

'Une ligne horizontale interrompue par une ligne diagonale'. De la géométrie dans la description d'œuvres d'art

Raphael ROSENBERG

En 1912, Adolphe Goldschmidt succéda à la chaire d'histoire de l'art de Heinrich Wölfflin à l'Université de Berlin. L'un de ses premiers cours eut lieu devant un paysage de Jacob van Ruisdael. Goldschmidt incita les étudiants à décrire le tableau : « Dites nous simplement ce que vous voyez ». L'un des étudiants répondit : « Je vois une ligne horizontale interrompue par une ligne diagonale ». Sur quoi Goldschmidt aurait répliqué : « Moi je vois beaucoup plus »¹. La perception d'œuvres d'art de l'étudiant en question était évidemment formée par Wölfflin, maître d'une histoire de l'art formaliste. On imagine bien les cours auxquels l'étudiant avait participé en lisant les textes de ce grand historien de l'art. Je cite d'après l'*Art classique* de 1899 une des très nombreuses descriptions brèves par lesquelles Wölfflin met en évidence des phénomènes stylistiques (fig. 1) :

« Avec une délicatesse hésitante Raphaël construit d'abord d'un trait net et fin la pyramide de la *Vierge au chardonneret* (Offices) avec Marie assise et les deux enfants debout à ses côtés, en bonne symétrie. La composition respecte le schéma du triangle équilatéral. Le tracé des lignes et la précision d'orfèvre utilisée dans la distribution des masses dénotent une sensibilité et une délicatesse jusque-là inconnues à Florence. Pourquoi le manteau glisse-t-il sur l'épaule ? C'est pour préparer le livre qui se détache de la silhouette, de façon à donner l'impression d'une ligne qui descend avec un rythme harmonieux »².

1. Raphaël, *La Vierge au chardonneret*, 1506, Florence, Galleria degli Uffizi.



Il est significatif de comparer cette description avec celle que donne Vasari du même tableau dès la première édition des *Vite* (1550) :

« Dipinse un quadro, nel quale fece fra le gambe alla Nostra Donna un putto, al quale un San Giovannino tutto lieto porge un uccello, con molta festa e piacere dell'uno e dell'altro ; è nell'attitudine d'ambidue una certa semplicità puerile e tutta amoreuole, oltre che sono tanto ben coloriti e con tanta diligenza condotti, che più tosto paiono di carne viva, che lavorati di colori e disegno ; parimente la Nostra Donna ha un'aria veramente piena di grazia e di divinità, et insomma il piano, i paesi, e tutto il resto dell'opera è bellissimo »³.

Le but de ces textes est très semblable : la description y est le point de départ pour faire l'éloge du tableau. L'objet des louanges est pourtant bien différent : Vasari loue la couleur, le dessin, la vraisemblance et la beauté, Wölfflin la sensibilité dans la distribution des lignes et des masses. On pourrait même se demander si les deux auteurs traitent vraiment du même objet. Wölfflin mentionne en passant Marie, son vêtement, les enfants, le livre mais il survole le paysage et le chardonneret. Ce qui l'intéresse n'est pas l'action des personnages mais la composition du plan. Les sujets de ses phrases sont des notions formelles (la composition et les lignes) ou des objets secondaires (le manteau et le livre). Vasari décrit ce que Wölfflin omet : l'action et l'expression des trois figures, ainsi que le paysage. La différence entre les deux textes devient particulièrement évidente si on analyse leur vocabulaire. Wölfflin se sert systématiquement de termes géométriques (« pyramide », « symétrie », « triangle équilatéral », « lignes », « distribution des masses »), totalement absents chez Vasari. Cette différence n'est pas casuelle. Elle est caractéristique non seulement de ces auteurs, mais du développement de la description d'œuvres d'art au cours des siècles qui les séparent : il y a du XVI^e au XX^e siècle une augmentation très nette de l'usage de la géométrie dans la description d'œuvres d'art. Ce constat n'étonnera point mais il n'existe à l'heure actuelle aucune analyse de son origine et de ses enjeux.

Je me limiterai dans cette contribution aux descriptions de peintures et ma première tâche sera d'établir une chronologie de la pénétration du vocabulaire géométrique dans ces textes⁴. Il n'y a en effet quasiment pas de notions de géométrie dans les descriptions de tableaux jusqu'au XVIII^e siècle, ce vocabulaire apparaît et se répand en revanche au cours du XVIII^e siècle. J'essaierai dans la deuxième partie d'expliquer cette évolution du discours descriptif en analysant le rôle de la géométrie dans le dessin et dans la théorie de l'art pour montrer que c'est la naissance d'une théorie de la composition du tableau qui est à la base de l'introduction d'un vocabulaire géométrique dans la description de peintures. Je terminerai par un bref aperçu sur l'histoire de la géométrie dans la description de tableaux au XIX^e et XX^e siècles.

L'ABSENCE DE TERMES GÉOMÉTRIQUES AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

Discuter l'emploi d'un mot est plus facile que d'en démontrer l'absence. Mon étude se base sur une lecture extensive de descriptions d'œuvres d'art et sur

une recherche systématique d'un certain nombre de mots-clé dans les textes digitalisés disponibles⁵. Il en résulte une absence totale de termes géométriques au XVI^e siècle : il n'y en a pas dans les descriptions de Vasari, ni dans aucune description de ses contemporains. Aucun texte du XVI^e siècle ne décrit les personnages d'un tableau, leurs membres ou encore l'agencement de l'ensemble en tant que « triangles », « pyramides » ou « cercles ». Seuls les mots « *piano* » (plan/sol) et « *campo* » (fond) sont relativement répandus⁶. Le terme « *linea* » (ligne) est bien plus rare. Il désigne parfois une ligne de la construction perspective du tableau⁷ et occasionnellement le contour d'une figure⁸. Le premier exemple que je connaisse où, dans la description d'une œuvre d'art, une figure est caractérisée de façon abstraite et quasiment géométrique date de 1599. Il ne s'agit pas d'une peinture mais du socle d'un catafalque. Dans la description des festivités mortuaires qui eurent lieu à Florence pour Philippe d'Espagne, Aurelio Biondi dit que les figures de ce socle ressemblent à des volutes : « *Queste figure con la lor positura formavano quasi volute su ogni angolo del Catafalco* »⁹. Il arrive de trouver dans les écrits du XVII^e siècle des phrases semblables et avec des termes plus clairement géométriques que ne l'est une volute, mais tout au long de ce siècle l'emploi de vocables géométriques reste exceptionnel dans les descriptions de peintures. Les rares exemples – je vais en présenter trois – sont tellement disparates qu'ils semblent plutôt dûs au hasard qu'à une tradition littéraire.

Un premier cas se trouve dans la *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*, texte écrit par Ferrante Carlo vers 1627. Parmi la foule de saints et d'anges peuplant les cieux, Carlo décrit en détail la figure d'Adam représenté sous la figure d'un vieillard barbu (fig. 2). Je cite la partie du texte consacrée à ses jambes et je mets en relief les termes géométriques :

« *la coscia tutta distesa andando a ritrovare il ginocchio si congiunge quasi con la gamba, che alquanto per dare più tenerezza al atto terribile piegata in dietro, e lascia quasi vedersi in faccia insieme col piede steso l'altra parte è accorciata in parte, et raccolta ; il piede di quella è situato poco inferiore al ginocchio di questa alzante il ginocchio, e della gamba, e della coscia veduta in profilo farsi il doppio lato di un triangolo quasi di lati uguali* »¹⁰.



2. Bartolomeo Cesi d'après Giovanni Lanfranco, *Assomption de la Vierge*, coupole de S. Andrea della Valle, Rome, 1625-1628, détail.



3. Annibale Carracci, *Hercule soutenant le globe*, 1595-1597, Rome, Palais Farnèse, Camerino.

tude des figures peintes. Il s'embarque dans de longues phrases dont le sens exact n'est pas toujours évident. Le triangle isocèle (« *doppio lato di un triangolo quasi di lati uguali* ») relate – je pense – l'ouverture prononcée des jambes d'Adam : la distance entre les genoux est pareille à la longueur de chacune des cuisses. Le recours à une expression aussi géométrique, unique dans ce texte, a pour but d'énoncer la particularité de la position de cette figure.

