



Fig. 1. – Charles Le Brun, *L'Entrée d'Hercule à l'Olympe*, Vaux-le-Vicomte.
© Archives du Kunstgeschichtliches Institut der Universität Freiburg.

André Félibien et la description de tableaux Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours

Raphael Rosenberg

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

In artwriting, as in art, there is what we may call progress.

David Carrier, 1991, p. 119.

Dans le cadre de sa contribution à ce colloque, Jacqueline Lichtenstein a montré comment dans la France du XVII^e siècle le discours sur l'art ouvre la voie à une approche toute nouvelle du tableau en descendant des sphères de l'idée platonicienne au monde concret de la galerie et des toiles. Alors que des artistes tels que Vasari et Lomazzo étaient mus par le désir d'anoblir les arts du dessin en leur donnant une auréole théorique, un homme de lettres comme André Félibien (1619-1695) dut parcourir le chemin inverse. Lui qui, à Rome (1647-1649), aurait voulu être élève de Poussin et en fut empêché par ses tâches de secrétaire de l'ambassade, il essaya par la suite de pénétrer avec sa plume les mystères du pinceau et eut un rôle essentiel dans le développement d'un tout nouveau genre littéraire : la description d'œuvres d'art, en premier lieu celle de tableaux¹. Un genre littéraire permettant une nouvelle dimension de l'approche précise de l'œuvre et dont l'histoire est intimement liée à la professionnalisation du discours sur l'art.

Question de définition avant tout : qu'est-ce qu'une description de tableaux au siècle classique ? Il s'agit, au sens strict du terme, de textes en prose qui comptent de une à plusieurs dizaines de pages et dont les titres commencent fréquemment par le mot *Description*. Ainsi un *Recueil de descriptions de divers ouvrages de*

peinture faits pour le roi dans lequel Félibien rassemble dès 1671 plusieurs opuscules publiés à partir de 1660. Dans l'un de ces textes, il dit vouloir « présenter une copie imparfaite de ce Tableau [il s'agit des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Le Brun*], ou plutôt une autre peinture, qui servira peut-être à faire remarquer dans l'original des traits & des couleurs que l'on n'examine pas assez soigneusement² ». La description est donc aussi bien la copie verbale d'un tableau que le moyen d'en approfondir la perception. Les textes du XVII^e siècle distinguent très clairement entre la description (en italien : *descrittione*), qui verbalise l'apparence d'un tableau, et l'explication (en italien : *dichiarazione, spiegazione*), qui se limite à énon-

1. Le rôle de Félibien a longtemps échappé à l'historiographie moderne. Ainsi Germain Bazin, sur les traces de Schlosser, a pratiquement omis dans son *Histoire de l'histoire de l'art* (1986) celui qui fut l'auteur d'une toute première histoire de monuments et du premier dictionnaire des beaux-arts. La première monographie sur Félibien (S. Germer, 1994) devrait être publiée d'ici peu. J. Thuillier a, dans un article fondamental, souligné l'importance de la description dans ses écrits (1983, p. 80 *sqq.*). Pour la biographie et la bibliographie de Félibien, cf. aussi R. Démoris, 1987.

2. A. Félibien, *Les Reines de Perse*, 1663, éd. *Recueil de descriptions*, 1689, p. 29. De même dans l'introduction du *Portrait du roi* au sujet de ce même texte « Sire, / J'ay pris la hardiesse d'offrir à Votre Majesté l'Image de deux grandes Reines aux pieds d'un grand Roy ; & quoy que l'original de ce Tableau soit dans son Cabinet, elle n'a pas laissé d'en recevoir favorablement la copie » (A. Félibien, 1663, *Portrait du roi*, p. 3).

cer la signification des personnages représentés et de l'ensemble³.

Retraçons très brièvement l'histoire de ce genre littéraire⁴. L'antiquité grecque connaît deux sortes de descriptions : l'*ekphrasis* et la *periegesis*. Sous l'apparence d'une description, l'*ekphrasis* est en fait un exercice de rhétorique se servant du récit. Ainsi, lorsque, dans les fameux vers du chant XVIII de l'*Illiade*, Homère parle des armes d'Achille, il conte comment Héphaïstos les forgea et il donne un récit des scènes représentées sur le bouclier. La *periegesis* est par contre plus servile. Il s'agit d'une prose qui s'applique à des œuvres d'art existantes en leur restant fidèles. C'est surtout le cas du guide de la Grèce de Pausanias, où la description de peintures, reliefs ou tympans se borne à l'énumération des personnages représentés d'un côté à l'autre. L'intérêt que nous portons à Pausanias est donc, contrairement à celui qui touche Homère, rarement littéraire mais plutôt archéologique. Dans le contexte de la renaissance d'une littérature artistique en Italie au XVI^e siècle, l'*ekphrasis* est le mode descriptif prévalent. Svetlana Alpers a même constaté que la majeure partie du texte des *Vite* de Vasari est constituée d'*ekphraseis*, de descriptions de peintures dans lesquelles l'arétin se concentre sur l'histoire représentée et se limite à indiquer quelques détails de la toile en question⁵. Vasari décrit cependant parfois – c'est le cas des prophètes et des sibylles de la voûte de la *Chapelle Sixtine* – de façon très exacte la disposition des figures représentées. Ces passages qui, avec quelques textes de Carlo Dolce et Francesco Bocchi, sont parmi les premiers essais de description précise de l'aspect d'œuvres d'art réelles restent cependant tout à fait rudimentaires par rapport à l'évolution du siècle suivant.

