. 260.
14. R. Trichet du Fresne, « Al molto illustre ed eccellentissimo Signore il Signore Pietro Bourdelot, primo Medico della Serenissima Regina Cristina di Svetia », *Traité* 1651, annexe II, p. 415, n. 3, part. p. 294-295.
15. *Libro di pittura* 1995, p. 135 ; Vecce 1995, part. p. 96-106.

Ces annotations contradictoires font émerger la question du talent inné nécessaire pour aborder l'étude de l'art. Dix ans après la traduction du *Traité de la peinture*, Chambray réunit ses idées sur la discipline dans *l'Idée de la perfection de la peinture*, un ouvrage qui représente un « nœud historique fascinant¹⁶ », selon Paola Barocchi, dans le passage entre la tradition italienne de la *trattatistica* et l'émergence de la théorie de l'art en France. Dans la « Préface » de son *Idée de la perfection de la peinture*, la question de l'étude des règles¹⁷ et du « génie » de l'artiste se pose d'emblée. Malgré cet ouverture, l'ouvrage garde un caractère profondément normatif¹⁸, présente un contenu dense et une multiplicité de facettes, qui sont également étudiées dans d'autres contributions dans ce dossier¹⁹. Nous souhaitons explorer ici un aspect spécifique, à savoir la persistance du travail de traduction réalisé par Chambray dans l'élaboration de sa réflexion, en identifiant quelques points de continuité et de rupture, grâce à l'étude terminologique.

Dès le titre de *l'Idée*²⁰, Léonard de Vinci apparaît comme le premier de la série des meilleurs « peintres modernes » qui ont su renouveler l'art

16. Barocchi 1964, p. 125.

17. *Idée* 1662, p. 202 : « Or cela n'est pas fort difficile à résoudre, puisqu'avec le seul *Traité* de Léonard de Vinci on peut montrer assez vraisemblablement qu'un peintre, ayant été bien instruit dès sa jeunesse en toutes les connaissances nécessaires à sa profession, par la méthode qu'il prescrit au premier chapitre de son livre, il ne peut manquer d'être habile homme ; mais après cela, si la nature le favorise du génie de l'art, qui est la vivacité et le caprice de l'invention, et du talent de la grâce (que l'étude ne saurait donner), il faut par nécessité qu'il réussisse excellent. »

18. *Idée* 1662, p. 194 : « Dans ce dessein, j'en ai choisi quelques-uns parmi les ouvrages de nos peintres les plus célèbres [Raphaël et Michel-Ange], sur lesquels ayant fait l'application de tous les principes que j'avance, il ne reste plus aucun sujet de douter de leur vérité. » Sur la question de la normativité de l'ouvrage, nous renvoyons à l'analyse de Bättschmann 1997, part. p. 66-69, et plus en général sur le « phénomène culturel » de la « réduction en art », à Dubourg Glatigny 2008.

19. Voir *infra* les contributions de M. Hochmann, qui se focalise sur le terme *costume* dans *l'Idée* de Fréart, et de Stefania Tullio Cataldo sur les termes contenus dans *l'Avvertissement au lecteur* du même ouvrage.

20. Le titre entier est le suivant : *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art, et des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintre, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, et Poussin*, par Roland Fréart Sieur de Chambray, au Mans, impr. Jacques Ysambart, marchand libraire et imprimeur, 1662.

classique, dans la continuité des enseignements de Plin et de Quintilien. Le dernier des meilleurs peintres cité est Nicolas Poussin, dont Chambray commente de manière élogieuse le cycle des *Sept Sacrements*, qui appartient à l'époque à la célèbre collection de son frère Chantelou. Avec la publication de *l'Idée*, qui conclut son cycle d'écrits théoriques, Chambray vise à offrir un modèle syncrétique entre l'Italie et la France, en présentant un ensemble inédit de maîtres de référence, à savoir Léonard, Raphaël, Jules Romain et Poussin²¹. Pour identifier ces modèles, Vasari est une source d'inspiration certaine pour Chambray, bien que nombre de ses jugements soient contestés au nom du *costume*²². Plus précisément, le modèle du progrès qui structure les *Vies* est réutilisé pour décrire la longue décadence des arts après l'Antiquité, puis la prodigieuse renaissance représentée par Léonard et Raphaël, et finalement la gloire « actuelle » de Poussin. *L'Idée de la perfection de la peinture* se conclut aussi sur un certain pessimisme quant à un possible progrès des arts après Poussin.

D'après les mots de ce dernier, Chambray serait « le premier des Français qui [a] ouvert les yeux à ceux qui ne voyaient que par ceux d'autrui, se laissant abuser d'une fausse opinion commune²³ ». De fait, cet auteur ne pratique pas les arts, c'est un véritable amateur passionné par l'approche théorique de ces disciplines. Chambray marque ainsi la naissance d'une génération de théoriciens des arts, qui travaillent grâce à leur plume et souhaitent asseoir leur légitimité selon le modèle des *trattatisti* italiens, qui ont alors déjà valorisé le jugement des non-praticiens, une pratique qui sera prolongée par Félibien et de Piles²⁴. Grâce à ces publications théoriques et à son œuvre de traducteur, Chambray souhaite contribuer à la formation d'une langue spécifique pour parler de la peinture, au service des peintres, désormais libérés

de la contrainte mécanique de leur art²⁵. Au cœur du processus d'« intellectualisation du regard²⁶ », l'œuvre de Chambray permet d'évaluer la friction entre l'instinct déroutant de l'artiste et les règles que le théoricien entend établir afin de guider le processus de création, ainsi que l'évaluation des amateurs.

LA « RÉDUCTION EN ART » ENTRE LE *TRAITTÉ DE LÉONARD ET L'IDÉE DE LA PERFECTION DE LA PEINTURE*

L'invitation à chercher des liens conceptuels et terminologiques entre la théorie des arts et la traduction vient de Chambray lui-même, lorsqu'il présente son *Idée* comme un complément au discours de Vinci, qu'il mentionne avec une certaine prudence :

Néanmoins, comme notre auteur [Léonard de Vinci] n'avait pas donné les derniers traits à son livre, qui n'est presque qu'une esquisse ou un projet d'une plus parfaite composition qu'il méditait, je remarquerai ici quelques notions générales, et quelques observations que j'ai faites, pour suppléer à ce que j'y trouve à désirer²⁷.

Le *Traité de la peinture* continue de figurer ouvertement parmi les sources de Chambray, malgré la prise de distance déclarée par le traducteur à la suite des lacunes dénoncées par Poussin, et lourdement soulignées par Abraham Bosse dans les discussions à l'Académie²⁸. Bien que Chambray soit en dehors de ce milieu, il évoque dans son ouvrage les questions les plus épineuses qui y sont traitées, celle de la perspective et de la couleur à sa manière, comme nous le verrons. Après avoir défini *l'invention* et la *proportion*, le troisième principe énoncé par Chambray concerne la *couleur*²⁹ mais se focalise en réalité sur la science des ombres

21. Voir aussi Bättschmann 1997, part. p. 63.

22. Sur la prise de distance avec Vasari chez Chambray, le point de départ bibliographique est la contribution de Thuillier 1974, part. p. 674-677 ; voir aussi la contribution de Hochmann dans ce dossier.

23. Poussin à Chambray, de Rome, en réponse à la réception du volume, dans Poussin 1665, p. 1-11.

24. Thuillier 1957, p. 354 : « Loin de recopier les auteurs d'Italie, un Félibien, un Roger de Piles en appellent aux principes cartésiens du droit de repenser hors de tout préjugé le système des beaux-arts ; et nulle critique ne s'était jusqu'alors plus fréquemment libérée des thèmes et des modèles littéraires imposés par la tradition. »

25. Au sujet de l'évolution de la catégorie socio-professionnelle des artistes de la Maîtrise, à savoir la corporation artisanale qui précède la fondation de l'Académie, nous renvoyons à Guichard 2002. Le débat sur le jugement des amateurs était ouvert depuis longtemps en Italie ; nous renvoyons à Castiglione 2020, p. 75-93.

26. Heinich 1993, p. 171-177.

27. *Idée* 1662, p. 202.

28. Sconza 2022 ; Lemerle 2019 ; Le Blanc 1997, p. 99-107.

29. *Idée* 1662, p. 204.

et des lumières, et finit par associer la couleur au clair-obscur. En privilégiant l'importance de la projection des ombres, théorisée par Alberti³⁰ et caractéristique des peintures et de la réflexion de Vinci³¹, Chambray fait l'éloge de cette pratique, l'estimant largement préférable à l'effet des belles couleurs³². Dans une acception moralisatrice, il considère la beauté « du fard et des couleurs³³ » comme pure apparence, une séduction éphémère et critiquable propre aux peintres coloristes, traités de « cabalistes », et lance une pique contre le « raffinement des couleurs, dans la multiplicité des différentes espèces, [où les peintres Modernes] ont passé au-delà du nécessaire³⁴ ». Dans le débat mouvant qui caractérise l'Académie et grâce au soutien d'André Félibien, puis de Roger de Piles, les « coloristes » finiront par prévaloir sur les « perspectivistes », qui revendiquent au contraire l'héritage principal des peintres du *Quattrocento*³⁵. Ce parti pris conduit Chambray à privilégier avant tout le dessin, d'après l'éloge vasarien, ce qui signifie la maîtrise de la ligne et du clair-obscur, plutôt que celle de la couleur.

Un précédent significatif de cette approche « en noir et blanc » de la peinture se trouve déjà dans la lettre dédicatoire du *Traité de la peinture* à Poussin : Chambray y affirme explicitement avoir tiré profit du travail du dessinateur pour comprendre certains passages obscurs du texte, raison pour laquelle il fait l'éloge de la « démonstration lineale de tous les chapitres qui avoient besoin d'estre esclaircis et representez par des figures³⁶ ».

Dans l'*Idée*, l'auteur incite encore une fois le lecteur à se référer aux copies gravées des œuvres, bien qu'il ne les publie pas, en particulier pour ce qui concerne les quatre compositions de Raphaël qu'il analyse en détail³⁷. Les estampes incitent l'auteur à examiner les œuvres du point de vue de la composition ; la perspective se limite ainsi à réduire la taille des corps, mais la dégradation progressive de la couleur est ouvertement négligée, un thème qui était pourtant central dans le traité de Vinci, ainsi que dans son œuvre peinte³⁸. Après avoir défini, en termes léonardesques, l'*expression* dans le quatrième chapitre du texte³⁹, Chambray analyse l'estampe de Marc-Antoine Raimondi d'après le *Jugement de Pâris* de Raphaël (fig. 1) pour en faire l'éloge de la composition. Or, la perspective y est quasiment annulée, étant donné qu'on passe d'un premier plan rempli de figures (Pâris, Héléne, Minerve et Vénus, puis une peuplade d'autres divinités, tel Hermès, des divinités et des nymphes fluviales) au ciel, où apparaissent dans une taille à peine réduite Apollon sur son char, Castor et Pollux sur leurs chevaux, et Jupiter porté par un Vent et accompagné de Diane et d'autres déesses.

L'interprétation de Chambray de la perspective centrale à point de vue fixe exposée par Alberti puis reprise par Vinci dans son *Traité de la peinture*, se trouve ainsi profondément revisitée⁴⁰.

30. *De pictura* 1435, II, 31, p. 120-121 ; II, 30, p. 116-117, sur la « réception des lumières » ; II, 49, p. 172-173, sur l'emploi de l'or en peinture.

31. *Traité* 1651, CXLIV, p. 167 : « Des degrez de la peinture. Ce qui est beau n'est pas tousjours bon ; je dis cela pour l'esgard de certains peintres qui donnent tant à la beauté des couleurs, qu'au grand detrimement de l'art, ils espargnent autant qu'ils peuvent d'y mettre des ombres, et encore tres-legeres et presque insensibles, sans faire estat du relief, estant en cela semblables à ces beaux parleurs, qui ne disent rien qui soit à propos. »

32. *Idée* 1662, p. 204.

33. *Ibid.*, « Préface », p. 192.

34. *Ibid.*, p. 201-202.

35. La vaste bibliographie sur la question a eu comme point de départ Fontaine 1909, chap. 2 : « Félibien et les débuts de la doctrine académique », p. 41-60, part. p. 50, puis des contributions fondamentales dans Teyssèdre 1965, p. 655 sq. (sur De Piles 1699), et plus récemment Puttfarken 1985, « Couleur et coloris », p. 64-72 ; Lichtenstein 1999 ; Ginzburg 2010.

36. *Traité* 1651, annexe I, p. 406.

37. Analysant la *Cène* de Poussin, dans la série des *Sept Sacrements*, Chambray souhaite la comparer avec les « modèles » réalisés par Raphaël ou par Léonard. Il mentionne alors une copie de *La Cène* de Léonard, encore aujourd'hui conservée dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris (voir sur ce point Chantelou 1665, p. 197) ; Bandera Bistoletti 1991, p. 194-198 ; L. Fagnart, dans ce numéro). Pour étudier la composition du tableau de Poussin, Chambray utilise finalement la gravure de la *Cène* de Raphaël, « qui est un moyen assez commode pour en pouvoir faire le paragon » (*Idée* 1662, p. 255). Cela dit, les célèbres gravures de Marcantonio Raimondi ne sont pas publiées, probablement en raison du coût excessif pour un imprimeur de province, l'*Idée* étant publiée au Mans, selon Stanić 2005.

38. *Idée* 1662, *Jugement de Pâris*, p. 208-217, « Axiomes V et VI », p. 215-216.

39. *Ibid.*, p. 204 « Et c'est de là principalement qu'on doit juger ce que vaut un peintre, puisqu'il est certain qu'il se peint lui-même dans ses tableaux, qui sont autant de miroirs du tempérament de son humeur, et de son génie » (c'est nous qui soulignons).

40. Sur la conception de l'œil et de la vue dans l'*Idée* de Chambray, voir aussi la contribution de M.-C. Heck, dans ce dossier, dans la partie *La vue, l'œil, la vue d'œil, le coup d'œil, l'œilade*.



Fig. 1. Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël (original perdu), Le Jugement de Pâris, 1510-1511, burin, 295 x 445 mm © Gallica / Bnf.

Le protagoniste, Pâris, est placé sur le côté par rapport à l'aire centrale, il est représenté de profil et son « point de vue » prime sur toute la composition. Ce schéma est idéalement interprété par Chambray comme le triangle visuel (« pyramide radieuse ») qui s'appuie sur les dames, situées au centre de la composition, et dont la « pointe » est dans l'œil de Pâris⁴¹. Cette lecture, qui n'est ni universelle ni applicable à d'autres compositions, est pourtant condensée dans le premier axiome de l'Idée qui suit l'explication du tableau⁴² :

Que le point de vue représente l'œil qui voit le tableau. Et ce point est la première chose à rechercher dans un Tableau, pour connaître si l'ouvrage est de la main d'un savant peintre, ou d'un simple praticien.

Même si, dans la « Préface » de l'Idée, Chambray repart de la métaphore léonardesque de la perspective comme « boussole » des marins, sans laquelle la peinture ne peut subsister⁴³, la fluidité entre ciel et terre par une simple réduction de la taille des figures dépasse ici la perspective géométrique et garantit la réussite de l'œuvre⁴⁴ :

On y voit d'abord aucune apparence que Raphaël ait dû avoir en cette composition la moindre pensée de perspective, tant le sujet paraît libre et dégagé de toute sorte de sujétion [à la perspective géométrique], vu qu'il n'y a ni dégradation de plan, ni bâtiments, ni aucune forme d'horizon, d'où les simples praticiens de la perspective linéale aient moyen de tirer une seule conjecture, sur laquelle ils puissent asseoir la boussole de leur mécanique.

41. *Idée* 1662, p. 214.

42. *Ibid.*, p. 215.

43. *Traité* 1651, p. 69-71 ; *Idée* 2005, p. 193 et 202 : « Il ne faut pas espérer d'y [en peinture] pouvoir faire aucun progrès considérable sans une parfaite intelligence de ses principes [...], principalement la perspective, la géométrie, sans quoi la peinture ne peut subsister. »

44. *Ibid.*, p. 213.

Dans cette critique de fond contre les « demi-peintres » qui font exclusivement recours à « je ne sais quelle pratique mécanique d'un concours de lignes tendant à un point de vue, qui est la borne de toute leur connaissance⁴⁵ » on perçoit une allusion à la figure d'Abraham Bosse, qui interprète la perspective géométrique de manière radicale jusqu'en 1661, l'année où il finit par être expulsé de l'Académie.

De plus, l'utilisation des gravures réduit la couleur au simple clair-obscur et porte à exclure la notion de « perspective aérienne », la théorie fondée sur l'observation des couleurs qui s'affaiblissent dans la distance, à savoir l'une des avancées majeures du *Traité* de Léonard de Vinci. Au sein de l'Académie, c'est le perspectiviste Abraham Bosse qui se montre sensible à la question des couleurs et de leur affaiblissement dans la distance car il porte une attention particulière et précoce à cette invention léonardienne⁴⁶, qu'il put connaître avant même la publication et traduction du *Trattato*⁴⁷. En la considérant comme le prolongement pictural de la construction géométrique du tableau, Bosse essaie d'en définir les règles suivant les calculs mathématiques établis par son maître Gérard Desargues, notamment dans la deuxième section de la *Manière universelle de M. Desargues* (1648), où il traite de la couleur, capable de montrer, par diverses touches, « qu'un tel ou tel endroit se trouve plus ou moins proche ou éloigné du Tableau qu'un tel ou tel autre⁴⁸ ». Alors que Desargues se focalise en particulier sur les lignes de contour des figures qui s'affaiblissent dans la distance et aborde seulement de manière générique la question de la diminution de la couleur, Bosse, dans son commentaire, développe ces idées sur la base de sa propre pratique artistique et des nouveautés contenues dans le *Traité* de Vinci. Le graveur se propose d'illustrer la « règle universelle, démonstrative & méthodique, pour la pratique de la perspective⁴⁹ », mais il concède pourtant que les

peintres peuvent avoir une connaissance instinctive de la façon de rendre les ombres, les lumières et les couleurs dans la distance. De fait, Bosse attribue aux seuls praticiens la faculté de juger de la justesse de l'image peinte, et non aux théoriciens ou amateurs.

Pour sa part, Chambray ne donne pas grande importance à l'étude de la géométrie perspective, ni à la liberté subjective des artistes dans ce domaine. À vrai dire, sur cette question il rejoint seulement de loin les débats de l'Académie, lorsqu'il évoque d'autres types de « perspectives capricieuses qu'on voit quelquefois sur des surfaces irrégulières⁵⁰ », une indication qu'il emprunte encore une fois au *Traité de la peinture*⁵¹. Par exemple, dans le cas de la projection sur une voûte d'un corps sphérique, dont la distorsion visuelle varie en fonction de la hauteur, l'artiste est contraint de représenter un objet rond en forme d'ovale. Cependant, l'auteur tient à préciser dans *l'Idée*, suivant explicitement son prédécesseur, que l'enseignement de la peinture a ses limites, lorsqu'il se fonde exclusivement sur la connaissance des lois géométriques. Cela ne peut former qu'un peintre « habile homme », alors que pour être accompli, l'artiste-apprenti « [a] besoin, outre cela, de trois ou quatre autres qualités plus rares qui ne lui sauraient venir que d'une faveur singulière de la nature⁵² ».

L'« INTELLECTUALISATION DU REGARD » À L'ÉPREUVE DE TERMES DE PEINTURE

Afin d'élever l'artiste à un rang supérieur, Chambray introduit une terminologie spécifique d'abord dans le *Traité*, puis dix ans plus tard dans *l'Idée*. Il s'agit des termes *génie*, *grâce*, *talent* et de l'adjectif *ingénieux*, au sens de talent inné, penchant naturel, qui s'exprime aussi dans le « caprice de l'invention » ainsi que dans le « talent de la grâce » (que l'étude ne saurait pas donner)⁵³. Il nous semble d'abord fondamental de relever que le terme *genio* n'était pas employé par Léonard ;

45. *Ibid.*

46. Bosse 1648, p. 203, 204 ; Poudra 1864, p. 428, entend la « Règle du fort et du faible » comme le « commencement de ce qu'on a appelé depuis la perspective aérienne ».

47. Bosse 1648, chap. vi, p. 215 ; Le Blanc 2004, p. 58, 122 ; Fiorani 1991, p. 410-412.

48. *Idée* 1662, p. 211 (passage commenté par Fiorani 1991, IV, p. 405, p. 408-410). Sur la connaissance précoce du texte de Vinci par Bosse, je renvoie à *Traité* 1651, p. 44.

49. Bosse 1648, p. 204.

50. *Ibid.*, p. 204.

51. *Traité* 1651, chap. LIX, p. 93 : « Si vous voulez représenter en quelque lieu haut eslevé une boule ronde, il faut nécessairement que vous luy donniez un contour d'ovale en forme d'œuf, et vous retirer en arriere jusques à ce qu'elle paroisse ronde. »

52. *Idée* 2005, p. 202.

53. *Ibid.* ; sur le terme *génie* : www.lexart.fr/terms/view/2535.

il ne fait son apparition que dans l'édition française du *Traitté*. À partir d'un passage qui souligne l'importance de la variété dans la composition du tableau, on lit dans l'édition italienne :

Dilettisi il pittore ne' componimenti dell'histoire della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia, accioché la novità et abbondanza attragga a sé et diletta l'occhio del riguardante⁵⁴.

Chambray traduit librement comme suit :

Aux compositions d'histoires un peintre doit s'étudier à faire paroître son génie par l'abondance et la variété de ses inventions, et fuir la répétition d'une même chose qui soit déjà faite, afin que la nouveauté et l'abondance attirent à soy et donnent plaisir à l'œil de celui qui considère leur ouvrage⁵⁵.

À cet endroit unique du texte le traducteur utilise le terme *génie*, au sens de talent naturel, exactement comme le fait Bosse à la même époque. Ce terme revêt toute son importance par la suite dans *l'Idée*, où il devient l'indicateur du « feu de l'esprit⁵⁶ » qui excite l'imagination, à savoir la faculté permettant à l'artiste talentueux d'émerger et de concevoir de belles histoires. Le traducteur n'adopte qu'une seule et unique fois l'adjectif *ingénieux*, probablement calqué sur le terme *ingegno*, qui présente sept occurrences dans l'édition italienne du *Trattato*. Cet hapax n'est pas choisi au hasard, mais semble désormais répondre à l'aura que le théoricien de la Renaissance avait acquis en France, à travers la publication des écrits et la traduction de Chambray. Cet écart d'une décennie entre le *Traitté* et *l'Idée* permet aussi de mesurer la progression de la fortune de l'artiste-écrivain, inversement proportionnelle à celle du peintre.

Chambray souligne aussi un aspect moins évident du *Traitté*, le « caprice de l'invention », comme une composante fondamentale de la peinture qui permet de saisir le talent naturel de l'artiste. Si Léonard observait les phénomènes naturels comme autant de sujets à peindre⁵⁷, il considérait

néanmoins *l'imagination* comme essentielle pour forger de nouvelles inventions. L'artiste incitait de fait le peintre à aller au-delà des suggestions d'Alberti sur la nature dessinatrice⁵⁸ et à faire preuve d'une imagination créatrice, afin de retrouver les formes multiples que la nature suggère et cache à la fois⁵⁹. Chambray part de ce constat pour élaborer enfin une conception de l'imitation idéalisante et sélective à partir des éléments naturels : *l'Idée de la perfection de la peinture* contribue ainsi à faire passer en France le concept fondateur de « belle nature », comme on peut le lire dans le passage suivant⁶⁰ :

Comme le peintre fait profession d'imiter les choses selon qu'il les voit [...] il faut donc qu'il ajuste son œil avec le *raisonnement*, par les principes de l'art, qui enseigne à voir les choses, non seulement ainsi qu'elles sont en elles-mêmes, mais encore selon qu'elles doivent être figurées. Car ce serait bien souvent

chap. xxiv, p. 71 : « on doit plustost recourir à elle-mesme [la nature] qu'aux peintres qui ne sont que ses disciples ».

58. *De pictura* 1435, chap. 28, p. 112-113 et n. 42 sur les sources latines et médiévales (Pline, Cicéron et Albert le Grand) du passage suivant : « Enfin, il est manifeste que la nature elle-même se plaît à peindre. En effet, nous la voyons souvent façonner dans les marbres des hippocentaures et des visages de rois barbus. Mieux, on affirme que la nature elle-même avait peinte distinctement les neuf Muses avec leurs attributs sur une pierre précieuse que possédait Pyrrhus. »

59. *Traitté* 1651, chap. xvi, p. 65 : « Moyen d'éveiller l'esprit, et d'exciter l'imagination à produire plusieurs inventions diverses. Je ne feindray point de mettre icy parmy ces enseignemens une nouvelle invention, ou plustost une manière de speculer, laquelle bien que fort petite en apparence, et presque digne de moquerie, est néantmoins tres-utile pour éveiller et ouvrir l'esprit à diverses inventions. Et voicy comment : si vous prenez garde aux salisseures de quelques vieux murs, ou aux bigarrures de certaines pierres jaspées, il s'y pourra rencontrer des inventions et des representations de divers paisages, des confusions de batailles, des attitudes spiritueuses, des airs de testes et de figures estranges, des habillemens capricieux, et une infinité d'autres choses ; parce que l'esprit s'excite parmy cette confusion, et y découvre plusieurs inventions » (c'est nous qui soulignons). Le texte provient du *Libro di pittura* 1995, [66], fol. 35v, p. 177-178 ; voir aussi *ibid.*, [189b], fol. 62r, p. 222 : « Io ho già veduto nelli nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle invenzioni di varie cose, le quali macchie, ancora che integralmene fussino in sé private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione nelli loro movimenti o altre azzioni » (texte non publié dans le *Trattato*). À ce propos, nous renvoyons à Pedretti 1992 et 2004.

60. *Idée* 1662, p. 207. Le *topos* du suc à partir de plusieurs modèles est déjà dans *Histoire naturelle* 1985, livre XXXV, chap. 64, p. 64-65.

54. *Traitté* 1651, chap. lxxxvii, p. 128.

55. *Ibid.*, chap. lxxxvii, p. 128-129.

56. *Idée* 1662, « De l'invention », p. 203.

57. *Traitté* 1651, chap. ii, p. 57 : « science qui apprend à imiter et représenter toutes les œuvres de la nature » ; *ibid.*,

une lourde faute de les peindre précisément comme l'œil les voit, quoique cela semble un paradoxe.

Dans cet extrait, le terme *raisonnement* évoque d'un côté la perspective géométrique, fondée sur le calcul mathématique, de l'autre la dimension symbolique de la composition du tableau. Selon Chambray, en effet, les éléments principaux de l'histoire sont correctement représentés lorsqu'ils se trouvent au centre de la construction perspective. Il s'agit, de toute évidence, d'un procédé d'abstraction qui s'éloigne définitivement du souci naturaliste, à partir du moment où il invoque l'« œil de l'entendement » comme le premier juge de la peinture, comme au passage suivant⁶¹ :

il faut avoir deux sortes d'yeux pour savoir jouir véritablement de sa beauté : car l'œil de l'entendement est le premier et principal juge de ses ouvrages.

