

T R A I T T E  
D E L A  
P E I N T V R E  
D E  
L E O N A R D  
D E V I N C I  
D O N N E ' A V P U B L I C  
E T T R A D V I T D ' I T A L I E N E N F R A N C O I S

*Par R. F. S. D. C.*



A P A R I S,

De l'Imprimerie de JACQUES LANGLOIS, Imprimeur ordinaire du  
Roy, au mont Sainte Geneviefue, vis à vis la Fontaine,  
à la Reyne de Paix.

M. DC. LI.

*AVEC PRIVILEGE DE SA MAIESTE'*

## Fréart de Chambray et les règles de l'art

Oskar Bächtelmann

Université de Berne

### 1. Les règles et les vrais artistes

Roland Fréart de Chambray dédia sa traduction du *Trattato della pittura* de Léonard au célèbre peintre Nicolas Poussin qui, quinze ans auparavant, avait livré quelques dessins pour illustrer l'œuvre de Léonard<sup>1</sup>. L'édition française du *Trattato* de Léonard de 1651 (*fig. 1*) ne comprend que la traduction du texte italien et les illustrations de Poussin, alors qu'à la version italienne, éditée par Raphaël du Fresne, ont été encore ajoutés les traités *Della pittura* et *Della statua* de Leon Battista Alberti ainsi que les *Vite* de Léonard et d'Alberti<sup>2</sup>. Dans la deuxième édition, en langue italienne, qui parut chez Ricciardo à Naples en 1733, étaient ajoutées les *Osservazioni sulla pittura* de Nicolas Poussin, des notations éparses de Poussin transmises par Bellori. Dans un tel contexte, les notations de Poussin se trouvaient élevées au rang du troisième traité canonique de la peinture<sup>3</sup>.

La dédicace de Fréart de Chambray pour l'édition française du *Trattato* de Léonard (*fig. 2*) contient une phrase empreinte de considération que je désire prendre comme point de départ : « Il suffira donc de dire en passant, qu'il n'a pas esté, à mon aduis, desavantageux à cet ouvrage, que, l'auteur l'ayant laissé imparfait, quoy qu'en sa partie la plus essentielle, vous nous ayez suppléé ce qui y restoit à desirer : car outre que vous auez

donné la dernière perfection à ce rare liure, qui doit estre d'ores-en-avant la règle de l'art & la [sic] guide de tous les vrais peintres, vous auez montré encore en cela l'estime que vous faisiez de l'auteur & de son ouvrage [...]»<sup>4</sup>. » Cette remarque est très surprenante, quand on sait que Poussin se plaignit de la déformation de ses dessins par Charles Errard (*fig. 3*), et aussi que sa considération pour le traité était relativement petite<sup>5</sup>. Certes il avait écrit en août de l'année 1650, à Paul Fréart de Chantelou, que la dédicace lui avait procuré « un plaisir tout particulier », mais dans sa lettre à Abraham Bosse, rédigée après la parution du *Traitté*, il se montra fort sévère. Il va de soi que, dans sa querelle avec l'Académie, l'esprit bagarreur d'un Abraham Bosse ne pouvait que se servir du jugement critique de Poussin empreint de l'amertume que ce dernier ressentait envers Charles Errard<sup>6</sup>. Dans son *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans*

1. R. Fréart de Chambray, 1651. Sur cette édition, voir K. T. Steinitz, 1958, Belt n° 2, p. 150-152.

2. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, 1651 ; voir Steinitz, 1958, Belt n° 1, p. 145-150.

3. Voir K. T. Steinitz, 1958, Belt n° 10, p. 165-168 ; les notes de Poussin sont tirées de G. P. Bellori, *Le vite*, 1672, p. 300-304.

4. *Op. cit.*, 1651, dédicace.

5. N. Poussin, *Correspondance*, éd. par C. Jouanny, 1911, n° 184, p. 418-419, à Paul Fréart de Chantelou ; n° 185, p. 419-421, à Abraham Bosse, spécialement p. 421 : « Tout ce qu'il y a de bon en ce Livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosse lettre [...] »

6. A. Bosse, *Traité des pratiques géométrales...*, 1665, p. 128.



A M O N S I E V R  
**LE P O U S S I N**  
 P R E M I E R P E I N T R E  
 D V R O Y.