C'est en 1602 qu'un tableau fut pour la première fois l'objet d'une description isolée. Monsignore Agucchi raconte avoir vu au Palais Farnèse la *Vénus*

endormie avec des amours d'Annibale Carrache conservée aujourd'hui au Musée Condé. La toile lui plut tellement qu'il voulut en faire un portrait (*ritratto*) et fut très affligé de ne jamais avoir appris à dessiner⁶. Il décida de suppléer cette lacune par son talent littéraire et rédigea la *Descrittione della Venere dormiente di Annibale Carracci*. Le manuscrit fut copié et circula parmi les amateurs et les intellectuels de Rome et de Bologne. Il fut publié pour la première fois par Malvasia dans sa *Felsina Pittrice* de 1678⁷. La prétention d'Agucchi de donner avec la plume une copie – aussi imparfaite qu'elle soit – du tableau est une innovation d'importance historique. La conséquence logique de cette prétention est le caractère très circonstancié et la longueur de sa description : il s'agit d'un texte d'environ sept mille cinq cents mots, longueur exceptionnelle pour la description d'un tableau à cette

3. Lorsqu'en 1657 Ascanio Amalteo rédige un compte rendu des fresques de Giovanni Romanelli au Louvre, il en donne une brève explication (*La regia habitazione dell'augustissima Anna d'Austria [...] dal Cavalier Amalteo esplicate...*). Une seule de ces fresques (dans la deuxième chambre) y est – très brièvement – décrite, ce que Amalteo souligne par le sous-titre *Descrittione delle figure* (cf. D. Bodart, 1974). De même plusieurs textes sur les fresques de Pietro da Cortona au palais Barberini, écrits vers 1640, ne sont pas des descriptions mais – comme l'indique leur titre – des explications de cette allégorie complexe : *Il Pellegrino, o vero la Dichiaratione delle pitture della Sala Barberina*, manuscrit de Bracciolini dell'Alpi ; *Dichiarazione delle pitture della sala de' signori Barberini* de Mattia Rosichino (Rome 1640) ; *Spiegazione delle pitture della sala degli Ecc.mi Signori Principi Barberini, coll'aggiunta della volta detta della Divina Sapienza* (cf. G. Magnanini, 1983, Appendice avec transcription des deux premiers textes ; J.-M. Merz, 1991, que je remercie particulièrement pour ses indications ; et J.-B. Scott, 1991. Je dois le renvoi à ces textes à Sabine Du Crest). De même le texte de Bellori sur la Galerie Farnèse, qui accompagne les gravures de Cesio et qui en détaille l'iconographie et l'iconologie sans en décrire l'apparence, est intitulé *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci [...] nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate* (Rome, 1657).

4. Je renvoie, pour une discussion plus circonstanciée de cette histoire avec indications bibliographiques ultérieures, à R. Rosenberg, 1995, et à G. Boehm / H. Pfothenhauer, 1995.

5. S. Alpers, 1960.

6. In C. C. Malvasia, 1678, p. 503.

7. *Ibid.*, p. 503-514.

époque. Après une brève introduction dans laquelle le prélat rend compte du besoin qu'il éprouva de rédiger ces pages, il indique le format et les dimensions de la toile (éd. Malvasia, 1678, p. 503) et son contenu (p. 503 *sq.*). La description détaillée commence par le paysage, les arbres, les fleurs et le lit sur lequel Vénus repose (p. 504). Agucchi s'attarde sur la beauté de son corps sans voiles, sur son attitude, sur la lumière qui l'éclaire et sur sa carnation (p. 504-507). Puis il exhorte l'œil de son lecteur à se détacher de cette beauté pour observer les cupidons qui l'entourent. Le prélat les décrit un à un, en détaillant leurs expressions et leurs jeux (p. 507-513) et termine son texte par une louange générale du tableau (p. 513 *sq.*).

Il a dû y avoir en Italie, dans la première moitié du XVII^e siècle, d'autres *Descrittioni* de peintures. Il semble cependant qu'aucune ne fut imprimée⁸. Le manuscrit d'un texte de ce genre a été transcrit et commenté par Nicholas Turner. C'est la *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi*⁹. Son auteur est Ferrante Carlo. Le texte – un manuscrit qui ne fut jamais publié à l'époque classique – date d'environ 1627, alors que Lanfranco terminait son travail à la coupole. Turner pense que Carlo, homme de lettres, aurait participé au projet du programme de ces fresques¹⁰. Son ouvrage est une défense de Lanfranco dans le contexte de sa querelle avec le Dominiquin. À une brève introduction qui, par opposition au texte d'Agucchi, témoigne du caractère officiel de son opuscule, il fait suivre un premier chapitre qui, sous le titre « *Cupola* » (éd. Turner, 1971, p. 316 *sq.*), décrit minutieusement l'architecture de la coupole de l'église de S. Andrea della Valle. Le deuxième chapitre, intitulé « *Historia* » (p. 317-321), est de loin le plus long. C'est là qu'il décrit minutieusement, de la Vierge jusqu'au Christ, chacun des saints personnages qui emplissent le