Lorsque Bellori publie en 1672 ses *Vite*, la description approfondie d'une peinture est moins exceptionnelle qu'elle ne l'était en 1627. Les termes géométriques restent cependant très rares. Dans ce volumineux ouvrage, l'auteur n'y recourt qu'une dizaine de fois¹¹. La description de l'*Hercule soutenant le globe* (fig. 3), fresque d'Annibale Carracci sur la voûte du Camerino Farnese, est une acmé de géométrie non seulement dans l'œuvre de Bellori mais aussi par rapport à l'ensemble des descriptions de tableaux du XVII^e siècle :

« Non è da tralasciarsi senza considerazione l'atto di Hercole [...] piegandosi di facile alla linea perpendicolare della gravità sua verso il centro. Questa figura nel mezzo è collocata con l'altre due in un piano alquanto rilevato, secondo la disposizione del punto basso, e si muove in modo che sotto l'oppressione del globo, s'ingrandisce ; poichè solleva il destro braccio, e stende avanti il piede con la gamba, dove la coscia scortando da tutte le parti, forma una rotondità, e s'accresce alla vista. Per lo contrario nel posare il ginocchio sinistro a terra, s'accorcia in breve linea la gamba in dietro col piede »¹².

Les termes géométriques se réfèrent d'une part à la perspective de la fresque. Il s'agit des mots qui étaient déjà courants au XVI^e siècle : le plan (« *piano* ») vu de bas en haut, c'est-à-dire avec un point de fuite qui se trouve en dessous du tableau (« *punto basso* »). D'autres vocables géométriques se réfèrent à la figure d'Hercule et sont liés à sa position inaccoutumée : son « agrandissement » (« *s'ingrandisce* ») du bas vers le haut qui lui permet de supporter le globe, l'inclinaison vers l'avant (par rapport à la ligne de gravité : « *linea perpendicolare della gravità sua verso il centro* »), le raccourci de la cuisse droite dont on ne voit que des rondeurs autour du genou (« *rotondità* ») et la courte ligne de fuite (« *breve linea* ») de la jambe gauche. Le constat selon lequel Hercule est au milieu (« *nel mezzo* ») de la fresque, flanqué de deux autres figures, se réfère à la composition

Ferrante Carlo est un pionnier du genre de la description, l'un des tout premiers à écrire un texte entièrement consacré à la description d'une seule peinture et long de plusieurs pages. Il n'a pas de précurseurs et l'on remarque ici comme ailleurs qu'il éprouve une certaine difficulté à expliquer par écrit l'atti-

du tableau. Nous reviendrons plus tard sur l'histoire de la composition pour constater que cette allusion de Bellori est en 1672 très moderne.

L'auteur de mon troisième exemple est Roger de Piles, le théoricien le plus progressif de la fin du XVII^e siècle. Il faut d'abord constater qu'il n'utilise aucun terme géométrique dans son unique livre de descriptions de tableaux, concernant une collection de toiles de Rubens¹³. Il y a en revanche dans les *Conversations sur la connoissance de la peinture*, que de Piles publie en 1677, une page où il explique la nécessité d'employer le clair-obscur pour rendre le modelé des objets représentés. Il invoque à cet endroit l'autorité de Rubens dont la maxime aurait été « d'éclairer d'autant plus les endroits relevez, qu'ils avoient de saillie » ; en effet « la plupart des figures qui sont en ces tableaux ne font le bel effet que vous voyez, que parce que le peintre les a traitez dans ce principe ».

Le *Jugement de Paris* sert d'exemple (fig. 4). Ainsi « les épaules de la Junon qui sont d'une figure convexe, devroient estre aussi éclairées que ses fesses qui n'avancent de guères plus ». C'est pour augmenter « le relief et la rondeur » de cette figure que ses « fesses sont plus éclairées que les épaules ». Pour mieux expliquer ces propos l'auteur insère un dessin schématique (fig. 5) : Junon qui est placée au milieu du tableau de Rubens où elle « est veuë par derrière » est représentée à gauche du schéma de de Piles en profil (n° 1). Une ligne courbe décrit son attitude. Pallas Athéna « veuë de front dans le mesme tableau, et dont le ventre reçoit la plus grande lumière » est au milieu et son front est inscrit dans une ligne courbe (n° 2). Ces deux figures convexes sont opposées à Vénus « qui est veuë de profil, et dont l'épaule et la hanche estant sous une mesme ligne à plomb, reçoivent une lumière égale »¹⁴. C'est parce que les propos sont complexes que de Piles se sert exceptionnellement d'une image, qu'il surimpose avec des lignes géométriques et exceptionnellement aussi de termes géométriques.

Dans l'ensemble, on constate que les auteurs de descriptions de peintures du XVII^e siècle n'ont pas l'habitude d'employer des vocables géométriques. Il le font rarement et irrégulièrement pour expliquer la position inhabituelle et/ou particulièrement complexe d'une figure ou de l'un de ces membres.

4. Peter Paul Rubens, *Jugement de Paris*, Londres, National Gallery.

5. Roger de Piles, *Junon, Athéna et Vénus d'après Rubens*, dans *Conversations...*, 1677, p. 278.





6. Raphaël, *La remise des clefs à saint Pierre*, 1515, Londres, Victoria and Albert Museum.



7. Raphaël, *Héliodore chassé du Temple*, 1511, Palais du Vatican, chambre d'Héliodore.

LE DÉVELOPPEMENT DE TERMES GÉOMÉTRIQUES AU XVIII^e SIÈCLE

Ce n'est qu'au cours du XVIII^e siècle que les termes géométriques deviennent plus habituels dans les descriptions d'œuvres d'art. J'analyserai quelques exemples avant de chercher une explication à ce changement. Il faut tout d'abord mentionner Jonathan Richardson père, peintre et théoricien de l'art, qui dans son *Essay on the Theory of Painting* de 1715 écrit au sujet de l'un des cartons de Raphaël (fig. 6) :

« There is another piece of drapery in the carton of giving the keys, which is very judiciously flung in ; the three outmost figures at the end of the picture, (the contrary to that where our Lord is) made a mass of light of a shape not very pleasing, till that knowing painter struck in a part of the garment of the last apostle in the group as folded under his arm, this breaks the straight line, and gives a more grateful form to the whole mass ; which is also assisted by the boat there [...] »¹⁵.

Il n'y a pas eu beaucoup de descriptions d'œuvres d'art publiées au cours de la première moitié du XVIII^e siècle et celles que je connais sont loin d'avoir autant de termes géométriques que les textes de Richardson. C'est seulement au cours de la deuxième moitié du siècle que ce type de langage devient plus courant. Ainsi Caylus dit en 1750 de l'*Héliodore* de Raphaël (fig. 7) :

« Le temple est grand dans l'extrême simplicité de son architecture, et l'immensité des carreaux du premier plan sert, en conduisant la vue, à indiquer beaucoup d'espace [...]. Le milieu de la composition est fort ouvert et laisse un repos considérable : il est nécessaire pour faire mieux sentir les liaisons que tous ces groupes ont par leurs différentes actions avec celui d'Héliodore. [...] les] deux figures curieuses et étonnées de tout ce qui se passe [à gauche de la scène] sont groupées très heureusement et montées sur ce pilier dont elles interrompent la ligne droite et la symétrie »¹⁶.

De 1761 à 1767 au fur et à mesure que de Salon en Salon les descriptions de Diderot se font plus longues, l'écrivain se sert de plus en plus de termes géomé-

triques. Je cite un paragraphe du long texte sur le *Saint Denis prêchant la foi en France* de Vien, tableau exposé au salon de 1767 (fig. 8) :

« Voici le chemin de cette composition, La Religion, l'ange, le saint, les femmes qui sont à ses pieds, les auditeurs qui sont sur le fond, ceux qui sont à gauche aussi sur le fond, les deux grandes figures de femmes qui sont debout, le vieillard incliné à leurs pieds, et les deux figures, l'une d'homme et l'autre de femme vues par le dos et placées tout à fait sur le devant, ce chemin descendant mollement et *serpenteant* largement depuis la Religion jusqu'au fond de la composition à gauche où il se replie pour former *circulairement* et à distance, autour du saint une espèce d'enceinte qui s'interrompt à la femme placée sur le devant, les bras dirigés vers le saint, et découvre toute l'étendue intérieure de la scène ; *ligne de liaison* allant clairement, nettement, facilement chercher les objets principaux de la composition »¹⁷.