ONSIEVR MONTRES-CHER AMY

SI vn enfant pouuoit estre à plusieurs peres autrement que par l'adoption, i'aurois grand fujer de dire icy de ce liure qu'il en a deux, puis qu'il est si partagé entre vous & Leonard de Vinci, qu'on a de la peine à iuger duquel des deux il a plus receu : car quoy qu'il ait pris son premier estre, & pour ainsi dire, sa naissance de cét ancien peintre, neantmoins si on l'examine par les parties qui contribuent dauantage à son excellence, & sans lesquelles il fust assurément demeuré sans aucune recommandation, & presque inutile, il est certain qu'il les tient de vous : Et c'est vne des raisons qui m'a porté à le mettre au iour avec l'adresse de vostre

ã iij

Fig. 2. – [Leonardo da Vinci] *Traité de la peinture de Léonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois par R.F.S.D.C* [Roland Fréart Sieur de Chambray], Paris, Jacques Langlois, 1651. Dédicace.

*l'Académie royale de peinture et de sculpture* de 1665, citant le texte de Fréart de Chambray, il le commenta ainsi : « Cela me surpfit, estant certain que pour arriver à la perfection de vray Peintre, il se faut servir de règles toutes contraires à celle de ce prétendu L. de Vinci, duquel je feray voir qu'à la réserve des Figures humaines nûes, il n'y a rien dedans qui vienne de Monsieur le Poussin<sup>7</sup>. »

Je désire cependant mettre en relief les termes « la reigle de l'art » et « les vrais artistes » qui

figurent dans la dédicace de Fréart de Chambray. Sauf erreur de ma part, il s'agit de leur première occurrence, bien qu'ils aient leurs tenants historiques et leurs justifications. On n'oppose pas encore ici *vrais artistes* et *faux artistes*, mais – même si cela n'a pas été exprimé ainsi – *vrais artistes* et *artisans*. À la suite de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris en 1648, pour Fréart de Chambray le « vrai » artiste était l'*artifex doctus*, c'est-à-dire l'artiste académique. Une fois l'expression de *vrai artiste* inventée et imprimée, elle se prêta jusqu'à nos jours à merveille à un double usage : d'une part, un moyen de célébration enthousiaste et, d'autre part, une formulation polémique et un moyen d'exclusion et de dénigrement anonyme. L'usage du terme est presque toujours lié à une certaine lâcheté de gens qui n'osaient traiter leurs adversaires de faux artiste. L'antagonisme entre le *vrai artiste* et l'artiste fraudeur a – sauf erreur – surgi dans les querelles de l'Académie de Berlin, qui a été fondée en 1696. Samuel Theodor Gericke, peintre du roi à la cour de Brandebourg et professeur à l'Académie, élaborata, dans la préface de sa traduction en 1699 du *De arte graphica* de Charles-Alphonse Du Fresnoy, une distinction entre les « vrais » artistes et les « soi-disant artistes ». Alors que les faux artistes sont accusés d'avidité au gain, de manque d'érudition et d'ignorance étendue, les « vrais » artistes se distinguent vertueusement de ces derniers par leur noble aspiration à l'honneur et à la gloire. Ce sont

7. Poussin, *Correspondance*, p. 420 ; à propos des illustrations que Poussin a faites pour le manuscrit de Léonard, en collaboration avec Cassiano dal Pozzo, voir : W. Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, 5 vol., Londres, The Warburg Institute, 1939-1974, vol. 4, n<sup>os</sup> 251-269, A 125-A 132, p. 30-33 ; P. Rosenberg et L. A. Prat, *Nicolas Poussin, 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, Milan, 1994, t. I, n<sup>o</sup> 129, p. 240-251 ; E. Cropper, 1980, p. 570-583 ; ainsi que E. Cropper, 1984, p. 133-137, et J. C. Bell, 1993, p. 91-112.

des *topoi* antiques de différenciation, qui ont été présentés dans *De pictura veterum* de Franciscus Junius en 1637. Cependant ils sont utilisés par Gericke dans sa polémique contre le directeur de l'Académie Joseph Werner – qui n'est pas nommé explicitement – pour accélérer sa défaite<sup>8</sup>.