Comme pour le cas du concept de *jugement*⁶², le sous-texte vasarien est omniprésent dans la réflexion de Chambray, ce qui s'exprime notamment dans le choix de cinq termes techniques expliqués dans *l'Advertissement au lecteur de l'Idée*, contenant, en guise d'introduction, un dictionnaire essentiel de termes provenant de l'italien (« estampe », « tramontains », « élève », « esquisse », « attitude », « pellegrin »)⁶³. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'Abraham Bosse fait de même, en établissant un glossaire de termes hérités de l'italien au début des *Sentimens*⁶⁴. Dans le cas du terme *attitude*, une comparaison entre ces deux glossaires est possible⁶⁵ : Bosse l'utilise au sens que Vinci donnait au mot *decoro*, à savoir celui d'« action convenable au sujet qu'on veut représenter », des « actes qui conviennent à la situation », ou d'« adéquation des postures et des vêtements des sujets peints au registre et au contenu de la scène à représenter⁶⁶ ». Rappelons que le terme *decoro* était dépourvu chez l'artiste de l'acception morale que Chambray lui accole en le traduisant par l'italianisme *costume* (« rien ne peut être beau s'il n'est

pas honnête⁶⁷ ») ou par *bienséance*⁶⁸. En revanche, dans le mot *attitude*, qu'il considère « plus expressif [que] les mots d'action et de posture⁶⁹ », comme il le précise dans *l'Advertissement*, il inclut le concept d'« expression, ou mouvement ou affection de l'âme », si cher à Léonard. Cette signification plus vaste du terme *attitudine* (qui inclut donc l'*expression*) présentait seize occurrences dans le *Trattato*, et est employée à vingt-six reprises par le traducteur. Le goût pour ce terme se confirme aussi chez les Académiciens dans les *Conférences*⁷⁰.

Dans *l'Idée*, Chambray définit « divin [le] talent de l'expression des mouvements de l'esprit et des passions (qui est comme l'âme de la peinture)⁷¹ » et il met en garde l'artiste qui risque de manifester son propre caractère moral dans cet aspect central de la représentation⁷². C'est ainsi que, examinant le *Massacre des innocents* de Raphaël, Chambray admet non sans déception que Raphaël ne réussit pas aussi comme il aurait pu l'espérer, à cause de son extrême douceur de caractère :

Je me serais promis davantage de Raphael, dans un sujet si avantageux, car à vrai dire, il a traité ces passions violentes avec peu de force : d'où l'on doit juger que son esprit était doux et entièrement contraire à de telles représentations tragiques et furieuses⁷³.

61. *Ibid.*, p. 200.

62. www.lexart.fr/terms/view/2626 ; voir aussi Sconza 2017.

63. *Idée* 1662, p. 196-198. Sur l'« Avertissement au lecteur », dans la perspective de la fortune de Vasari en France, voir aussi la contribution de S. Tullio Cataldo dans ce dossier.

64. Le Blanc 2004, p. 152-166 ; Ginzburg 2008, p. 24.

65. www.lexart.fr/terms/view/2204.

66. *Traité* 1651, chap. CCLII, p. 253.

67. *Idée* 1662, p. 206. Voir aussi l'« Explication du costume », p. 222-228 et l'« Examen du Jugement de Michel-Ange », p. 228-233.

68. Dans le terme *bienséance*, Chambray trahit toute sa véhémence de moralisateur, au point qu'il se défoule à propos de l'« indécence » et de l'« infame libertinage » qui caractérise les fresques du *Jugement dernier* à la chapelle Sixtine, un affront à la *bienséance*, dans *Idée* 1662, p. 204-206, part. p. 205 : « Michel-Ange était si rustique, et si malplaisant, qu'il n'avait aucun égard à la bienséance. Ce qui se voit manifestement dans son grand ouvrage de la chapelle du Vatican, où [...] il introduit plusieurs figures en des actions extrêmement indécentes » (c'est nous qui soulignons). Voir aussi sur ce point M. Stanić, *ibid.*, « Préface », p. 181-182. Sur les liens entre les termes *costume* et *bienséance*, voir www.lexart.fr/terms/view/2317 et en particulier la contribution de M. Hochmann dans ce dossier.

69. *Idée* 1662, p. 197 ; voir *attitude* sur *LexArt* : www.lexart.fr/terms/view/2204.

70. Je compte trente-quatre occurrences du terme *attitude* dans le premier volume des *Conférences* 1648-1681.

71. *Idée* 1662, p. 206.

72. *Ibid.*, p. 204-206, 217. Sur la notion de miroir entre le caractère du peintre et de son œuvre, à mi-chemin entre l'*éthos* et l'*apparence*, nous renvoyons à la contribution de M.-C. Heck, dans ce dossier.

73. *Idée* 1662, p. 218.

L'excellence de Raphaël repose à la fois sur la douceur et sur l'excès de modestie, un équilibre fragile que Chambray qualifie de *grâce*⁷⁴. Ce terme était déjà très présent dans la traduction du *Traitté de la peinture* : on en compte dix-huit occurrences dans l'édition italienne et vingt-trois dans la traduction française, notamment en relation avec la notion de *sfumato*. Chambray, qui avait voulu véhiculer l'image de Léonard de Vinci peintre de la *grâce* à l'époque du *Traitté*⁷⁵, change d'avis dans l'*Idée*, où Raphaël est défini comme « la douceur et la grâce même », l'Apelle des temps modernes. Dans ce nouvel équilibre, Léonard est réduit à n'être qu'un nouveau Protogène, incapable de lever la main du tableau. Étant donnée la correspondance parfaite entre l'œuvre et l'âme de l'artiste, il est possible de juger si son esprit « est fécond, judicieux et relevé ou, au contraire, s'il est stérile, confus et bas », à partir des qualités morales exprimées par l'œuvre⁷⁶. L'adage de Léonard, « ogni dipinto dipinge sé⁷⁷ », qui incitait l'artiste à éviter de reproduire ses propres défauts physiques dans l'œuvre,

se trouve renversé par Chambray, lequel ajoute des précisions d'ordre moral, comme celle-ci : « le peintre peint lui-même dans ses tableaux, qui sont autant de miroirs du tempérament de son humeur, et de son génie⁷⁸ ».

Pour conclure, l'assurance avec laquelle Chambray élabore des jugements de valeur sur les œuvres d'art repose sans doute sur une solide connaissance des théories de l'art italien, allant au moins de Vinci jusqu'à Vasari⁷⁹. Cela dit, nous relevons la dimension de trahison que chaque traduction contient lors du réemploi des termes dans de nouvelles acceptions, comme c'est le cas pour les termes étudiés, *invention*, *génie* et *ingénieux*⁸⁰, *bienséance* et *grâce*. Le point de vue moralisant sur la peinture, propre à Chambray, apparaît désormais très éloigné de celui de ses prédécesseurs italiens et évolue à l'intérieur de sa propre réflexion. Dans cette diachronie, nous assistons à une contribution fondamentale, bien que contrastée, à la fondation d'un vocabulaire propre à la France pour parler de la peinture.

Bibliographie

Ouvrages à caractère de source

- Bosse 1648 = A. Bosse, *Manière universelle de M. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le Géométral, ensemble les places et proportions des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs*, Paris, impr. de P. Deshayes, 1648.
- Chantelou 1665 = P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. M. Stanić, Paris, 2001 [1665].
- Conférences 1648-1681 = *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, I, Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, éd. J. Lichtenstein, texte établi par B. Gady, Paris, 2006.
- De pictura* 1435 = L.B. Alberti, *De pictura*, éd. et trad. Th. Golsenne et B. Prévost, Paris, 2004.
- De Piles 1699 = R. de Piles, *Discours sur le coloris*, Paris, N. Langlois, 1699.
- Dialogo sur la peinture* 1548 = P. Pino, *Dialogo di pittura / Dialogue sur la peinture : 1548*, trad. P. Dubus, Paris, 2011.

- Histoire naturelle* 1985 = Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. J.-M. Croisille, Paris, 1985, livre XXXV.
- Idée* 1662 = R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* [1650], suivi de *L'Idée de la perfection de la peinture* [1662], éd. F. Lemerle-Pauwels et M. Stanić, Paris, 2005.
- Libro di pittura* 1995 = Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. C. Pedretti, transcription critique de C. Vecce, Florence, 1995.
- Paragone* 1992 = *Le Paragone, le parallèle des arts*, trad. L. Fallay d'Este et N. Bauer, Paris, 1992 (*L'esprit et les formes*).

74. www.lexart.fr/terms/view/2549.

75. Nanni 2013, p. 217-245, part. p. 222-227.

76. *Idée* 1662, p. 203.

77. *Traitté* 1651, chap. xiv, p. 83, Kemp 1976, p. 311-323. Pour la citation dans *Idée*, voir *supra*, n. 39.

78. *Idée* 1662, p. 203.

79. *Ibid.*, p. 201 : « la force du dessin, qui est le véritable principe, et la seule base, non seulement de la peinture, mais qu'on peut nommer l'organe et l'instrument de tous les beaux arts ».

80. *Ibid.*, p. 235-236 : l'« ingénieuse représentation d'un grand cyclope » ; « ingénieux Tymanthe », dans un tableau de petit format, donne la mesure de la taille gigantesque du cyclope en l'entourant de satyres d'une taille bien moindre (c'est nous qui soulignons). Cf. *Traitté* 1651, chap. lvi, p. 91 : « Les termes ou les contours des figures sont bien d'un plus excellent dessein et plus ingénieux que celui des ombres et des lumières. »

Perspective 1663 = R. Fréart de Chambray, *La perspective d'Euclide, traduite en françois sur le texte grec original de l'auteur, et démontrée par Rol. Freart de Chantelou, sieur de Chambray*, Le Mans, Ysambart, 1663.

Poussin 1665 = N. Poussin, *Lettre à M. de Chambray*, 1^{er} mars 1665, Caen, 1988.

Querelle 2001 = *La querelle des Anciens et des Modernes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, éd. A.-M. Lecoq, Paris, 2001.

Traité 1651 = Léonard de Vinci, *Trattato della pittura / Traité de la peinture*, éd. A. Sconza, Paris, 2012 (*Le cabinet des images*, 3).

Études secondaires

Bandera Bistoletti 1991 = S. Bandera Bistoletti, *Gian Lorenzo Bernini e la copia del Cenacolo di Leonardo a Saint-Germain-l'Auxerrois*, dans M.T. Fiorio, P. Marani (dir.), *I Leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, Milan, 1991, p. 194-198.

Barocchi 1964 = P. Barocchi, *Ricorsi italiani nei trattatisti d'arte francesi del Seicento*, dans S. Bottari, L. Anceschi (dir.), *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messine, 1964, p. 125-147.

Barone 2018 = J. Barone, *Seventeenth-century transformations : Cassiano dal Pozzo's manuscript copy of the abridged Libro di pittura*, dans C. Farago, J. Bell, C. Vecce (dir.) *The fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, Leyde-Boston, 2018, p. 263-299.

Bätschmann 1997 = O. Bätschmann, *Fréart de Chambray et les règles de l'art*, dans C. Michel, M. Saison (dir.), *La naissance de la théorie de l'art en France (1640-1720)*, dossier dans *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 61-69.

Blum 1924 = A. Blum, *Abraham Bosse et la société française au dix-septième siècle*, Paris, 1924.

Castiglione 2020 = J. Castiglione, *Les mots de l'expertise artistique. Stima, giudizio et perizia dans les années de fondation de l'Académie de Saint-Luc à Rome (1593-1620)*, dans J. Castiglione, D. D'Errico (dir.), *Les experts avant l'expertise. Une généalogie du conseil et du recours à l'expérience*, Paris, 2020, p. 75-93.

Del Pesco 2010 = D. Del Pesco, *Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard : successi e insuccessi dall'Italia*, dans M. Bayard (dir.), *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Rome, 2010, p. 141-174.

Dubourg Glatigny 2008 = P. Dubourg Glatigny, H. Verin (dir.), *Réduire en art*, Paris, 2008.

Fagnart 2019 = L. Fagnart, *Léonard à la cour de France*, Rennes, 2019.

Fagnart 2022 = L. Fagnart, *Léonard de Vinci dans les textes de théorie de l'art publiés en France au XVII^e siècle. Propos choisis*, dans A. Sconza, M. Quagliano (dir.), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Florence, 2022 (*Studi e documenti*, 10), p. 399-416.

Fiorani 1999 = F. Fiorani, *The theory of shadows and aerial perspective, Leonardo, Desargues and Bosse*, dans C. Farago (dir.), *Leonardo's writings and theory of art*, IV, New York-Londres, 1999 [1991], p. 401-416.

Fontaine 1909 = A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France.*

Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot, Paris, 1909.

Gady 2010 = B. Gady, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, préf. J. Montagu, Paris, 2010.

Ginzburg 2009 = S. Ginzburg, *Poussin « refusé » (1)*, dans *Revue de l'art*, 161-3, 2008, p. 21-28 ; *id.*, *Poussin « refusé » (2)*, dans *Revue de l'art*, 163-1, 2009, p. 11-21.

Ginzburg 2010 = S. Ginzburg, *Poussin et la perspective dans la France de Richelieu*, dans S. Frommel, F. Bardati (dir.), *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle*, Genève, 2010, p. 51-67.

Guichard 2002 = Ch. Guichard, *Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale*, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, 2002, p. 54-68.

Heinich 1993 = N. Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993.

Hendler 2013 = S. Hendler, *La guerre des arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e-XVII^e siècle*, Rome, 2013.

Kemp 1976 = M. Kemp, *Ogni dipintor dipinge sé : a neoplatonic echo in Leonardo's art theory ?*, dans C. H. Clough (dir.), *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essay in honour of Paul-Oskar Kristeller*, New York, 1976, p. 311-323.

Lambert – Préaux 2004 = S. Join-Lambert, M. Préaud, *Abraham Bosse, savant graveur*, Tours-Gand, 2004.

Le Blanc 1997 = M. Le Blanc, *Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie*, dans C. Michel, M. Saison (dir.), *La naissance de la théorie de l'art en France (1640-1720)*, dossier dans *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 99-107.

Le Blanc 2004 = M. Le Blanc, *D'acide et d'encre. Abraham Bosse et son siècle en perspectives*, Paris, 2004.

Lemerle 2000 = F. Lemerle, *Fréart de Chambray et Alberti*, dans *Albertiana*, 3, 2000, p. 261-273.

Lemerle 2019 = F. Lemerle, *Roland Fréart de Chambray et Léonard de Vinci*, dans *Horti Hesperidum*, 9, 2019, p. 47-58.

Lichtenstein 1999 = J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1999.

Michaud 1969 = C. Michaud, *François Sublet de Noyers, superintendant des Bâtiments de France*, dans *Revue historique*, 241, 1969, p. 327-364.

Michel 1996 = Ch. Michel, *La querelle des Anciens et des Modernes et les arts en France au XVIII^e siècle*, dans Ph. Hoffmann, P.-L. Rinuy (dir.), *Antiquité imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1996, p. 43-58.

Nanni 2013 = R. Nanni, *Luce e ritratto nel Trattato della pittura di Lionardo da Vinci (capp. i-clxv)*, dans A. Nova, F. Frosini (dir.), *Leonardo da Vinci and optics*, Venise, 2013, p. 217-245.

Pantin 1999 = I. Pantin, *Les Fréart de Chantelou. Une famille d'amateurs au XVII^e siècle entre Le Mans, Paris et Rome*, Le Mans, 1999.

Pedretti 1992 = C. Pedretti, *Lorenzo and Leonardo on the sound of bells*, dans *Achademia Leonardi Vinci*, 5, 1992, p. 147-148.

- Pedretti 2004 = C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo*, Florence, 2004 (*Lettura Vinciana*, 44).
- Poudra 1864 = N.-G. Poudra, *Œuvres de Desargues*, 2 vol., Paris, 1864.
- Puttfarken 1985 = Th. Puttfarken, *Rogers de Piles' theory of art*, New Haven-Londres, 1985.
- Puttfarken 2000 = Th. Puttfarken, *Composition, disposition and ordonnance in French seventeenth-century writings on art*, dans P. Taylor (dir.), *Pictorial composition from medieval to modern art*, Londres-Turin, 2000, p. 131-145.
- Sconza 2012 = A. Sconza, *L'infortune de Léonard de Vinci*, dans D. Boillet, M.-M. Fragonard, H. Tropé (dir.), *Écrire des Vies. Espagne, France, Italie (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, 2021, p. 181-192.
- Sconza 2017 = A. Sconza, *Polysémie et vicissitudes du terme giudizio/jugement : de Vasari aux théoriciens de l'art français*, dans C. Lucas Fiorato, P. Dubus (dir.), *La réception des Vies de Giorgio Vasari en Europe (XVI^e et XVII^e siècles)*, Genève, 2017 (*Cahiers d'Humanisme et Renaissance*, 137), p. 283-297.
- Sconza 2019 = A. Sconza, *Il Trattato della pittura di Leonardo da Vinci (Parigi 1651) : l'alterna fortuna di un libro composito*, dans *L'Illustrazione*, 3, 2019, p. 91-108.
- Sconza 2021 = *Leonardo e « la necessaria figurazione delle Alpi »*, dans *Leonardo da Vinci, i segreti della sinistra mano, una scrittura allo specchio* dans *Libri e documenti*, 44-45, 2021, p. 259-278.
- Sconza 2022 = A. Sconza, *Pour un héritage du Traité de la peinture dans les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, dans A. Sconza, M. Quagliano (dir.), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Florence, 2022 (*Studi e documenti*, 10), p. 417-430.
- Teyssèdre 1965 = B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne, 1965.
- Thuillier 1957 = J. Thuillier, *Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle*, dans *Société d'étude du XVII^e siècle (France)*, 36-37, 1957, p. 353-39.
- Thuillier 1964 = J. Thuillier, *Académie et classicisme en France : les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1663)*, dans S. Bottari, L. Anceschi (dir.), *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messine, 1964, p. 181-209.
- Thuillier 1976 = J. Thuillier, *Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari*, dans *Il Vasari storiografo e artista, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 1974)*, Florence, 1976, p. 667-684.
- Vasoli 1976 = C. Vasoli, *La première querelle des Anciens et des Modernes aux origines de la Renaissance*, dans R. R. Bolgar (dir.), *Classical influences on European culture (a.d. 1500-1700)*, Londres-New York-Melbourne, 1976, p. 67-80.
- Vecce 1995 = C. Vecce, *Nota al testo*, dans Léonard de Vinci, *Libro di pittura*, Florence, 1995, p. 83-123.
- Vecce 2019 = C. Vecce, *Leonardo, sogno romano*, dans R. Antonelli et al (dir.), *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, cat. exp. (Rome, Villa Farnesina, 3 octobre 2019-12 janvier 2020), Rome, 2019, p. 75-92.
- Ver Eecke 1959 = P. Ver Eecke, *Euclide. L'optique et la catoptrique, œuvres traduites pour la première fois du grec en français avec une introduction et des notes*, Paris, 1959.

Les *Teoriche* de Vasari dans les *Principes* de Félibien : aux origines de la notion de patrimoine*

Stefania TULLIO CATALDO

S. Tullio Cataldo, Université de Liège, s.tulliocataldo@uliege.be

En 1676, Félibien publie les *Principes*, un texte fondamental pour l'histoire du lexique des arts en France. Accompagné d'un dictionnaire et de tables illustrées, l'ouvrage accomplit un effort de définition terminologique exceptionnel, dans un panorama en pleine évolution. Le technicisme du volume a néanmoins découragé la critique, qui n'a parfois pas su l'estimer à sa juste valeur. Nous essayerons d'examiner la relation entre le texte de Félibien et les *Vite* de Vasari (et notamment cette partie qu'on appelle les *Teoriche*) et de comprendre les raisons qui ont poussé l'historien français à prendre parfois ses distances avec son prédécesseur italien. Certains choix lexicaux révèlent tous les enjeux politiques de la démarche de Félibien, un homme de lettres qui, au moment de la publication de son ouvrage, se fait l'interprète du programme protectionniste de la France de Colbert.

Félibien, Vasari, terminologie, arts, politique culturelle

In 1676, Félibien published the *Principes*, a major text for the history of the lexicon of the arts in France. Accompanied by a dictionary and illustrated tables, the work made an exceptional effort to define terminology in a rapidly changing field. The technical nature of the volume has nevertheless discouraged critics, who have sometimes failed to appreciate its true value. We will try to examine the relationship between Félibien's text and Vasari's *Vite* (and in particular that part known as the *Teoriche*) and to understand the reasons that led the French historian to sometimes distance himself from his Italian predecessor. Certain lexical choices reveal all the political stakes of Félibien's approach, a man of letters who, at the time of the publication of his work, was the interpreter of the protectionist programme of Colbert's France.

Félibien, Vasari, terminology, arts, cultural policy

Notre point de départ sera un paradoxe qui se trouve dans l'*Idée de la perfection de la peinture* de Roland Fréart de Chambray¹. Ce texte, notamment dans le commentaire de l'*École d'Athènes* de Raphaël, revendique le droit à une théorie de l'art autonome du joug italien. Pourtant, malgré son attaque corrosive du « modèle vasarien », Chambray, dans l'*Avertissement au lecteur* du même volume, propose à ses lecteurs un mini-dictionnaire, dans lequel il rappelle l'origine italienne de chacun des six termes

énumérés². *Pellegrin* est l'un des mots qui font partie de cette liste : formellement il n'existe pas en France et il n'aura d'ailleurs aucun succès par la suite dans la critique d'art de ce pays. Chambray explique que « c'est un terme dont les *italiens* se servent ordinairement pour exprimer une chose rare et singulière mais ils l'appliquent particulièrement à l'Esprit et disent *Ingegno Pellegrino*³ ». Cela est vrai, surtout chez Vasari qui utilisa cet adjectif fréquemment. *Pellegrino* est l'esprit de Polidoro

2. *Ibid.*, p. 196-198.

3. Ailleurs, Chambray s'en sert en associant le terme au talent de Jules Romain : « C'est un ouvrage du plus excellent élève qu'ait fait Raphaël qu'on peut avec raison appeler son maître disciple, Jules Romain, l'esprit le plus *pellegrin* (comme parlent les Italiens) que les derniers siècles aient vu naître », Chambray 2005, p. 235.

* Je tiens à remercier les organisatrices du colloque, et particulièrement Anna Sconza. Un grand merci aussi à ma directrice de thèse, Corinne Lucas Fiorato.

1. Chambray 1662, pour une édition moderne annotée, cf. Chambray 2005.

da Caravaggio, de Benedetto da Maiano, de Rosso Fiorentino et de tant d'autres artistes dont la vitalité créative était animée par une ardeur sans fin⁴. Les autres termes sont un hommage, bien que peut-être involontaire, à l'Italie mère des arts, comme le prouvent les origines des mots : *Estampe* vient de l'italien *stampare*, *tramontains* est le terme utilisé pour définir « les peintres étrangers », parce que « le vent du Nort [...] se nomme en langue italienne la *Tramontana* », *elevé*, du mot italien *allievo*, *esquisse*, « ce terme est encore tout Italien », *attitude*, « l'Italien dit *Attitudine* ».

De ce premier constat, on peut déduire que si d'une part, avec *l'idée*, naît une critique d'art qui se veut purement française, d'autre part, le lexique des arts semble encore inévitablement dépendant de l'apport italien. C'est peut-être pour répondre à ce paradoxe que Félibien publia en 1676 un ouvrage de 840 pages, composé de trois traités sur les trois arts (peinture, sculpture et architecture), accompagnés d'un dictionnaire des termes propres à chacun des arts. L'ouvrage est, en outre, illustré de soixante-cinq gravures sur cuivre⁵. Il s'agit d'une opération d'une grande modernité si l'on pense que, en Italie, le *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* de Baldinucci ne verra le jour qu'à une date plus tardive⁶. Malgré l'importance de ce texte, il semble que la critique n'a pas encore épuisé les nombreuses pistes que ce volume peut offrir⁷. Son succès a pourtant été considérable, comme Félibien lui-même l'évoque dans sa correspondance et comme les dates, plutôt rapprochées, des éditions successives le confirment (1690, 1697, 1699 et 1705)⁸. Cet accueil si favorable est le symptôme d'un véritable intérêt pour les techniques artistiques et pour la terminologie de l'art, dans la culture française. Comme souligné par Stefan Germer (2016), les *Principes*, texte volumineux et technique, n'a suscité que récemment l'attention de la critique⁹. Le spécialiste, dans son ouvrage

magistral sur Félibien, a examiné de façon exhaustive et bien documentée la genèse et les ambitions du volume. Aussi, il en a démontré la place dans la production littéraire de l'auteur et dans sa stratégie professionnelle. Ensuite, d'autres contributions ont mis en valeur l'originalité de la démarche de Félibien par rapports à ses contemporains¹⁰. Enfin, une analyse micro-textuelle, davantage ciblée sur les aspects théoriques et sur les choix lexicaux a fait l'objet d'interventions récentes¹¹.

Dans un article du regretté René Démoris, le grand expert de Félibien soulignait l'immense admiration de l'historiographe du roi à l'égard de Giorgio Vasari et invoquait l'urgence d'une comparaison ponctuelle et philologique entre leurs ouvrages, afin de mesurer la dette du français à l'égard de l'italien¹². S'il est prouvé que Félibien a été un lecteur passionné des *Vite*, il semble nécessaire d'élargir cette enquête à un autre domaine : celui des introductions techniques des *Vite*, aussi appelées *Teoriche*. Ce texte aurait-il, au même titre que les biographies des artistes, attiré l'intérêt de Félibien, dans le cours de l'élaboration de ses introductions techniques et de son vocabulaire pour l'histoire de l'art ? L'héritage italien est-il encore aussi présent dans cette nouvelle étape de la production littéraire de Félibien ? Cette interrogation, qui ne me semble pas encore avoir trouvé une réponse jusqu'à présent, constituera l'un des fils rouges de notre parcours.

Plus précisément, l'analyse qui suit s'articulera en trois étapes : l'examen de la préface de l'ouvrage fournira un panorama de l'état du lexique à l'époque de Félibien, et permettra de saisir les enjeux complexes de son évolution. Cette préface n'a jamais fait l'objet, à ma connaissance, d'une étude systématique. Ensuite, le noyau de notre travail sera constitué par une enquête sur les trois traités techniques qui introduisent le *Dictionnaire (Des principes de l'architecture, de la peinture et de la sculpture et des autres arts qui en dépendent)* et sur leur lien avec les *Teoriche* de Vasari. Enfin l'examen du *Dictionnaire* et d'une sélection de termes nous

4. Vasari 1550-1568, G IV, p. 469 ; cf. aussi *id.*, G III, p. 525 et *id.*, T IV, p. 483.

5. Félibien 1676.

6. Baldinucci 1681.

7. Voici les contributions à mon avis les plus significatives : Germann 1997 ; Germer 2016 (notamment p. 367 sq.) ; Bonfait 2021 ; Williams 2021.

8. Il écrit ainsi à l'abbé Nicaise qu'il ne lui reste plus qu'une vingtaine d'exemplaires, le 2 août 1682 : BnF, ms. fr. 936, fol. 139r. Voir Germer 2016, p. 546, n. 258.