La réflexion sur la vision de l'œil, sur ce que le spectateur verra d'abord dans une image, sur les figures et groupes qui l'attirent particulièrement et qu'il met en relation, existe déjà au XVII^e siècle mais elle est alors exprimée sans relation à la géométrie¹⁸. Diderot en revanche emploie cette réflexion pour introduire le concept d'une ligne de composition. Il décrit le « chemin de cette composition » ou comme il le nomme lui-même par la suite avec des termes plus géométriques la « ligne de liaison ». Cette ligne est l'essence de la composition, les objets du tableau y sont subordonnés. Le rôle des termes géométriques est différent de celui que nous venons de constater dans les textes du XVII^e siècle : Carlo et Bellori se servent exceptionnellement de vocables géométriques pour exprimer des circonstances extraordinaires liées à l'une des figures du tableau alors que Diderot en fait un usage systématique pour décrire un aspect de l'ensemble du tableau. Le vocabulaire géométrique lui sert à expliquer la structure qu'il croit sous-jacente à l'œuvre de Vien.

L'emploi de ce vocabulaire, des lignes droites et courbes, des figures pyramidales et circulaires se répand dans les descriptions de peintures en France

8. Joseph-Marie Vien, *Saint Denis prêchant la foi en France*, 1767, Paris, église Saint-Roch.



comme en Italie et en Allemagne. Une apogée de ce phénomène est atteinte dans les textes de Baldassare Orsini, peintre et théoricien de l'art, directeur de l'Académie de Pérouse et ami de Mengs. Il est l'auteur de deux guides sur les monuments artistiques de Pérouse (1784) et Ascoli (1790) qui contiennent grand nombre de descriptions d'un formalisme remarquable¹⁹. Je cite comme exemple celle de deux tableaux qu'il attribue à la jeunesse de Raphaël :

« [...] due tavole di Raffaello da Urbino, dipinte nella sua giovinezza, ma son poco conservate. In una è Gesù morto compianto dalle Donne pietose ; e nell'altra la Madonna col Bambino, ed alcuni Angeli.

La tavola con Gesù morto ha il tuono del colorito adeguato all'espressione del soggetto che rappresenta. La testa di Gesù ha del divino, e resta in essa serrato il principal chiaro ; mentre tutte le altre teste hanno il loro chiaro alla medesima subordinato. Carattere grandioso è nella spalla, e nel petto, e le braccia, e le gambe hanno gentilezza conveniente a Gesù. Il tutto insieme resta sciolto in figura di piramide, o triangolo, che si accenna dalle piazze luminose ; ma però i lati di essa piramide non sono eguali, perché rimarrebbe viziosa. La parte più lunga adunque rimane interrotta dalla Maddalena, che è a' piedi di Gesù.

L'altra tavola con la Madonna mostra parimente due piazze luminose disposte piramidamente ; l'una però vince l'altra in grandezza. I colori più brillanti han luogo ne' chiari, e i bruni e sporchi, nella massa di riposo, che separa le dette piazze luminose l'una dall'altra »²⁰.

Malgré un siècle d'avance, l'empreinte formaliste dans les descriptions des guides d'Orsini est parfois encore plus nette que dans les textes de Wölfflin ! Orsini décrit la composition du clair-obscur et des couleurs, de la forme (géométrique) des valeurs claires et de leur rapport, alors qu'il dit très peu de ce que le tableau représente. Pour ce qui est du deuxième tableau il ne dénombre pas les anges, il ne parle ni de l'attitude ni du mouvement de la Madone ni de celui de l'enfant Jésus et ne donne aucune indication sur leur entourage.

LA GÉOMÉTRIE DANS LE DESSIN ET DANS LA THÉORIE DE L'ART

Comment expliquer l'absence quasi totale de termes géométriques dans les descriptions de tableaux jusqu'au XVIII^e siècle ? Elle étonne d'autant plus que la géométrie est une matière familière aux peintres bien avant 1700. Le problème n'était donc pas la connaissance ou la non connaissance de la géométrie et de son vocabulaire. De toute évidence, ce qui était courant dans un média ne l'était pas forcément dans l'autre. Il y a en effet une tradition de la « description géométrique » dans le dessin dès le Moyen Âge et un emploi de la géométrie dans les traités sur l'art depuis la Renaissance, mais ce n'est qu'avec le développement d'un discours sur la composition du tableau que la géométrie fait son entrée dans le langage de la description des peintures. Pour expliquer cette divergence il faut donner un aperçu diachronique du rôle de la géométrie dans le dessin d'une part, et dans la théorie de la peinture de l'autre.

1. *La description géométrique dessinée*. Plusieurs pages du carnet de Villard de Honnecourt (fig. 9) montrent des figures humaines, des têtes, des animaux, mais

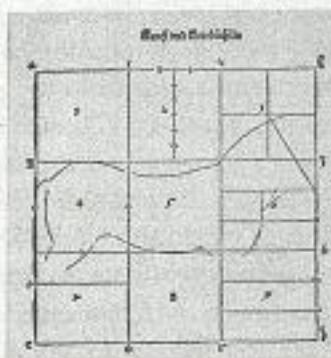
aussi des détails d'architecture et une main superposées à des formes géométriques diverses : triangles, rectangles, pentagones et cercles. Il semble bien qu'il s'agit moins d'études de proportions – les points de repère n'étant pas très précis – mais surtout d'un système mnémotechnique²¹ apparenté à la méthode conçue par Sebald Beham trois siècles plus tard pour dessiner un cheval en six étapes à partir d'un carré²². Le carré (fig. 10) est d'abord sous divisé de façon purement géométrique. Les lignes ainsi tracées servent alors de quadrillage pour esquisser les contours du cheval (fig. 11-12). Que se soit un visage humain ou un animal, tout objet est « décrit » de façon géométrique pour en faciliter sa répétition²³.

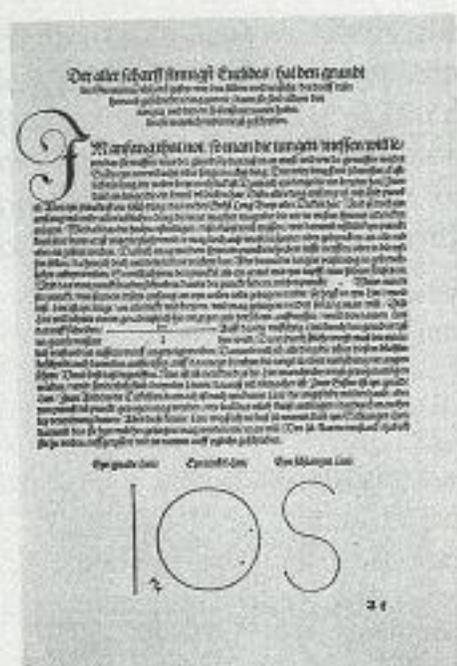
2. *La géométrie dans la théorie de la peinture à la Renaissance.* Avec l'invention de la perspective la géométrie devient une partie constitutive du cursus des peintres. Alberti (*De pictura*), Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*) et Dürer écrivent des traités que l'on pourrait définir de géométrie appliquée aux beaux-arts, des traités qui commencent inlassablement avec une définition du point et de la ligne. Dans la première page du *Traité sur la mensuration* (*Underweysung der Messung*, 1525) de Dürer où celui-ci définit non seulement point et ligne mais où il distingue ensuite la ligne droite, la ligne circulaire et la ligne serpentine (« *schlangen Lini* », fig. 13). La familiarité avec la géométrie porte Dürer à réaliser des schémas qui illustrent des problèmes de la représentation de la figure humaine, faisant preuve d'une abstraction géométrique remarquable. C'est en particulier le cas d'une double page au début de la dernière partie de son traité sur la proportion humaine de 1528 (fig. 14)²⁴. Le peintre de Nuremberg y traite du dessin d'hommes et de femmes en action et il commence par l'analyse des mouvements (« *Biegungen* » littéralement « courbures »), dont il existe – selon lui – six genres différents. De haut en bas et de gauche à droite : plier, courber, tourner, tordre,



9. Villard de Honnecourt, carnet ms. fr. 19093, p. 36, vers 1235, Paris, B.n.F.

10-11-12. Sebald Beham, *Méthode pour dessiner un cheval*, planches 1., 2., et 5., 1528.