paradis de cette coupole, et il en explique l'identité. Le troisième chapitre s'intitule « *Maniera* » (p. 321-323). Carlo y donne une définition du style de Lanfranco, qui a su tirer les meilleures qualités des manières grecque et égyptienne, toscane et lombarde, allemande et flamande, et qui, pour ce qui regarde la disposition des figures dans l'air et sur les nues, pour ce qui est de la perspective, de la douceur du coloris et de la distribution de la lumière du centre aux bords de la coupole, a surtout puisé chez le Corrège. Chose qui, comme Carlo le fait ressortir, était tout à fait exceptionnelle dans la Rome de l'époque. Le dernier chapitre de sa description regarde l'« *Invention* » (p. 323 *sq.*). C'est là que Carlo défend Lanfranco de la critique qu'on lui fit d'avoir manqué à la vraisemblance et d'avoir violé l'unité de temps en ayant réuni en un même lieu les patriarches de la Bible, les apôtres du Nouveau Testament et les saints. Cette discussion anticipe d'ailleurs les diatribes académiques de 1638 entre Andrea Sacchi et Pietro da Cortona et celles des années 1660 entre Philippe de Champagne et Charles Le Brun.

Dans sa description, Agucchi revient à maintes reprises sur plusieurs aspects du tableau qui furent par la suite au centre des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, tels que la composition du lieu, la disposition des figures, leur expression, la lumière et la couleur. Il discute ces « parties de la peinture » tout au long de son parcours à travers le tableau, sans créer cependant des rubriques isolées. Vingt-cinq ans plus tard, Carlo est

8. Même M. Fumaroli, qui affirme qu'au début du XVII^e siècle « la 'description d'art' accède à Rome au rang de genre littéraire » ne cite pas d'autres exemples d'une envergure semblable (M. Fumaroli, 1994, p. 63). Il souligne à juste titre la différence entre la description en prose et celle en vers (toujours proche de l'*ekphrasis*) et le fait que les deux textes d'Agucchi et de Carlo ne furent pas publiés de leur vivant.

9. N. Turner, 1971, p. 315-324.

10. *Ibid.*, p. 300, note 25.

de toute évidence le premier qui divisa une description en plusieurs parties, innovation essentielle pour l'histoire de ce genre littéraire.

La description de Carlo est dédiée à Cassiano dal Pozzo¹¹ et il est tout à fait probable qu'André Félibien, qui de 1647 à 1649 résida à Rome, qui eut un contact personnel aussi bien avec Lanfranco qu'avec dal Pozzo et qui fit des études dans plusieurs bibliothèques de la ville, ait eu l'occasion d'en lire une copie¹². Il est en outre tout à fait possible que Félibien ait lu d'autres *Descrittioni* que nous ne connaissons pas. Dix ans après son retour en France, il se mit en tout cas à rédiger lui-même une douzaine de descriptions en langue française, qui semblent avoir eu beaucoup de succès puisque la plupart d'entre elles furent rééditées à maintes reprises.

Il s'agit tout d'abord d'une description du château de Vaux en forme de lettre. Opuscule rarissime, réimprimé par Paul Lacroix en 1860 sous le titre de *Description des peintures du château de Vaux*¹³, ce livret non daté, dont le but est un éloge de Fouquet, fut probablement imprimé en 1660 ou 1661, alors que la décoration du château était déjà bien avancée, et dut précéder la disgrâce du surintendant. La description la plus circonstanciée dans cette lettre est celle du tableau de Le Brun représentant *L'Entrée d'Hercule dans l'Olympe* (fig. 1). Après une brève description des « figures qui composent ce tableau » (éd. Lacroix, 1860-1861, p. 307 sq.) que Panofsky aurait qualifiée de « pré-iconographique », Félibien distingue, comme Carlo, *l'invention* et *l'exécution*. L'invention – de loin la partie la plus longue (p. 308-312) – contient une description très détaillée des figures, leur identification iconographique et leur signification allégorique ou, pour rester dans le langage de Panofsky, « iconologique » : Hercule qui monte au ciel dans son char représente Fouquet au sens de sa devise *Quo non ascendet*. La raison conduit les chevaux qui représentent la haine et

l'amour du héros, victorieux de ses passions et accompagné par la Renommée et la Gloire. Le char d'or pur signifie le corps d'Hercule – *alias* Fouquet – « purifié des affections humaines » (p. 310) et qui écrase le serpent du Vice. Les détails sont décrits et sur-le-champ interprétés. Ainsi « le peintre a disposé le visage d'Hercule d'une manière tout à fait judicieuse, car il ne lui fait pas lever les yeux au ciel comme aspirant après cette souveraine félicité que les dieux lui ont préparée, mais il fait qu'il regarde vers la terre comme considérant les grandes choses qu'il a accomplies et trouvant, dans le souvenir de ses immortelles actions, la cause du bonheur dont il jouit » (p. 311). La deuxième partie de ce passage est consacrée à « l'exécution de ce bel ouvrage » (p. 312-315). Félibien fait des remarques sur la perspective et la mesure des figures tout à fait idoines pour permettre à l'œil de voir « d'un seul regard tout le sujet » et de ne pas être « privé du plaisir qu'il y a de voir [les figures] toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion et connaître si elles conviennent dans la composition du tout » (p. 312). Il énumère d'autres parties de l'exécution, telles que la lumière, les couleurs, l'expression et l'accord de l'ensemble, en constatant qu'elles sont merveilleusement réussies mais sans approfondir sa description.