9. Germer 2016, p. 367 sq.

10. Nous pensons notamment à Germann 1997, qui compare le *Dictionnaire* à celui de Baldinucci.

11. Williams 2021 ; Bonfait 2021.

12. Démoris 2017. Cette recommandation méthodologique a été suivie scrupuleusement lors de ma recherche sur le rapport entre les *Entretiens* et les *Vite* : voir Tullio Cataldo à paraître.

permettra d'approfondir sa relation au modèle italien. Il sera possible ainsi de déceler la stratégie intellectuelle qui anime Félibien dans son projet de constitution d'une terminologie française pour les arts.

UN PANORAMA DU LEXIQUE POUR LES ARTS AU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

Dans la préface, Félibien dresse un panorama du lexique à son époque, dont il tire trois remarques : 1) l'existence d'une terminologie inaccessible aux personnes qui ne sont pas du métier ; 2) des imprécisions dans l'usage du lexique technique, même de la part des artistes eux-mêmes ; 3) des irrégularités et des variations dans la prononciation de certains termes techniques.

Tout d'abord, l'auteur promet à son lecteur qu'il lui apprendra à juger de toute sorte d'ouvrage et à bien parler de peinture. Il s'agit, comme on le sait, d'une préoccupation qui traverse toute la littérature artistique française depuis ses origines. Blaise de Vigenère, par exemple, dans les *Images ou tableaux de platte peinture*, se proposait de : « dresser quelques menus formulaires aux jeunes gens, dont au moins ils puissent parler à propos [de peinture], et choisir ce qui s'y trouvera de plus rare et exquis¹³ ». Ce souci initial était principalement rhétorique, visant à étoffer la conversation de l'homme cultivé devant un tableau : le père Binet, dans son *Essay des merveilles* (1621), fournit des conseils pour pouvoir discuter correctement de peinture : « Pour parler des riches Peintures il en faut parler comme si les choses estoient vrayes, non pas peintes [...]»¹⁴. Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'une démarche qui permet l'élaboration d'une *ekphrasis* comme *enargeia*, au sens entendu par Aristote : une description qui « fait voir » grâce au pouvoir évocateur de la parole et qui agit ainsi sur les émotions de l'auditeur¹⁵. Au début du XVII^e siècle, sous l'effet d'un phénomène linguistique qui intègre le vocabulaire tiré des métiers, un traité comme le *De Pictura* (1627) de Jules-César Boulenger (1558-1628) fournit à ses lecteurs « les mots convenables et appropriés à toutes sortes

de professions et mestiers¹⁶ ». Si cette dernière démarche est comparable à celle de Félibien, l'historiographe du roi dépasse largement cette tradition littéraire. Ses ambitions sont bien plus concrètes et précises : les commanditaires, instruits par lui, pourront enfin communiquer avec les « ouvriers », en utilisant leur propre langage technique. Seulement ainsi, ils pourront expliquer leurs attentes et leurs exigences aux artistes, et en être pleinement satisfaits¹⁷. Ce point est à mettre en rapport avec les affirmations du premier *Entretien* (1666), publié quelques années avant les *Principes*. Dans la conversation qui précède l'*excursus* sur la peinture ancienne, Félibien explique clairement à Pymandre que le but ultime de tout artiste est d'interpréter de la façon la plus fidèle possible les volontés de son commanditaire, le mécène suprême étant le roi. En ces années, la carrière de Félibien est en pleine ascension : à la charge d'historiographe du roi (1671) suit celle de conservateur du cabinet des Antiquités (1673) et celle de secrétaire de l'Académie d'architecture¹⁸. Mais les positions du Sieur des Avaux évoluent dans la deuxième moitié du siècle, lorsque à la perte de charges officielles, correspond, sans doute, une plus grande liberté. Ainsi, les derniers *Entretiens* relatent d'épisodes de rébellion des peintres face aux prétentions de leurs commanditaires, comme dans la relation entre Philippe de Champaigne et Richelieu, relaté dans le dixième *Entretien* (1688)¹⁹.

En 1676, lors de la parution des *Principes*, l'effort de Félibien de créer un pont entre commanditaires et artistes semble naître d'un abîme entre ces deux catégories, distantes au point qu'elles ne parlent pas la même langue²⁰.

16. Boulenger 1627, cité dans Fumaroli 1998, p. 41.

17. Félibien 1690, préface, n. p. [p. 2]. Pour les citations qui suivent, je me sers également de l'édition de 1690.

18. Pour le parcours de Félibien, je renvoie à l'excellent Germer 2016.

19. Félibien 1688, partie V, entretien x, p. 171. Richelieu, qui appréciait beaucoup le peintre, lui fit savoir qu'il pouvait lui demander n'importe quoi pour améliorer sa condition sociale et celle de sa famille (« pour l'avancement de sa fortune et des siens »). Mais l'artiste répondit que la seule chose qu'il désirait était de devenir meilleur peintre (« plus habile Peintre qu'il n'estoit »), don que Son Éminence ne pouvait lui offrir.

20. « En effet si les paroles sont comme autant de coups de pinceau, qui forment dans l'esprit les images des choses, et sans quoy il est impossible de les faire connoistre, il n'y a rien dans les Arts de si important pour en bien parler, et de si necessaire pour juger de toutes sortes d'ouvrages,

13. Vigenère 1597, préface, n. p. [p. 2].

14. Binet 1621, p. 314.

15. Pour *ekphrasis* et *enargeia*, cf. Webb 1997, Plett 2012.

L'Académie est alors en train de définir un nouvel idéal d'artiste cultivé, qui appartient à un milieu social élevé²¹. Mais ce processus n'est, à en croire ces lignes, pas tout à fait abouti. L'auteur raconte d'ailleurs que, au cours de son enquête, il a rencontré de nombreux « ouvriers », méfiants, « ignorants et bizarres », extrêmement jaloux de leurs secrets techniques : « Dans quelques rencontres, j'ay trouvé de ces derniers, dont les uns pour faire un grand mystere de quelque manière particuliere de travailler, faisoient des contes ridicules ; et d'autres qui cachoit des outils et des machines communes et ordinaires qu'ils ne vouloient pas laisser voir²². » La pratique artistique semble donc encore inséparable d'une dimension artisanale et corporatiste²³.

L'ambiguïté d'un monde en pleine évolution est perceptible si nous questionnons la définition du mot *peint* dans le *Dictionnaire*. Félibien ressent l'exigence d'établir une distinction entre *peint* et *peinturé*, un verbe qui était encore visiblement en usage à son époque :

On dit peint et non pas peinturé, comme quelques-uns l'écrivent. Car par le mot de *peinturé* l'on ne pourroit entendre qu'une chose couverte d'une seule couleur, comme quand on imprime et que l'on couche tout à plat un plancher d'une couleur jaune ou rouge. Mais le mot de *peint* s'estend plus loin qu'à couvrir de couleur ; il signifie l'art, la beauté du travail, et le maniement du pinceau. Ainsi l'on dit d'un portrait *qu'il est bien peint*, pour dire bien travaillé en ce qui regarde la Couleur²⁴.

Cette précision n'est plus nécessaire en 1690, quand Furetière, dans son *Dictionnaire universel*, associe le verbe *peindre* uniquement à la signification actuelle :

comme de sçavoir ce que chaque mot signifie. Car ce qui fait que les Ouvriers n'exécutent pas toujours les choses comme on se les est imaginées [...] c'est qu'ils parlent un langage que l'on n'entend pas bien et que faute de leur exprimer dans ce mesme langage ce que l'on desire, ils ne conçoivent qu'imparfaitement l'intention de ceux qui les employent. » Félibien 1690, préface, n. p. [p. 2].

21. Cf. Heinich 1993 et Guichard 2002.
22. Félibien 1690, préface, n. p. [p. 8-9].
23. Cf. Heinich 1993.
24. Félibien 1690, p. 699-700.

Peindre : Mesler et employer les couleurs avec un tel art, qu'elles représentent un objet quel qu'il soit. On peint en détrempe, avec des couleurs imbibés de gomme et de colle. On peint en huile avec des couleurs détrempées avec de l'huile de noix etc.²⁵.

Un autre point intéressant que Félibien met en lumière est la présence d'une véritable tour de Babel linguistique en France dans le milieu artistique. Chaque « ouvrier », selon sa formation et sa provenance géographique utilise des noms différents pour désigner la même chose²⁶. À l'auteur revient ainsi la tâche d'uniformiser la langue. Curieusement, Félibien constate ce désordre terminologique aussi dans le domaine architectural, pour lequel une riche littérature avait pourtant opéré, depuis des siècles, des efforts de codification terminologique : « bien que l'Architecture, soit de tous les Arts, celui dont on a le plus écrit, et auquel les personnes les plus doctes se sont davantage appliquées ; nous voyons cependant que plusieurs Auteurs et les Architectes mesme, aussi bien que les Ouvriers, ont donné differens noms à un mesme membre d'Architecture²⁷ ». Félibien a raison : en France la littérature artistique dans le domaine de l'architecture a été prolifique et précoce, par rapport aux deux autres arts. Pensons, par exemple, aux traductions françaises par Jean Martin des traités de Serlio (1545) et de Vitruve (1547) avec des gravures du sculpteur Jean Goujon ; à sa traduction du traité d'Alberti (1553), alors qu'il faudra attendre 1651 pour que son *De Pictura* soit disponible en français. Ces textes, parmi d'autres, suscitèrent également des écrits théoriques ou anthologiques importants comme les *Leçons de perspective positive ou les plus excellents batiments de France* (1576) d'Androuet du Cerceau. Toutefois, Félibien relève, aussi dans le domaine de l'architecture, des décalages linguistiques. Il évoque l'exemple de « Cavet » et « Scotie », deux mots interchangeables chez les artistes, mais en réalité

25. *Ibid.*, p. 82 (c'est nous qui soulignons).
26. *Ibid.*, préface, n. p. [p. 6] : « j'ai esté obligé d'avoir encore recours aux Ouvriers : il a fallu entrer dans leurs boutiques, visiter leurs ateliers, considérer leurs machines, et leurs outils, et les consulter sur leurs divers usages, et souvent s'éclaircir avec eux sur des noms differents qu'ils donnent à une mesme chose ; et c'est ce qui a fait le plus de peine. »
27. *Ibid.*, n. p. [p. 6-7]. Voir aussi *ibid.*, pl. I, p. 13 et pl. II, p. 17 et p. 522 et 749.

aux significations bien distinctes. Le premier est une moulure rentrante, en quart de cercle, tandis que le deuxième désigne une gouttière arrondie, en demi-cercle.

LES *PRINCIPES* ET LES *TEORICHE*,
UN USAGE CRYPTÉ DE LA SOURCE ITALIENNE ?

Examinons maintenant la relation particulière que les *Principes* entretiennent avec les *Vite* de Vasari et notamment avec la partie, au contenu similaire, dédiée aux techniques artistiques, que la critique appelle les *Teoriche*.

Cette comparaison entre les textes italien et français est suggérée, entre autres, par l'année de rédaction des *Principes*. Il est vrai que Félibien publie son travail en 1676, toutefois le privilège remonte à 1674. À partir de cette date, son écrit est lu par les membres de l'Académie d'architecture²⁸. Donc le volume a dû être rédigé entre 1670 et 1672, soit au moment où Félibien livre aux presses les troisième et quatrième *Entretiens*. Dans ce volume figure la biographie de Michel-Ange qui a bénéficié de la lecture très approfondie de Vasari. Il est donc logique que Félibien se soit intéressé aux contenus des introductions techniques des *Vite*, lorsqu'il était occupé à rédiger ses *Principes*. Ce sont deux publications qui peuvent sans doute être considérées comme complémentaires, comme deux faces de la même médaille. D'un côté, les *Entretiens* élargissent les limites historiques et géographiques des *Vite* de Vasari, faisant place à la France et à l'Europe du XVII^e siècle. De l'autre, les *Principes* veulent revendiquer la primauté française dans le domaine de la technique et de la langue. Dans un passage de sa préface d'ailleurs, Félibien déclare vouloir prouver à la postérité à quel point la terminologie de l'art est en son temps surtout française et à quel point les machines, les instruments et les outils en usage, sont pour la plupart produits en France, plutôt que

dans d'autres pays²⁹. Quelques pages plus loin, il réitère cela, à propos du lexique : « Car si dans les Arts, dont il est parlé icy, il y a plusieurs mots qui tirent leur origine du grec, du latin ou de quelques autres langues étrangères, *il y en a bien davantage qui sont tout à fait français*³⁰ ».

Compte tenu du fait que le but de Félibien est de mettre en avant l'identité française dans le domaine de la technique et du vocabulaire, l'utilisation d'une source italienne ne peut qu'être problématique. Il n'est pas surprenant donc que Félibien cite de préférence des sources latines ou françaises et ne fasse jamais référence à Vasari. Pourtant, les digressions historiques qui accompagnent la plupart des traités techniques (marbres, art du verre, marqueterie, peinture à l'huile, etc.) semblent bel et bien dérivées de Vasari, et cela même lorsque Félibien disposait de sources françaises ou latines. L'exemple est fourni par le chapitre sur les marbres. Dans les *Teoriche*, Vasari présente les différentes variétés de marbres selon un ordre précis : *porfido / serpentino / cipollaccio / mischi / granito / granito bigio / pietra paragone / altri marmi, cipollini / saligni e campanini / travertino*.

Félibien examine les marbres selon une succession pratiquement identique : *porphyre / serpentin / cipollaccio / mischio / granit / autre granit / paragone / autres sortes de marbres (es. cava) / cipollini / saligni / campanini / portoro / brocatelle / marbres de France*. La principale différence consiste dans les marbres français, absents chez Vasari. Ces pierres locales étaient particulièrement appréciées par Colbert, qui en avait promu l'utilisation. L'histoire de la récente découverte de ces carrières françaises et de leur exploitation fait l'objet, d'ailleurs, d'un long *excursus*. Grâce à l'initiative de Colbert, à partir de 1664-1665, la France avait pu s'affranchir de l'importation de marbres italiens et les chantiers du Louvre, de Versailles et des Tuileries avaient pu

28. L'auteur nous en informe lui-même dans la préface, n. p. [p. 9] : « Mais afin de rectifier encore plus toutes les choses qui sont contenues dans ce traité, je n'ay pas voulu les publier sans les avoir auparavant communiquées dans l'assemblée des Architectes du Roy, qui sont toutes personnes sçavantes dans les sciences et dans les Arts, que sa Majesté a choisies, et dont monsieur Colbert forma une Académie d'Architecture à la fin de l'année 1671. »

29. « Outre ces raisons qui peuvent donner lieu à expliquer les termes des Arts, il y en a une autre qui a beaucoup contribué à faire entreprendre ce travail, ç'a esté de laisser aux siècles à venir non seulement l'intelligence de ces termes, mais aussi de plusieurs choses qui concernent ces mesmes arts, comme sont *les machines, les instruments et les outiles qui sont aujourd'huy en usage, et dont l'on peut dire qu'il y a une plus grande diversité en France qu'en aucune autre pays* », Félibien 1690, préface, n. p. [p. 2-3] (c'est nous qui soulignons).

30. *Ibid.*, préface, n. p. [p. 6] (c'est nous qui soulignons).

bénéficiaire de matières premières exclusivement françaises³¹.

Il est vrai que Félibien avait à disposition aussi une source française, qui listait les marbres dans le même ordre que Vasari. Nous songeons notamment au long texte consacré à ce sujet par Blaise de Vigenère dans la *Description de Callistrate*, publié pour la première fois en 1597, dans le cadre de la *Suite de Philostrate* et repris plus tard, en 1602³². Une confrontation philologique, toutefois entre les textes, permet de démontrer que Félibien a bien suivi Vasari et non pas son prédécesseur français. Un exemple est fourni par le cas du porphyre. Parmi les nombreuses anecdotes que Vigenère reprend des *Teoriche*, il y a celle concernant ce marbre, à la dureté légendaire. De façon courtoise, Vasari attribuait, au duc Côme de Médicis la découverte du *secret* pour couper cette pierre, à l'aide d'un distillat d'herbes, dans lesquels il fallait tremper les outils avant d'attaquer sa masse³³. Le duc en aurait transmis la recette à son sculpteur de confiance, Francesco del Tadda. Celui-ci, grâce à cet expédient, aurait pu exécuter, pour la famille Médicis, ses plus grands chefs-d'œuvre. Vigenère conteste en partie cette anecdote, affirmant qu'il n'y avait aucun secret à découvrir, et que seul le courage de l'artisan, soutenu par le duc, lui avait permis de vaincre la dureté de ce marbre³⁴. Félibien, en revanche, reprend le texte de Vasari à la lettre, toutefois, il rajoute que le secret, perdu depuis la Renaissance, avait été redécouvert par les artisans français, grâce à des scies spéciales sans dents qui, une fois trempées, auraient permis de trancher même une colonne toute entière³⁵. La filiation entre *Principes* et *Teoriche* est certaine, pourtant les seules sources que Félibien déclare avoir utilisées, dans son *excursus* sur les marbres, sont latines : la *Naturalis Historia* de Pline et la *Gemmarium et Lapidum Historia* de Anselmus Boëtius de Boodt. Ce dernier est auteur d'un traité technique publié à Leyde en 1636. Dans le deuxième livre,

il analyse les différents marbres, mais il suit un ordre complètement différent de celui de Vasari et de Félibien (son critère semble être la couleur et non la dureté : il commence par les marbres blancs, ensuite les noirs, puis le serpentinite, le porphyre, et enfin les pierres qui imitent le marbre, etc.). À son tour, il cite principalement Pline³⁶.

L'usage particulier que Félibien fait de la source italienne s'apparente à celui des premiers *Entretiens*, consacrés aux peintres italiens. Ici le nom de Vasari est évoqué uniquement pour être dénigré (par exemple en cas d'incohérences historiques), alors que de nombreux passages des *Vite* sont entièrement et librement traduits, sans aucune référence à leur auteur³⁷. D'autres sources, bien plus imprécises du point de vue de l'exactitude historique, se trouvent, en revanche, citées et louées sans aucune réserve. C'est le cas de l'*Académie des sciences* d'Isaac Bullart (Rotterdam, 1599-Arras, 1672), un ouvrage en cours d'élaboration dans les années 1640 et achevé en 1672, que Félibien cite et loue grandement, dans son texte sur les peintres du Nord³⁸. Dans les biographies des artistes italiens rédigées par Bullart, celle d'un certain « Tiziano Uccello » laisse peu de doutes sur la fiabilité historique de cet ouvrage³⁹.

L'attitude de Félibien – contradictoire, puisque la source vasarienne est toujours dissimulée – révèle un véritable besoin de distanciation vis-à-vis de l'héritage italien. Son approche est le miroir littéraire des orientations politiques de Colbert. Celui-ci d'ailleurs est le moteur idéologique des *Principes*⁴⁰. Rappelons que l'ouvrage est dédié à son fils, le jeune Jules-Armand Colbert, qui était passionné par les arts, comme semble le confirmer sa présence aux séances de l'Académie d'architecture, entre 1680 et 1681⁴¹.

31. *Ibid.*, p. 54-55.

32. Vigenère 2010, p. 55-62. Cet *excursus* très exhaustif se servait, sans pourtant l'affirmer explicitement, des introductions techniques de Vasari. Je me permets de renvoyer pour cette démonstration au chapitre de mon livre consacré à ce sujet, *Vasari et la France*, à paraître chez Droz.

33. Vasari 1568, G I, p. 12.

34. Vigenère 2010, p. 55.

35. Félibien 1676, p. 50-52.

36. De Boodt 1636, p. 241-267.

37. Je me permets de renvoyer à ma thèse en cours de publication pour cette question.

38. Bullart 1682 ; Delvingt 2008.

39. Bullart 1682, I, p. 413.

40. Félibien 1690, préface, n. p. [p. 3]. Pour les modalités et les enjeux de ce « cryptage » de la source italienne par Félibien, je renvoie à mon livre sur *Vasari et la France*, à paraître chez Droz.

41. Dans les registres de l'Académie d'architecture, toutes les délibérations portent la signature de Félibien et des autres membres. Alors que Colbert n'assiste pas aux réunions, nous y trouvons le nom de son fils, le marquis d'Ormoy, entre 1680 et 1681. Cf. *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, I, 1671-1681, cité dans Archives nationales 1983.

LES MODALITÉS D'UNE FRANCISATION
DE LA TERMINOLOGIE ARTISTIQUE

Cette façon complexe de se servir des *Teoriche* de Vasari se constate aussi dans la partie de l'ouvrage consacrée plus proprement au lexique, le *Dictionnaire des termes propres à l'architecture, à la sculpture à la peinture et aux autres arts qui en dependent*⁴².

Dans ce contexte, il est possible d'identifier un certain nombre de stratégies dont Félibien s'est servi afin de franciser la terminologie artistique. Ces stratégies sont essentiellement de trois types : 1) la mise en avant des racines et des variantes latines ; 2) la proposition d'alternatives terminologiques françaises aux mots italiens ; 3) la réélaboration de certains concepts et acquis critiques sur un mode philo-français.

En ce qui concerne la prééminence donnée au latin, l'auteur raconte que, sur les conseils d'un membre de l'Académie, il avait d'abord songé à accompagner systématiquement chaque lemme de sa racine latine⁴³. Ce projet étant trop ambitieux, Félibien avait fini par y renoncer. Toutefois, la version latine de certains mots s'accompagne volontiers d'une retraduction en français. Cela lui permet de nuancer la primauté de la leçon lexicale italienne. Un exemple est offert par le mot *âme*, que Vasari utilise énormément – comme beaucoup d'autres auteurs italiens de traités – pour indiquer, dans le domaine de la sculpture, un premier modèle fait d'une matière plastique et malléable, telle la terre cuite, dans le procédé de la fusion en bronze⁴⁴.

Ainsi, dans le dictionnaire, *ad vocem*, Félibien atteste qu'il s'agit du mot le plus utilisé par les artistes⁴⁵. Pourtant, l'auteur ne manque pas de

fournir une variante française, dérivée du latin de Vitruve : « c'est ce que Vitruve l. 7.c. I. appelle *Nucleus*, Noyau ». En outre, à ce terme, il consacre même une notice du dictionnaire : « Noyau. On nomme aussi Ame ou Noyau les figures de terre ou de plâtre qui servent à former des figures qu'on jette en bronze, ou autre métal⁴⁶. » Dans la partie théorique de l'ouvrage, Félibien montre une préférence pour ce lemme français, autant que celui-ci côtoie, en première position, le plus courant *âme* : « Les Anciens faisoient tous les *Noyaux ou Ames* de leurs Figures de terre à Potier, composée de Fiente de cheval, et de Boure bien battues ensemble, dont ils formoient une pareille Figure que celle du modele.⁴⁷ » Ce terme, *noyau*, que Félibien promeut, est certes dérivé de Vitruve, mais il est rare dans les ateliers, comme l'auteur même l'affirme, et d'ailleurs absent dans la littérature artistique qui le précède. La prééminence qui lui est accordé dans le *Dictionnaire* démontre que l'auteur ne souhaite pas seulement transcrire les habitudes linguistiques des artistes mais aussi les influencer et les faire évoluer dans le sens d'une francisation du lexique.

Une deuxième stratégie employée par Félibien associe à des mots d'origine italienne ou étrangère des synonymes français. Vasari, dans le chapitre des *Teoriche* dédié aux *schizzi, disegni, cartoni*, explique qu'il s'agit de l'expression visible de la fureur platonicienne qui anime l'esprit de l'artiste. L'idée première apparaît comme une vision dans l'esprit du dessinateur et elle est ensuite transcrite par la main, de façon parfois confuse, sur le papier⁴⁸. Cette définition de Vasari sollicite une comparaison aux réflexions de Léonard de Vinci sur le « *componimento inculto* » où le désordre confus de l'esquisse n'est pas seulement dû à un processus créatif en cours mais aussi à la tentative de saisir le mouvement perpétuel de la nature⁴⁹.

42. Le *Dictionnaire* occupe une partie conséquente de l'ouvrage qui correspond environ à la moitié du volume. Dans l'édition ici consultée, Félibien 1690, p. 465-797.

43. Félibien 1690, préface, n. p. [p. 11] : « J'avois eu quelque pensée de joindre les mots latins dans le Dictionnaire, pour satisfaire à quelques personnes qui sembloient le desirer ; mais comme d'autres m'ont fait voir que ce travail estoit particulièrement fait pour l'intelligence des mots françois, et que la plupart des termes qui sont employéz dans cet ouvrage ne se pourroient reduire en latin que par des periphraes, j'ai volontiers abandonné ce dessein. »

44. *Ibid.*, p. 323. Vasari 1550-1568, G I, p. 97-98.

45. Félibien 1699, *ad vocem*, nous lisons : « *Ame* : On appelle ainsi la premiere forme que l'on donne aux figures de stuc lorsqu'on les esbauche grossierement avec du plâtre, ou bien avec la chaux et du sable, ou du tuilleau cassé, avant de les couvrir de stuc pour les finir. »

46. *Ibid.*, p. 474.

47. *Ibid.*

48. « Gli schizzi, de' quali si è favellato di sopra, chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra ; e sono fatti in forma di una ma[c]chia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnaio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi », Vasari 1550-1568, G I, p. 117.

49. Cf. Cieri Via 2016.

Félibien après avoir rappelé l'origine italienne du mot et sa signification primaire d'« ébauche⁵⁰ », évoque, comme Vasari, l'idée de cette *furie* platonicienne qui s'empare de l'âme du dessinateur. Ce concept serait inhérent à la sémantique même de ce mot de dérivation italienne : « Et parce que les Ouvriers font ces premiers desseins avec *furie & promptitude d'esprit*, & en peu de temps, les Italiens ont nommé cela Squizzi, de Squizzare, qui veut dire sortir dehors, & jaillir avec impetuosité⁵¹. » Cela dit, l'auteur donne place, dans le *Dictionnaire*, à deux alternatives purement françaises d'*esquisse* : *pensée* et *crayon*. D'ailleurs l'expression « premier crayon » apparaissait déjà chez Fréart de Chambray, lorsque – après avoir précisé que la version française du mot *esquisse* n'est que le résultat d'une adaptation du terme italien – il définissait l'*esquisse* « un premier crayon ou une légère ébauche⁵² ». Nous n'allons pas ici développer ultérieurement la question de la signification du mot *esquisse* et de ses nuances, notre intérêt étant d'analyser uniquement les stratégies de francisation de la terminologie artistique chez Félibien. Le fait que ces deux mots français, *pensée* et *esquisse*, bénéficient d'une définition détaillée dans le *Dictionnaire*, en tant qu'alternatives françaises à l'italien « *esquisse* », sert notre propos. Cela semblerait prouver que, à travers la promotion de ces alternatives françaises, Félibien souhaite enclencher un processus de francisation de la langue de l'art⁵³.

Un troisième et dernier point que nous souhaitons examiner concerne la réélaboration conceptuelle de certains termes et acquis critiques italiens, telle que l'identification des notions de

gothique et de barbare. Vasari en effet associe les deux termes dans de nombreux passages des *Vite*. Il accuse les Goths et les barbares non seulement de la chute de l'Empire, mais aussi de la décadence des arts qui en suivit. *Gothique* et *barbare*, en termes dépréciatifs, définissent aussi les formes artistiques qui caractérisent cette déchéance : dans un passage des *Vite*, par exemple, Vasari s'adresse à Dieu en personne, priant que « cette malédiction d'*architecture gothique* ne revienne jamais contaminer l'Europe⁵⁴ ». Chez l'historien d'Arezzo, ces termes, *gothique* et *barbare*, donnent vie à une sorte de *melting pot* sémiologique, où la provenance géographique, la notion de style et le jugement critique s'entremêlent⁵⁵.