13. Albrecht Dürer, *Les trois genres de lignes*, dans *Underweysung der Messung*, Nuremberg, 1525, première page.

étendre, pousser. Dürer expose le principe de ces mouvements en les réduisant à de simples lignes. Le texte se limite à expliquer les dessins. Les lignes et les points définis par des lettres ne se réfèrent pas à des parties précises du corps humain. Elles ne sont pas la description géométrique/abstraite d'une figure spécifique et en aucun cas la description d'un tableau. C'est plutôt l'inverse : elles figurent le principe du mouvement que Dürer applique dans les pages suivantes aux différentes parties du corps. Ainsi, en haut à gauche, Dürer dessine une droite $acdb$ et le pliage de cette droite dans les points c et d à côté ; c et d peuvent être le bassin et le genou d'une figure mais ils pourraient aussi signifier le coude et/ou les épaules dans le pliage des bras par rapport à une droite horizontale. Le premier exemple de définition géométrique des figures d'un tableau dans la théorie de l'art se trouve dans le *Trattato*

dell'Arte della Pittura de Lomazzo (1584). Le peintre milanais y conseille à plusieurs reprises de faire des figures en forme pyramidale et serpentine : « *Dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata* » et il explique ce concept de façon prolixue en utilisant aussi bien des termes géométriques que la comparaison avec la forme d'une lettre (le « S ») et avec des éléments naturels (le feu) :

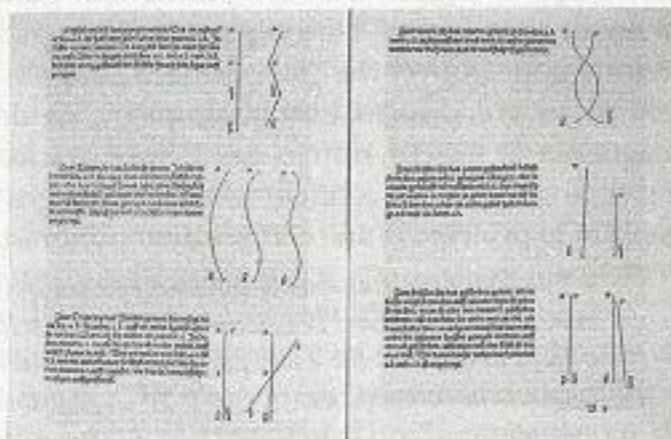
« *Et in questo precepto parmi che consista tutto il secreto de la pittura. Imperoche la maggior gratia, e leggiadria che possa havere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. E per rappresentare questo moto non vi è forma più accommodata, che quella de la fiamma del foco, laquale, secondo che dicono Aristotele, e tutti i filosofi, è elemento più attivo di tutti, e la forma de la sua fiamma è più atta al moto di tutte. Perché ha il cono, e la punta acuta con laquale par che voglia romper l'aria, e ascendere à la sua sfera. Si che quando la figura haverà questa forma sarà bellissima. E questa anco si può servare in due maniere, una è che'l cono de la pyramide, che è la parte più acuta si collochi di sopra, e la base, che è il più ampio de la pyramide si collochi ne la parte inferiore come il foco ; e allhora s'ha da mostrare ne la figura ampiezza, e larghezza come ne le gambe o panni da basso, e di sopra si ha di assottigliare à guisa di pyramide, mostrando l'una spalla, e facendo che l'altra sfugga, e scorzi, che'l corpo si torca, e l'una spalla s'asconda, e si rilievi, e scopra l'altra. Può ancora la figura che si dipinge stare à modo di pyramide c'habbia la base, e il più ampio rivolto verso la parte di sopra, e il cono verso la parte da basso : e così mostrerà la figura larghezza ne la parte superiore o dimostrando tutti doi gl'homeri o stendendo le braccia o mostrando una gamba, e ascondendo l'altra, ò d'altro simil modo, come il saggio pittore giudicherà che gli venga meglio. Ma perché sono due sorti di pyramidi l'una retta come è quella che è appresso San Pietro in Roma, che si chiama la pyramide di Giulio Cesare, e l'altra di figura di fiamma di foco, e questa chiama Michel Angelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma pyramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la*

figura ha di rappresentare la forma de la lettera S. retta o la forma rovescia, come è questa .s. perche allhora haverà la sua bellezza. Et non solamente nel tutto ha da servare questa forma, ma anco in ciascuna de le parti. Imperochè ne le gambe quando l'un muscolo da una parte rilieva in fuori, da l'altra che gli risponde, e gl'è opposta per linea diametrale ha d'essere nascosto, e ritirato in dentro, come si vede nel piede, e ne le gambe naturali »²⁵.

Ce n'est pas le seul passage du *Trattato* où Lomazzo emploie des termes géométriques en rapport à la représentation de figures humaines mais c'est le plus explicite et le plus long²⁶. On a souvent discuté le terme de *figura serpentinata*, un principe qui – selon Lomazzo – aurait été rapporté par Michel-Ange au peintre Marco da Siena (dit Marco Pino)²⁷. Ce qui importe pour notre matière n'est pas la définition de ce genre de figure mais de savoir si les artistes du *Cinquecento* avaient vraiment l'habitude de caractériser les personnages de leurs tableaux en termes géométriques. Ce n'est vraisemblablement pas le cas puisque, avant 1584, ni dans la littérature artistique italienne ni même dans un genre plus proche de la langue orale comme les épîtres il n'y a de traces d'une telle dénomination. Du moins le terme « *figura serpentinata* », si populaire de nos jours a dû être créé par Lomazzo : ce mot reste tout au long du XVII^e siècle extrêmement rare et les auteurs qui s'en servent se réfèrent explicitement au texte de Lomazzo²⁸. Michel-Ange, Marco Pino et tant d'autres « maniéristes » ont évidemment fait nombre de figures avec un « *contrapposto* » forcé, et vigoureusement tordues, avec des jambes larges et des bras proches du corps. Ils ont probablement expliqué que c'était une façon privilégiée de rendre le mouvement, mais personne avant Lomazzo ne dénommait de telles figures en termes géométriques abstraits comme « serpentine » et « pyramidale ». De Lomazzo à Du Fresnoy certains auteurs font quelques pas en ce sens mais les exemples ne sont pas plus répandus que dans les descriptions de l'époque²⁹.

3. *La théorie de la composition*. Il n'y a de doute qu'un peintre tel que Raphaël a travaillé à la composition de ses tableaux ; mais il semble bien qu'il l'ait fait de façon intuitive ou du moins non verbale : plusieurs recherches récentes – parmi lesquelles je rappelle celles de Hans Körner et Thomas Puttfarcken – ont démontré qu'il n'y a pas à la Renaissance de concept désignant la composition de l'ensemble d'un tableau ni de langage permettant d'en discuter³⁰. L'idée selon laquelle la totalité d'un tableau suit ou du moins devrait suivre un ordre général, selon laquelle la forme des parties est à subordonner à l'ensemble de l'image ne se développe que très lentement depuis la deuxième moitié du XVI^e siècle. Vincenzo Borghini fait dans la *Selva di notizie*, un manuscrit écrit vers 1564, une toute première allusion à la nécessité d'harmoniser la dis-

14. Albrecht Dürer, *Les six mouvements de la figure humaine*, dans *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nüremberg, 1528, p. Vi v. et Vij r.



position des figures d'un tableau et avertit de ne pas les distribuer au hasard³¹. Karel van Mander (*Het schilder-boeck* de 1604), Franciscus Junius (*De pictura veterum* de 1637), Poussin (dans plusieurs lettres) et surtout Charles-Alphonse Du Fresnoy avec Roger de Piles (*De arte graphica* publié en 1668) affirment que la composition de l'ensemble du tableau est l'une des parties essentielles de la peinture³². En discutant de la « *distributione et compositione* », Du Fresnoy réfléchit d'ailleurs à la question du rapport à la géométrie : il avertit de ne pas en abuser, d'en éviter un emploi trop manifeste. Il s'agit de quelques vers seulement que je cite d'après la traduction française de Roger de Piles :

« Fuyez encore les lignes et les contours égaux, qui font des parallèles, et d'autres figures aiguës et géométrales, comme des quarrés, des triangles, et toutes celles qui, pour estre trop comptées, vous font une certaine symmétrie ingrate, qui ne produit aucun bon effet, mais comme nous avons déjà dit, les principales lignes se doivent contraster l'une l'autre : c'est pourquoy dans ces contours vous aurez principalement égard au tout ensemble [*in omni Composito*] ; car c'est de luy que vient la beauté et la force des parties »³³.