Avec la mise en exergue des *vrais artistes*, Fréart de Chambray prenait parti pour l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui avait été fondée trois ans auparavant. Fréart de Chambray voit dans l'édition du traité de Léonard l'accomplissement d'un manuscrit inachevé du génie italien par Nicolas Poussin. Dans le bref passage que j'ai cité, ce n'est pas seulement le phénomène de différenciation voulu par l'Académie qui est mis en valeur, mais plutôt l'accomplissement de l'inachevé ; on remarque surtout la révérence de Fréart de Chambray envers Nicolas Poussin. On retrouve aussi une inversion de la légende d'Apelles, d'après laquelle plus personne n'avait osé porter à terme la dernière œuvre qu'il avait uniquement eu le temps d'esquisser<sup>9</sup>. C'est l'achèvement du traité qui justifie sa déclaration comme règle de l'art – Léonard et Poussin, l'Italie et la France. L'idée de la perfection fictive de l'art se sert toujours d'une perception synchrétique.

Il s'agit d'un empiétement de l'amateur et écrivain d'art Fréart de Chambray sur le domaine des artistes à l'aide de l'autorité des deux artistes, Poussin et Léonard. La protestation d'Abraham Bosse resta dans le domaine privé jusqu'en 1665. En effet, si Poussin refusait de voir le traité de Léonard servir de règle, il ne rejetait pas, en revanche, l'idée que des règles pouvaient être utilisées pour aboutir à l'accomplissement de l'art. Les conceptions synchrétiques s'orientaient vers des modèles de perfection partielle et non pas vers des règles. Par contre, Giovan Pietro Bellori obligea les peintres dans son discours sur *L'idea*, tenu

## 66 TRAITTE' DE LA PEINTURE

que l'autre espaule qui n'est point chargée ; & cela se void en la figure suivante , par laquelle passe la ligne centrale de toute la pesanteur du corps de l'homme & de son fardeau , lequel mélange & composition de pesanteur , si ce n'est qu'il se partage avec vne esgale ponderation sur le centre de la jambe qui soutient le fais , il faudroit necessairement que tout s'en allast par terre : mais la nature en cette necessité pourroit à faire qu'une pareille partie de la pesanteur du corps de l'homme , se jette de l'autre costé opposite à ce fardeau estranger , pour luy donner l'équilibre & le contrepois , & cela ne se peut faire sans que l'homme vienne à se courber du costé le plus leger , iusques à ce que par cette courbure il le fasse participer à ce poids accidentel dont il est chargé ; & cela encore ne se peut faire si l'espaule qui soutient le fais ne se hausse , & que l'espaule leger & sans charge ne s'abbaisse , & c'est l'expedient dont l'industrielle necessité se sert en vn tel rencontre.

Des ponderations du corps de l'homme estant sur ses pieds. C H A P. CCI.

L'E poids de l'homme qui se tient planté sur vne des jambes seulement , fera tousiours esgalement partagé aux deux costez de la perpendiculaire ou ligne centrale qui le soutient.



De l'homme qui se retire. C H A P. CCII.

L'HOMME qui chemine aura le centre de sa pesanteur sur le centre de la jambe qui posé à terre.

Fig. 3. – [Leonardo da Vinci] *Traité de la peinture de Léonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois par R.F.S.D.C [Roland Fréart Sieur de Chambray]*, Paris, Jacques Langlois, 1651. Page 66.

8. T[héodor] S[amuel] Gericke, « Préface » de la traduction du *De arte graphica* de C.-A. Du Fresnoy : *Kurtzer Begriff Der Theoretischen Mahler=Kunst. Aus dem Lateinischen des C.A. du Fresnoy. Ins Teutsche übersetzt*, Berlin, J. M. Rüdiger, 1699, non paginé. Voir O. Bätschmann, « Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637-1710) und Wilhelm Stettler (1643-1708) », dans *À l'ombre de l'âge d'or. Artistes et commanditaires au XVII<sup>e</sup> siècle bernois*, exposition au Musée d'art et d'histoire de Berne, 1995, vol. 2, p. 165-200. T. Kirchner, « Das Modell Akademie. Die Gründung der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften », catalogue *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*, Berlin, Henschel, 1996, p. 25-46.