Initialement, Félibien épouse cette conception, selon laquelle ces peuples envahisseurs étaient complètement dépourvus de goût esthétique. Dans le premier entretien, par exemple, en 1666, il affirme que Goths et Vandales avaient ravagé « comme un torrent » l'Italie et ses « beaux arts », laissant le pays dans un état calamiteux, lorsque, malgré tout cela, la peinture commença de « renaître⁵⁶ ». Toutefois, il nous semble que la lecture des *Teoriche* pousse l'historien français à revoir sa position et à nuancer le jugement dépréciatif de Vasari à l'égard des Goths, et de ce style expressif que l'italien qualifiait de « maudit »⁵⁷.

Lorsque Félibien doit constituer son chapitre sur le verre, il relit le paragraphe XXXII des *Teoriche* de Vasari et le reprend à la lettre dans le chapitre XXI des *Principes*, appelé *De la Vitrerie*. L'écrivain italien affirmait que les Français et les Flamands étaient les premiers et les plus excellents maîtres dans l'art du vitrail, au point qu'un Français, Guillaume de Marcillat, avait importé cet art en Italie⁵⁸. Ce passage, que Félibien

50. « *Esquisse* : du mot ital. Squizzo qui est une legere esbauche ou le premier crayon de quelque pensée & de quelque ouvrage qu'on medite de faire. » Félibien 1690, p. 592-593.

51. *Ibid.*

52. « Ce terme est encore tout Italien, quoy qu'il soit présentement fort intelligible en François. C'est comme un premier crayon ou une legere esbauche de quelque Ouvrage qu'on medite encore. L'Italien dit Schizzo », Chambray 1662, préface, n. p.

53. « *Pensée* : esquisse. On dit d'un dessein qui n'est pas fini, c'est une première pensée, ou ce n'est que la pensée d'un ouvrage », *ibid.*, p. 700. Quant au deuxième, après la définition technique du crayon, Félibien rappelle qu'il peut être une variante du mot *esquisse* : « *Crayons* : pour dessigner, qui sont ou de craye blanche pour rehausser, ou de pierre noire pour ombrer ou de sanguine. On dit le premier crayon d'un Tableau, pour dire la premiere pensee ; l'Esquisse, le premier dessein », *ibid.*, p. 558.

54. Cf. Vasari 1550-1568, G II, p. 14.

55. Cf. *ibid.*, G II, p. 18.

56. Félibien 1987, p. 173.

57. Vasari 1550-1568, G II, p. 68.

58. « Di questa arte hanno lavorato meglio i Fiaminghi et i Franzesi che l'altre nazioni, atteso che eglino, come investigatori delle cose del fuoco e de' colori, hanno ridotto a cuocere a fuoco i colori che si pongono in sul vetro, a cagione che il vento, l'aria e la pioggia non le offenda in maniera alcuna. E talmente si è assottigliato l'ingegno in ciò, che e' si vede oggi condotta questa arte delle finestre di vetro a quella perfezzione che nelle tavole si conducono le belle pitture, unite di colori e pulitamente dipinte, sì come nella Vita di Guglielmo da Marzille franzese largamente dimostreremo. » Vasari 1550-1568, BB, G I, p. 159.

reprend⁵⁹, suscite chez lui une véritable prise de conscience de la haute valeur des anciens vitraux français. Animé par le respect et l'admiration à l'égard de cet héritage du passé, Félibien opère une dissociation des deux termes, « gothique » et « barbare ». Dans un passage des *Principes*, il dit, en parlant des premiers vitraux des églises gothiques françaises, qu'ils sont d'une manière *gothique*, mais que cette manière n'a rien de *barbare* quant au « dessein » et à ce « que les ouvriers appellent l'apprêt des couleurs⁶⁰ ». En outre, l'*excursus* vasarien sur le verre permet à Félibien d'assimiler la primauté technique des maîtres verriers flamands et français aux débuts de la Renaissance des arts dans le nord de l'Europe⁶¹. Si ce phénomène en Italie avait commencé avec Cimabue et Giotto, il s'était avéré dans le même laps de temps en France de façon complètement autonome et indépendante. Cette conviction est explicitée encore plus clairement dans le IV^e *Entretien* (1672), texte contemporain des *Principes*.

Dans ce passage – qui est le manifeste d'une nouvelle périodisation des arts, à la saveur antivasarienne –, Félibien relate la découverte émerveillée d'un parchemin français du XII^e siècle. La qualité des silhouettes tracées à la plume prouve de façon indéniable, selon l'historien, que la Renaissance n'a pas été un phénomène italien, exporté ensuite ailleurs, mais qu'il a jailli partout en Europe en même temps :

Aussi a-t-on vû que les Arts ne se sont pas plutôt perfectionnez sous Raphaël et sous Michel-Ange, qu'ils ont en même tems commencé à paroître en

ces quartiers avec plus de beauté qu'auparavant ; et l'on peut dire qu'en cela les graces du Ciel furent en même tems également distribuées presque par toute l'Europe, puisqu'en Allemagne, en Hollande et en Flandres, il parut de grands hommes, dont la reputation alloit jusques à Rome, comme celle des Peintres Italiens se répandoit ailleurs.

L'historien français est conscient que l'art du vitrail pourrait être considéré comme étant moins noble que la peinture à proprement parler, en raison de sa vocation ornementale. Il contredit ce propos, en affirmant qu'anciennement le statut social des peintres vitriers était aussi élevé que celui de l'aristocratie, en raison de la haute estime que les rois accordaient à ces artistes capables de peindre sur une matière aussi « excellente » que le verre⁶². Les passages que nous venons d'examiner, tirés des *Entretiens* et des *Principes*, bien que basés sur Vasari, finissent par redéfinir les termes esthétiques et les bornes chronologiques de l'histoire de l'art, selon une logique qui est complètement indépendante du discours vasarien. Il s'agit en effet d'une histoire dont l'identité est purement française.

Ces graines trouveront un terrain fertile dans la pensée de Jean-François Félibien, le fils d'André. Ce passionné d'histoire de l'architecture est l'auteur d'un volume fondamental, et curieusement peu étudié par la critique : le *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*⁶³. Dans cet ouvrage, entièrement consacré à l'architecture européenne du Moyen Âge, le *gothique* non seulement s'affranchit de l'association au concept péjoratif de *barbare*, mais devient synonyme de *moderne*. Rappelons que ce dernier terme est pour Vasari le propre du troisième âge où les artistes avaient enfin réussi à atteindre la perfection absolue, la *maniera moderna*⁶⁴. Pour Jean-François Félibien, l'architecture gothique, son « excès de délicatesse » et d'élégance, incarnent l'identité

59. « Il y a long tems que l'on pratique la peinture en France ; nos anciennes vitres en sont des preuves ; et je vous ay même dit que le premier qui fit peindre à Rome sur du verre, étoit natif de Marseille ». Félibien 1725, II, IV^e *Entretien*, p. 297-300.

60. « Aussi ces premières sortes d'ouvrages tels que nous en voyons dans les plus anciennes vitres de nos Eglises, et qui sont faits avant le dernier siècle sont d'une manière *gotique*, et n'ont rien que de *barbare* pour ce qui regarde le dessein, et pour ce que les Ouvriers appellent l'Apprêt des couleurs. » Félibien 1690, p. 250 (c'est nous qui soulignons).

61. « Cette manière grossière commença de changer, lorsqu'en France et en Flandres la peinture vint à se perfectionner, et l'honneur des plus belles choses qu'on a faites sur le verre, est deu aux Français et aux Flamands. » Félibien 1690, p. 246.

62. Félibien 1690, p. 251.

63. Félibien 1687.

64. Cf. Cecchi 2004 ; Natali 2011.

de la culture moderne française. Certains monuments, tels la Sainte-Chapelle ou Notre-Dame de Paris, sont les exemples d'un art foisonnant et extrêmement évolué⁶⁵.

Pour revenir aux *Principes* de Félibien, sa démarche est animée certes par les orientations et par les ambitions de Colbert, mais, comme dans un jeu de miroirs, elle finit aussi par influencer le ministre lui-même dans ses choix de politique culturelle. En effet, seulement deux ans après la publication des *Principes*, le surintendant annonce le premier recensement du patrimoine architectural français, du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle. Le 12 juillet 1678, Charles Perrault transmet à l'Académie d'architecture l'ordre de Colbert de visiter « toutes les anciennes Eglises et bastimens de Paris et des environs » pour un premier recen-

sement moderne du patrimoine architectural français (églises, cathédrales, couvents, châteaux, palais et bâtiments profanes) allant du Moyen Âge au XVII^e siècle. André Félibien, avec d'autres membres de l'Académie, dont Gittard et Mignard, est responsable des inspections sur place et de la rédaction des rapports.

Nous avons débuté cet article en évoquant la forte dette linguistique d'André Félibien à l'égard de Vasari ; la recherche d'une indépendance linguistique le mène pourtant avec ses lecteurs dans un territoire qui va bien au-delà des mots. Les *Principes* sont à l'origine d'un tournant historique radical en France : la prise de conscience d'une identité artistique française dont l'histoire est complètement autonome par rapport à la matrice italienne.

Bibliographie

Ouvrages à caractère de source

- Baldinucci 1681 = F. 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, Santi Franchi, 1681.
- Binet 1621 = É. Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très-nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, R. de Beauvais, 1621.
- Boodt 1636 = A. Boëtius de Boodt, *Gemmarum et Lapidum Historia*, Leyde, Ex Officina Ioannis Maire, 1636 [1609].
- Boulenger 1627 = J.-C. Boulenger, *De Pictura, plastice, statuarum, libri duo*, Lyon, Ludovici Prost, Hæredis Rouille, 1627.
- Bullart 1682 = I. Bullart, *L'Académie des sciences et des arts*, Bruxelles, chez l'auteur, 1682.
- Chambray 1662 = R. Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art,*

et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662.

- Chambray 2005 = R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de l'Idée de la perfection de la peinture*, éd. F. Lemerle-Pauwels et M. Stanic, Paris, 2005.
- Félibien 1676 = 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, Jean-Baptiste Coignard, 1676.
- Félibien 1687 = J.-F. Félibien des Avaux, *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, Paris, Impr. de Vve S. Mabre-Cramoisy, 1687.
- Félibien 1688 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, X, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1688.

65. « Enfin, le quatrième Livre est presque tout employé à decrire ce qu'on a pu apprendre de particulier touchant les Architectes qui ont paru en Italie et en France depuis le commencement de l'onzième siècle jusqu'à la fin du quatorzième, et qui ont basti la plupart des anciennes Eglises et d'autres édifices qu'on nomme *Gotiques ou Modernes*. [...] A l'égard des bastiments Gotiques, il n'y a point d'auteurs qui en ayent donné des regles : mais on

remarque deux sortes de bastimens Gotiques, sçavoir d'anciens et de modernes. [...] Pour les modernes, ils sont d'un goust si opposé à celuy des anciens Gotiques, qu'on peut dire que ceux qui les ont fait ont passé dans un aussi grand excès de délicatesse, que les autres avoient fait dans une extreme pesanteur et grossiereté, particulièrement en ce qui regarde les ornemens. » Félibien 1687, préface, n. p. (c'est nous qui soulignons).

- Félibien 1690 = A. 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, Jean-Baptiste Coignard, 1690.
- Félibien 1725 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, augmentée des conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture, avec la vie des architectes*, Trévoux, S. A. S., 1725.
- Félibien 1987 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes : entretiens I et II*, éd. R. Démoris, Paris, 2007.
- Furetière 1690 = A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.
- Vasari 1550-1568 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 vol., éd. R. Bettarini, P. Barocchi, Florence, puis S.P.E.S., 1966-1987, I-III. Cette édition est désignée par l'abréviation *Vite*, G désignant la Giuntina, T la Torrentiniana, suivie du numéro du volume et de la page, BB désignant les noms des curatrices.
- Vigenère 1597 = B. de Vigenère, *Les images ou tableaux de platte peinture de Philostrate*, Paris, Claude Sonnius, 1629 [Paris, Abel Langelier, 1597].
- Vigenère 1602 = B. de Vigenère, *La description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze*, éd. A. Magnien, Paris, 2010.
- Vigenère 2010 = B. de Vigenère, *La description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze (1602)*, éd. A. et M. Magnien, Paris, 2010.
- Cieri Via 2016 = C. Cieri Via, *Leonardo e il «componimento inculto»: energia e animazione delle immagini fra arte e scienza*, dans G. Di Giacomo (dir.), *L'estetica e le arti. Studi in onore di Luca Marchetti*, Milan-Udine, p. 67-76.
- Delvingt 2008 = A. Delvingt, *L'« Académie des sciences et des arts » d'Isaac Bullart (1682) et les « Peintres illustres du Pays-Bas & autres en deça des Monts »*, dans M.-C. Heck (dir.), *L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII^e siècle*, journées d'études, le 2 mars 2006 à l'université de Lille et le 18 janvier 2008 à Bruxelles, à la Bibliothèque royale de Belgique, Turnhout, 2009, p. 67-78.
- Démoris 2017 = R. Démoris, *De Vasari à Félibien : fins et objectifs d'une histoire critique de la peinture*, dans C. Lucas-Fiorato, P. Dubus (dir.), *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, Genève, 2017, p. 247-262.
- Fumaroli 1998 = M. Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit*, Paris, 1998.
- Germann 1997 = G. Germann, *Les dictionnaires de Félibien et de Baldinucci*, dans *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 253-258.
- Germer 2016 = S. Germer, *Art, pouvoir, discours : la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris, 2016.
- Guichard 2002 = C. Guichard, *Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale*, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, 2002, p. 54-68.
- Heinich 1993 = N. Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993.
- Natali 2011 = A. Natali, *«Il moto et il fiato»: Leonardo e la nascita della «maniera moderna», secondo Vasari*, dans P. Refice (dir.), *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*, Florence, 2011, p. 103-111.
- Plett 2012 = H. Plett, *Enargeia in classical Antiquity and the early modern age: the aesthetics of evidence*, Leyde, 2012.
- Vigenère 1999 = B. de Vigenère, *La Renaissance du regard : textes sur l'art*, éd. R. Crescenzo, Paris, 1999.
- Webb 1997 = R. Webb, *Mémoire et imagination : les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, Paris, 1997.
- Williams 2021 = R.R. Williams, *Terms of art*, dans R. Brennan et al. (dir.), *Art history before English*, Rome, 2001, p. 33-49.

Études secondaires

- Archives nationales 1983 = Archives nationales, *Colbert, 1619-1683*, cat. exp. (Paris, hôtel de la Monnaie, 4 octobre-30 novembre 1983), Paris, 1983.
- Bonfait 2021 = O. Bonfait, *La lingua francese e il lessico artistico, 1660-1700*, dans R. Brennan et al. (dir.), *Art history before English*, Rome, 2001, p. 81-104.
- Cecchi 2004 = A. Cecchi, *Vasari e la maniera moderna*, dans L. Fornasari (dir.), *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Florence, 2004, p. 121-135.

Dal *tutto insieme* al *tout-ensemble* di Roger de Piles

Una riflessione sul lessico della pittura francese dalla seconda metà del Seicento agli albori del Settecento

Elisa SPATARO

E. Spataro, Sapienza Università di Roma, elisa.spataro@gmail.com

L'articolo esamina l'impiego del termine *tout-ensemble* nei trattati sulla pittura pubblicati in Francia e nei testi delle *Conférences* dell'Académie di Parigi, a partire dalla metà del Seicento fino ai primi anni del Settecento, momento cruciale per la formazione del lessico francese della pittura. L'analisi delle occorrenze nel corpus di testi selezionati permette di ricostruire le origini e i significati della parola tradotta dalla locuzione italiana *tutto insieme* impiegata da Vasari nella seconda edizione delle *Vite* (1568). Seguendo il mutare del concetto di *tout-ensemble* nel corso dei decenni successivi, l'articolo mette in evidenza l'importanza degli scritti di Roger de Piles per la stabilizzazione del lessico artistico in Francia, analizzando il successo della definizione del termine in esame, contenuta nel *Cours de peinture par principes* del 1708, ultima opera del teorico francese.

Tout-ensemble, tutto insieme, Giorgio Vasari, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Roger de Piles

This article examines the use of the term *tout-ensemble* in French treatises on painting and in the texts of the *Conférences* given at the Parisian Académie royale de peinture et de sculpture during a crucial period for the development of the artistic vocabulary in France, from the mid-17th to the early 18th centuries. The occurrence analysis in this selected corpus of French texts allows us to retrace the origins and meanings of the word, which was translated from the Italian expression *tutto insieme* used by Vasari in the second edition of his *Vite* in 1568. Analysing how the meaning of *tout-ensemble* changed over the following decades, this article argues for the importance of Roger de Piles' writings in establishing the French artistic vocabulary, emphasizing the success of the definition of this term given in his last work, the *Cours de peinture par principes*, published in 1708.

Tout-ensemble, Giorgio Vasari, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Roger de Piles

Il *Cours de peinture par principes* di Roger de Piles, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1708 per i tipi di Jacques Estienne (fig. 1),¹ si può considerare a pieno titolo una delle opere più interessanti nel panorama della trattatistica sulla pittura europea in età moderna, anche in virtù delle riedizioni e delle traduzioni apparse a partire dal XVIII secolo.²

Riflettendo sulla definizione e diffusione del lessico della pittura in Francia, dentro e fuori l'Académie di Parigi, difficilmente si riuscirebbe a selezionare un'opera più efficace e rappresentativa del testo di de Piles, la cui funzione didattica si coniuga ad uno stile succinto e chiaro, motivo del successo del volume presso un pubblico più ampio rispetto a quello ristretto di eruditi e pittori dell'istituzione parigina per la quale – e nella quale – è stato concepito. La scrittura di de Piles, il registro

1. De Piles 1708. Sull'opera si veda Spataro 2021, con bibliografia progressiva.
2. Tra queste, due riedizioni in francese del 1766, cfr. De Piles 1766a; Id. 1766b. Del 1743 è la versione inglese del *Cours*, Id. 1743; seguirono poi le traduzioni in tedesco e in

olandese, Id. 1756; Id. 1760. Per la traduzione in tedesco degli scritti di de Piles, si veda Carvalho 2018.

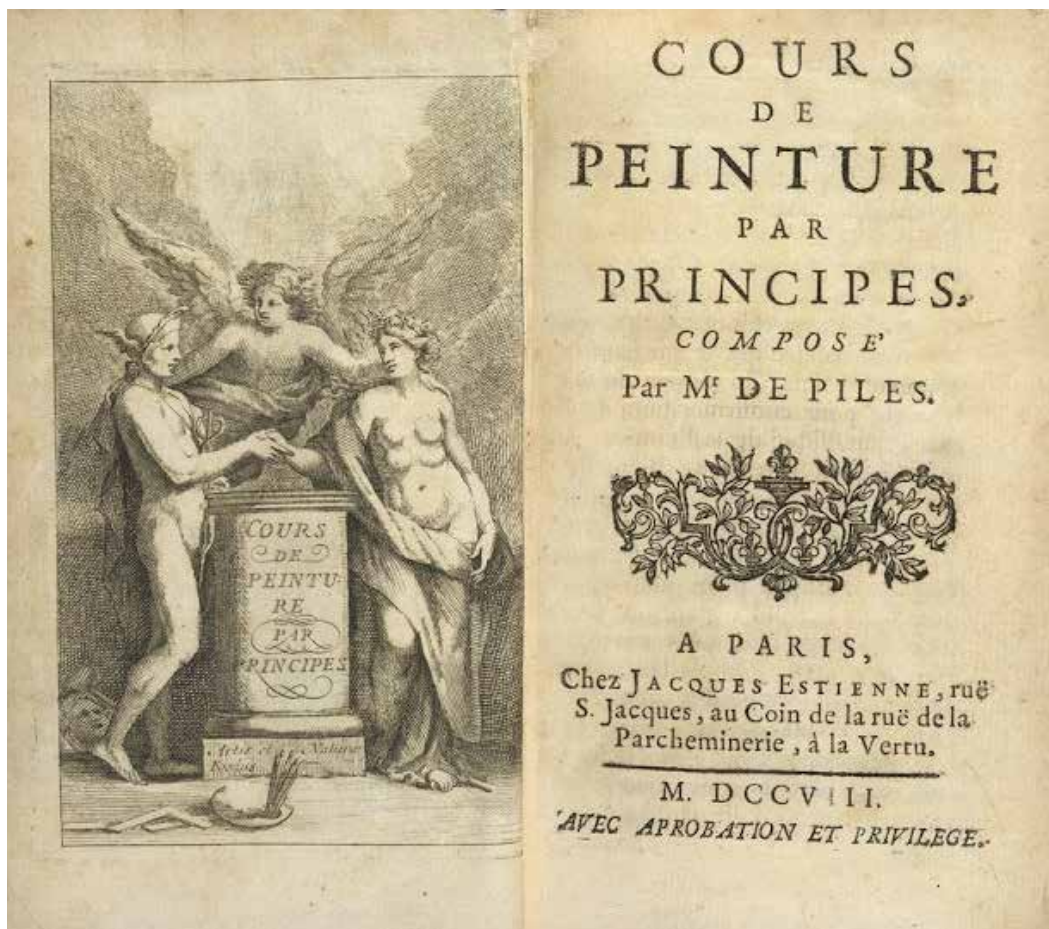


Fig. 1. R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi, Langlois, 1708, frontespizio e antiporta. Getty Research Institute, Los Angeles (85-B25051).

quasi colloquiale, insieme alla facilità di consultazione dell'opera – suddivisa in brevi trattati dedicati a ciascuna delle parti che compongono la pittura – hanno permesso infatti al testo di raggiungere un gran numero di lettori, come già annunciava il *Journal de Sçavans* nella prima recensione del volume: «voici un des ces Livres qui peuvent également plaire à tout le monde».³

Il modo originale in cui de Piles piega il lessico della pittura al proprio pensiero critico raggiunge piena maturazione nel *Cours de peinture*, dopo essere stato oggetto della sua attenzione per decenni, come emerge chiaramente dagli scritti. Il processo di stabilizzazione della terminologia utilizzata per indicare le parti fondamentali della pittura è particolarmente evidente nel caso del termine *tout-ensemble* – a cui nel *Cours* viene dato

molto spazio – che alla fine del secolo entrerà nei dizionari generali francesi e in quelli, anche italiani, delle belle arti, riprendendo la definizione del teorico francese.

Segnalato dagli studi come novità introdotta da de Piles, il ricorso a tale termine è in realtà il risultato di un percorso più complesso, che verrà qui preso in esame come esempio dell'origine e dell'affermazione delle parole della lingua francese della pittura tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento, insieme alla loro diffusione in contesti diversi da quello accademico.⁴

3. *Journal de Sçavans* 1708, p. 493.

4. Nella fase iniziale delle ricerche, il database *LexArt* (<https://www.lexart.fr/>) è stato uno strumento di grande aiuto per l'individuazione delle ricorrenze del termine in un nutrito gruppo di opere della letteratura artistica francese. I risultati sono stati qui integrati da un'indagine su ulteriori testi pubblicati in Francia e sulle fonti italiane.

Il termine *tout-ensemble*, quando non utilizzato come avverbio, compare nella teoria dell'arte francese con la funzione di sostantivo e, come tale, risulta essere una traduzione della locuzione avverbiale *tutto insieme* introdotta da Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite* pubblicata, come è noto, nel 1568. Nell'incipit del celebre capitolo XV, *Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e dell'invenzione delle storie*, Vasari riferisce il *tutto insieme* esclusivamente al disegno per indicare l'idea della composizione, sia come unità degli oggetti rappresentati, che come rapporto di proporzione delle singole parti rispetto all'unità dell'oggetto della rappresentazione, evocato attraverso l'esempio dell'unghia del leone come *sineddoche* (la parte per il tutto):

Perché il disegno [...] procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura [...], di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col *tutto insieme*; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno [...]. E da questo per avventura nacque il proverbio de' Greci Dell'ugna un leone, quando quel valente uomo, vedendo sculpita in un masso l'ugna sola d'un leone, comprese con l'intelletto da quella misura e forma le parti di tutto l'animale e dopo il *tutto insieme*, come se l'avesse avuto presente e dinanzi agl'occhi.⁵

Con accezione simile, la locuzione *tutto insieme* ricompare nelle *Vite* nella biografia dello scultore aretino Lione Lioni (1509-1590), in riferimento all'insieme delle parti costituenti un gruppo scultoreo commissionato da Annibal Caro di cui Vasari ne descrive il progetto, che non fu mai messo in opera.⁶

Pur non comparando altrove nel testo vasariano, l'introduzione del *tutto insieme* in un punto chiave della teoria sul disegno delle *Vite* ne giustifica

la fortuna e il successivo prestito in ambito francese nelle *Conférences* dell'Académie di Parigi, a partire dalla fine degli anni Sessanta del Seicento.⁷

In questo periodo, la locuzione *tutto insieme*, tradotta in *tout-ensemble*, in un diverso contesto storico e culturale, assume un significato più ampio, riferendosi sia al disegno come fase dell'*invenzione* dell'opera, che al colore e al chiaroscuro, finendo per costituire una delle parti fondamentali della pittura. Tale trasferimento di significato può essere individuato nella necessità di adattare il lessico della teoria dell'arte italiana all'esercizio della descrizione e del giudizio sulle opere, che diventano l'oggetto principale del discorso dell'oratore accademico a Parigi. L'analisi diretta dei quadri, finalizzata a fornire una riflessione critica della pratica pittorica presso i grandi maestri, costituiva infatti lo scopo centrale delle adunanze dell'Académie, momento cruciale della didattica.

Nei primi decenni della vita dell'istituzione parigina i discorsi accademici erano tenuti dagli artisti stessi e la loro lingua si configurava nel tentativo di definire, per la scuola francese, una nuova teoria e una nuova pratica dell'arte della pittura, servendosi delle fonti italiane e, come nel caso del *tutto insieme*, conferendo ai termini tradotti in francese un significato in parte differente.⁸ Sullo sfondo di tali vicende, l'istituzione dell'Académie de France a Roma nel 1666, che ospitava nell'Urbe i vincitori del Prix de Rome, dovette incidere certamente in una qualche misura, che rimane però difficilmente quantificabile. Si tratta infatti di un luogo in cui gli artisti erano immersi in un contesto linguistico bilingue e dove il prestito dal gergo dei pittori avrà avuto certamente un ruolo importante, come è riscontrabile anche nelle scelte lessicali di de Piles, che dichiara di attingere direttamente dalla lingua dei pittori usata in Italia, come si vedrà qui più avanti.

Per quanto è stato possibile indagare finora, è in seno all'Académie di Parigi che il *tout-ensemble* assunse un significato cruciale come parte impre-

5. Vasari 1550-1568, vol. I, p. 111. Il corsivo è mio.

6. «E si può credere che, come queste parti in sé son belle e fatte con molto giudizio, così sarebbe riuscito il tutto insieme», Vasari 1550-1568, vol. VI, p. 206.