Puttfarken a déduit de ce passage que la désignation géométrique des compositions de tableau devait être courante dans la langue des ateliers³⁴. Il me semble au contraire que Du Fresnoy se sert dans son poème latin de termes tellement inhabituels que Roger de Piles, qui traduit et publie le texte après la mort de l'auteur, doit expliquer dans ses notes le sens de ces vers : « Il entend parler principalement des attitudes et des membres agencez de sorte qu'ils fassent ensemble les figures géométrales qu'il condamne »³⁵.

Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que la composition de tableaux devienne un sujet explicite de la théorie de l'art. En 1715, Richardson voue tout un chapitre de sa *Theory of the Art of Painting* à ce sujet et il est – je pense – parmi les premiers à se servir du mot 'composition' au sens moderne du terme, c'est-à-dire de l'agencement de l'ensemble d'un tableau³⁶. Depuis il se forge peu à peu un langage permettant une discussion approfondie sur les différentes formes et qualités dans la composition des tableaux³⁷. Mais il a fallu attendre 1784 pour qu'un traité consacré entièrement à la composition en peinture soit publié. L'auteur de ce *Saggio sulla composizione della pittura*³⁸ est Baldassare Orsini dont j'ai déjà cité quelques lignes. Ce livre de fortune médiocre qui a échappé à la plupart des historiographes modernes est symptomatique pour juger l'état de la discussion vers la fin du XVIII^e siècle. Orsini expose des préceptes et exemples qui serviront à tout peintre pour trouver des compositions adaptées aux différents sujets. Le texte de 130 pages grand format est accompagné de douze planches à l'eau-forte dans lesquelles le lecteur trouve des démonstrations et exemples visuels. Ainsi la planche n° 5 (fig. 15) contient plusieurs images schématiques. Le n° IV à droite montre le principe d'une composition pyramidale du clair-obscur :

« Può farsi primieramente la composizione coi tratti disposti e risolti a modo di piramide ABCD, (Tav. V. Num. IV) facendo che il lato più lungo della piramide contenga due piazze o tratti di chiaro, e che il lato più corto né abbia una, e questa sia quella che occupa il terzo luogo, e che comunemente si pone per la principale, siccome quella che ha le altre due a se subordinate »³⁹.



15. Baldassare Orsini, *Schémas de compositions*, *Saggio sulla composizione della pittura*, 1784, pl. 5.

Pour des sujets plus complexes et des formats plus grands Orsini conseille en revanche de choisir des compositions qui seront basées sur une grosse diagonale telle que le démontre son dessin n° II sur la même planche :

« Per l'effetto del chiaroscuro, s'immagini l'artefice che sulla linea dello scorcio cammini un corso di ombra AB ; (Tav. V., Num. II) e che venga la sua soverchia lunghezza tagliata nel principio, e nel mezzo, e nel termine, da' tratti luminosi portati [...] con maniera assai decisa, diagonalmente da C in D [...] e indi con maniera opposta, pure diagonalmente da C in EF con un altro tratto in G, si consegue l'effetto, che tutto il lume del quadro corra a seconda della diagonale CD »⁴⁰.

Les diagrammes et surtout la façon dont Orsini les décrit semblent directement inspirés par un manuel de géométrie et le lecteur ne sera plus étonné par la description citée plus haut de la *Madone* de Raphaël. Sauf omission

Orsini est d'ailleurs le premier à avoir inventé des représentations schématiques abstraites de la composition de tableaux. Il est l'inventeur des schémas analytiques qui pullulent encore aujourd'hui dans les classes d'éducation artistique. La diversité des schémas d'Orsini est remarquable : diagrammes où le tableau avec ses figures est dessiné et où des majuscules fixent les points de la composition (n° I en haut à gauche), schémas de la répartition du clair-obscur comme ceux que nous venons d'analyser (n° II et IV), schémas réduits aux lignes essentielles de la composition (n° III, V, VII et VI [sic]⁴¹) et des schémas qui montrent les principes de la composition d'un espace en perspective (n° VI et IX). Il faut relever ici la différence fondamentale entre les dessins de Villard (fig. 9) et Sebald (fig. 10-12) d'une part et ceux d'Orsini (fig. 15) de l'autre. Alors que Villard et Sebald donnent le compte rendu géométrique d'une figure Orsini décrit l'ensemble d'une composition. Alors que Villard et Sebald utilisent une technique destinée à mieux dessiner, Orsini invente et pratique une méthode pour visualiser les analyses de tableaux. Cette différence va de pair avec l'évolution de la fonction des termes géométriques que nous avons constatée. Les rares exemples de termes géométriques dans les descriptions du XVII^e siècle déjà examinés (Carlo, Bellori et de Piles) se réfèrent à certains détails d'un tableau, à la position d'une jambe ou l'attitude d'une figure ; au contraire, au cours du XVIII^e siècle leur emploi est habituellement lié à la description de l'ensemble d'un tableau, à sa composition⁴².

De toute évidence ni les artistes ni les lettrés ont avant 1700 l'habitude de parler de tableaux avec des termes géométriques et encore moins de les décrire ainsi par écrit. C'est donc à la suite du développement d'un discours autour de

la 'composition' de l'ensemble du tableau que les termes géométriques font l'entrée dans le champ littéraire des descriptions de peintures : la géométrie, science de la division du plan et de l'espace, offrait en effet les termes adaptés à entreprendre une description de la disposition formelle des éléments du tableau. En 1715 Jonathan Richardson est le premier théoricien de l'art qui traite de façon explicite et prolongée de la composition de tableaux. Lorsque dans ce chapitre de son livre il se réfère à des exemples de tableaux de grands maîtres, il les décrit en soulignant par des termes géométriques les aspects qui l'intéressent. De même les lignes citées de Caylus au sujet de l'*Héliodore* sont tirées de sa conférence *De la composition*. La description de Diderot du *Saint Denis* de Vien se déploie sur plusieurs pages, mais ce n'est que dans le passage consacré à la composition du tableau qu'il se sert de termes géométriques. Finalement le plus grand géomètre parmi ceux qui ont fait des descriptions de tableaux au XVIII^e siècle est Orsini, premier auteur d'un traité sur la composition en peinture. Alors que les rares exemples de termes géométriques au XVII^e siècle sont disparates et semblent dus au hasard, ceux du XVIII^e siècle se ressemblent puisqu'ils sont voués à la description de la composition. Que les auteurs cités – qui ne représentent évidemment qu'un choix minimal – se connaissent entre eux ou non – ils forgent à travers l'Europe un nouveau type de discours.

ÉPILOGUE : LA DESCRIPTION GÉOMÉTRIQUE AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Je termine par un épilogue sur le développement du langage géométrique dans les descriptions au XIX^e et au XX^e siècles. Comme nous venons de le voir, la description géométrique est un acquis à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit d'une forme de description parmi d'autres, d'un vocabulaire exprimant un aspect particulier de l'œuvre d'art, sa composition, dont tout auteur peut à volonté se servir ou se passer.