9. Plin<sup>e</sup> l'ancien, *Nat. Hist.*, xxxv, 92 ; voir aussi F. Junius, *De pictura veterum libri tres*, 1637.



Fig. 4. – Charles Errard, *Portrait de Fréart de Chambray*, vers 1650-1655. Sanguine, 12,3 x 10,1 cm. Louvre, département des Arts graphiques.

à l'Accademia di San Luca à Rome en 1664, à poursuivre l'idée de la beauté, mais sans formuler aucune règle, sauf le choix par le jugement, pour y arriver. La première édition des *Vite* de Bellori à Rome en 1672, qui contenait la première impression du discours l'*Idea*, était dédiée à Jean-Baptiste Colbert<sup>10</sup>. D'après une conception répandue, l'*exemplum fictum* de l'œuvre parfaite résulte de l'entremise des perfections partielles, qui ont été atteintes par quelques peintres soit dans le *disegno*, soit dans le *colore*. Gian Paolo Lomazzo avait donné dans son *Idea del tempio della pittura* de 1590, la description la plus circonstanciée de deux peintures d'Adam et Ève *di somma professione* : Adam, dessiné par Michel-Ange et peint par le Titien, et Ève, dessinée par Raphaël et

peinte par le Corrège<sup>11</sup>. Cette idée fictive de l'œuvre parfaite révélait la grandeur du but en même temps qu'elle rendait évidente l'impossibilité de l'atteindre.

## 2. Les règles ou les principes de perfection

En 1662 paraît au Mans l'*Idée de la perfection de la peinture démontrée 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* de Fréart de Chambray<sup>12</sup> (fig. 4). La dédicace, adressée au frère de Louis XIV, le duc d'Orléans, rappelle que les siècles éclairés de l'Antiquité avaient fait de la peinture une déesse, quand bien même les temps barbares successifs l'avaient enterrée sous les décombres. Et c'est maintenant seulement que la reine des arts devait ressusciter dans une France pacifiée. Fréart de Chambray en espérait une recommandation de la peinture à la cour : « Je ne doute point que la Peinture ne soit la mieux receuë du Roy si elle a l'honneur de luy estre présentée de la main de son Frère vnique. » Il va de soi qu'il s'agit ici de la recommandation du livre de Fréart de Chambray. La dédicace ne contient pas le seul propos patriotique du livre. Avec sa publication, Fréart de Chambray vise l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui va être réformée par le contrôleur général des finances Jean-Baptiste Colbert devenu son vice-protecteur en 1663.

Dans la « Préface » des *Conférences*, Félibien rapporte la façon dont Colbert justifie ses demandes d'analyse de tableaux, ainsi que la conférence et la discussion qui doivent suivre : « Il

10. Bellori, 1672.

11. G. P. Lomazzo, 1590, chap. xvii ; éd. in *Scritti sulle arti*, 1973, t. 1, p. 241-373, particulièrement p. 292-294.

12. R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, 1662. Ce livre était dédié au duc d'Orléans.

dit que dans les Sciences & les Arts il y a deux manières d'enseigner, sçavoir, par les preceptes & par les exemples, que l'une instruit l'entendement, & l'autre l'imagination<sup>13</sup>. » Bien que Colbert fût conscient que la perfection d'une œuvre dépendait avant tout « de la force et de la beauté du génie » de l'artiste, l'étude attentive devait dévoiler beaucoup de signes particuliers instructifs : « C'est ainsi que dans plusieurs autres Arts, particulièrement dans la Musique & dans la Poésie qui conviennent le plus avec la Peinture, l'on a trouvé des règles infaillibles pour s'y perfectionner, bien que tout ceux qui les sçavent ne deviennent pas également capables de les pratiquer ». Le but de cette nouvelle pratique de l'analyse est clairement mentionné : bien que la France ne puisse pas se vanter d'avoir inventé la peinture, les Français seront les premiers à l'amener à la perfection à l'aide de règles : « Ils auront au moins eu l'honneur d'être les premiers qui en auront mis les règles à leur dernière perfection<sup>14</sup>. » La méthode de Fréart de Chambray dans l'*Idée de la perfection* est une analyse de quelques œuvres, en s'appuyant sur des gravures, en suivant les cinq parties de la peinture que Franciscus Junius avait distinguées dans *De pictura veterum* de 1637 (fig. 5). Pour Fréart de Chambray, la distinction des cinq parties de la peinture était importante, en ce que la compilation monumentale de Junius lui garantissait une autorité tirée de l'Antiquité, ce qui manquait à Armenini et Borghini ou encore à la division en trois de Paolo Pino et de Lodovico Dolce : « Ces fameux Anciens, qui porteront la Peinture au plus haut point de sa perfection, et qui la rendirent si admirable, observoient exactement dans leurs Ouvrages cinq Parties, qui sont proprement ses principes fondamentaux, parce que sans eux elle n'est rien qu'un Art chimerique, et une simple barbouillerie de couleurs<sup>15</sup>. » La première publi-