7. *Conférences* 2015-2016 raccoglie tutte le conferenze tenute presso l'Académie di Parigi, dal 1648 al 1792. Sulla struttura e i contenuti dei discorsi letti in accademia dai pittori nei primi decenni di vita dell'Académie, cfr. Lichtenstein 2021.

8. Si veda a tale proposito lo studio del termine *giudizio/jugement*, Sconza 2017. Sull'importanza di Vasari nella teoria dell'arte francese cfr. Thuillier 1976; Lucas Fiorato – Dubus 2017.

scindibile della pittura, pur mantenendo ancora un significato ambiguo e non condiviso universalmente.

La prima interessante attestazione ufficiale dell'utilizzo del termine per indicare una delle sei parti che compongono la pittura si incontra nel testo della conferenza accademica di Sébastien Bourdon, tenuta il 3 dicembre del 1667, che ebbe per oggetto l'analisi della tela di Poussin con la *Guarigione dei ciechi*, oggi al Louvre (fig. 2):

Il [Bourdon] lui était difficile d'expliquer assez dignement six parties principales qu'il a remarquées dans celui-ci, qui sont la lumière, la composition, la proportion, l'expression, les couleurs et l'harmonie du tout ensemble.⁹

La definizione dell'insieme armonioso di disegno e colorito era già comparsa nella teoria dell'arte francese con i termini di *Union o Bien-Ensemble* (fig. 3), nel glossario che accompagna i *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies* di Abraham Bosse, pubblicato nel 1649, uno dei primi trattati destinati sia al pubblico degli artisti che a quello dei *curieux* che aspiravano a divenire *connoisseurs*.¹⁰

Bosse dà una prima articolata definizione di quello che poco più tardi verrà indicato nelle *Conférences* dell'Académie come *tout-ensemble*:

Peut estre attribué à deux égards, au dessin, et au colory ou maniere de peindre, et c'est lors que dans un tableau tout est si bien en la place qu'il doit estre, qu'on n'y voit point de contraste, et que les couleurs claires et brunes, tant des corps que des airs qui les environnent, sont fortes et faibles, selon la proportion necessaire aux lieux et places convenables: qui est en un mot, faire s'il se peut, que l'œil aye ou reçoive, la mesme vision ou sensation des corps faits aux tableaux qu'il ferait de ceux du naturel.¹¹

9. *Conférences* 2015-2016, vol. 1, t. 1, p. 178.

10. Sull'importanza dei *Sentimens* di Bosse nella definizione del lessico della pittura si veda Cojannot-Le Blanc 2003 e Senkevitch 2005, p. 133-158. Per la definizione dell'identità dei *curieux* e collezionisti d'arte nei primi decenni del Seicento, cfr. Schnapper 1994.

11. *Définitions de quelques mots de cet art, cités en divers lieux dans ce Traité*, in Bosse 1649, pp. nn.

Il *Bien-Ensemble* comprende, per Bosse, anche l'aspetto percettivo dell'opera e il rapporto tra la rappresentazione e la visione naturale. Nella definizione viene incluso, infatti, il rispetto della *Règle du fort et foible*, attraverso cui era possibile rappresentare in pittura la perdita di intensità dei colori e di nitidezza degli oggetti osservati da una lunga distanza, teorizzata e trattata diffusamente nella *Manière universelle* del 1647.¹² Nella sua concezione di *Bien-Ensemble*, Bosse abbandona il significato vasariano di *tutto insieme*, che si riferiva al rapporto delle singole parti della composizione tra loro – rapporto di proporzioni che il francese indica con i termini di *Belle Ordonnance et Disposition*, nello stesso glossario che precede il testo dei *Sentimens* (fig. 3).¹³

La definizione di Bosse risulta già essere molto più articolata rispetto al significato di *tutto insieme* che compare nella versione italiana dell'*editio princeps* del *Trattato della pittura* di Leonardo, pubblicata a Parigi nel 1651, nello stesso anno in cui fu licenziata la traduzione francese del testo. Del resto, è ben noto quanto Bosse fosse scettico sull'utilità dei precetti leonardeschi e sulla pubblicazione del trattato leonardesco in Francia, che divenne tuttavia uno dei testi più letti dagli accademici francesi, su indicazione di Le Brun.¹⁴

Al capitolo CCXCI, *De' termini de' corpi detti lineamenti, ovvero contorni*, il *tutto insieme* è usato per indicare l'immagine complessiva di un oggetto ricostruibile attraverso i soli dettagli parziali di quest'ultimo, quando osservato da una certa distanza.¹⁵ Nella versione francese del testo, sono evidenti le correzioni operate da Roland Fréart de Chambray per rendere più chiaro il senso: *tutto*

12. Bosse 1647. Sul problema del *fort et foible* si veda Fiorani 2008. Sul contrasto tra Abraham Bosse e l'Académie, si veda Senkevitch 2005, con bibliografia progressa.

13. Bosse 1649, pp. nn.

14. Bosse criticherà il *Trattato* in un celebre scritto, *L'Ensemble des Remarques faites sur le contenu en plusieurs Chapitres d'un Traité attribué à Leonard de Vinci, Traduit d'Italien en François par Monsieur Freart Sieur de Chambray, sur un Manuscrit pris de celui qui est dans la Bibliothèque de l'illustre vertueux et curieux Monsieur le Chevalier Du Puis à Rome*, contenuto in Bosse 1665, p. 121-36. La questione è stata oggetto di numerosi contributi, tra cui si vedano Fiorani 1992; Le Goff 1999; Kemp 2009; Sconza 2010; Frangenberg 2012.

15. «Sono i termini de' corpi di tanta minima evidenza, ch'in ogni picciolo intervallo che s'interpone infra la cosa e l'occhio, esso occhio non comprende l'effigie dell'amico, o parente, e non lo conosce, se non per l'habito, e per il tutto riceve notizia del tutto insieme con la parte», *Trattato* 1651, p. 84.



Fig. 2. N. Poussin, *Guarigione dei ciechi*, Parigi, Musée du Louvre (Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec).

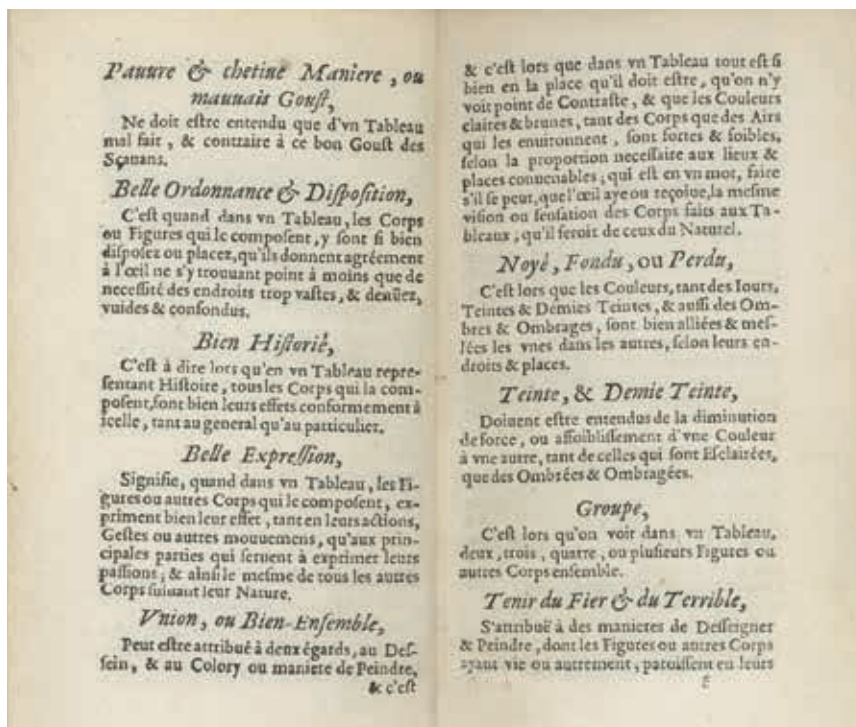


Fig. 3. A. Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, Dessin & Graveure, & des Originaux d'avec leurs Copies*, Parigi, Bosse, 1649, pp. nn. (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

insieme è tradotto semplicemente con *Tout*, pur rimanendone invariato il significato.¹⁶

Nonostante Bosse fosse stato allontanato dall'Académie (dove insegnò prospettiva dal 1648 al 1661, e le sue teorie – che seguivano le regole matematiche di Desargues – criticate da Félibien¹⁷), l'introduzione nelle *Conférences* del termine *bien-ensemble* è da far risalire al glossario dei *Sentimens*, conosciuto anche in ambito italiano. Sarà infatti Filippo Baldinucci a riprendere il lemma nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* del 1681, sotto la voce *Insieme o Ben'insieme*.¹⁸ La definizione è quanto mai interessante poiché, nonostante il termine possa essere considerato una traduzione italiana del francese di Bosse, è il significato del *tutto insieme* di Vasari ad essere rievocato nel *Vocabolario*, con perfetta adesione dell'autore alla tradizione toscana, allontanandosi dai contenuti espressi da Bosse. Baldinucci sostiene che *Ben'insieme* è usato «da' nostri professori per significare l'essere ogni parte del tutto nel proprio sito o sede», facendo riferimento quindi alla collocazione dei vari oggetti della composizione, che corrisponde alla fase dell'*inventio* dell'opera. Nella definizione vengono pertanto tralasciati i caratteri più propriamente percettivi legati all'uso del colore e del chiaroscuro, messi in evidenza da Bosse. Il *Vocabolario*, nel riportare un termine usato «da' nostri Professori», mostra inoltre l'attenzione di Baldinucci alla lingua degli artisti, come recenti studi hanno messo in evidenza,¹⁹ pur riferendosi, in questo caso, a una realtà distinta da quella delle botteghe e della pratica pittorica, rimandando infatti alla dimensione didattica dei professori dell'Accademia delle arti del disegno.

Già in questi primi passaggi si è potuto verificare un complesso e precoce rapporto reciproco di prestiti lessicali tra la teoria dell'arte francese e quella italiana, a partire dalla metà del Seicento, negli anni cruciali della definizione dell'identità nazionale della pittura francese.²⁰ Tale rapporto, in

riferimento al lemma preso in esame, era già stato individuato nell'opera di Prospero Viani *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erranee della lingua italiana*, pubblicato tra il 1858 e il 1860, che indica più genericamente *l'insieme* o *il tutto insieme* – con la variante *beninsieme* – come termini della pittura usati da Vasari e Baldinucci.²¹

In quegli stessi anni, nelle *Conférences* dell'Académie di Parigi si fa ampio uso del termine *tout ensemble*, che continua ad essere impiegato nell'accezione già vista nel caso di Sébastien Bourdon. Il 6 dicembre 1670, ad esempio, commentando il *Rapimento di San Paolo* di Poussin, oggi conservato al Museo del Louvre (fig. 4), Charles Le Brun loda la capacità del pittore di controllare la composizione raggiungendo una sorprendente armonia del *tout ensemble*, inteso anche in questo caso come insieme di disegno, colore e chiaroscuro:

Il [Poussin] a réduit ce bel ouvrage dans une perfection si admirable et si bien concertée, tant par la disposition que la correction du dessein, le mélange des couleurs, la belle entente des lumières et la soigneuse distribution des ombres, que le *tout ensemble* fait une harmonie surprenante.²²

Ma, all'interno dell'Académie, le due distinte fazioni dei poussinisti e dei coloristi – sostenitori del primato del disegno i primi, promotori dell'importanza del colorito i secondi – attribuiscono un diverso significato al *tout ensemble* nei loro discorsi accademici. Benché il termine sia riferito più spesso alla composizione, in alcuni casi è il colorito e il chiaroscuro a pesare maggiormente nell'economia del *tutto insieme*. Non sorprende, quindi, l'uso che ne fa Philippe de Champaigne – tra i coloristi moderati – in un dibattito sulla resa meticolosa dei dettagli dell'opera, a cui preferisce «de ne pas s'attacher à finir les choses qui se rencontrent dans l'ombre, parce que ce travail est non seulement perdu par son inutilité, mais qu'il empêche encore le *bel effet*

16. *Traité* 1651, p. 96.

17. McTighe 1998, in particolare p. 6.

18. Baldinucci 1681, p. 76. Sulle fonti francesi di Baldinucci, il rapporto con gli scritti di Abraham Bosse e con i *Sentimens*, cfr. Borea 2014.

19. Si veda in particolare Struhal 2018. Sul *Vocabolario*, i legami con l'Accademia della Crusca e il problema della lingua degli artisti, cfr. inoltre Parodi 1975; Sohm 2001; Conte 2009.

20. Su questo tema, Bonfait 2021.

21. «*L'insieme* o *Il tutto insieme* o *Tutto l'insieme*, in forza di sost., per *L'unione e l'accordo di più cose concorrenti ad un medesimo fine*, *Il complesso*, è notato dai Vocabolaristi di Napoli, dal Manuzzi, dal Gherardini, e dal Fanfani, ed ha pure esempio del Vasari. Oltraciò *l'insieme* o *il beninsieme* sono termini di pittura, notati anche dal Baldinucci. Migliore per avventura è *il tutto insieme*, ma non erronei né barbari gli altri», Viani 1858-60, vol. II, p. 46.

22. *Conférences* 2015-2016, vol. 1, t. 1, p. 394.



Fig. 4. N. Poussin, *Rapimento di San Paolo*, Parigi, Musée du Louvre (Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier).

du tout ensemble, en distrayant la vue de son objet principal et l'attirant sur des parties singulières».²³

Negli stessi anni, a testimonianza della complessità dell'ambiente accademico di Parigi, non mancano i casi in cui *tout ensemble* viene utilizzato per indicare esclusivamente il giusto rapporto di proporzioni tra le parti che compongono i corpi, secondo l'accezione vasariana, come si legge nel commento sul *Martirio di Santo Stefano* di Annibale Carracci del Louvre (fig. 5), presentato da Nicolas Loir nel discorso del 4 gennaio 1669:

On voit les têtes faites pour les corps et les corps pour les têtes, les pieds et les mains et les autres parties ont leurs justes proportions et forment ce beau *tout ensemble*, qui se trouve si rarement dans la plupart des ouvrages.²⁴

Di lì a poco, nel 1673, de Piles pubblicherà il celebre *Dialogue sur le coloris*, che lo consacrerà come maggiore esponente dei rubenisti, a favore di una revisione generale del concetto di pittura moderna, in piena polemica contro gli accademici poussinisti, che condanneranno ripetutamente i suoi scritti, pur non essendo egli, di fatto, membro dell'accademia parigina.²⁵

Nel *Dialogue*, il *tout ensemble* è citato dall'anziano Pamphile, che indica al giovane pittore Damone la necessità di abbandonare l'imitazione perfetta della natura, operando una selezione secondo la propria arte, modificando proporzioni, contorni e colori in modo tale da rappresentare la bellezza. In particolare, attraverso i colori, il pittore «songe non seulement à rendre ses objets en particulier beaux, naturels et veritables : mais



Fig. 5. A. Carracci, *Martirio di Santo Stefano*, Parigi, Musée du Louvre (Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).

23. Il dibattito seguì la conferenza di Jean-Baptiste de Champaigne sull'*Estate o Ruth e Boaz* di Poussin, cfr. *Conférences* 2015-2016, vol. 1, t. 1, p. 405.

24. *Conférences* 2015-2016, vol. 1, t. 1, p. 288.

25. De Piles 1673; per la traduzione italiana del *Dialogue*, De Piles 2016. Sulla polemica si veda il fondamentale Teyssère 1965; mentre per un commento dell'opera e del testo di de Piles, cfr. Perini Folesani 2016a.

encore il a soin de *l'union du Tout-ensemble* : tantost il diminue de la vivacité du naturel, et tantost il encherit sur l'éclat et fur la force des couleurs qu'il y trouve». ²⁶ L'opportunità di raggiungere l'unità del *tout-ensemble* si lega, nel testo di de Piles, a un discorso molto simile a quello citato poco sopra, pronunciato da Philippe de Champaigne, sulla possibilità di rendere in modo meno dettagliato alcuni elementi in ombra, in modo da preservare la lettura dell'insieme.

Anche negli *Entretiens* di Félibien si assiste a un'apertura verso una differente concezione del *tout-ensemble*, che in alcuni casi abbandona l'esigenza della perfezione dell'invenzione e del disegno ed è associato all'emergenza di *quelque chose* di più generico che ha a che fare con la grazia. Come nel caso del soffitto del Salone di Palazzo Barberini, dove l'opera di Pietro da Cortona viene lodata malgrado non raggiunga la massima espressione e completezza nel disegno delle figure:

[bien que] le dessein n'en soit pas d'un goût exquis, ni les draperies des figures tout-à-fait bien entendues et naturelles ; cependant il se trouve que *le tout ensemble* a quelque chose de si gracieux et de doux à la vûë, qu'il n'y a personne qui ne sente beaucoup de plaisir en le regardant. ²⁷

Via via che de Piles, agendo fuori dall'Académie, infiammava il dibattito tra disegno e colore, a favore di quest'ultimo, cresceva la necessità di stabilizzare la terminologia più adatta alle nuove idee sull'arte, attraverso la ridefinizione dei concetti e del significato delle parti della pittura ²⁸, in cui il *tout-ensemble* assunse un ruolo di primo piano proprio negli scritti del teorico francese.

A ben vedere, infatti, il lessico artistico è stato per de Piles un problema centrale fin dagli esordi della sua produzione come critico, che lo videro coinvolto nella traduzione in francese del poema *De Arte Graphica*, pubblicata postuma nel 1668. ²⁹ L'opera, originariamente composta in

latino dall'amico Charles Alphonse Du Fresnoy ³⁰, fu completata tra il 1635 e il 1645 durante un lungo soggiorno a Roma. ³¹ Le *Remarques sur l'Art de la Peinture*, aggiunte da de Piles a commento del poema di Du Fresnoy già nella prima edizione del 1668 ³², contengono interessanti sperimentazioni lessicali che si concretizzano, talvolta, in un nuovo impiego di termini già in uso nella lingua francese, da lui utilizzati per descrivere i diversi aspetti della pittura in una maniera più efficace e diretta. ³³

È nelle *Remarques* che compare per la prima volta un tentativo di definire il *tout-ensemble* non solo come elemento derivante dalla disposizione degli elementi nella composizione, ma anche come il risultato dell'esperienza sensoriale, che consente, attraverso la vista, di comprendere l'economia generale dell'opera come avviene per la musica, attraverso l'udito:

L'Invention trouve simplement les choses, et en fait un choix convenable à l'Histoire que l'on traite ; et la Disposition les distribue chacune à sa place quand elles sont inventées, et accomode les Figures et les Groupes en particulier, et le *Tout-ensemble* du Tableau en general ; en sorte que cette Oeconomie produit le mesme effet pour les yeux, qu'un Consort de Musique pour les oreilles. ³⁴

Se da un lato viene introdotto l'elemento della percezione sensoriale del dipinto, dall'altro però non viene fatto esplicitamente ricorso all'importanza del colorito e del chiaroscuro, che invece – come si è potuto vedere – diventano cruciali nel *Dialogue sur le coloris* in riferimento al *tout-ensemble*. Già nelle *Remarques*, però, il termine è associato non più all'*inventio*, cioè alla fase di ideazione dell'opera – come si legge in Vasari – ma alla *dispositio*, cioè alla fase esecutiva della distribuzione degli oggetti nello spazio pittorico.

Nel glossario che precede il testo delle *Conversations sur la connaissance de la peinture* del 1677, al *tout-ensemble* viene dedicata un'intera

26. De Piles 1673, p. 8.

27. Félibien 1688, p. 7.

28. Su questo tema, si vedano Puttfarken 2000 e Bonfait 2021.

29. Du Fresnoy 1668a ; Id. 1668b. La prima opera di de Piles, *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture* fu pubblicata da Torteat nello stesso 1668. Per un elenco completo degli scritti dell'autore, cfr. Perini Folesani 2016b.

30. Il testo di Du Fresnoy è stato pubblicato postumo nel 1668, nello stesso anno della prima edizione della traduzione di de Piles.

31. Datazione discussa in Allen 2005, p. 46-51.

32. Du Fresnoy 1668b, p. 59-158.

33. Bonfait 2021, p. 84-93.

34. Du Fresnoy 1668b, p. 85.

voce, a dimostrazione di quanto il termine abbia assunto importanza nel discorso sulle arti. Nella definizione vengono chiamate in causa tutte le parti della pittura, tra le quali ha maggior peso, nuovamente, la disposizione degli elementi figurativi che compongono l'opera (fig. 6):

Quoique ce terme selon la force veüille dire l'effet bon ou mauvais que produisent dans un Tableau les parties de la Peinture toutes ensemble: neantmoins il se prend ordinairement en bonne part, et signifie une harmonie qui resulte de la distribution des objets qui composent un Ouvrage. Ainsi l'on peut dire d'un Tableau par exemple qu'il est beau partie à partie: mais que le Tout-ensemble y est mal entendu.³⁵

Nelle *Conversations*, de Piles chiarisce che la corretta resa degli effetti del chiaroscuro e l'uso del colore devono essere accompagnati dalla giusta disposizione degli oggetti nella composizione del dipinto, tenendo conto del *tout-ensemble* dell'opera, ossia dell'unità di tutte le parti percepibile a colpo d'occhio, come fossero accordi musicali.³⁶ Rubens, pittore per eccellenza, era in grado di tener conto

dell'armonia del tutto insieme, dopo aver studiato l'opera di Paolo Veronese, secondo una concezione della pittura avversata dagli esponenti della fazione opposta, che opponevano il primato del disegno a quello del colore, sotto il vessillo della pittura di Poussin, e detenevano il potere accademico in quegli anni.

La concezione di una corrispondenza tra le parti che compongono la pittura che pone sullo stesso piano il disegno e il colore, tenendo conto del *tout-ensemble* e dell'esempio dell'opera di Rubens, sarà criticato da Pierre de Sève. Questi, oppositore di de Piles in seno all'Académie, si esprime aspramente contro il contenuto delle *Conversations* nella conferenza del 6 marzo del 1677, a pochi giorni dalla pubblicazione del volume:

Il [de Piles] dit que ce qui contribue le plus au brillant de ses ouvrages [de Rubens] est la disposition des objets car, dit-il, les lumières et les couleurs ne serviraient pas beaucoup si les corps n'étaient placés et disposés pour les recevoir avantageusement, non seulement dans la disposition des objets particuliers, mais dans *le tout ensemble* de l'ouvrage.³⁷

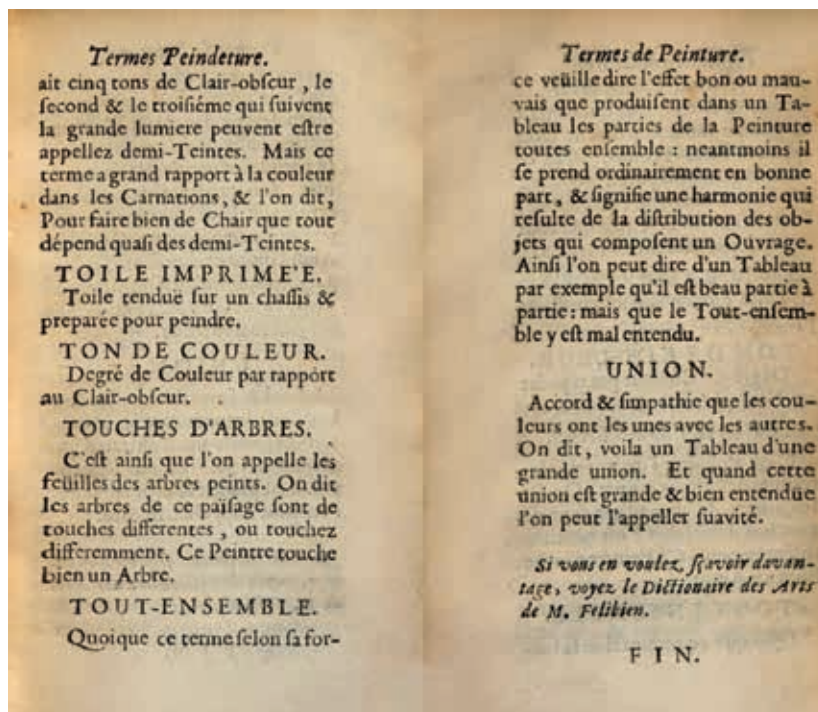


Fig. 6. R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Parigi, Langlois, 1677.

35. De Piles 1677, pp. nn.

36. *Ibid.*, p. 296-97.

37. *Conférences* 2015-2016, vol. 1, t. 2, p. 627.

Malgrado le critiche degli accademici, l'opera di de Piles aveva ormai raggiunto un pubblico più vasto, tanto che la definizione di *tout-ensemble* che il teorico francese fornisce nel glossario delle *Conversations*, entrata nell'uso comune, viene citata come termine della pittura da Pierre Richelet nella prima edizione del *Dictionnaire françois*, pubblicata nel 1680:

*Tout-ensemble, sm. Terme de Peinture, Harmonie qui resulte de la distribution des objets qui composent un ouvrage. [Ce tableau est beau partie à partie, mais le tout ensemble y est mal entendu. Depiles, Peinture].*³⁸

Non si può dire altrettanto per il *ben'insieme* di Baldinucci che, tanto quanto il *tutto insieme* vasariano, non entrerà mai nel *Vocabolario degli accademici della Crusca*, la cui terza edizione fu pubblicata nel 1691, a un decennio dalla comparsa del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*.

Una definizione più articolata di *tout-ensemble* viene messa a punto da de Piles soltanto nel *Cours de peinture*, in cui dedica un lungo paragrafo a questa parte della pittura, ormai considerata indice fondamentale della riuscita di un quadro.³⁹

A una prima lettura, il volume, ultima fatica del critico francese, sembra essere stato concepito per i nuovi fruitori dell'arte, i cosiddetti *amateurs*, né pittori, né eruditi, con l'obiettivo di fornire uno strumento linguistico e teorico di facile consultazione, che permettesse loro di parlare d'arte, intrattenere ospiti nei salotti parigini, e avere accesso a un mondo tradizionalmente riservato ai «professori del disegno», come li avrebbe chiamati Baldinucci.⁴⁰ In realtà, la gestazione dell'opera – di recente ricostruita più accuratamente attraverso il codice Laurenziano Ashb. 1752, copia manoscritta di una versione del testo⁴¹ – non lascia dubbi sul

fatto che siano invece proprio i pittori i primi destinatari dell'opera di de Piles. Il *Cours de peinture* è infatti la raccolta delle *Conférences* che il critico francese ha tenuto presso l'Académie di Parigi, nel momento in cui ne fu Consigliere Onorario e maggiore oratore, a partire dal 1699 fino alla morte, avvenuta nel 1709, nell'anno successivo alla pubblicazione del testo. Quel periodo, segnato dalla direzione di Jules Hardouin-Mansart, esponente della fazione dei rubenisti, è caratterizzato dalla ricerca e dal consolidamento di un linguaggio figurativo più libero rispetto al rigido classicismo dei decenni precedenti.⁴² Tale ricerca passò attraverso la definizione di nuova teoria dell'arte ufficiale e, quindi, di un lessico appropriato alla rivoluzione che i rubenisti avevano introdotto in seno all'Académie, dopo aver vinto la battaglia contro i poussinisti. Nella nuova visione dell'arte della pittura, pertanto, il colore e il chiaroscuro, al pari del disegno, occupano un ruolo primario nella didattica e nel discorso critico. Nella definizione del nuovo paradigma, gli scritti di de Piles assumono un'importanza centrale: la sua teoria avrebbe guidato come una bussola la nave dell'Académie attraverso il rinnovamento e il riconoscimento dei principi della pittura della scuola francese in tutto il mondo, come egli stesso dichiara nel primo discorso del 6 luglio 1699.⁴³ Si comprende, quindi, come la lingua di de Piles assuma un valore fondativo in questa fase della storia dell'arte francese.