En étudiant un grand nombre de publications sur la Renaissance italienne et particulièrement des livres sur Raphaël on arrive à la conclusion que dans l'ensemble du XIX^e siècle, le vocabulaire géométrique est plutôt l'exception que la règle. Certains, tels Quatremère de Quincy, Hyppolite Taine ou Eugène Müntz, se servent sporadiquement de vocables géométriques, alors que d'autres, comme Charles Blanc, Paul Mantz, Charles Clément, Charles Yriarte ou Thoré-Bürger s'en passent. Dans les textes anglo-saxons et surtout dans ceux de langue allemande, l'emploi de termes géométriques est plus courant qu'en France et augmente de façon très significative au cours de la deuxième moitié du siècle. Dans son ouvrage fondamental sur Raphaël, dont les premiers volumes sont publiés en 1839, Johann David Passavant évite toute géométrisation⁸⁵, alors que Jacob Burckhardt donne en 1855 une description très abstraite de la *Vierge au Chardonneret* :

« C'est un groupe, en forme de *pyramide*, le plus simple qui se puisse imaginer, légèrement animé par le geste tendant le chardonneret. C'est peut-être dans le *charme exquis des formes* qu'on cherchera la pure expression, le prix intime de cette œuvre ; et pourtant l'*effet de ces formes* serait moindre peut-être, ou même il serait perdu, sans

l'harmonie des formes mêmes et de la couleur, qui est réglementée de la façon la plus fine. Chez Raphaël le détail a un effet si fort et immédiat, qu'on pense y trouver l'essentiel, mais c'est le charme inconscient de l'ensemble qui est déterminant »⁴⁴.

En 1882 Joseph Crowe et Giovanni Cavalcaselle font même à l'occasion de la description de la *Vierge au chardonneret* une digression sur la composition pyramidale en essayant de définir celle-ci comme catégorie historique :

« *Equal genius is shown in giving prominence to the Virgin's face, which is at once a focus of light and apex to the Vincian pyramid of composition.* » (* *The pyramidal form of composition was taught from the earliest time in Florence and practised by Botticelli, Filippino, Lionardo, and Michaelangelo. Lomazzo lays it down as a known precept [...]* »⁴⁵.

Si l'on tient compte de cette tradition, le texte de Wölfflin de 1899 cité au début de mon article n'a plus rien d'étonnant. Ses textes sont à la fin du XIX^e siècle une acmé de la géométrisation du langage descriptif mais il s'agit d'un phénomène déjà répandu dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Comment expliquer cette intensification du vocabulaire géométrique particulièrement évidente dans les textes en langue allemande de la deuxième moitié du XIX^e siècle ? Je pense que le phénomène est intimement lié aux ambitions scientifiques des auteurs. Vers 1870 en Allemagne, Autriche et Suisse, de façon beaucoup plus nette que dans d'autres pays européens, l'histoire de l'art est devenue une discipline universitaire à part entière⁴⁶. Des chaires et des instituts d'histoire de l'art se créent peu à peu dans chaque université. Ceux qui écrivent des livres et des articles sur l'art du passé sont des professeurs d'université ou du moins ils ont la vocation de se mesurer aux textes d'historiens de l'art universitaires. La description du tableau ressort alors d'une vocation de recherche scientifique et d'enseignement universitaire : l'on décrit pour comprendre et pour expliquer les règles de l'œuvre, sa structure et sa particularité. Si les descriptions allemandes des œuvres de la Renaissance sont dans la deuxième moitié du XIX^e siècle souvent plus longues et souvent plus géométriques que celles de leurs collègues français, c'est surtout parce qu'elles veulent être un outil de connaissance scientifique, d'analyse objective.

Les descriptions du type de Wölfflin qui visent aux changements stylistiques et utilisent assez largement un vocabulaire géométrique ont été introduites en France par Henri Focillon. Je cite ses lignes au sujet de la *Vierge au chardonneret* ou disons plus exactement au sujet du développement de la composition des *Vierges* de Raphaël, publiées en 1926 :

« Le thème [de la composition de la *Vierge du Grand Duc*] se développe et se diversifie avec les années. Son harmonie sereine, c'est le *doux triangle humain* que forme la Vierge ayant à ses côtés Jésus et saint Jean, nus, gracieux et libres, dans une tiédeur d'immortalité (*Vierge de Vienne*, 1506 ; *Vierge au Chardonneret*, 1506, Offices [...]) »⁴⁷.

Ces phrases sont exemplaires de l'aisance avec laquelle les auteurs du XX^e siècle se servent du vocabulaire géométrique dans la description des peintures. Focillon mêle avec virtuosité des termes de nature opposée (« doux triangle humain »). Figure et composition ne font qu'un et l'auteur transpose sur cette

unité l'effet général (la douceur) des tableaux. Y a-t-il un rapport entre les descriptions abstraites d'art figuratif et l'art abstrait ? Sans pouvoir me lancer ici dans une nouvelle étude, disons qu'il s'agit probablement d'un échange à double sens. D'une part l'art abstrait ou même carrément géométrique de leurs contemporains habitue et encourage les historiens de l'art du XX^e siècle à concentrer le regard et la plume sur la composition, sur les structures géométriques des œuvres anciennes. D'autre part le style de description géométrique se forme et se diffuse cent cinquante ans avant que Kandinsky et Kupka ne commencent à exposer des tableaux abstraits.

Notes

Ce texte doit beaucoup à la discussion qui a eu lieu lors du colloque à la Villa Médicis. J'en remercie les participants et je leur demande de me pardonner de ne pas avoir pu élaborer toutes leurs suggestions. Je remercie Heidrun et Mireille Rosenberg ainsi que Olive Kase pour leur critique du manuscrit.

1. Erwin PANOFSKY, *Goldschmidts Humor*, (1963), dans Karen MICHELS, Martin WARNKE (éd.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze II*, Berlin, 1998, p. 1153.
2. Heinrich WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst*, München, 1899, p. 82 : « Zaghaf baut Raffael zuerst die saubere feinlinige Pyramide der Madonna del Cardellino (Uffizien), wo die Kinder gleichmässig zu Seiten der sitzenden Maria stehen. Es ist eine Komposition nach dem Schema des gleichseitigen Dreieckes. Mit einem in Florenz unbekanntem Zartgefühl sind die Linien geführt und die Massen auf der Goldwage gegeneinander abgewogen. Warum fällt der Rock Mariä an der Schulter herunter? Es soll das ausspringen der Silhouette beim Buche vorbereitet werden, so dass die Linie in gleichmässigem Rhythmus herunterzugleiten scheint ». Il existe une traduction française de ce livre (*L'art classique*, Brionne, 1989) dont je ne me suis pas servi pour essayer d'être aussi proche que possible du vocabulaire et de la structure du texte allemand. De même – sauf mention contraire – toutes les traductions suivantes sont les miennes.
3. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550*

e 1568, Rosanna BETTARINI, Paola BAROCCHI (éd.), IV, Firenze, 1976, p. 160. Je cite d'après la deuxième édition de 1568 où ces lignes sont légèrement révisées.

4. J'utilise le mot « description » au sens large : disons que tout discours qui détaille des aspects spécifiques d'un tableau particulier et réellement existant est une description. Sur le problème de la définition de ce genre littéraire voir Raphael ROSENBERG, *André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours*, dans Stefan GERMER, Christian MICHEL (éd.), *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*, (actes de colloque, Nanterre, 1996), *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 148-159.
5. Grâce au Cd-rom *Art Theorists of the Italian Renaissance* produit par Chadwyck-Healey en 1998 cette recherche est quasiment exhaustive pour les textes italiens de Alberti à Bellori.
6. Sur la signification et l'emploi de ces termes voir Jeroen STUMPEL, *On Grounds and Backgrounds. Some Remarks about Composition in Renaissance Painting*, dans *Simiolus*, XVIII, 1988 (1989), p. 219-243.
7. Ainsi la « *linea del piano* » est une ligne horizontale du tableau, généralement celle du premier plan. VASARI, *Le vite...*, cité note 3, III, p. 552 : Andrea Mantegna « *ebbe in questa istoria [Triomphe de César, Hampton Court] una bella ; e buona avvertenza, che avendo situato il piano dove posavano le figure, più alto che la veduta dell'occhio, fermò i piedi dinanzi in sul primo profilo e linea del piano, facendo sfuggire gl'altri più adentro di mano in mano* ». Un siècle plus tard en Italie comme en France le mot ligne/linea suffit déjà à lui seul pour

exprimer ce concept : « Sur la mesme ligne et de l'autre costé à la gauche du Tableau paroist une femme [...] », André FÉLIBIEN (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, p. 80, au sujet de la *Manne* de Poussin. « Questo gruppo è situato dal lato sinistro del quadro, dove chiude l'istoria, posando su la linea : sicche le figure si avanzano li più vicine alla vista », Giovan Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, p. 421, au sujet du *Moïse frappant le rocher* de Poussin à l'Ermitage. Bien que la valeur des statistiques de la fréquence d'un mot est très relative puisqu'elles ne tiennent pas compte des différents emplois de ce mot il est intéressant de relever que dans la première édition des *Vite* de Vasari *campo* figure 50 fois, *piano* 49 alors que l'auteur n'a utilisé le mot *linea/linee* que 9 fois (Paola BAROCCHI et alii (éd.), *Giorgio Vasari, Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle relazioni del 1550 e 1568. Indice di frequenza*, Pisa, 1994).