Fig. 5. – Franciscus Junius F.F., *De pictura ueterum libri tres*, Rotterdam, Typis Regneri Leers, 1694. Frontispice par Adriaen van der Werff.

cation de Fréart de Chambray, le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* de 1650, était un appel à retourner aux racines des ordres antiques<sup>16</sup>. Dans l'*Idée de la perfection*, Fréart de Chambray soutenait la thèse d'une décadence per-

13. *Procès-verbaux* t. I, p. 315-316 ; Félibien, *Conférences*, 1668, éd. 1669, p. a II verso – a III recto.

14. Félibien, *op. cit.*, 1669, « Préface », p. a III verso – a IV recto.

15. Junius, 1637, cité dans Fréart de Chambray, *Idée de la perfection*, p. 9.

16. R. Fréart de Chambray, *Parallèle*, 1650 ; cf. Paola Barocchi, 1964, p. 125-147.



Fig. 6. – Marcantonio Raimondi, *Jugement de Pâris* [d'après Raphaël]. Burin, 29,1 x 44,2 cm., Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes.

manente de la peinture depuis le point culminant de perfection qu'elle avait atteint dans l'Antiquité. Selon lui, c'était Raphaël, « le plus parfait Peintre des Modernes », qui avait sorti cet art des ténèbres, avant que Michel-Ange et les « maniéristes » ne l'aient à nouveau réduit à néant. Cette nouvelle affirmation de la décadence de la peinture italienne sert à faire passer Poussin pour le renouvreur de la peinture antique, malgré les Italiens et leur jalousie : « C'est le Peintre le plus acheué, et le plus parfait de tous les Modernes<sup>17</sup>. »

Pour l'analyse des œuvres de Raphaël, de Michel-Ange et de Poussin, Fréart de Chambray s'appuya sur les cinq parties de la peinture (invention, proportion, couleur, mouvements ou expression, position régulière des figures). L'analyse du *Jugement de Pâris* d'après la gravure de Raimondi d'après Raphaël (fig. 6) laisse dériver six axiomes sur les relations entre le point de vue et la représentation de figures dans le système de la perspective centrale<sup>18</sup>. Ces axiomes, qui sont loin d'être originaux, sont la seule tentative de décréter des règles qui eussent dû être suivies par les peintres. Dans la discussion des cinq parties de la peinture,

qui en même temps figurent comme principes de la peinture, et parmi lesquelles doivent être aussi comptées la perspective et la géométrie, il serait facile de remarquer une confusion des termes et des déterminations. Dans sa réponse à Fréart de Chambray du 1<sup>er</sup> mars 1665 – l'une de ses dernières lettres –, Poussin a tenté d'arranger les choses dans l'optique du peintre<sup>19</sup>.

Bien que le titre de la publication de Fréart de Chambray laisse espérer un perfectionnement de la peinture, son livre ne peut guère être utilisé comme instruction et encore bien moins comme mode d'emploi pour les artistes. L'examen des œuvres de Raphaël et de Poussin selon les cinq parties ainsi que la polémique singulièrement sévère qui a été menée contre Michel-Ange, ainsi qu'à l'encontre des maniéristes ou encore de la peinture flamande, ont pour but de former le jugement, qui est à l'origine de l'activité productrice de l'artiste mais aussi de l'activité réceptive de l'amateur ou du connaisseur<sup>20</sup>.