Nel comporre il testo del *Cours*, il teorico sembra avere piena consapevolezza del problema del lessico artistico e del rapporto con le fonti italiane. La lingua italiana era infatti perfettamente conosciuta dal critico francese, che tra i propri amici contava anche il linguista Gilles Ménage (1613-1692), estensore di un trattato sulle origini

38. Richelet 1680, p. 470. La voce non risulta aggiornata nelle edizioni successive del dizionario. Il termine *tout-ensemble* non è invece presente nei dizionari generali della lingua francese, pubblicati successivamente da Furetière (1690), Corneille (1694) e nella prima edizione di quello dell'Académie française del 1694.

39. De Piles 1708, p. 104-114.

40. Costa 2016; Puttfarken 1996. Per un inquadramento generale sul nuovo pubblico di amatori nella Francia del Settecento, si rimanda a Guichard 2008; *Ead.* 2012.

41. *Recueil relatif à la peinture*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, ms. Ashb. 1752. Sul ms. Laurenziano, Spataro 2021, p. 12-16.

42. Dal 1699 al 1711, si veda Lichtenstein – Michel 2009b, p. 15-20; Michel 2018, p. 63-67.

43. «L'établissement de ces principes n'est point à la vérité l'ouvrage d'un jour. Mais quand on fera réflexion aux louanges qui reviendront d'avoir donné des fondements solides à l'école de France, on se fera honneur de s'y appliquer et de procurer ce grand bien à sa patrie»: il testo integrale del discorso di de Piles è stato trascritto su richiesta di Mansart nei registri dell'Accademia, cfr. *Procès-verbaux*, t. III, p. 269-274; Lichtenstein – Michel 2009b, p. 28-32. Sulla prima conferenza di de Piles, si vedano inoltre Saint Girons 1997; Spataro 2021, p. 7-8.

dell'italiano e di un dizionario etimologico della lingua francese.⁴⁴

Almeno in due occasioni, de Piles ricorre esplicitamente alla traduzione di termini italiani, già in uso presso gli artisti, come nel caso di *contraste* e *site*: «le mot de Contraste n'est usité dans nôtre langue que parmi les Peintres qui l'ont pris des Italiens»⁴⁵; «le mot de Site [...] vient de l'Italien *sito*, et nos Peintres l'ont fait passer en France ou parce qu'ils s'y étoient accoutumés en Italie, ou parce qu'ils l'ont trouvé, comme il me semble, fort expressif».⁴⁶

Al contrario dei due nuovi termini della teoria appena citati, a questa data risulta ormai perduta l'origine italiana del termine *tout-ensemble*, che si era affermato nell'evoluzione del discorso francese sull'arte.

Come è facile immaginare, il paragrafo sul *tout-ensemble* del *Cours de peinture*⁴⁷ fa parte del capitolo *De la Disposition*⁴⁸, che riporta il testo della conferenza letto da de Piles in accademia il 3 settembre 1704, a cui aggiunse la precedente lezione sulla *disposition des draperies* del 1 marzo dello stesso anno.⁴⁹ Insieme alla distribuzione degli oggetti e dei gruppi di figure, alle *attitudes*, al contrasto chiaroscuro e al pannello, il *tout-ensemble* costituisce, tra le componenti della *disposition*, l'elemento più importante: un *tout politique* dove ogni parte della composizione è in rapporto di mutua dipendenza.⁵⁰

Ainsi pour définir le Tout-ensemble, on peut dire que c'est une subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un.⁵¹

Tale subordinazione è, secondo de Piles, fondata sulla *satisfaction des yeux* e sull'*effet que produit la vision*, in linea con lo scopo della pittura indicato nelle prime pagine del *Cours*: «séduire nos yeux».⁵² Il teorico francese è tra gli autori di una rivoluzione che più tardi Antoine Coypel ricorderà

con la frase «les Rubens ont chassé les Poussins»,⁵³ riferendosi ai nuovi canoni della pittura promossi dai coloristi alla guida dell'Académie, che daranno spazio allo studio dei fiamminghi e dei pittori veneti, a favore dell'immediatezza comunicativa del colore e del chiaroscuro, in grado di colpire all'istante lo spettatore, a prescindere dall'importanza del soggetto rappresentato e dal contenuto narrativo dell'immagine.⁵⁴

In questo contesto, è chiaro che il *tout-ensemble* si carica di un valore diverso, legato agli effetti dell'opera sulla vista e alle emozioni che la pittura è in grado di suscitare al primo impatto. La *satisfaction des yeux*, uno dei fondamenti dell'unità del quadro, si raggiunge – secondo de Piles – attraverso il rapporto equilibrato tra luci e ombre, l'omogeneità del colorito, il bilanciamento dei pieni e dei vuoti nella composizione e la sapiente distribuzione delle masse, in modo che tra più gruppi di figure ne emerga uno soltanto, distinto per forza e intensità dei colori.⁵⁵

Molto più complesso è invece l'altro elemento che compone il *tout-ensemble*: *l'effet que produit la vision*. De Piles propone al lettore uno schema (fig. 7) in cui mostra l'occhio (A) e la piramide dei raggi visuali che da esso si dipartono colpendo una serie di sfere disposte a semicerchio.⁵⁶ Secondo la sua dimostrazione, soltanto l'oggetto disposto al centro (B) rispetto alla posizione dell'occhio è in grado di catturare immediatamente lo sguardo e viene visualizzato nitidamente dallo spettatore. Il pittore dovrebbe quindi tener conto di questo effetto naturale della visione, orchestrando l'intensità dei colori in base all'oggetto principale della

44. Ménage 1669; Id. 1650.

45. De Piles 1708, p. 53.

46. *Ibid.*, p. 205-206.

47. *Ibid.*, p. 104-114.

48. *Ibid.*, p. 94-121.

49. Spataro 2021, p. 8.

50. De Piles 1708, p. 104.

51. *Ibid.*, p. 105.

52. *Ibid.*, p. 3; cfr. Puttfarken 1985, p. 39-46; Alpers 1995.

53. Coypel 1721, p. 20.

54. Si veda la bibliografia citata in Spataro 2021, in particolare le p. 4-6.

55. De Piles 1708, p. 105-107.

56. « Je suppose, par exemple, que mon oeil A. se porte sur l'objet B. par la ligne directe A. B. Il est certain que si je ne remuë pas mon oeil, et qu'en même tems je veuille observer les autres objets qui ne sont vûs que par les lignes obliques à droit et à gauche, je trouverai que bien qu'ils soient tous sur une même ligne circulaire à la même distance de mon oeil; ils s'effacent et diminuent de force et de couleur à mesure qu'ils s'écartent de la ligne directe qui est le centre de la vision. D'où il s'ensuit que la vision est une preuve de l'unité d'objet dans la Nature », *Ibid.*, p. 107-09. L'illustrazione è stata inserita tra le p. 108-09 ed è presente anche nel manoscritto Asb. 1752, c. 50r; se ne veda una riproduzione in Spataro 2021, p. 27.

composizione. La teoria di de Piles rimanda alla natura dei *raggi centrici* descritti nel *De Pictura* di Alberti, il cui testo, tradotto in volgare nel 1436, era stato aggiunto alla versione italiana dell'*editio princeps* del *Trattato della pittura* di Leonardo, pubblicata a Parigi nel 1651.⁵⁷



Fig. 7. R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi, Langlois, 1708, Demonstration d'unité d'objet (Getty Research Institute, Los Angeles [85-B25051]).

Il paragrafo prosegue con la spiegazione del concetto di armonia nel dipinto in rapporto alla musica, in base ai generi, ai luoghi, al tempo, alla luce e alle ore del giorno rappresentati, per poi concludersi definendo il *tout-ensemble* come una parte spirituale della pittura.⁵⁸

[...] pour bien réussir dans cette partie si spirituelle, il faut s'élever au dessus du commun, et se transporter, pour ainsi dire, hors de soi-même.⁵⁹

Questo aspetto dà modo a de Piles di introdurre i concetti di *enthousiasme* e di *sublime*, tra le più avanzate riflessioni sulla fruizione delle opere

d'arte, che avranno un ben noto seguito durante il secolo successivo⁶⁰.

La definizione di *tout-ensemble* fornita da de Piles sarà citata nei dizionari di belle arti di Marsy (1746) e di Lacombe (1752). Il primo, alla voce *ensemble*, riporta un'ampia citazione dal *Cours de peinture*, che testimonia la fortuna degli scritti di de Piles nella stabilizzazione del lessico della pittura francese nei decenni successivi.⁶¹ Anche Lacombe si serve delle parole del teorico francese, in una definizione sintetica che avrà ampia circolazione in Italia, nella traduzione del 1758:

ENSEMBLE ou *le tout ensemble*; terme de Peinture. On l'a défini une subordination générale des objets les uns aux autres qui les fait concourir tous à n'en faire qu'un. Cet *Ensemble* naît de la liaison des lumieres et des ombres, de l'union des couleurs, de l'opposition des groupes, des repos bien ménagés; enfin de l'harmonie, c'est à-dire de l'arrangement et du bon ordre de tous les objets.⁶²

Il termine *tout-ensemble*, alla metà del Settecento risulta ormai diffuso nella variante *ensemble*, anche nelle edizioni del *Dictionnaire de l'Académie française*, a partire dal 1718:

ENSEMBLE. adv. [...] En termes de peinture, on appelle subst. Le tout ensemble, Ce qui resulte de l'union des parties differentes qui composent un tout. *Il y a quelques défauts dans ce tableau, mais le tout ensemble ne laisse pas de plaire.* On l'estend aussi à d'autres choses.⁶³

60. *Ibid.*, p. 114-121.

61. Marsy 1746, p. 217-18.

62. Lacombe 1752, p. 242. Nella traduzione italiana: «*Insieme*, ovvero il *Tutto insieme*, termine di Pittura. È stato definito una subordinazione generale degli oggetti gli uni agli altri, che fa, che tutti concorrano a farne un solo. Nasce questo insieme, dall'associazione dei lumi, e delle Ombre dall'unione de' colori, dall'opposizione de' gruppi, dai riposi ben disposti, finalmente dall'armonia, che è quanto dire dalla distribuzione dal buon'ordine di tutti gli oggetti», Lacombe 1758, p. 193.

63. *Académie* 1718, p. 548. La stessa definizione si ritrova anche nell'edizione del 1740. Nella prima, pubblicata nel 1694, non vi è alcun riferimento all'uso di *ensemble* nella variante *tout-ensemble* come termine della pittura. La voce *ensemble* nell'edizione del *Dictionnaire de l'Académie* del 1762 è molto più sintetica; pur essendo ancora presente l'esempio relativo alla pittura, scompare l'occorrenza *tout-ensemble*, cfr. *Académie* 1762, p. 634.

57. *Trattato* 1651, p. 6-9.

58. De Piles 1708, p. 110-113.

59. *Ibid.*, p. 114.

Si nota come ormai l'aspetto del piacere della fruizione dell'opera sia associato al *tout-ensemble*, pur originando dal *tutto insieme* vasariano legato all'*Idea* e al processo intellettuale dell'*inventio* dell'opera attraverso il disegno, che non prevedeva riferimenti al coinvolgimento dei sensi dello spettatore.

La definizione di una scuola nazionale della pittura in Francia, a partire dalla seconda metà del

Seicento, sarebbe stata nulla se non si fosse accompagnata alla nascita e all'affermazione di un lessico artistico proprio. L'apporto delle fonti italiane è stato decisivo ma non assoluto, in un processo che gli scritti di de Piles permettono di ripercorrere – come si è visto in questo caso – ma che è ancora in gran parte da far emergere e che consentirebbe di penetrare più a fondo i cambiamenti e gli umori del tempo.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Académie 1718 = *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*, Parigi, Jean-Baptiste Coignard, 1718.

Académie 1762 = *Dictionnaire de l'Académie françoise. Quatrième édition. Tome premier*, Parigi, Bernard Brunet, 1762.

Ashb. 1752 = Anonimo, *Recueil relatif à la peinture*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashburnam 1752.

Baldinucci 1681 = F. 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*, Firenze, Santi Franchi, 1681.

Bosse 1647 = A. Bosse, *Maniere universelle de Mr. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le Geometral. Ensemble les places et proportions des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs*, Parigi, Pierre Des-Hayes, 1647.

Bosse 1649 = A. Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, Desein & Graveure, & des Originaux d'avec leurs Copies. Ensemble du choix des sujets, & des chemins pour arriver facilement & promptement à bien pourtraire*, Parigi, Abraham Bosse, 1649.

Bosse 1665 = A. Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives, enseignées dans l'Academie royale de la peinture et sculpture*, Parigi, A. Bosse, 1665.

Conférences 2015-2016 = *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a cura di J. Lichtenstein et C. Michel, 6 vol., Parigi, 2015-2016.

Coypel 1721 = A. Coypel, *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture par M. Coypel, Ecuyer, Premier peintre du Roy; de Monseigneur le duc d'Orléans, Régent et Directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Parigi, Jacques Collombat, 1721.

De Piles 1673 = R. de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Parigi, F. Muguët, 1673.

De Piles 1677 = R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur les jugemens qu'on doit faire des Tableaux*, Parigi, Nicolas Langlois, 1677.

De Piles 1681 = R. de Piles, *Dissertation Sur les Ouvrages des Plus Fameux Peintres, dediée a Monsieur le Duc de Richelieu*, Parigi, Nicolas Langlois, 1681.

De Piles 1699 = R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Parigi, C. de Sercy, 1699.

De Piles 1708 = R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi, Jacques Estienne, 1708.

De Piles 1743 = R. de Piles, *The principles of painting, under the heads of anatomy attitude accident architecture composition claro-obscur contrast colouring design disposition draperies expression harmony history invention landskip lights proportion passion portraiture sculpture style truth unity etc. In which is contained, an account of the Athenian, Roman, Venetian and Flemish schools. To which is added, the balance of painters. Being the names of the most noted painters, and their degree of perfection in the four principal part of their art: of singular use to those who would form an idea of the value of paintings and pictures*, Londra, J. Osborn, 1743.

De Piles 1756 = R. de Piles, *Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen*, Lipsia, J.G. Dyck, 1760.

De Piles 1756 = *Beredeneerde beschouwing der Schilderkunde door den heer de Piles en Za menspraak over de Schilderkunde door Lodovico Dolce*, Amsterdam, Gerrit de Groot, 1756.

De Piles 1766a = R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Amsterdam-Lipsia, Arkstee e Merkus, 1766.

De Piles 1766b = R. de Piles, *Œuvres diverses de M. de Piles de l'Academie royale de peinture et sculpture. Tome second. Contenant le Cours de peinture par principes*, Amsterdam-Lipsia, Arkstée et Merkus, 1766.

De Piles 2016 = R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G. Perini Folesani e S. Costa, trad. italiana di M. Gabellini, Firenze, 2016.

Du Fresnoy 1668a = C.A. Du Fresnoy, *De arte graphica liber: sive diathesis, graphidos et chromatice trium picturae partium, antiquorum ideae artificum, nova restitutio*, Parigi, Claude Barbin, 1668.

Du Fresnoy 1668b = C.A. Du Fresnoy, *L'Art de la Peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en Français avec de remarques necessaires et amples*, Parigi, Nicolas Langlois, 1668.

- Du Fresnoy 1713 = C.A. Du Fresnoy, *L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy, tradotta dal Latino in Francese, coll'aggiunta di alcune necessarie e amplissime osservazioni e nuovamente tradotta in italiano da G.R.A.*, Roma, Antonio de' Rossi, 1713.
- Félibien 1688 = A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, 5^e partie*, Parigi, S. Mabre-Cramoisy, 1688.
- Journal des sçavans* 1708 = *Journal des sçavans avec les Supplémens. Pour le Mois d'Avril, Mai, Juin, 1708. Tome Quarantième*, Amsterdam, Janssons à Waesberge, 1708.
- Lacombe 1752 = J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abregé de ce qui concerne l'Architecture, le Sculpture, le Peinture, le Gravure, le Poésie & le Musique*, Parigi, Estienne et fils, à la Vertu et Jean-Th. Herissant, 1752.
- Lacombe 1758 = J. Lacombe, *Dizionario portatile delle belle arti; ovvero Ristretto di ciò, che spetta all'architettura, alla scultura, alla pittura, all'intaglio, alla poesia, ed alla musica*, Venezia, Remondini, 1758.
- Marsy 1746 = F.-M. Marsy, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, vol. 1, Parigi, Nyon, 1746.
- Ménage 1650 = G. Ménage, *Dictionnaire etymologique de la langue françoise*, Parigi, Briasson, 1650.
- Ménage 1669 = G. Ménage, *Le origini della lingua italiana compilate dal s.re Egidio Menagio*, Parigi, Sebastiano Mabre-Cramoisi, 1669.
- Procès-verbaux* = *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon*, 10 vol., Parigi, J. Baur, 1875-1892.
- Richelet 1680 = P. Richelet, *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes*, Ginevra, J.-H. Widerhold, 1680.
- Traité* 1651 = L. de Vinci, *Traité de la peinture de Leonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois*, Parigi, Jacques Langlois, 1651.
- Trattato* 1651 = L. da Vinci, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaella Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Parigi, Giacomo Langlois, 1651.
- Vasari 1550-1568 = G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 vol., Firenze, 1966-1987.
- Alpers 1995 = S. Alpers, *Roger de Piles et l'histoire de l'art*, in S. Alpers, E. Pommier, *Histoire de l'histoire de l'art de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, vol. I, Parigi, 1995, p. 283-301.
- Bonfait 2021 = O. Bonfait, *La lingua francese e il "lessico artistico", 1660-1700*, in R. Brennan, C.O. O'Donnell, M.M. Mascolo, A. Nova (a cura di), *Art history before English: Negotiating a European Lingua Franca from Vasari to the Present*, Roma, 2021, p. 81-104.
- Borea 2014 = E. Borea, *Filippo Baldinucci e le sue fonti francesi*, in A. Bechelloni, E. Neppi (a cura di), *Da Torino a Parigi, Laura Malvano storica e critica d'arte: omaggio alla vita e all'opera*, *Cahiers d'études italiennes*, 18, 2018, p. 149-153.
- Carvalho 2018 = A. Carvalho, *Roger De Piles et l'Allemagne: la diffusion par la traduction*, in M.-C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique*, Montpellier, 2018, p. 113-138.
- Cojannot-Le Blanc 2003 = M. Cojannot-Le Blanc, *Les « Sentimens d'Abraham Bosse sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et gravure... »: stratégie d'un discours sur l'art à la fin des années 1640*, in J. Serroy, A. Mérot (a cura di) *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, atti del convegno (Grenoble, 12-13 maggio 2000), Grenoble, 2003, p. 35-42.
- Conte 2009 = F. Conte, *Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini*, in *Studi Secenteschi*, 50, 2009, p. 171-207.
- Costa 2016 = S. Costa, *Dal Dialogue alle Conversations: il pubblico dell'arte secondo de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G.P. Folesani e S. Costa, Firenze, 2016, p. 137-187.
- Fiorani 1992 = F. Fiorani, *Abraham Bosse e le prime critiche al Trattato della Pittura di Leonardo*, in *Achademia Leonardi Vinci*, 5, 1992, p. 78-95.
- Fiorani 2008 = F. Fiorani, *The theory of shadows and arial perspective: Leonardo, Desargues and Bosse*, in C. Bohlmann, T. Fink, P. Weiss (a cura di), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, Monaco, 2008, p. 191-206.
- Frangenberg 2012 = T. Frangenberg, *Abraham Bosse in context: French responses to Leonardo's Treatise on painting in the seventeenth century*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 75, 2012, p. 223-260.
- Guichard 2008 = C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Parigi, 2008.
- Guichard 2012 = C. Guichard, *Taste communities: the rise of the Amateur in eighteenth-century Paris*, in *Eighteenth-century studies*, 45, 2012, p. 519-547.
- Heck 2018a = M.-C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018.
- Heck 2018b = M.-C. Heck, *Des « Observations sur la peinture » de Charles-Alphonse Dufresnoy aux « Remarques » de Roger De Piles: continuité ou rupture?*, in Ead. (a cura di), *Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 91-102.
- Heck 2020 = M.-C. Heck, *Les pérégrinations d'un texte au XVII^e siècle: le « De Arte Graphica » de Charles-Alphonse Dufresnoy*, in Ead. (a cura di), *Pélerin sans frontières:*

Bibliografia secondaria

- Allen 2005 = C. Allen, *Charles-Alphonse Dufresnoy painter and poet*, in C. A. Dufresnoy, *De Arte Graphica (Paris, 1668)*, a cura di C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke, Ginevra, 2005, p. 13-62.

- mélanges en l'honneur de Pascal Griener*, Ginevra, 2020, p. 27-34.
- Kemp 2009 = M. Kemp, "A chaos of intelligence": Leonardo's "Traité" and the perspective wars at the Académie Royale, in C. Farago (a cura di), *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Burlington, 2009, p. 237-254.
- Le Goff 1999 = J.-P. Le Goff, *Abraham Bosse, lecteur de Vinci : ou querelle à l'Académie Royale autour du Traité de la Peinture de Léonard de Vinci*, in S. Fabrizio-Costa, J.-P. Le Goff (a cura di), *Léonard de Vinci entre France et Italie*, atti del convegno (Université de Caen, 3-4 ottobre 1996), Caen, 1999, p. 55-80.
- Lichtenstein 2021 = J. Lichtenstein, *The conferences of the Royal Academy of Painting and Sculpture: A New Discourse on the Arts*, in R. Brennan, C.O. O'Donnell, M.M. Mascolo, A. Nova (a cura di), *Art history before English: Negotiating a European Lingua Franca from Vasari to the Present*, Roma, 2021, p. 67-79.
- Lucas Fiorato – Dubus 2017 = C. Lucas Fiorato, P. Dubus (a cura di), *La réception des « Vite » de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, Ginevra, 2017.
- McTighe 1998 = S. McTighe, *Abraham Bosse and the language of artisans: genre and perspective in the Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1670*, in *The Oxford art journal*, 21, 1998, p. 1-26.
- Michel 2018 = C. Michel, *The Académie royale de peinture et de sculpture: the birth of the French school, 1648-1793*, Los Angeles, 2018.
- Parodi 1975 = S. Parodi, *Nota critica*, in F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1975, p. III-XXXIII.
- Perini Folesani 2016a = G. Perini Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G. Perini Folesani e S. Costa, Firenze, 2016, p. 1-135.
- Perini Folesani 2016b = G. Perini Folesani, *Gli scritti di Roger de Piles: una panoramica delle edizioni, ristampe e traduzioni*, in *De Piles 2016*, p. 211-217.
- Puttfarken 1985 = T. Puttfarken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven-Londra, 1985.
- Puttfarken 1990 = T. Puttfarken, *Introduction*, in R. De Piles, *Cours de peinture par principes*, Nîmes, 1990, p. 5-18.
- Puttfarken 1996 = T. Puttfarken, *Roger de Piles, une littérature artistique destinée à un nouveau public*, in M. Waschek (a cura di), *Les « Vies » d'artistes*, atti del convegno (Parigi, Museo del Louvre, 1-2 ottobre 1993), Parigi, 1996, p. 81-102.
- Puttfarken 2000 = T. Puttfarken, *Composition, Disposition and Ordonnance in French Seventeenth-Century Writings on Art*, in P. Taylor, F. Quiviger (a cura di), *Pictorial composition from medieval to modern art*, atti del convegno (Londra, Warburg Institute colloquia), Londra, 2000, p. 131-145.
- Saint Girons 1997 = B. Saint Girons, *Un nouveau discours de la méthode. La première conférence de Roger De Piles à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1699)*, in *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 83-98.
- Sconza 2010 = A. Sconza, *L'héritage de Léonard de Vinci : lumière et vision dans la littérature artistique française au milieu du XVII^e siècle*, in M. Hochmann, D. Jacquart (a cura di), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Ginevra, 2010, p. 201-230.
- Sconza 2017 = A. Sconza, *Polysémie et vicissitudes du terme « jugement » de Vasari aux théoriciens de l'art français*, in C. Lucas Fiorato, P. Dubus (a cura di), *La réception des « Vite » de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, Ginevra, 2017, p. 283-297.
- Senkevitch 2005 = T.V. Senkevitch, *The printmaker's perspectives: Abraham Bosse and the pedagogic debates at the "Académie de peinture et de sculpture", 1648-1661*, tesi di dottorato, Ann Arbor, University of Michigan, 2005.
- Schnapper 1994 = A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, Parigi, 1994.
- Sohm 2001 = P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, 2001.
- Struhala 2018 = E. Struhala, *Documenting the language of artistic practice: Filippo Baldinucci's "Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno"*, in M.-C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, 2018, p. 213-227.
- Spataro 2021 = E. Spataro, *Il Cours de peinture di Roger de Piles: teoria e prassi della pittura di paesaggio*, Torino, 2021, <https://www.fondazione1563.it/pdf/E.-Spataro-II-Cours-de-peinture-di-de-Piles-Fondazione-1563-2021.pdf>.
- Teyssèdre 1965 = B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Parigi, 1965.
- Thuillier 1976 = J. Thuillier, *Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, 1976, p. 667-684.
- Thuillier 1989 = J. Thuillier, *Préface*, in R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi, 1989, p. III-XXIX.

Le *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Léonard de Vinci* d'Anne-Claude de Caylus et Pierre-Jean Mariette (1730)*

Laure FAGNART

L. Fagnart, F.R.S.-FNRS/Université de Liège/*Transitions*, laure.fagnart@uliege.be

En 1730 paraît l'un des premiers écrits de Pierre-Jean Mariette. Il s'agit de la *Lettre sur Leonard de Vinci*, suivie d'un *Catalogue des pieces qui ont été gravées d'après les Tableaux ou Dessins de Leonard de Vinci*, que l'expert publie en introduction au *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le Cte de Caylus*. Le texte entend fournir aux connaisseurs des outils pour parler de peinture « pertinentement ». L'expert ne s'arrête donc guère sur la biographie du maître ; il cherche plutôt à caractériser son travail. Une même démarche guide le catalogue des (rares) estampes réalisées d'après les compositions de Léonard. Outre des considérations liées aux techniques et aux lieux de conservation des œuvres reproduites, Mariette s'attache à distinguer ce qui relève de la « manière » du maître de ce qui appartient à celle du graveur.