8. Raffaello BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, p. 312s. : « quel povero, che diede la limosina à San Piero [dans la Chapelle Brancacci], di cui la gamba, che manda in dietro è tanto bene accomodata con le linee de' dintorni nel disegno, e con l'ombra nel colorito che par veramente che ella entri nel muro ». Dans les conférences éditées par Félibien le mot est aussi employé dans ce sens bien que l'on ressent une gêne à introduire ce concept : « une des plus grandes difficultez de la peinture est de bien former tous les contours, Raphaël a été soigneux de les rendre précis et corrects dans ses ouvrages à l'exemple des excellents peintres de l'Antiquité [...] estant certain que c'est la circonscription des lignes (il faut que je me serve de ce mot) qui donne connoissance de la véritable forme du corps ». (FÉLIBIEN, *Conférences...*, cité note 7, p. 4s.).

9. Aurelio BIONDI, *Essequie della sacra cattolica Real Maestà del Re di Spagna, don Filippo II. d'Austria [...]*, Firenze, 1599, p. 23. L'on doit à Thomas FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstilliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1990, p. 186 d'avoir signalé de ce passage.

10. Cité d'après Nicholas TURNER, *Ferrante Carlo's 'Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio : Lanfran-*

chi' : a Source for Bellori's Descriptive Method, dans *Storia dell'Arte*, 12, 1971, p. 320.

11. Il s'agit, notamment du mot « ligne » : « *estrema linea* » ou « *sinistra linea* » signifie par exemple le bord (gauche) du tableau (BELLORI, *Le vite...*, cité note 7, p. 51, 62, 107, 353 et 420 et Giovan Pietro BELLORI, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino [...]*, Roma, 1695, p. 17 et 20). « *Ultima linea* » est l'arrière plan (BELLORI, *Le vite*, p. 422).
12. BELLORI, *Le vite...*, cité note 7, p. 36.
13. Roger 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, et de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, 1677) et les a remaniées à plusieurs reprises jusqu'en 1683 : Bernard TEYSSÈDRE, *Une collection française de Rubens au XVII^e siècle. Le Cabinet du Duc de Richelieu décrit par Roger de Piles (1676-1681)*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 105, 1963, p. 241-300.
14. DE PILES, *Conversations...*, cité note 13, p. 276-278.
15. Jonathan RICHARDSON, *An Essay on the Theory of Painting*, London, 1715, p. 128, cité d'après Jonathan RICHARDSON, *The Works*, London, 1793, p. 74-75.
16. *De la composition*, Conférence lue le 5 septembre 1750, cité d'après le comte de CAYLUS, *Vies d'Artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la Peinture et la Sculpture [...]*, André FONTAINE (éd.), Paris, 1910, p. 168s.
17. Denis DIDEROT, *Salon de 1767*, dans Else Marie BUKDAHL et alii (éd.), *Diderot. Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, 1995, p. 95. L'on compare cette description avec celle de *L'accordée de village* de Greuze dans le Salon de 1761 où Diderot commence ce genre de description de la composition : « La composition m'en parut très belle ; c'est la chose comme elle a dû se passer. Il y a douze figures, chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit. Comme elles vont en ondoyant et en pyramidant ! Je me moque de ces conditions ; cependant, quand elles se rencontrent dans un morceau de peinture par hasard, sans que le peintre ait eu la pensée de les y introduire, sans qu'il leur ait rien sacrifié, elles me plaisent », Denis DIDEROT, *Salon de 1761*, dans Gita MAY, Jacques CHOUILLET (éd.),

Essais sur la peinture [...], Paris, 1984, p. 164s. Sur la géométrie dans les Salons de Diderot voir aussi Hans KÖRNER, *Auf der Suche nach der « wahren Einheit »*. *Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München, 1988, p. 121-125.

18. C'est ainsi que Félibien relate les propos de Le Brun dans la fameuse conférence sur la Manne de Poussin (FÉLIBIEN, *Conférences...*, cité note 7, p. 79 et 83) : « Les parties partagent la veuë, les groupes l'arrestent et lient le sujet. [...] Il [Le Brun] dit que ce qu'il appelle parties, sont toutes les figures séparées en divers endroits de ce Tableau, lesquelles partagent la veuë, luy donnent moyen en quelque façon de se promener autour de ces figures, et de considérer les divers plans et les différentes situations de tous les corps, et les corps mesmes différens les uns des autres. Que les groupes sont formez de l'assemblage de plusieurs figures jointes les unes aux autres qui ne séparent point le sujet principal, mais au contraire qui servent à le lier et à arrester la veuë ; En sorte qu'elle n'est pas toujours errante dans une grande étendue de pais ». Voir à ce propos Wilhelm SCHLINK, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins « Mannawunder »*, Freiburg i. B., 1996, p. 61s.
19. Baldassare ORSINI, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, Perugia, 1784 et Baldassare ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia, 1790. Je remercie Marco Collareta de m'avoir signalé ces deux textes. Bruno Toscano a réédité le guide de Perugia (Treviso, 1973) en y ajoutant une longue introduction très instructive.
20. ORSINI, *Guida [...] di Perugia*, cité note 19, p. 19s., ces deux peintures se trouvaient alors dans l'église de San Pietro.
21. Hans R. HAHNLOSER, *Villard de Honne-court. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Wien, 1935, p. 88 désigne l'un des schémas géométriques de « guide-âne ».
22. Deux de ces gravures sur bois furent publiées dans son *Dyses buchlein zeyget an [...] ein [...] proporcion der Ross [...]*, Nürnberg, 1528. La totalité des six gravures est publiée

- dans le *Kunst und Lerbüchlin*, imprimé à Francfort par Christian Egenoph en 1546 avec plusieurs rééditions (1552, 1557, 1565, 1566, 1582, 1594, 1605). Pour une reproduction complète d'un exemplaire de 1565 voir Walter L. STRAUSS (éd.), *The Illustrated Bartsch*, XV, 1978, p. 219-272. Pour l'histoire bibliographique voir Gustav PAULI, *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit Nachträge, sowie Ergänzungen und Berichtigungen von Heinrich Röttinger*, (1901), Baden-Baden, 1974, p. 432s. Les méthodes de dessin basées sur des formes géométriques sont populaires bien au delà du XVI^e siècle ; voir par exemple Jean de SAINT-IGNY, *Éléments de pourtraiture ou la méthode de représenter et pourtraire toutes les parties du corps humain*, Paris, 1630. Je remercie Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel de m'avoir signalé ce dernier exemple. Il démontre aussi la continuité du terme « pour-trai(c)ture » dont se sert déjà Villard.
23. Comparer Friedrich Teja BACH, *Struktur und Erscheinung. Untersuchung zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin, 1996, p. 275-279 avec d'ultérieurs exemples.
24. Albrecht DÖRER, *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg, 1528, p. Vj v. et Vij r.
25. Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura. [...] Diviso in sette libri ne' quali si contiene tutta la theorica, e la pratica d'essa pittura*, Milano, 1584 p. 23
26. LOMAZZO, *Trattato...*, cité note 25, voir surtout p. 27, 29, 248s., 296 et 484s.
27. Pour un compte-rendu de la littérature récente sur le concept de *figura serpentinata* voir Emil MAURER, « *Figura serpentinata* » *Studien zu einem manieristischen Figurenideal*, dans *idem, Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*, Zürich/ München, 2001, p. 21-79, notamment note 3, p. 75.
28. David SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, p. 80-87 a démontré que Alberti et Leonardo sont les sources essentielles de Lomazzo. Pourtant le terme « *serpentinata* » n'apparaît pas en tant que tel avant 1584. Ce qui est plus étonnant, c'est qu'en dehors du texte de Lomazzo, il ne figure chez aucun autre auteur de la banque digitale *Art Theorists of the Italian Renaissance*