La critique du jugement, qui est née avec la peinture d'après Fréart de Chambray, est le point de départ de l'*Idée de la perfection*. Fréart de Chambray dénonce les conséquences de la fausse soumission des artistes à l'arrogance des spectateurs, que ce soient des « vulgaires » ou des « gens de lettres & de condition ». Fréart de Chambray accuse les artistes d'avoir cessé d'aspirer à la gloire et à l'immortalité en cédant au plaisir facile et au gain immédiat. Les artistes seraient même offensés si, en lieu et place de compliments flat-

17. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection*, p. 121-134.

18. *Ibid.*, p. 40-45.

19. Poussin, *Correspondance*, op. cit., n° 210, p. 461-464 ; voir A. Blunt, 1937/1938, p. 344-351.

20. Sur la polémique qui a été menée contre Michel-Ange, Vasari et les maniéristes, voir J. Thuillier, 1957, p. 353-391, et A. E. Brinckmann, *Michelangelo. Vom Ruhme seines Genius in fünf Jahrhunderten*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1944.

teurs, une remarque leur était faite à propos de leurs erreurs. Fréart de Chambray dénonce la manie du succès facile ainsi que le complot du « vulgaire » des artistes et des spectateurs comme les principaux motifs de la décadence en cours, et il présente la nécessité du « jugement » élaboré à partir de principes qui doivent former une base commune aussi bien de la production que de la réception. Cependant, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, cette base commune sera, en effet, désignée par le terme du *goût* ou du *bon goût*, reprenant le modèle italien, où Vasari et Lomazzo avaient rapproché *giudizio* et *gusto* jusqu'à ce que ces termes deviennent des synonymes<sup>21</sup>.

Les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* ont suivi la méthode de l'analyse particulière dans l'intention de répertorier une peinture *dans toutes ses parties* ; mais, depuis le début, les académiciens ont misé sur la discussion et inversé l'ordre : dans la discussion, ce sont les artistes qui conduisirent l'analyse, laquelle fut transmise au public à travers la publication<sup>22</sup>. Dans la préface de la cinquième *Conférence*, Jean Nocret revendiqua pour sa conférence un double but : prendre part au discours des érudits et instruire les élèves : « Il voudroit bien pouvoir satisfaire la curiosité des personnes sçavantes, & instruire en mesme temps ceux qui en ont besoin<sup>23</sup>. » Avant les *Conférences* et les *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture* de 1680 d'Henri Testelin, on ne trouve guère de tentatives de formuler les résultats du discours en règles ou en *préceptes* pour l'enseignement (fig. 7 et 8)<sup>24</sup>.

### 3. La suppression des règles

Dans la deuxième des *Conversations* de Roger de Piles, qui parut en 1677, les interlocuteurs Damon et Philarque traitent de la *Vita* de Rubens,

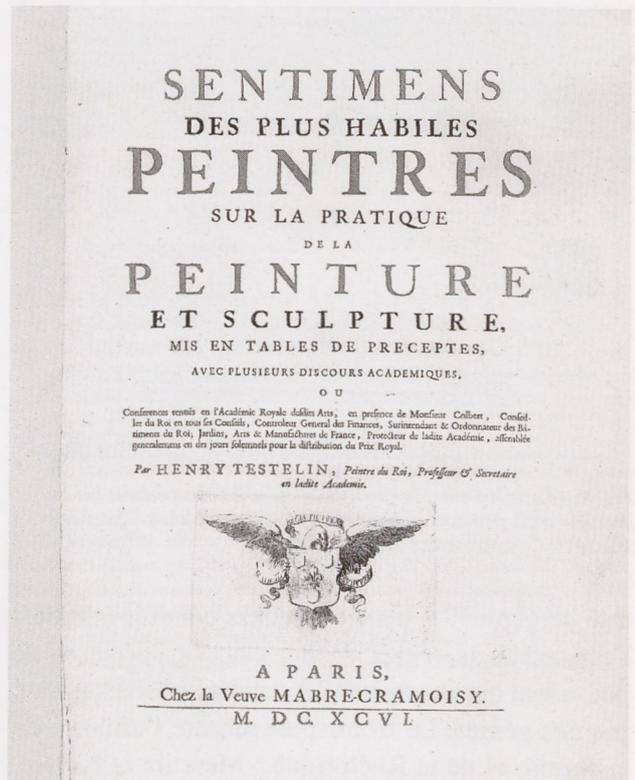


Fig. 7. – Henri Testelin, *Sentimens des plus habiles Peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, Paris, Veuve Mabre-Cramoisy, 2<sup>e</sup> éd., 1696. Page de titre.