Félibien et Carlo décrivent des peintures bien différentes en poursuivant des buts tout à fait opposés. Alors que Carlo faisait l'éloge du peintre en insistant sur la description de l'exécution, Félibien voulait louer Fouquet, commanditaire du tableau, en discutant tout d'abord et très longuement la

11. *Ibid.*, p. 298 sq.

12. Les fresques de la coupole de S. Andrea sont l'œuvre de Lanfranco à laquelle Félibien a consacré une place majeure dans le septième *Entretien* où il est question de ce peintre (A. Félibien, 1679, éd. 1725, t. III, p. 514f.). Ce texte pourrait dériver du manuscrit de Carlo ou des *Vite* de Bellori, qui lui-même puise chez Carlo.

13. A. Félibien, s. d. [1660-1661] ; je ne commenterai ici que la seconde lettre attribuée et publiée par P. Lacroix, 1860-1861.

signification allégorique de l'invention. Un point semblable toutefois, et qui à l'époque est loin d'aller de soi, c'est l'organisation de ces textes selon différentes rubriques.

Les *Descriptions* de Félibien sont toujours des panégyriques du pouvoir, les toutes premières étant dédiées à Fouquet, les autres à Louis XIV. Mais la glorification est plus ou moins prépondérante d'un texte à l'autre et inversement proportionnelle au rôle du tableau et du peintre¹⁴. Dans *Le Portrait du roi* de 1663, la toile du peintre ne joue qu'un rôle tout à fait accessoire¹⁵ ; dans *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, publié auparavant la même année, le

panégyrique est plus discret. Le tableau de Le Brun, peint deux ans plus tôt (*fig. 2*), est bien plus que l'occasion de l'éloge du monarque. Félibien va même à l'inverse jusqu'à y démontrer l'intelligence du roi par son approbation du tableau : « Il est vray aussi que V. M. a honoré cet Ouvrage de son estime. [Ce qui fait] connoistre que Dieu qui met dans l'âme des Rois & des Princes des Vertus extraordinaires, leur donne encore une intelligence si parfaite de toutes choses, qu'ils en jugent mieux que tous les autres hommes, puis que l'approbation de V. M. est suivie de celle de tous les sçavans, & mesme de tout le monde » (éd. *Recueil de descriptions*, 1689, p. 29).

Fig. 2. – Charles Le Brun, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, Versailles.
© Archives du Kunstgeschichtliches Institut der Universität Freiburg.



La description très systématique de Félibien commence par « le sujet du Tableau » (p. 30) où il en explique l'iconographie : la visite d'Alexandre, accompagné d'Éphestion, à la famille de Darius après la bataille du fait de laquelle les reines et les princesses perses demeurèrent prisonnières. Il s'en suit une brève explication de la signification que nous dirions iconologique : « Le Peintre ne pouvoit exposer aux yeux du plus grand Roy du monde [Louis XIV], une action plus célèbre & plus signalée, puis que l'histoire la rapporte comme une des plus glorieuses qu'Alexandre ait jamais faites, à cause de la clémence & de la modération que ce prince fit paroître en cette rencontre ; car en se surmontant soy-mesme, il surmonta, non pas des peuples barbares, mais le Vainqueur de toutes les Nations » (p. 30-31). La partie suivante du texte traite de la « disposition » (p. 31-34) du tableau, « partie que l'on doit considérer la première¹⁶ », dans laquelle chaque personnage est décrit de façon sommaire avec ses attributs et ses vêtements en commençant par Alexandre, figure « principale de l'Ouvrage¹⁷ », et en poursuivant de gauche à droite. Ainsi « la Reine, femme de Darius, est à genoux derrière Sysigambis. Elle porte une thiare sur sa teste à la mode des Reines de Perse. Son manteau est de pourpre bordé d'écarlate¹⁸. » Après ce premier parcours à travers le tableau, Félibien en entreprend un second en faisant « remarquer » cette fois-ci les « expressions [...] de passions » qui « paroissent sur les visages, & dans les mouvements de toutes les Figures qui remplissent ce Tableau »¹⁹. C'est la partie la plus longue de son texte (p. 35-52 : dix-sept pages dans l'édition in-12 de 1689) dans laquelle il fournit une analyse psychologique détaillée de chaque figure et de l'action qui se déroule entre elles : « C'est dans la Femme de Darius que la douleur est admirablement dépeinte. On voit dans ses yeux & sur tout son visage, le sensible déplaisir