Léonard de Vinci, Anne-Claude de Caylus, Pierre-Jean Mariette, gravure, discours au sujet de l'art

In 1730 is published one of Pierre-Jean Mariette's first texts. This is the *Lettre sur Leonard de Vinci*, followed by a *Catalogue des pièces qui ont été gravées d'après les Tableaux ou Dessins de Leonard de Vinci*, which the expert writes as an introduction to the *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le Cte de Caylus*. The text aims to provide connoisseurs with the tools to speak about painting "pertinently". The expert does not therefore dwell on the biography of the master; rather, he seeks to characterise his work. The same approach guides the catalogue of the (rare) prints made from Leonardo's compositions. In addition to considerations related to the techniques and places of conservation of the works reproduced, Mariette endeavours to distinguish between what belongs to the "manner" of the master and that of the engraver.

Leonardo da Vinci, Anne-Claude de Caylus, Pierre-Jean Mariette, engraving, discourse on art

En 1730, à Paris, paraît le *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées Par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le C. de C.*, soit le comte Anne-Claude de Caylus (fig. 1)¹. La publication rassemble des gravures reproduisant des visages grotesques alors attribués à Léonard de Vinci. Ces images sont précédées d'une *Lettre sur Leonard de Vinci, peintre florentin, a monsieur le C. de C.*, un texte d'une vingtaine de pages que Pierre-Jean Mariette signe des mots « votre très-humble et très obéissant Serviteur M*** ». À cette introduction

est annexé un bref mais précieux *Catalogue des pieces qui ont été gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci*. Dans cet écrit, Mariette entend décrire la « manière » de Léonard, considérations que le lecteur pourra mettre à l'épreuve, quelques pages plus loin, en examinant les images produites par Caylus. Pour ce faire, l'expert convoque des catégories désormais récurrentes dans la littérature dite artistique. La question de l'imitation de la nature et celle de la représentation des passions humaines sont ainsi passées au crible de la critique. Une démarche analogue entend définir le catalogue des (rares) estampes qui reproduisent les compositions de Léonard : Mariette s'attache à distinguer ce qui relève de la « manière » du maître florentin de celle – qu'il juge souvent peu habile – des graveurs qui ont tenté la traduction des

* Tous mes remerciements à Stefania Tullio Cataldo pour nos fructueux échanges, en amont et après la préparation de ce texte.

1. Steinitz 1974 ; Griener – Hurley 2001, p. 337-344 ; Griener 2010 ; Kobi 2017.

inventions du maître. Ici, passant de la théorie à l'exercice pratique, l'expert s'appuie toutefois peu sur les catégories qu'il avait sollicitées auparavant : il insiste plutôt sur des considérations techniques, comme les lieux de conservation des œuvres interprétées, et avance quelques propos seulement sur la façon avec laquelle sont traités les passages entre la lumière et les ombres.

La *Lettre sur Léonard de Vinci* est l'un des premiers écrits de Mariette². Les considérations liminaires n'étonnent guère en ces temps où sont proposés aux artistes et aux amateurs – qui se présentent désormais plutôt comme des « connaisseurs » – des outils, matériels et intellectuels, pour tenir un discours au sujet de l'art. En France, depuis le milieu du XVII^e siècle, la rédaction et la publication d'ouvrages dédiés aux arts sont devenues fréquentes³. Si l'objectif de ces écrits est assurément théorique, il est aussi didactique : ces textes participent à la promotion d'un vocabulaire critique comme à la diffusion d'une méthode censée aider les connaisseurs à « fonder en raison les jugements⁴ » qu'ils porteront sur une œuvre d'art, pour reprendre les mots de Krzysztof Pomian. Dès les premières lignes de sa *Lettre sur Léonard de Vinci*, Mariette convoque cette méthode : pour parler de peinture « pertinemment », pour « juger » de l'art des maîtres avec « discernement », pour devenir « familier » de leur travail, il convient d'avoir « examiné longtemps et de près leurs Ouvrages⁵ ». Selon un principe encouragé depuis la nuit des temps, il recommande de copier l'art des maîtres, et spécialement de ne « s'être exercé que sur des Originaux incontestables, et encore sur ce qu'il y a dans ce genre de plus parfait. Sans cela il me paroît impossible de décider juste du degré de leur habileté⁶ ».

À cet égard, le dessin joue un rôle essentiel : pour les experts du temps, l'esquisse porte plus



Fig. 1. *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Léonard de Vinci Florentin et gravées par M. Le C. de C., Paris, J. Mariette, 1730, frontispice* (© BnF).

visiblement la trace de la main de l'artiste qu'une œuvre peinte⁷. Or, dans le cas du Florentin, Mariette reconnaît une difficulté : « les desseins averez de Léonard sont extrêmement rares⁸ ». Selon le connaisseur, ses feuilles sont conservées pour l'essentiel à la Biblioteca Ambrosiana de Milan, dans le cabinet du Roi d'Espagne et dans celui du Roi de Sardaigne. En France, écrit-il, « à peine en connoît-on de compositions entières⁹ ». D'où l'orgueil de Mariette : en publiant des gravures d'après des dessins de Léonard – qu'il estime originaux, bien sûr, et dont la provenance est présumée prestigieuse (je reviendrai sur ce point) –, l'auteur entend contribuer à mieux faire connaître les principes qui permettent d'identifier les particularités du travail du Florentin : « vous avez, dites-vous, appris à le mieux connoître [Léonard]

2. Le texte de Mariette deviendra vite un écrit de référence : vers 1750, il fut traduit en allemand ; en 1757, en italien par Giovanni Bottari qui l'insère dans l'un des volumes de son recueil de lettres d'artistes. À ce propos, Steinitz 1974, p. 14 ; Griener – Hurley 2001, p. 337.
 3. Le phénomène est évidemment lié à la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, dont Caylus deviendra « amateur honoraire » en 1731 (année qui suit la parution du *Recueil de Testes de caractere et de Charges*), tandis que Mariette y sera admis comme « associé libre » en 1750.
 4. Pomian 1987, p. 179.
 5. Mariette, *Lettre sur Léonard de Vinci*, p. 2.
 6. *Ibid.*

7. Griener – Hurley 2001, p. 337.
 8. Mariette, *Lettre sur Léonard de Vinci*, p. 3.
 9. *Ibid.*, p. 4.

en l'étudiant, et je me flatte que le Recueil de Têtes que vous venez de graver, y a le plus contribué¹⁰ ». Parallèlement, Mariette se targue de produire une « histoire des études de Léonard ». Au fil des pages, le collectionneur commente en effet quelques-unes des publications qui ont été dédiées au maître jusqu'alors, appuyant ses considérations d'un solide appareil critique : « En vous faisant l'histoire des études de Léonard, j'ai été si peu occupé du soin de recueillir les faits de sa vie, que je m'aperçois qu'à la fin, j'ai omis jusqu'aux circonstances nécessaires¹¹. » Un peu plus loin, Mariette précise : « J'aurois pû remarquer beaucoup d'autres particularitez : mais on les trouve partout, et j'ai cru que cette façon de traiter l'histoire de sa manière de penser et d'operer, étant plus neuve, vous feroit aussi plus de plaisir¹². »

Le texte de Mariette ne s'arrête guère, il est vrai, sur les épisodes de la vie de Léonard, ni sur certaines des anecdotes qui, depuis Giorgio Vasari, sont sans cesse répétées. Par exemple, le Français n'évoque pas les musiciens chargés d'amuser Mona Lisa alors qu'elle pose pour l'artiste. La *Lettre sur Leonard de Vinci* se concentre plutôt sur les traits qui permettent de définir la « manière » du Florentin. En premier lieu, Mariette évoque sa capacité à parfaitement imiter la nature, aptitude qui justifie le rôle fondamental que Léonard a joué au sein de l'histoire de la peinture :

Il faut convenir que ce celebre Peintre est de ce côté-là fort au-dessus de tous les autres ; sur-tout si l'on considere qu'il est le premier qui se soit formé une maniere sur la Nature, et qui assujettissant la Peinture à des regles, l'ait fait sortir de cet état de langueur, où l'avoit plongée la barbarie des siècles précédens¹³.

Pour le Français, comme aussi pour les auteurs de textes de théorie de l'art publiés en France au XVII^e siècle¹⁴, l'imitation de la nature est même l'une des principales préoccupations du Florentin :

Aussi ne vouloit-il pas qu'un Peintre imitât servilement la maniere d'un autre ; et quoiqu'il fut pleinement convaincu que les anciens Sculpteurs avoient representé la Nature dans toute sa beauté, et qu'il estima l'étude de leurs ouvrages comme très-utile et même nécessaire : il lui paroissoit cependant encore plus sûr de consulter la Nature de plus près, je veux dire de l'étudier dans son propre fonds¹⁵.

L'expert fait aussi état de l'incapacité de Léonard à mettre un point final à ses entreprises, en raison de son inconstance et d'une volonté excessive de perfection : « Léonard n'étoit pas d'ailleurs fort curieux de multiplier ses Ouvrages. Comme il ne faisoit que très-peu de cas de ce qui étoit fait à la hâte, et qui n'étoit que le fruit d'un premier feu, il aimoit mieux produire peu et s'attacher, quoi qu'il lui en coûtât à le rendre parfait¹⁶. » De telles considérations ne sont guère originales : plusieurs auteurs de textes dédiés aux arts publiés en France au XVII^e siècle les avaient déjà tenues, souvent d'ailleurs en s'inspirant de remarques antérieures formulées par les premiers biographes de Léonard¹⁷.

Comme bon nombre de ses prédécesseurs, Mariette insiste encore sur la virtuosité du maître à représenter les passions humaines, notamment dans la *Cène*, qualifiée de « fameuse » alors que le collectionneur avoue ne la connaître que « par des copies faites par ses Eleves¹⁸ », par exemple celle, qu'il cite, conservée dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris : « Il s'agissoit de rendre sensibles les differentes passions qui dans ce moment critique devoient agiter les Apôtres, et il le fit d'une façon si expressive, que cet Ouvrage fut regardé comme un miracle de l'Art¹⁹. »

Il en va de même pour les « testes de caratere et de charge » que Mariette commente longuement :

Les phisionomies singulieres étant ce qui contribuë le plus à caracteriser les passions, Leonard n'étoit pas moins attentif à en faire une exacte recherche. Lorsqu'il en decouvroit quelqu'une de son goût, qu'il voïoit quelque tête bisarre, il la saïssoit avec avidité ; il auroit suivi son objet tout un jour, plutôt

10. *Ibid.*, p. 2-3.

11. *Ibid.*, p. 20.

12. *Ibid.*, p. 21.

13. *Ibid.*, p. 7.

14. Fagnart 2022, p. 407-408.

15. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 10.

16. *Ibid.*, p. 8-9.

17. Fagnart 2022, p. 399-416.

18. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 13.

19. *Ibid.*, p. 14.

que de le manquer. En les imitant, il entroit jusques dans le détail des moindres parties ; il en faisoit des Portraits auxquels il donnoit un air frappant de ressemblance. Quelquefois il les chargeoit dans les parties dont le ridicule étoit plus sensible, moins par jeu, que pour se les imprimer dans la mémoire avec des caracteres inalterables. Les Caraches et depuis eux plusieurs autres Peintres ne se sont gueres exercez à faire des charges que par simple badinage. Leonard, dont les vües étoient beaucoup plus nobles, avoit pour objet l'étude des passions²⁰.

Ainsi, pour Mariette, bon lecteur de Vasari, qui, déjà, interprétait les « teste bizarre²¹ » sous cet angle, Léonard reproduit des visages en « chargeant » certains traits, non par jeu (ou par moquerie) mais pour les imprimer dans sa mémoire.

Le *Recueil* – que Mariette et Caylus destinaient à leurs « amis²² » – comprend soixante-sept « têtes bisarres », toutes gravées à l'eau-forte par le comte de Caylus (à l'exception du n° 54 exécutée par Charles-Antoine Coppel²³). Les visages, d'hommes et de femmes, présentés sur un fond neutre légèrement ombragé, sont orientés pour les uns vers la droite, pour les autres vers la gauche (fig. 2). Ils sont présentés individuellement, et non par paires, comme dans d'autres traductions gravées de ces sujets, par exemple dans celles de Hans Liefrinck (vers 1550-1560) ou de Wenceslaus Hollar (vers 1645). Pour la plupart, les visages du comte de Caylus sont intégrés dans un médaillon. Ils ne sont accompagnés d'aucun commentaire, seul un chiffre et l'initiale C, de Caylus, ponctuent le cadre circulaire²⁴.



Fig. 2. *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Léonard de Vinci Florentin et gravées par M. Le C. de C.*, Paris, J. Mariette, 1730, fol. 28r, n°s 29 et 30 (© BnF).

La transcription tend à capturer au mieux le « ductus » du maître²⁵ ; l'ambition est de suivre le trait de l'artiste afin de mieux faire connaître son art à travers l'estampe (fig. 3)²⁶. D'ailleurs, les modèles du comte de Caylus sont connus : le graveur traduit un album de dessins à la plume, encre brune et lavis gris (en respectant leurs dimensions), aujourd'hui conservé au Louvre (inv. RF28725 à RF28785, fig. 4). C'est le père de Mariette qui avait acquis ce volume auprès d'un marchand parisien, après 1719²⁷. On le sait par Mariette lui-même, qui l'écrit dans ses remarques introductives : « Voilà

20. *Ibid.*, p. 12.

21. « Piacevagli tanto quando egli vedeva certe teste bizarre, o con barbe, o con capegli degli huomini naturali, che harebbe seguitato uno che gli fussi piaciuto un giorno intero, et se lo metteva talmente nella idea, che poi arrivato a casa lo disegnava come se l'havesse havuto presente » (Il prenait un tel plaisir à la vue de certaines têtes bizarres, avec des barbes ou des cheveux de sauvages, qu'il eût suivi un homme qui lui plaisait de la sorte une journée entière, et se le mettait si bien dans l'esprit qu'arrivé chez lui, il le dessinait ensuite comme s'il l'avait devant lui), Frank – Tullio 2019, p. 56-57.

22. Mariette, *Lettre sur Léonard de Vinci*, p. 6.

23. Viatte – Forcione 2003, cat. 74, p. 228-236 (notice de Varena Forcione).

24. Le n° 19 constitue une exception puisque trois visages sont insérés dans un même médaillon ; quant aux n°s 53, 54 et 55, ils sont présentés dans un cadre rectangulaire.

25. Griener – Hurley 2001, p. 338.

26. Viatte – Forcione 2003, p. 216.

27. *Ibid.*, cat. 73, p. 217 (notice de Varena Forcione).

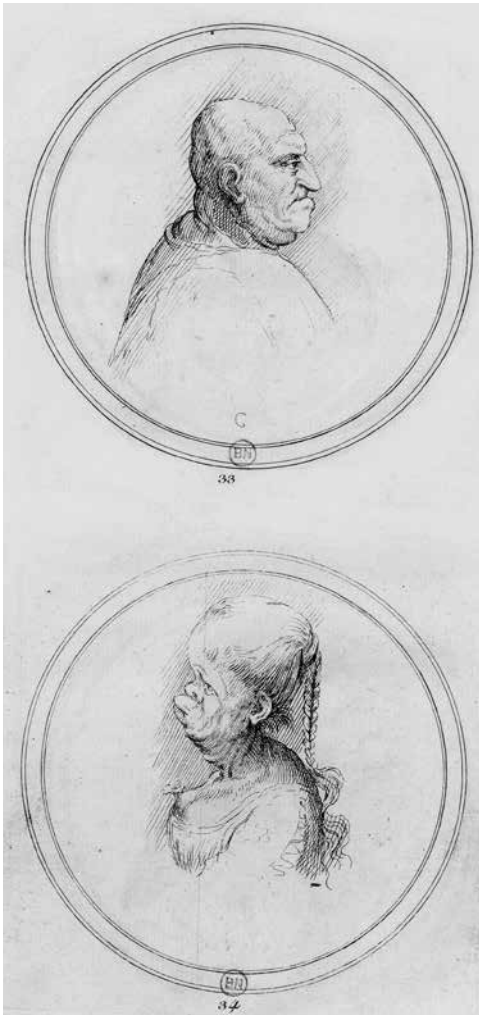


Fig. 3. Recueil de *Testes de caractere et de Charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. Le C. de C.*, Paris, J. Mariette, 1730, fol. 30r, n^{os} 33 et 34 (© BnF).

en quoi consiste le Recueil de Têtes qui vient de passer dans le Cabinet de mon père²⁸ ». On le sait aussi par une annotation que laisse Antoni Rutgers (1695-1778), amateur et marchand d'art à Amsterdam, sur l'un des exemplaires de la publication de Caylus et Mariette aujourd'hui conservé à Leyde (University Libraries, Special Collections, Art History 21219 B 14 KUNSTG RB : I B14²⁹).

28. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 18. Caylus complète la collection de Mariette en puisant des modèles supplémentaires dans le cabinet de Crozat et dans celui du roi. C'est le cas du n^o 56, qui est d'ailleurs accompagné de l'inscription « tiré du Cabinet du Roy », et des n^{os} 56, 57, 58 et 59 qui comprennent l'inscription « tiré du Cabinet de M. Crozat ».

29. Kobi 2017, p. 19, n. 2. Les considérations d'Antoni Rutgers sont résumées par Lugt 1921. Voir aussi www.marquesde-collections.fr/detail.cfm/marque/8457.



Fig. 4. Attribué à Constantijn Huygens le Jeune, *Vieille femme de profil à droite, avec un chignon se terminant par une natte*, dans *Têtes dessinées par Léonard de Vinci dit Album Mariette*, fol. 21v, plume et encre brune, 9,5 × 9,5 cm. Paris, musée du Louvre, dép. des arts graphiques, inv. RF28759 (© RMN-Grand Palais [musée du Louvre]/Thierry Le Mage).

Selon Rutgers, les dessins acquis par Mariette père avaient appartenu à Thomas Howard, comte d'Arundel, puis à Sir Peter Lely, peintre de la cour anglaise, puis encore à Van Bergesteyn et à Siewert Van der Schelling, collectionneurs hollandais. Mis en vente à Amsterdam en 1719, ils avaient été achetés par le marchand parisien Salomon Gautier pour la somme de 370 florins (soit 740 livres), puis par Mariette père pour 1 000 livres. Dans sa *Lettre sur Leonard de Vinci*, Pierre-Jean Mariette avait d'ailleurs lui aussi supposé que les dessins achetés par son père étaient passés par la prestigieuse collection du comte d'Arundel (renforçant de ce fait leur prestige). Son raisonnement n'est pas sans rappeler la démarche mise en œuvre par les chercheurs lorsqu'ils étudient aujourd'hui encore les *visi mostruosi* de Léonard :

Le Recueil de Dessins de Têtes dont je viens de parler peut avoir appartenu à cet illustre Curieux [Arundel]. Je fonde ma conjecture sur ce que plusieurs de ces Têtes ont été gravées ci-devant par Venceslas Hollar. Vous n'ignorez pas que cet Artiste étoit au service du Comte d'Arundel, et que le riche Cabinet de ce Seigneur lui a fourni la plus grande partie des Dessins de grands Maîtres qu'il a gravés. Il semble s'être attaché par préférence à ceux de Leonard ; sans doute pour se faire honneur à la faveur d'un si grand nom. En effet le nombre des Planches qu'il a gravées d'après ce Peintre, monte

à près de cent, qui composent plusieurs suites. Ces Planches sont executées comme tout ce qu'a fait Hollar, avec une propreté infinie ; l'on y pourroit seulement desirer plus de goût, et que la manière de l'Auteur y fut un peu moins déguisée. Cependant parce que ces Estampes viennent d'après Leonard, elles sont encore aujourd'hui fort recherchées des Curieux³⁰.

Quoi qu'il en soit, à la mort de Pierre-Jean Mariette, en 1775, les dessins qui avaient servi de modèles à Caylus perdent leur statut d'originaux : enregistré à la vente Mariette sous le n° 787, l'album est acheté pour 240 livres seulement. On sait désormais que cet album rassemble des copies de dessins de Léonard, aujourd'hui conservés dans la collection Devonshire à Chatsworth (fig. 5), feuilles qui ont sans doute en effet appartenu au comte d'Arundel. Comme l'ont déjà souligné Pascal Griener, Cecilia Hurley et Valérie Kobi³¹, il y a quelque chose de paradoxal – voire de cocasse – à cet épilogue : pour Mariette et Caylus, la contemplation attentive de modèles du passé et la reproduction fidèle d'œuvres reconnues comme originales permettent une familiarité avec l'art des maîtres anciens, intimité qui autorise des considérations pertinentes, le fameux « discours fondé en jugement ». Or, c'est à partir de copies, peut-être d'ailleurs réalisées par un artiste du Nord (les dessins de l'Album Mariette sont aujourd'hui attribués à Constantijn Huygens le Jeune³²), que les deux experts ont construit leur discours sur le travail de Léonard !

Le *Catalogue des pieces qui ont esté gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci* est publié en annexe à la *Lettre sur Leonard de Vinci*³³. Pour chaque item ou presque, Pierre-Jean Mariette rend compte de la technique (burin, eau-forte, clair-obscur) ; il enregistre les dimensions de l'estampe ; il donne le nom de l'auteur de la transcription en gravure ; il décrit son degré de fidélité par rapport au modèle dont, souvent, il précise le lieu de conservation (ancien ou actuel) ; l'expert



Fig. 5. Léonard de Vinci, *Vieille femme de profil à droite, avec un chignon se terminant par une natte*, plume et encre brune, 5,6 × 4,5 cm. Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, inv. 822A (© The Devonshire Collections, Chatsworth, avec l'autorisation de Chatsworth Settlement Trustees).

indique encore si l'estampe relève de la « manière » de Léonard ou de celle du graveur. Souvent, les considérations sont sévères, le connaisseur regrettant d'entrée de jeu qu'« il est malheureux pour Leonard d'être presque toujours tombé entre les mains de Graveurs médiocres ».

Ces estampes sont peu nombreuses : le catalogue de Mariette, qui tient en deux pages seulement, enregistre une quinzaine d'œuvres. Aujourd'hui, le corpus des estampes réalisées au XVI^e, au XVII^e et dans le premier tiers du XVIII^e siècle d'après des dessins ou des œuvres peintes de Léonard – un ensemble qui mérite, de nos jours encore, d'être étudié – n'est pas beaucoup plus fourni³⁴. Une telle infortune pourrait surprendre. On la comprend mieux quand on sait que, selon toute vraisemblance, le Florentin n'a jamais pratiqué l'art de la gravure. De plus, contrairement à certains de ses contemporains – Andrea

30. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 5.

31. Griener – Hurley 2001, p. 338-339 ; Kobi 2017, p. 11.

32. Viatte – Forcione 2003, p. 211-214.

33. Pascal Griener a justement souligné qu'en complétant son étude générale sur le travail de Léonard par une liste d'œuvres, Mariette détermine un modèle pour les publications scientifiques à venir. Voir Griener 2010, p. 234.

34. Avec Stefania Tullio Cataldo, à la faveur d'un financement octroyé par l'université de Liège (2021-2024), nous menons une recherche dédiée à l'infortune de Léonard, au sein de laquelle la question de l'interprétation gravée des dessins et des œuvres peintes du Toscan occupe une place de choix.

Mantegna ou Raphaël – le maître n’a pas cherché à conclure un accord avec un graveur professionnel dont les estampes auraient pu diffuser sa production artistique et, par conséquent, la promouvoir auprès d’artistes, de collectionneurs ou d’éventuels nouveaux commanditaires. De son vivant, c’est essentiellement la *Cène* de Santa Maria delle Grazie qui fut interprétée en gravure, ainsi que des études équestres, sans doute en lien avec le *Monument Sforza*. Au milieu du XVI^e siècle, le groupe central de la *Bataille d’Anghiari* a surtout retenu l’attention, tandis qu’au XVII^e siècle, les graveurs – spécialement Wenceslaus Hollar – s’intéressent prioritairement aux *visi mostruosi*.

C’est justement par les gravures réalisées d’après la *Cène* de Santa Maria delle Grazie que Mariette commence son catalogue. La première pièce mentionnée, que l’expert attribue à un « vieux Maître anonyme », est aujourd’hui associée à la production de Giovan Pietro Birago (fig. 6)³⁵. Mariette la décrit comme « mal dessinée et encore plus mal gravée ; c’est cependant celle où l’on reconnaît mieux la manière de Leonard ». Ainsi Mariette note-t-il une différence entre la qualité d’exécution de l’estampe et l’aptitude du graveur à traduire la « manière » du Florentin. Son propos est toutefois laconique et les critères convoqués plus haut, notamment la capacité reconnue du maître à transcrire les passions humaines ne sont pas ici explicités. Parmi toutes les estampes réalisées précocement d’après la *Cène* (elles sont au nombre de quatre, comme le dit Mariette), celle de Birago reproduit le plus fidèlement l’illustre modèle : le graveur s’est attaché à imiter le format rectangulaire de l’original, les détails de la composition, par exemple la sobriété de l’architecture du cénacle, la variété de la nature morte parsemée sur la table, mais aussi la diversité des attitudes des apôtres ou encore la distribution des ombres et de la lumière.

Mariette poursuit en détaillant une autre gravure d’après la *Cène*. Il s’agit de l’eau-forte que Pieter Claesz Soutman, qui ne s’est jamais rendu en Italie, réalise dans les années 1618-1620, d’après un modèle perdu de Pierre-Paul Rubens³⁶. Le connaisseur juge sévèrement l’estampe (fig. 7) :

[celle] gravée à l’eau forte sous la conduite de P. Soutman disciple de Rubens, ne se soutient que par une assez belle intelligence de clair-obscur ; car pour le goût de Dessein il n’est pas supportable. De plus Soutman n’a fait graver que la partie supérieure du Tableau, de sorte que l’autre partie où sont les pieds des figures étant supprimée, la composition n’a plus de grace.

La « belle intelligence du clair-obscur » est-elle liée à la main de Léonard ou à celle de Rubens et de Soutman ? Difficile de trancher, du moins à ce stade de l’argumentation. En revanche, Mariette est plus explicite quand il évoque la composition de l’estampe : puisque sont seulement reproduits les visages des apôtres et la table, et non le vaste cénacle et son décor, la gravure ne témoigne pas, d’après l’amateur, de la « grâce » de l’original. Curieusement, Mariette ne fait pas état des modifications apportées à l’iconographie : dans la gravure, conformément aux habitudes du temps, marqué par la Contre-Réforme, un calice et un morceau de pain ont remplacé la nature morte de plats et d’aliments visible dans la peinture murale milanaise, soulignant ainsi le sacrement de l’Eucharistie, et non l’annonce de la trahison de Judas sur laquelle Léonard avait insisté. Mariette avait déjà évoqué cette estampe dans l’une des notes de sa *Lettre sur Leonard de Vinci* : « On en a aussi une Estampe gravée sous la conduite de P. Soutman ; mais ce Peintre disciple de Rubens, y a tellement mis de sa manière, que Leonard y est méconnoissable³⁷. » La critique n’est pas le seul fait de l’amateur : on la rencontre déjà chez Henri Sauval, dans ses *Histoires et recherches des antiquités de la ville de Paris*, publiées en 1724 mais rédigées plus tôt, avant la mort de l’historien parisien en 1676 (« l’Estampe qu’en a gravée Soutman fait grand tort à un si excellent original & à une si bonne copie [celle conservée à Saint-Germain-l’Auxerrois]³⁸ »). En 1666, dans son *Catalogue de livres d’estampes et de figures en taille douce*, Michel de Marolles mentionne aussi l’estampe, sans toutefois ajouter de commentaire³⁹. Comme l’atteste l’inscription qui accompagne le deuxième état de la gravure (« P. P. Rub[ens] Delin. »), l’œuvre de Soutman reproduit un

35. Zucker 1999, n° 2413.001 ; Marani 2001, cat. 42, p. 172-173 (notice de Alessandro Rovetta).

36. Marani 2001, cat. 135, p. 345 (notice de Gianni Carlo Sciolla) ; Wood 2002, cat. 6, p. 41, et cat. 7, p. 42 (notices de Jeremy Wood) ; Rossi 2019, p. 400-420.

37. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 13, note c.

38. Sauval 1734, p. 306.

39. Marolles 1666, p. 35.



Fig. 6. Giovan Pietro Birago, *La Cène*, fin du XV^e siècle, burin, 21,8 × 44 cm. Vienne, Albertina, inv. DG1942/57 (© The Albertina Museum, Vienne).



Fig. 7. Pieter Claesz Soutman, *La Cène*, vers 1618-1620, eau-forte, 29,3 × 99,4 cm. Londres, The British Museum, inv. 1868,0612.371 (© The Trustees of the British Museum).

modèle, perdu, de Rubens dont une copie partielle, de la main du même Soutman, nous est parvenue. Celle-ci, qui montre la partie gauche de la composition, est aujourd'hui conservée dans la collection Devonshire à Chatsworth (inv. n^o 677).

Après la *Cène*, Mariette évoque la *Bataille d'Anghiari* : il ne mentionne pas l'une des estampes anciennes de la composition – celle que Lorenzo Zacchia il Giovane avait réalisée en 1558 – mais il signale la gravure de l'Anversois Gérard Edelinck, exécutée d'après un modèle de Rubens (fig. 8)⁴⁰.

40. Wood 2002, cat. 4, p. 40 (notice de Jeremy Wood qui date l'œuvre des années 1660, c'est-à-dire d'avant l'installation d'Edelinck à Paris) ; Bocconi 2019, p. 369-392.

Une nouvelle fois, le commentaire est mordant et anti-flamand :

Il [Edelinck] la grava à Anvers avant que de venir s'établir en France ; ainsi il n'y faut pas chercher la même beauté d'exécution que dans ce qu'il a fait depuis. On y lit au bas *L. d'la finse pin*. Ce qui est le nom de Leonard comme on le prononce en Flamand. Le mauvais goût de dessin qui regne dans cette Estampe feroit croire qu'elle auroit été gravée sur le dessin de quelque Flamand, et ce dessin aura peut-être été fait d'après le Tableau dont parle R. Trichet du Fresne qui appartenoit de son temps au Sieur le Maire, excellent Peintre de Perspectives.



Fig. 8. Gérard Edelinck, *La Lutte pour l'étendard*, vers 1660, burin et eau-forte, 47,3 × 60,9 cm. Londres, The British Museum, inv. 1885,0613.118 (© The Trustees of the British Museum).

Pour réaliser son estampe, Edelinck s'est appuyé sur le grand dessin anonyme que Pierre-Paul Rubens avait acquis, sans doute durant son séjour en Italie, entre 1600 et 1608, avant de le retoucher, en accentuant le caractère dramatique de la composition initiale (la feuille est conservée au Louvre, inv. 20271). Contrairement à ce que Mariette avance, la gravure d'Edelinck a sans doute été réalisée dans les années 1665, alors que l'artiste venait de s'installer à Paris : c'est Everhard Jabach qui possédait alors le modèle sur lequel Edelinck s'est appuyé⁴¹. Visiblement, Mariette ne connaissait pas l'existence de la feuille. On comprend dès lors mieux pourquoi il tente d'associer l'estampe d'Edelinck au tableau qui avait été confié à Jean Le Maire, garde du cabinet des peintures royales au Louvre et aux Tuileries. L'information provient de Raphaël Trichet du Fresne : en 1651, dans la

biographie de Léonard qu'il rédige en introduction à son édition du *Trattato della pittura*, l'auteur évoque une copie du motif central de la *Bataille d'Anghiari* alors conservée aux Tuileries, où des œuvres d'art ont été gardées dans la première moitié du XVII^e siècle, et ce sous la responsabilité de Jean Le Maire⁴². Le commentaire de Trichet du Fresne ne permet toutefois pas d'associer la copie en question avec une œuvre parvenue jusqu'à nous.

Le *Catalogue des pièces gravées* enregistre encore une estampe d'après la *Sainte Anne* de Léonard (fig. 9) : « Cette Estampe gravée en bois par un Anonyme dans la manière qu'on nomme Clair-obscur, est assez mal exécutée. » Autrefois associée à Antonio da Trento, l'œuvre est datée des années 1530⁴³. Le modèle utilisé par le graveur n'est

41. Viatte – Forcione 2003, p. 298. Le montage avec une bande dorée de deux millimètres de large est en effet comparable à celui d'autres dessins appartenant au collectionneur.

42. Trichet du Fresne 1651, p. 7 ; Schnapper 2005, p. 288-289.

43. Le nom d'Antonio da Trento a été avancé parce que l'épreuve de la *Sainte Anne* qui est conservée au British Museum à Londres présente, au verso, le *Martyr de deux saints*. Or, dans sa *Vie de Raimondi*, Vasari attribue ce sujet

pas connu : l'œuvre ne reproduit pas exactement une version de la *Sainte Anne* parvenue jusqu'à nous. Mariette semble lui aussi hésiter puisqu'il rapporte que « le Tableau est dans le Cabinet du Roi ; il y en a aussi un presque semblable dans la Sacristie de l'Eglise de S. Celse à Milan ». La présence de la *Sainte Anne* dans les collections royales françaises est effectivement ancienne puisqu'elle y est conservée depuis 1518⁴⁴.

L'expert enchaîne en décrivant la *Vierge à l'Enfant avec une fleur de lys* (fig. 10), une composition dont plusieurs versions de l'école de Léonard, principalement attribuées à Giampietrino, nous sont parvenues, comme celle conservée à la Courtauld Gallery à Londres. Selon Mariette, l'œuvre a été « gravée à l'eau forte par Joseph Juster, d'après un Tableau qui appartenait à Charles Patin, et que ce Curieux prétendoit avoir été peint pour François I^{er} ». Pour fournir ces informations, Mariette s'appuie sur la légende qui accompagne l'estampe⁴⁵. Il ne sait pas que l'eau-forte avait été réalisée pour être intégrée aux *Tabellae selectae ac explicatae*, un ouvrage publié à Padoue en 1691 et rédigé par Charlotte Catherine Patin, fille du médecin et numismate Charles Patin⁴⁶. Dans ce livre, l'autrice fournit des précisions supplémentaires quant à l'histoire ancienne du tableau gravé par Juster : selon Charlotte Patin, son père avait acquis cette œuvre à Paris auprès des héritiers de Perruchot, curieux, marchand de tableaux et beau-père de Claude Vignon, qui rapportaient que

à Antonio da Trento et le date des années 1527-1530. Par ailleurs, le recto et le verso de la feuille londonienne sont imprimés avec des encres identiques, ce qui suggère que les deux séries de planches proviennent du même atelier. Cependant, la technique de la taille et la répartition des différents éléments de la composition font que la *Sainte Anne* se distingue des autres gravures en clair-obscur attestées d'Antonio da Trento ou signées par lui. Par ailleurs, les autres épreuves connues de la *Sainte Anne* ont été imprimées avec des encres qui ne sont pas caractéristiques d'Antonio da Trento et les papiers laissent penser à une datation plus tardive. Voir Delieuvin 2012, cat. 99, p. 286-287 (notice de Naoko Takahatake). Plus récemment, dans une communication orale rapportée sur le site web du British Museum, Naoko Takahatake a attribué la gravure au Français Edmond Douet.

44. Fagnart 2019, p. 114-117.

45. « IESVS LVDENS IN GREMIO SANCTISSIMAE MATRIS, LILIVM TENENS. Opus absolutissimum Leonardi Vincij pro Christianissimo Rege Francisco I. In aedibus Patinianis. »

46. L'ouvrage paraît aussi en italien, sous le titre *Le pitture scelte e dichiarate*, avec une fausse marque typographique colonaise. Dalivalle – Kemp – Simon 2019, p. 226-228 ; Rossi 2019, p. 396-397.



Fig. 9. Anonyme (Edmond Douet ?), *La Sainte Anne*, vers 1550, bois en clair-obscur, 49,8 × 37,1 cm. Londres, The British Museum, inv. 1941,1213.546 (© The Trustees of the British Museum).

la peinture avait autrefois appartenu à Charles I^{er} d'Angleterre (elle aurait intégré les collections royales anglaises du temps d'Henri VIII qui l'aurait reçue de François I^{er}). L'œuvre serait revenue en France par l'intermédiaire de l'un des agents français actifs à Londres dans les années 1650, un certain Oudancourt. Il est malaisé de confirmer ces dires même si, dans l'inventaire après décès de Perruchot, dressé le 17 novembre 1660, on trouve bel et bien une *Vierge* dite « originale » attribuée à Léonard⁴⁷.

Le *Salvator Mundi* de Wenceslaus Hollar (fig. 11) est lui aussi enregistré dans la liste de Mariette : « Le Sauveur du monde tenant d'une main un globe et donnant de l'autre sa benediction, demi figure gravée à l'eau forte par Vencelas Hollar en 1650. » L'identification du modèle peint, présenté dans la légende qui accompagne la gravure comme l'original de Léonard⁴⁸, suscite toujours la

47. Schnapper 2005, p. 94-95.

48. « Leonardus da Vinci pinxit, Wenceslaus Hollar fecit Aqua forti, secundum Originale, A° 1650. »



Fig. 10. Joseph Juster, *La Vierge à l'Enfant à la fleur de lys*, 1691, eau-forte, 29,8 × 22,4 cm. Londres, The British Museum, inv. 1859,0709.2441 (© The Trustees of the British Museum).

controverse. Selon toute vraisemblance, il s'agit de l'exemplaire Cook, vendu en 2017 chez Christie's pour une somme extraordinaire et qui, au milieu du XVII^e siècle, était sans doute conservé dans les collections royales anglaises, ensembles auxquels Hollar, à Londres depuis décembre 1636, a pu avoir accès⁴⁹. Mariette estime l'eau-forte comme l'« une de ses moindres pièces et qui est appesantie de trop de travail ». Pourtant, comme le souligne aussi Isabella Rossi, l'artiste s'est attaché à varier les intensités dans les zones sombres, ce qui n'est pas sans rappeler les effets de contraste entre les ombres et la lumière, si caractéristiques du travail de Léonard⁵⁰. Plus loin dans le catalogue, Mariette évoque d'autres gravures d'Hollar (soit les « têtes et charges ») qu'il juge comme ce qui « a été fait de mieux d'après ce Peintre ». Toutefois, le connaisseur ajoute :



Fig. 11. Wenceslaus Hollar, *Le Salvator Mundi*, 1650, eau-forte, 25,5 × 17,9 cm. Londres, The British Museum, inv. V,1.87 (© The Trustees of the British Museum).

[Il] seroit cependant à souhaiter qu'Hollar eût imité avec plus d'exactitude les originaux qu'il avoit devant les yeux ; il eut mieux valu qu'il les eût rendus trait pour trait, et avec les mêmes touches, et qu'il n'y eût point ajouté tout ce travail qui n'y met que de la propreté sans goût. On s'apercevra aisément les licences qu'il a prises, si l'on confère quelques-unes des têtes qu'il a gravées avec les mêmes têtes qui viennent de l'être par M. le C. de C.

On l'a déjà souligné, la reproduction fidèle d'un modèle « trait pour trait », avec les « mêmes touches », est celle que privilégient Mariette et Caylus. Dans le cas présent, pour les experts, l'interprétation donnée par Hollar ne permet pas de rendre compte de la « manière » de l'artiste florentin. De tels reproches avaient déjà été formulés plus haut, dans la *Lettre sur Leonard de Vinci* : « ces Planches [celles réalisées d'après les œuvres de Léonard] sont exécutées comme tout ce qu'a fait Hollar, avec une propreté infinie ; l'on y pourroit

49. Dalivalle – Kemp – Simon 2019, p. 139 et 230-232.

50. Rossi 2019, p. 395.

seulement desirer plus de goût, et que la manière de l'Auteur y fut un peu moins déguisée⁵¹ ».

Mariette mentionne encore la gravure de Jean Boulanger d'après le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard (fig. 12) : « Saint Jean-Baptiste en demie figure, gravé au burin par Jean Boulanger d'une manière extrêmement terminée, pour M. Jabach qui avoit le Tableau original, lequel est presentement dans le Cabinet du Roi. » Comme le dit l'expert, l'original du Toscan a bien appartenu à Everhard Jabach avant d'entrer dans les collections royales françaises : en janvier 1649, après l'exécution de Charles I^{er} d'Angleterre et la vente des collections royales anglaises, le banquier avait acquis le tableau avant de le revendre au roi de France Louis XIV⁵². C'est à cette occasion que le burin de Boulanger fut réalisé. Jabach fait en effet graver une partie des œuvres récemment acquises en Angleterre dans un objectif publicitaire afin de présenter cet ensemble à Louis XIV⁵³. La gravure est qualifiée « d'une manière extrêmement



Fig. 12. Jean Boulanger, *Le Saint Jean-Baptiste*, vers 1650, burin, 32,4 × 21,6 cm. Paris, BnF, dép. des estampes et des photographies, Aa 13 fol. E 7809 (© BnF).

51. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 5.
52. Fagnart 2019, p. 209-221.
53. Schnapper 2005, p. 280 ; Fagnart 2019, p. 218-219.

terminée ». Les mots rappellent ceux utilisés pour définir la manière d'Hollar. Dans l'*Abeceario*, Mariette explicite sa pensée, soulignant le fait que Boulanger « donnoit toute son application à arranger ses tailles avec égalité, de manière que l'accord des ombres et des demies teintes produisît une couleur douce et agréable⁵⁴ ». L'une des épreuves, conservée à la Bibliothèque nationale de France, porte la mention « P. Mariette 1666 », une date qui correspond sans doute à l'acquisition de la gravure par le collectionneur.

Un commentaire est encore dédié à l'estampe aujourd'hui associée au Maître de la décollation de saint Jean-Baptiste⁵⁵. Cette gravure reproduit en partie non un tableau de Léonard mais un dessin autographe, conservé du temps de Mariette dans la « collection du Roi », aujourd'hui au Louvre (inv. 2247)⁵⁶. Selon l'expert, la signification de l'œuvre est sans doute emblématique (« on ignore ce que le Peintre a eu intention de représenter dans ce sujet, qui est peut-être une emblème »), une lecture qui est encore aujourd'hui de mise, le dessin de Léonard ayant été interprété comme une allégorie politique mettant en scène l'opposition entre Ludovic Sforza (représenté par les rochers) et la maison d'Aragon (représentée par le dragon) ou comme une allégorie morale dans laquelle l'homme dirigerait les rayons du soleil (en tant que Vérité) vers la terre. Une fois encore, l'auteur de la traduction gravée a reproduit « fort mal » la composition de Léonard : « elle retient même si peu de la manière de Leonard, qu'à peine pourroit-on croire qu'il en est l'inventeur, si l'on ne retrouvoit son dessin parmi ceux de la collection du Roi ». Mariette nous apprend encore que le comte de Caylus a aussi gravé le dessin autographe de Léonard, une œuvre inscrite parmi les 223 *dessins gravés d'après les originaux existants dans la collection du Cabinet du Roy, par Anne-Claude-Philippe, comte de Caylus* (n° 146, fol. 58).

Dans le *Catalogue des pieces qui ont esté gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci*, on trouve enfin des considérations relatives aux fameux *Nœuds* :

54. Mariette 1851-1853, p. 168, un passage signalé par Rossi 2019, p. 399-400.
55. Zucker 1999, n° 2415.002.
56. Delieuvain – Frank 2019, p. 407, cat. 56 (notice de Vincent Delieuvain).

Une piece en rond gravée au burin de 7 pouces et demi de diametre où sont representez des entrelas, sur un fond noir, dans le même goût que ces entrelas qui ont été gravez en bois sur les Dessins d'Albert Durer. Au milieu de ceux-ci on lit dans un petit cartouche : ACADEMIA LEONARDI VIN. Cette Estampe n'est au reste considerable que parce que Vasari en a fait mention dans la vie de Leonard, comme d'un morceau fort singulier. Il n'y a cependant rien de bien extraordinaire pour l'invention, et du côté de l'exécution, il ne se peut rien de plus informe. Mais ce n'est pas la seule occasion où Vasari semble affecter de relever certaines minuties qui ne sont gueres dignes de Leonard ; peut-être pour faire paroître plus grand Michel-Ange, qui est le principal objet de ses loüanges.

Au final, que retenir de ce catalogue ? Mariette juge sévèrement les gravures réalisées d'après les tableaux et les dessins de Léonard : dans la plupart de ses commentaires, il souligne le fait que les artistes, qu'ils soient « vieux, anciens, anonymes » ou des graveurs du XVII^e siècle ne parviennent guère à traduire avec justesse la « manière » du maître florentin. Rarement, une estampe est décrite comme représentative de son art ou comme susceptible d'aider les artistes et les connaisseurs à se familiariser avec son travail. Mais, somme toute, Mariette explicite peu les raisons de cette inadéquation. D'ailleurs, dans ce catalogue, il ne convoque pas la question de l'imitation de la nature ou celle de la représentation des passions, pourtant considérées, plus haut, dans sa *Lettre sur Leonard de Vinci*, comme des qualités du maître. Quant au clair-obscur, il n'est évoqué qu'une seule fois, à propos de la *Cène* gravée par Pieter Claesz Soutman.

Depuis longtemps, pour définir le style de Léonard, les commentateurs recourent à la catégorie du « clair-obscur », soit « la science de placer les jours & les ombres⁵⁷ » pour reprendre les mots utilisés par Roger de Piles, en 1668, dans ses *Remarques*

57. « Clair-obscur est la science de placer les jours & les ombres ; ce sont deux mots que l'on prononce comme un seul, & au lieu de dire le clair & l'obscur ; l'on dit le Clair-obscur, à l'imitation des Italiens qui disent Chiaro-scuro. Et pour dire qu'un Peintre donne à ses Figures un grand relief & une grande force, qu'il débrouille & qu'il fait connoistre distinctement tous les objets du Tableau, pour avoir choisi sa lumiere avantageuse, & pour avoir sceu disposer les corps en sorte que recevant de grandes lumières, ils soient suivis de grandes ombres, on dit, Cet homme-là entend

sur l'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy. Dans un texte antérieur, même s'il ne recourt pas spécifiquement au terme « clair-obscur », Abraham Bosse décrit la manière du Florentin en insistant aussi sur la façon dont Léonard peint les « jours et les ombres ». Nous sommes en 1649, dans les *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, Dessin et Graveure* :

Leonard Davinci, avoit une maniere de Peindre tres-finie, et les couleurs appliquées et estendües fort uniement, et tient avec plusieurs qu'elle luy estoit toute particuliere ; Car à ce que j'en ay peu voir, il semble que les Jours et Ombres, soient par maniere de dire comme souflez, noyez, fondus ou perdus ensemble, et grande partie des Eminences des Corps tres-arrondis, principalement les petites parties, ainsi que cela se peut voir en divers Tableaux qu'il a faits, et mesme en deux, l'un de la Gioconde qui est à Fontainebelle-eau, l'autre d'une Flora qui estoit jadis au Cabinet de la feuë Reyne Mere Marie de Medicis. Toutefois une partie des œuvres que j'ay veuës de luy, tiennent tousjours en quelque sorte de la maniere de P. Perrugin, Jean Bellin, et de plusieurs de ces Anciens cy-devant nommez, neantmoins bien plus excellentes à mon gré⁵⁸.

Cette façon douce et délicate avec laquelle Léonard peint les passages entre la lumière et les ombres – qui renvoie aussi au concept de *sfumato*, un mot qui, en tant que tel, n'est pas encore utilisé les auteurs français du temps – n'est pas sans évoquer les premières tentatives de définition du style du Florentin. Déjà, dans sa *Leonardo Vincii Vita*, probablement rédigée dans les années 1520, Paolo Giovio écrivait que l'artiste « jugeait que rien n'avait plus d'importance que les lois de l'optique, grâce à l'aide desquelles il sut traduire, jusque en leurs plus faibles variations, l'ordre des lumières et des ombres⁵⁹ ». Isabelle d'Este faisait sans doute déjà état de cette manière de peindre quand, en 1504, elle demandait au maître un « Christo giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto

fort-bien l'artifice du Clair-obscur », De Piles 1668, explication des termes de peinture.

58. Bosse 1649, p. 41-42.

59. *Optices vero praeceptis nihil antiquius duxit, quorum subsidiis fretus luminum ac umbrarum rationes vel in minimis custodivit*, Giovio, cité dans Frank – Tullio 2019, p. 271-272.

cum quella dolcezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare excellentia⁶⁰ ». Dans ses *Ricordi*, publiés à Bologne en 1546, Sabba da Castiglione recourt au même vocabulaire pour définir la peinture de Léonard (« Et chi di mano di Leonardo di Vinci, huomo di grandissimo ingenio, et nella pittura eccellentissimo et famosissimo discepolo del Verocchio, come alla dolcezza delle arie si conosce⁶¹ »). Curieusement, ces caractéristiques et le lexique qui s'y rapporte n'apparaissent que très ponctuellement dans le texte de Mariette, aussi bien dans la *Lettre sur Leonard de Vinci* que dans le *Catalogue des pièces gravées*. Pourtant, l'expert pouvait difficilement ignorer le texte de Bosse ; on s'étonne ainsi du fait qu'il ne prenne pas en considération

ce trait, pourtant si emblématique de la production du maître. Est-ce que le concept de « clair-obscur » ou celui des passages entre la lumière et les ombres « soufflez, noyez, fondus ou perdus ensemble » n'ont pas encore copieusement irrigué les commentaires portés sur la production du Florentin, comme ils le sont aujourd'hui ? Est-ce parce que Léonard est « presque toujours tombé entre les mains de Graveurs médiocres » comme le dit Mariette ? Est-ce plutôt parce que, à l'exception peut-être du *Saint Jean-Baptiste* de Jean Boulanger, les gravures qui reproduisent jusqu'alors les tableaux et les dessins de Léonard donnent peu à voir ces subtiles transitions entre les jours et les ombres ? Difficile de proposer une réponse assurée.

Bibliographie

Ouvrages à caractère de source

- Bosse 1649 = A. Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, Dessin et Graveure, et des Originaux d'avec leurs Copies. Ensemble du choix des sujets, et des chemins pour arriver facilement et promptement à bien pourtraire*, Paris, Abraham Bosse, 1649.
- Giovio = P. Giovio, *Leonardo Vincii Vita*, dans Frank – Tullio 2019.
- Mariette 1851-1853 = P.-J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes de cet amateur sur les arts et les artistes*, I, Paris, Dumoulin, 1851-1853.
- Marolles 1666 = M. de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues*, Paris, Frédéric Léonard, 1666.
- De Piles 1668 = R. De Piles, « *Remarques sur l'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy.* » *L'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en françois avec des remarques nécessaires & tres-amples*, Paris, Nicolas Langlois, 1668, p. 59-167.
- Sabba da Castiglione 1560 = Sabba da Castiglione, *Ricordi overo ammaestramenti*, Venise, Paolo Gerardo, 1560.
- Sauval 1724 = H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, II, Paris, C. Moette & J. Chardon, 1724.
- Trichet du Fresne 1651 = R. Trichet du Fresne, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce*,

con la vita dell'istesso autore scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della Pittura, et il Trattato della Statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, Jacques Langlois, 1651.

Frank – Tullio 2019 = G. Vasari, *Vie de Léonard de Vinci, peintre et sculpteur florentin*, éd. L. Frank et S. Tullio Cataldo, Paris, Hazan, 2019.

Études secondaires

- Bocconi 2019 = G. Bocconi, *Leonardo tradotto: la Battaglia d'Anghiari e il Combattimento dei quattro cavalieri di Gerard Edelinck*, dans C. Occhipinti (dir.), *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, Rome, 2019, p. 369-392.
- Dalivalle – Kemp – Simon 2019 = M. Dalivalle, M. Kemp, R.B. Simon, *Leonardo's Salvator Mundi and the Collecting of Leonardo in the Stuart Courts*, Oxford, 2019.
- Delieuvin 2012 = V. Delieuvin (dir.), *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 29 mars-25 juin 2012), Paris, 2012.
- Delieuvin – Frank 2019 = V. Delieuvin, L. Frank (dir.), *Léonard de Vinci*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 24 octobre 2019-24 février 2020), Paris, 2019.
- Fagnart 2019 = L. Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, 2019.

60. Lettre de Benedetto Capilupi, secrétaire d'Isabelle d'Este, à Léonard de Vinci, Mantoue, 14 mai 1504 (Archivio di Stato de Mantoue, Archivio Gonzaga, série F II, 9, b. 2994, copialettere 17, n^{os} 56, fol. 20r, cité par Villata 1999, p. 170).

61. Sabba da Castiglione 1560, ricordo 109, *Circa gli ornamenti della casa* (cité dans Frank – Tullio 2019, p. 191).

- Fagnart 2022 = L. Fagnart, *Léonard de Vinci dans les textes de théorie de l'art publiés en France au XVII^e siècle : propos choisis*, dans M. Quaglino, A. Sconza (dir.), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Florence, 2022, p. 399-416.
- Griener 2010 = P. Griener, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.
- Griener – Hurley 2001 = P. Griener, C. Hurley, *A matter of reflection in the era of virtual imaging : Caylus and Mariette's Recueil de Testes de Caractere et Charges*, dessinées par Léonard de Vinci (1730), dans A. Juerg (dir.), *Horizonte: Beiträge zur Kunst and Kunstwissenschaft : 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 2001, p. 337-344.
- Kobi 2017 = V. Kobi, *Dans l'œil du connaisseur : Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, 2017.
- Lugt 1921 = F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Paris, 1921.
- Marani 2001 = P.C. Marani (dir.), *Il genio e le passioni: Leonardo e il Cenacolo, precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, cat. exp. (Milan, Palazzo Reale, 21 mars-17 juin 2001), Milan, 2001.
- Pomian 1987 = K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987 (1978).
- Rossi 2019 = I. Rossi, *Leonardo da Vinci tradotto: fedeltà e interpretazione nella grafica del Seicento*, dans C. Occhipinti (dir.), *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, Rome, 2019, p. 400-420.
- Schnapper 2005 = A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, II, *Œuvres d'art*, Paris, 2005 (1994).
- Steinitz 1974 = K.T. Steinitz, *Pierre-Jean Mariette et le comte de Caylus and their concept of Leonardo da Vinci in the eighteenth century*, Los Angeles, 1974.
- Viatte – Forcione 2003 = F. Viatte, V. Forcione (dir.), *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 5 mai-14 juillet 2003), Paris, 2003.
- Villata 1999 = E. Villata, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, Milan, 1999.
- Wood 2002 = J. Wood (dir.), *Rubens, drawing on Italy*, Édimbourg, 2002.
- Zucker 1999 = M.J. Zucker, *The illustrated Bartsch, 24 (commentary part 4): early Italian Masters*, New York, 1999.