de ses maximes sur l'art ou des *principes de la peinture*. C'est ici que surgit de la part de Philarque l'hypothèse suivante : « Il est constant que la nature & le genie sont au dessus des regles, & sont ce qui contribuë davantage à faire un habile homme ; & que tous ceux qui ont eu le plus de connoissance d'un Art, & qui mesme en ont escrit, n'ont pas fait les plus beaux Ouvrages, ce n'est pas pour avoir ignoré les regles ; mais pour avoir man-

21. R. Klein, « *Giudizio et Gusto* dans la théorie de l'art au Quattrocento » (1961), in *La Forme et l'Intelligible*, 1970, p. 341-352 ; voir aussi O. Bätschmann, Paris, 1994, p. 21-36.

22. *Procès-verbaux*, t. 1, p. 315-316 ; A. Schnapper, « The debut of the Royal Academy... », 1990, p. 27-36 ; W. Schlink, 1996.

23. Félibien, *Conférences*, p. 63.

24. H. Testelin, *Sentimens*, 1680, 2<sup>e</sup> éd., 1696.

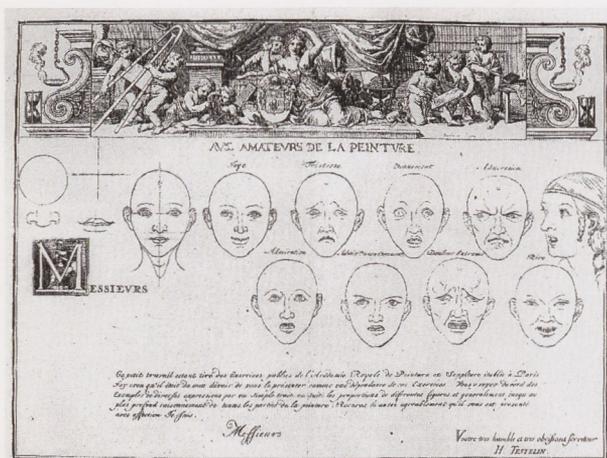


Fig. 8. – Henri Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, Paris, Veuve Mabre-Cramoisy, 2<sup>e</sup> éd., 1696. « Aux amateurs de la peinture ».

qué de génie<sup>25</sup>. » Un tel discours conduit à limiter l'efficacité de règles d'art ; car ces dernières ne pouvaient qu'engendrer des artistes habiles, et non pas des génies. Le frontispice montre l'alliance de la Nature et de la Rhétorique : Mercure et Nature, réunis par Génius, se tendent la main au-dessus d'un autel, sur la base duquel est inscrit : *Artis et Naturæ Fœdus* (L'alliance de l'art et de la nature). Le même frontispice fut utilisé pour l'édition du *Cours de peinture par principes* de 1708. Roger de Piles y discutait soigneusement les parties de la peinture : composition (divisée en invention et disposition), dessin, coloris et expression, et terminait avec la fameuse *Balance des peintres*, qui transformait les catégories de la production en règles de jugement pour les connaisseurs<sup>26</sup>.

Il s'agit d'une continuation de *L'Idée du peintre parfait pour servir aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres* de 1699 et en même temps d'une dernière et vaine tentative pour chercher à établir une base commune entre le jugement des artistes et le jugement des œuvres par les amateurs<sup>27</sup>.