qu'elle reçoit de la condition où elle se voit réduite. Toutefois comme elle est belle & jeune, elle conserve parmi tant de tristesse & de déplaisirs, une bienséance & une majesté digne d'une grande Reine ; & mesme l'on découvre dans ses yeux & dans tous les traits de son visage, l'esperance qu'elle a dans la clémence d'un Vainqueur si généreux : Car quoy-qu'on voye bien par le signe qu'elle fait de la main gauche, qu'elle veut excuser Sysigambis de ce qu'elle s'est méprise ; on connoist bien aussi qu'en regardant Alexandre de la manière qu'elle fait, elle tâche encore par ses regards qui sont les interprètes de sa douleur, de rendre l'âme de ce Prince capable de compassion²⁰. » La description de l'expression se termine par quelques considérations générales sur le fait que Le Brun, à l'exemple de « l'École de Rome » et contrairement à celle de Florence, a « donné à ses Figures des mouvements naturels, & convenables » sans « affectation »²¹ et par le constat que la « grande variété » n'empêche pas « l'unité de l'action »²². Félibien passe alors de l'unité de l'action à « l'unité de la lumière » (p. 52-54). Il déclare qu'Alexandre, étant la figure principale, reçoit le plus de lumière « qui se répand ensuite sur tout le reste »²³ mais, n'approfondit pas cette partie de son texte. Le texte est par contre extrêmement circonstancié sur « l'unité des couleurs » (p. 54-62). Pour la troisième fois l'auteur guide son lecteur à travers le

14. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de 1665 (A. Félibien, 1665) que Félibien mentionne le nom du peintre, Le Brun, dans le titre et au cours du texte descriptif.

15. Je renvoie, pour l'analyse de ce texte ainsi que pour le problème de la description de la représentation du roi, à l'article d'Éric Pagliano dans ce volume.

16. Félibien, *Les Reines de Perse*, 1663, éd. *Recueil de descriptions*, 1689, p. 31.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 33.

19. *Ibid.*, p. 35.

20. *Ibid.*, p. 39.

21. *Ibid.*, p. 50 sq.

22. *Ibid.*, p. 51 sq.

23. *Ibid.*, p. 54.

tableau en expliquant, d'une part, de façon érudite la nature des couleurs représentées et en soulignant surtout, d'autre part, l'harmonie des couleurs voisines : « Quant au manteau d'Alexandre, il est fait de laque, rehaussé de jaune, non seulement pour représenter un manteau de pourpre tissu d'or, qui est une étoffe convenable à la qualité de Roy, mais aussi pour s'unir, & à la couleur d'écarlate dont Éphestion est vestu, & au manteau de la Reine Femme de Darius, qui est d'une autre couleur de pourpre plus violette ; car les anciens en avoient de plusieurs façons, & la plus précieuse estoit celle dont les étoffes estoient teintes après qu'elles avoient receû une première couleur dans la graine d'écarlate. Ce manteau de la Reine, qui est, come j'ay dit, d'une pourpre plus violette, & dont les rehauts tirent plus sur le bleu, s'accorde parfaitement bien avec l'habit de la Nourice, qui est d'un bleu sale, & avec le manteau de Statira, qui est d'un bleu pasle rehaussé d'or²⁴. » La description des couleurs et de leur unité se sert à maintes reprises de métaphores musicales et Félibien réfléchit sur l'harmonie muette et la dissonance des couleurs semblables aux rapports des sons entre eux. Ces passages montrent d'ailleurs l'importance d'André Félibien en tant que précurseur de Roger de Piles²⁵. À la fin de son texte, Félibien énumère d'autres catégories dans lesquelles le tableau excelle : le dessin et les proportions, la convenance. L'éloge de ces parties reste pourtant générique, sans donner lieu à un nouveau parcours descriptif.

J'ai donné un compte rendu assez long de ce texte de 1663 puisqu'il s'agit du prototype d'une description par catégories à l'âge classique. Félibien n'a pas inventé ce genre mais il en a établi le canon. Son mérite est d'avoir systématisé le plan d'une description au point de le rendre facilement utilisable par quiconque pour tout autre tableau et d'avoir été le premier à imprimer des textes de ce genre. L'importance du texte de Félibien n'a d'ailleurs pas

échappé à ses contemporains. En 1668, dans ses remarques sur le *De arte graphica* de Du Fresnoy, R. de Piles parle des livres qu'un peintre devrait connaître. Après une longue liste des textes pouvant inspirer l'invention de tableaux, il évoque brièvement des ouvrages que nous qualifierions aujourd'hui de théoriques, qu'il énumère par ordre chronologique (!) et parmi lesquels il conseille particulièrement le plus récent, l'opuscule de Félibien : « Plusieurs modernes [...] ont écrit [au sujet de la peinture] avec assez peu de succès, faisant de grands circuits sans venir droit au but, & disant beaucoup de choses, pour ne rien dire. Quelques-uns néanmoins s'en sont acquittés assez heureusement, entr'autres Leonard de Vinci (Quoy que sans beaucoup d'ordre) ; Paul Lomasse, dont le livre est bon pour la plus grande partie, mais dont le discours est un peu trop diffus & trop ennuyant, Jean Baptiste Armenini, Franciscus Iunius, Monsieur de Chambray, dont je vous invite de lire au moins la Préface : Il ne faut pas ici oublier ce que Monsieur Félibien a écrit sur le tableau d'Alexandre de la main de Monsieur le Brun ; outre que cet Écrit est fort éloquent, les fondements qu'il établit pour faire un beau Tableau sont tres-solides. / Voila à peu près la Bibliothèque d'un Peintre²⁶. »

La description de 1663 est bien plus maîtrisée que celle des peintures du château de Vaux. Il y a d'un côté l'effort évident de perfectionner un genre littéraire. Félibien a d'autre part très probablement été inspiré par les catégories développées par Fréart de Chambray dans son *Idée de la perfection de la peinture* de 1662 (voir la comparaison schématique voir page ci-contre). La différence entre Félibien et Fréart est pourtant très nette : Fréart divise sa discussion d'estampes d'après Raphaël et Michel-Ange

24. *Ibid.*, p. 58 sq.

25. Cf. B. Teyssèdre, 1965.

26. C.-A. Du Fresnoy, 1668, trad. française par R. de Piles, 1668, p. 83.

selon des catégories comparables à celles de Carlo et de Félibien (invention, proportion, ombres et lumières, expression, perspective). Pour Fréart, il ne s'agit cependant pas de catégories *descriptives* mais de « principes de l'Art » permettant de *juger* les œuvres de tout artiste. Il ne donne pas – comme Félibien – une description exhaustive de tableaux, mais il se limite à indiquer les détails prouvant la justesse de ses catégories et de son jugement.

Au-delà de la question du mérite personnel de Fréart ou de Félibien, l'essentiel est que, depuis le début des années 1660, le discours sur l'art dispose d'un nouvel instrument, d'un acquis devenu, depuis lors, tellement naturel que sa lente genèse a été oubliée : *grâce à la description le discours générique devient spécifique*, grâce à la description il est possible *d'argumenter* au sujet d'un tableau. La description est une condition nécessaire de toute critique d'art et de toute histoire des monuments. La description donne à quiconque, même s'il n'est pas peintre, la faculté d'exprimer un jugement sur une œuvre. Comme l'a montré Marc Fumaroli, l'émergence de la description au début du XVII^e siècle à Rome est intimement liée à la popularisation de la peinture, à la naissance d'une culture du « bon goût », à l'importance croissante du spectateur qui n'est ni commanditaire, ni inventeur du programme iconographique, ni artiste²⁷. Il y a une différence remarquable entre la Rome du début du siècle et le Paris de Louis XIV. La nouvelle caste de spectateurs éclairés, de connaisseurs, tels que Agucchi et Carlo, étaient généralement des clercs, passionnés de peinture. Écrire sur l'art n'était pour eux qu'un dilettantisme occasionnel. Ce n'est que dans la deuxième moitié du siècle et en France que la critique et l'histoire de l'art se professionnalisent définitivement. André Félibien, qui ne fut jamais praticien, est en effet le premier historiographe de l'art salarié. En 1666 il reçoit la charge d'« historiographe des bastiments, peintures,

sculptures, arts et manufactures royales » aux gages de 1200 livres par an²⁸ ; une charge qui, contrairement à celle d'historiographe pur et simple, n'existait pas auparavant dans l'Europe du XVII^e siècle²⁹ et qui s'inscrit bien dans la politique de propagande du nouveau gouvernement de Colbert. Félibien semble en avoir suggéré la création par la publication de descriptions des ouvrages que Le Brun avait réalisés pour Louis XIV : outre les deux textes de 1663, la description de l'arc de triomphe érigé sur la place Dauphine pour l'entrée triomphale du roi et de son épouse en 1660 et celle des tapisseries des quatre éléments de 1665³⁰. En 1673 Félibien reçut de surcroît la charge de garde des antiques du roi³¹. Cette institutionnalisation d'une nouvelle profession d'historiographe/conservateur des arts dépend bien sûr de nombreux enjeux sociaux et politiques mais elle n'aurait pas été possible sans le développement du genre de la description.

La naissance de cette nouvelle profession ne fut pas sans douleurs. Le rapport entre historiographe théoricien, d'une part, et artistes praticiens, de l'autre, est marqué dès son début par un conflit d'intérêts. Je me limite ici à quelques remarques touchant au problème de la description sur le contentieux entre Félibien et les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, en renvoyant à l'analyse plus approfondie de Christian Michel dans sa contribution à ce colloque. Si l'on compare la description des *Reines de Perse* de 1663 aux *Conférences de l'Académie* de 1667, il me semble tout à fait évident que le rôle de Félibien ne fut pas limité à son travail de rédaction mais qu'il a dû en inspirer dès leur début – directement ou indi-

27. M. Fumaroli, 1994, p. 53 sq.

28. J. Thuillier, 1983, p. 72.

29. Je dois à Wolfgang Burgmair, spécialiste de la sociologie des cours européennes, mes renseignements à ce sujet.

30. Cf. J. Thuillier, 1983, p. 86.

31. *Ibid.*, p. 73.