C'est à Jean-Baptiste Du Bos que l'on doit le divorce radical entre les règles (ou les principes) de production et les effets produits sur les observateurs : « Par la même raison l'ouvrage qui ne touche point & qui n'attache pas ne vaut rien, & si la critique n'y trouve point à reprendre des fautes contre les règles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles peut être un ouvrage excellent<sup>28</sup>. » Par ce discours, Du Bos n'attaquait en aucun cas les règles, mais il distinguait farouchement entre les règles de production d'œuvres d'art et la compétence de la critique. Il proposa ainsi une solution pour résoudre la querelle qui s'était formée autour des compétences de l'amateur érudit et de l'artiste. Du Bos distingue entre l'effet sublime, présenté comme le but des chefs-d'œuvre, et les règles de production, qu'il réduisait à de simples moyens utilisés par les grands maîtres<sup>29</sup>. La Font de Saint-Yenne en tira les conséquences dans sa première publication de 1747, lorsqu'il proclama le droit universel à proférer des jugements sur l'art. Sa justification reposait sur le fait que les œuvres étaient exposées, et que le public les jugeait sans être influencé ; il affirma la plus grande compétence des amateurs à l'égard des artistes, opposant l'indépendance du « goût ferme & invariable du vrai beau » et le « sentiment » à la froideur et la sècheresse des règles<sup>30</sup>. Le *Discours préliminaire de*

25. R. de Piles, *Diverses Conversations*, 1677, p. 226 ; sur de Piles, voir T. Puttfarken, 1985 ; J. Lichtenstein, 1989, p. 213-243 ; B. Teyssèdre, 1965.

26. R. de Piles, *Cours de peinture*, 1708, éd. 1989 ; voir, outre les références de la note précédente, S. Alpers, 1991, p. 175-188.

27. R. de Piles, *L'Idée du peintre parfait*, éd. Paris, 1993.

28. Du Bos, *Réflexions critiques*, 1719 ; n<sup>le</sup> éd., 1733, vol. 2, sect. 22, p. 323-324, ou éd. Paris, 1993, p. 276-281 ; voir D. Posner, 1993, p. 583-598.

29. Du Bos, *op. cit.*, 1733, vol. 2, p. 1-77 ; éd. 1993, p. 171-212.

30. [La Font de Saint-Yenne,] *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747. Reprint : Genève, Slatkine, 1970, p. 2-4.

*l'Encyclopédie* de d'Alembert ne sépare pas seulement les arts mécaniques des beaux-arts, mais il distingue entre « l'Invention », atout principal du génie, et la réalisation mécanique, qui, elle, est passible de réglementation : « La pratique des beaux-arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guère ses lois que du génie ; les règles qu'on a écrites sur ces arts n'en sont proprement que la partie mécanique ; elles produisent à peu près l'effet du télescope, elles n'aident que ceux qui voient<sup>31</sup>. » L'article *Génie* dans le septième volume de *l'Encyclopédie* de 1757 essaya de démontrer l'opposition entre le goût et le génie. Pour atteindre le sublime, le génie, qui porte en soi toujours aussi quelque chose de sauvage, détruit les règles et les lois. Cette destruction des règles et des lois par le génie fait changer le monde. L'essentiel et le plus dangereux était, à vrai dire, la localisation du génie en dehors

du siècle. Le génie doit précéder son temps et doit illuminer l'avenir<sup>32</sup>. C'est ainsi que le génie fut constamment délivré des règles. En même temps la direction était donnée pour le concept de l'avant-garde artistique et la détermination du lieu du génie<sup>33</sup>.

31. Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie, Œuvres complètes*, Paris, 1821-1822 ; reprint : *Œuvres de d'Alembert*, Genève, Slatkine, 1967, vol. 1, p. 13-99, particulièrement p. 42.

32. Article *Génie* (Philosophie et Littérature), dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par Diderot*, 12 vol., Paris, Briasson, 1751-1780, vol. 7, 1757, p. 582-584.

33. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologne, Il Mulino, 1962 (trad. anglaise : *The Theory of the Avant-Garde*, trad. G. Fitzgerald, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1968 ; Donald D. Egbert, « The Idea of "Avant-Garde" in Art and Politics », dans *The American Historical Review*, 73/2, 1967, p. 339-366 ; Donald D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, Londres, G. Duckworth, 1970 ; H. W. Janson, *The Myth of the Avant-Garde. Art Studies for an Editor: 25 Essays in Memory of Milton S. Fox*, éd. par F. Hardt, 1975, p. 167-175 ; H. Böhringer, *Avantgarde Geschichte einer Metaphor*, Archiv für Begriffsgeschichte, xx, 1978, p. 90-114.