rectement – la forme. La toute première conférence, tenue par Le Brun, porte sur le *Saint Michel* de Raphaël³². Elle reprend assez exactement le plan de la description des *Reines de Perse* et à peu près dans le même ordre (voir la comparaison schématique) ; sauf que Le Brun ne dit rien du sujet du tableau³³ et s'attarde par contre sur son dessin, catégorie traitée rapidement par Félibien. En dépit de ces parallèles, le but des conférences académiques est tout autre que celui des textes de Félibien. Les conférences ne veulent pas décrire mais analyser et aboutir à des préceptes. Les académiciens n'essaient pas de donner un compte rendu complet d'un tableau, une « copie » pour reprendre l'expression de Félibien. Ils se limitent à indiquer ce qui leur semble important, ce qui est particulière-

ment exemplaire ou blâmable. Leur analyse poursuit des buts semblables à ceux de Fréart de Chambray en profitant ponctuellement de l'enrichissement du langage descriptif dû à Félibien. Les seules descriptions explicatives dans l'édition des conférences – elles se trouvent au début de la première³⁴, sixième³⁵ et septième³⁶ – sont l'œuvre explicite du rédacteur, Félibien. Certes, les

32. A. Félibien, 1668, p. 1-16.

33. Cf. *infra* n. 40.

34. A. Félibien, 1668, p. 1-3.

35. *Ibid.*, p. 79-82. Dans l'introduction de ce passage, Félibien reprend d'ailleurs l'image de la copie verbale : « Mais avant que de passer outre & de dire ce qui fut observé par M. le Brun dans le Tableau de M. Poussin, il est nécessaire de faire une image de cet excellent Ouvrage, & d'en exposer comme une copie qui bien que tres imparfaite ne laissera pas de servir à l'intelligence des choses que je rapporteray par après » (p. 79).

36. *Ibid.*, p. 209-211.

COMPARAISON SCHÉMATIQUE DES PLANS DES TEXTES

AGUCCHI (1602) An. Carracci <i>Vénus</i>	CARLO (1627/1628) Lanfranco <i>Coupole de S. Andrea</i>	FÉLIBIEN (1660/1661) Le Brun <i>Entrée d'Hercule</i>	FRÉART (1662) Raphaël <i>Jugement de Paris</i>	FÉLIBIEN (1663) Le Brun <i>Les Reines de Perse</i>	LE BRUN (7.5.1667) Raphaël, <i>St. Michel</i> 1 ^{re} conf.	LE BRUN (5.11.1667) Poussin <i>La Manne</i> 6 ^e conf.
Aucune division		Description sommaire des figures			Description de Félibien	Description de Félibien
	<i>Cupola Historia</i>	<i>Invention</i>	<i>Invention :</i> <i>- histoire poétique</i> <i>- ordonnance</i>	<i>Sujet</i>		
	<i>Maniera</i>	<i>Exécution.</i>	<i>Proportion</i>	<i>Disposition</i>	<i>Disposition Dessein</i>	<i>Disposition Dessein et proportion</i>
	<i>Inventione</i>		<i>Ombre et lumière</i> <i>Expression</i>	<i>Expression</i>	<i>Expression</i>	<i>Expression Costume Perspective</i>
			<i>Perspective</i>	<i>Lumière Couleur (Dessein)</i>	<i>Couleur Lumière</i>	<i>Lumière Couleur</i>

N.B. : L'ordre vertical reproduit la suite des parties de chacun de ces textes.
Les dénominations de chacune de ces parties sont en italique lorsqu'il s'agit des termes employés par les auteurs.

peintres et sculpteurs de l'Académie n'avaient pas besoin de décrire l'œuvre devant laquelle ils parlaient³⁷, mais il me semble que leur absence d'intérêt pour la description est aussi une question de principe : pour les académiciens, le but des conférences est l'élaboration de principes, effort qui aboutit quelques années plus tard aux tables de Testelin. Félibien de son côté s'oppose à cette abstraction de règles absolues. Ce différend entre les praticiens à la recherche des maximes de l'art et l'historien intéressé par l'œuvre spécifique serait même – Thomas Kirchner l'a souligné³⁸ – à l'origine de « l'éviction de Félibien³⁹ » de l'Académie.

Philippe de Champagne, Van Obstal, N. Mignard et Noret, auteurs des ouvertures de la seconde, troisième, quatrième et cinquième conférences, ne furent sans doute pas enthousiasmés par l'impression peu flatteuse mais probablement juste des très brefs comptes rendus de leurs propos. Félibien a-t-il renoncé à ajouter à ces quatre conférences une description pour ne pas les embellir ou pour que ses ajouts ne dépassent pas et n'écrasent pas définitivement le texte très mince des ouvertures de leurs conférences ? Quoi qu'il en soit, Le Brun, qui doit au texte de sa conférence sur *La Manne* une part importante de sa gloire⁴⁰, ne semble pas non plus avoir été satisfait du travail de Félibien. Au début des années 1660, lorsque Félibien rédigea plusieurs descriptions des ouvrages de Le Brun, leurs rapports devaient être excellents. Il faudrait même se poser la question : quelle est la part de Le Brun dans les descriptions que Félibien donna de ses œuvres ? Félibien aurait-il de son côté directement contribué en 1667 à la rédaction des ouvertures de conférences de Le Brun, tellement supérieures à celles des autres académiciens ?

Le Brun n'était certainement pas embarrassé dans l'expression orale. Ni le chancelier de l'Académie, Le Brun, ni son secrétaire, Testelin, ne sem-

blent par contre avoir eu une maîtrise de l'écrit suffisante pour les occasions officielles, et cela les rendait dépendants de Félibien. Les Mémoires de Jean Rou, un historiographe protestant au style extrêmement fleuri, ami de Testelin et qui vers 1675 semble avoir en partie supplanté Félibien, sont éloquentes à ce sujet : « ... un jour que M. Le Brun, sur la conception de quelque chagrin contre le célèbre Félibien, qui s'étoit un peu trop, à son gré, impatrimonisé dans la compagnie à la faveur du choix que M. Perrault avoit fait faire de sa personne, pour repasser les principales résolutions de l'Académie, pour le recueil desquelles il ne trouvoit pas la plume du secrétaire [Testelin] assez bien taillée ; sur ce chagrin, dis-je, conçu par M. Le Brun, il arriva que le secrétaire lui-même, qui étoit M. Testelin, se trouvant pareillement intéressé là par la jalousie de sa charge, sur les fonctions de laquelle on antcipoit à vue d'œil, il lui vint dans l'esprit de porter M. Le Brun, dont il avoit l'oreille, à me faire nommer pour secrétaire adjoint, projet qui, supposé qu'il réussit, ni M. Lebrun, ni M. Testelin n'eussent plus rien eu à appréhender de la part de Félibien, dont l'esprit entreprenant ne les accommodoit pas. M. Le Brun

37. C'est l'argument de W. Schlink, 1996, p. 59, qui m'en a fait remarquer la qualité d'auteur de Félibien.

38. T. Kirchner, 1991, p. 14 *sqq.* Le jugement de Guillet de Saint Georges, qui après le départ forcé du protestant Testelin en 1681 fut historiographe de l'Académie, renforce encore ce point de vue : « L'année 1667, le public vit paroître au jour quelques-unes de ces dissertations, à la vérité savantes et curieuses, mais conçues en termes vagues et en questions indécises, sans aucune délibération de l'Académie, et sans aucun précepte positif, ce qui doit à l'avenir en faire le prix » (in L. Dussieux et alii, *Mémoires inédits*, 1854, t. I, p. 246). Sur l'interprétation de ce texte, je renvoie aussi à la contribution de Christian Michel dans ce volume.

39. B. Teyssède, 1965, p. 121 *sq.*

40. L'exemple le plus récent de cette renommée est l'édition d'une traduction allemande de cette conférence par W. Schlink, 1996. Wilhelm Schlink montre au cours de son commentaire que l'accentuation de l'analyse formelle du tableau par Le Brun entraîne l'oubli de son contenu, de sa dimension théologique (p. 82-94). Cette remarque renvoie à une autre différence entre l'analyse purement formelle du peintre, Le Brun, et la description de l'historien de l'art, Félibien, qui, dans ses descriptions adressées aux commanditaires des œuvres, verbalise aussi les dimensions iconologiques.

donna d'autant plus là dedans, que, depuis quelques années, j'étois assez connu et approuvé de lui, jusqu'à en être venu à faire des lettres en son nom, ou à sa recommandation, dans des occasions de la plus grande importance [...]»⁴¹.

Félibien a ressenti la difficulté de son rôle. Le rapport entre écrivain et praticiens est pour lui un problème de fond. Au tout début de la préface des *Entretiens* il s'excuse d'entreprendre de parler « d'un art [la peinture] si éloigné des occupations » qu'il a eues auparavant⁴² alors que les toutes dernières phrases de cette même préface expriment l'espoir de trouver surtout parmi les peintres des lecteurs à son ouvrage⁴³. Une anecdote au sujet des Carrache que Félibien reprend de Bellori dans le sixième *Entretien* reflète peut-être ses pensées à ce sujet : « ... un jour [Annibale était] avec son frère Augustin dans la compagnie de quelques-uns de ses amis [...]. Augustin Carache nouvellement arrivé à Rome, après avoir loué beaucoup le grand Sçavoir des anciens Sculpteurs, & après s'être étendu parti-

culièrement sur la beauté du Laocoon, voyoit qu'Annibal ne disoit rien, & donnoit peu d'attention à ses paroles, il s'en plaignit, comme s'il n'eût pas fait assez de cas d'un ouvrage si admirable. Mais pendant qu'il continuoit d'élever le Laocoon par de beaux discours, qui le faisoient écouter de tous les Assistans, Annibal s'approcha de la muraille, contre laquelle il dessina le Laocoon & ses enfans, aussi exactement que s'il les eût eus devant lui pour les imiter : ce qui remplit d'admiration ceux qui étoient présens, & ferma la bouche à Augustin, qui avoua que son frere avoit sçû bien mieux que lui, représenter à la compagnie les beautez de cet ouvrage. Annibal se retira aussi-tôt en souriant, & dit seulement que les Poëtes peignoient avec les paroles, & que les Peintres parloient avec le pinceau⁴⁴. »

41. J. Rou, éd. 1857, t. II, p. 31.

42. A. Félibien, 1666, éd. Démoris, 1987, p. 83.

43. *Ibid.*, p. 92.

44. A. Félibien, 1679, éd. 1725, t. III, p. 254 sq. Cf. P. Bellori, 1672, éd. Borea, 1976, p. 43 sq. Borea (*ibid.*, note) montre que la source de cette anecdote est un manuscrit d'Agucchi.