(cité note 5). Parmi les textes qui ne sont pas inclus dans cette banque j'ai trouvé une référence dans les *Considerazioni sulla pittura* de Giulio Mancini, manuscrit écrit entre 1614 et 1630 et publié en 1956. Mancini semble ne pas avoir connu le terme indépendamment du *Trattato* de Lomazzo puisqu'il s'y réfère en disant : « *a modo di serpe come dice lui* ». Voici l'essentiel du passage de Mancini : « *Lomazzo [...] erra a parer mio. [...] considerando alcuni precetti intorno alla pittura, non solo d'una figura, ma della composition dell'istoria, com'è che la pittura sia piramidale e che habbia in sé il uno, el dua, el tre, et appresso che questo fusse precetto dato da Michelangelo Bonaroti a Marco da Siena suo discepolo, il che è falso, perché Marco non fu scolar di Michelangelo, ma di Mecarino in Siena sua patria. [...] Quanto poi che le figure devin esser piramidali e l'haver quel un, due et tre, credo che ciò sia vero nei gruppi delle figure, ma non già nella figura sola, perché non vedo come con tre ponti, che non siano in linea retta, ma a modi di serpe come dice lui, che avendo il tosamento non perpendicolare alla testa, possi star ritta* ». (Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana MARUCCHI, 2 vol., Roma, 1956-1957, I, p. 161s.). Marion Boudon a attiré mon attention sur une référence beaucoup plus positive mais moins directe qui se trouve dans le traité d'un sculpteur et antiquaire, écrit dans les années 50 du XVII^e siècle et dont différents manuscrits ont été publiés récemment : Orfeo BOSELLI, *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara*, Antonio P. TORRESI (éd.), Ferrara, 1994, le chapitre 12 (p. 130ss.) est intitulé « *Dell'atto più leggiadro in generale, e della maravigliosa operazione della lettera S nelle statue che posano* », on y lit par exemple (p. 133) : « *Ma comunque si sia, il segreto più recondito da fare una figura che posi leggiadrissima è una linea invisibile, immaginata dall'artefice in similitudine della lettera S, la quale si fa camminare in verso la figura, avendo il suo principio dalla fontanella della gola ed il suo fine dentro la gavolla della gamba inferiore che posa, avvertendo però che la statua posa dalla parte dritta, come dovrebbe, detta lettera S si forma al contrario in guisa S* ». Le chapitre 14 (p. 135ss.) est intitulé « *Dell'atto delle statue a sedere, con l'operazione della lettera S in loro* » on y lit (p. 136) : « *La lettera S dritta, o rivolta, tanto*

necessaria ancora nelle sedenti, poichè senza essa restano senza grazia e decoro ». Félibien et/ou Le Brun connaissaient aussi ce passage de Lomazzo et ne semblent pas non plus avoir été accoutumés à d'autres descriptions géométriques. Le texte de la première conférence (Le Brun au sujet du *Saint Michel* de Raphaël) cite le passage du *Trattato* comme exemplaire pour l'école de Florence sans nommer de source : « *L'École de Florence enseignoit autrefois à ses disciples à donner plus de mouvement à leurs figures [...]. Elle vouloit mesme que cette disposition de membres formast un contraste qui fist paroître une figure pyramidale et mouvante en façon de flâme, croyant qu'en imitant ainsi le mouvement du feu, il y avoit plus d'action dans les personnes qu'on representoit. [...] Voilà pourquoy ceux qui ont entendu parler de ce mouvement pyramidal dans les membres se sont imaginez que leurs contours devoient toujours estre enfonchez dans les parties opposées à celles qui sont élevées* » ; FÉLIBIEN, *Conférences...*, cité note 7, p. 13s. Félibien avait déjà tenu des propos quasiment identiques sur la différence entre les écoles de Florence et Rome en 1663, mais sans employer les termes de Lomazzo « *pyramidale et mouvante en façon de flâme* » : André FÉLIBIEN, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, (1663), dans André FÉLIBIEN, *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*, Paris, 1689, p. 50s. Il est remarquable que cette citation se limite à la « *figure pyramidale et mouvante en façon de flâme* » et laisse le terme « *figura serpentinata* » de côté et que dans aucune des descriptions de ce livre le terme « *figure pyramidale* » ne soit repris. D'ailleurs il me semble que dans l'ensemble des sept conférences aucune figure ou groupe n'est décrit de façon géométrique.

29. Je reviendrai sur Du Fresnoy. Un autre exemple est BOSELLI, *Osservazioni...*, cité note 28, dans chapitre 4 « *Che cosa sia Arte e nobiltà della scultura* » (p. 81s.) : « *E prima bisogna sapere Geometria, fondamento primo di tutte le arti, per potere regolatamente le parti del corpo umano e le altre cose create rappresentare. Perché, visto un oggetto, conviene subito giudicare se sia tondo, ovale, triangolare, quadrato, e simili cose per poterlo lineare regolatamente,*

della quale Euclide Megarense sarà buon maestro » (p. 82) et chapitre 11 « Del Contorno » (p. 88) : « S'osservi, che, essendo il corpo umano più tosto sferico, non ama linee rette ».

30. Hans KÖRNER, *Auf der Suche nach der « wahren Einheit ». Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München, 1988 ; Thomas PUTTFARKEN, *The discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven/ London, 2000 ; Paul TAYLOR, François QUIVIGER (éd.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London, 2000.

31. « [...] *composizione et armonia, ch'è una gentile e discreta distribuzione de le figure e delle cose in una tavola ; le quali saranno disposte in modo che l'una non impedisca o noi l'altra, né una alzi il braccio che copra il viso a una figura principale, e simil cosa, et in somma ch'e' non paia il pittore aver gittate le figure in sulla tavola come getta il contadino che semina a ventura il grano nel campo* » cité d'après PUTTFARKEN, *Discovery...*, cité note 30, p. 308.

32. Pour une histoire de cette « découverte » théorique de la composition je renvoie à la discussion détaillée qu'en a fait PUTTFARKEN, *Discovery...*, cité note 30, p. 189-277.

33. Charles Antoine DU FRESNOY, *L'Art de Peinture [...]. Traduit en François, avec des remarques nécessaires et très amples [par Roger de Piles]*, Paris, 1668, p. 19, Vers 168-175 (§ XVIII).

34. PUTTFARKEN, *Discovery...*, cité note 30, p. 286 : « [Du Fresnoy] condemns the use of geometric principal lines and forms, indicating that at least in the workshops (although not in public discourse) artists would talk about and consciously employ them ».

35. DU FRESNOY, *L'Art de Peinture...*, cité note 33, p. 100.

36. RICHARDSON, *Essay...*, cité note 15, p. 114-133 (= p. 64-77 de l'édition de 1793).

37. Jörg GARMS, *Machine, Composition und Histoire in der französischen Kritik um 1750*, dans *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, 1971, p. 27-42 montre avec de nombreux exemples que le concept de « machine », qui déjà pour Du Fresnoy et de Piles est équivalent à celui de composition, devient vers 1750 l'objet d'une discussion généralisée.

38. Baldassarre ORSINI, *Antologia dell'arte pittorica che contiene un saggio sulla composizione della pittura [...]*, Augusta, 1784. Ce texte peu connu est mentionné dans l'introduction à la réédition du guide de Pérouse par Bruno Toscano, cité note 19.

39. *Ibidem*, p. 46.

40. *Ibidem*, p. 39s.

41. Il s'agit d'une erreur sur la planche, ce schéma devrait être annoté « VIII ».

42. Ainsi Hagedorn, directeur de la Galerie de Dresde, écrit (en français) en 1755 au sujet d'un *Saint Christophe* attribué à Rembrandt : « Un sujet semblable ne paroît guères susceptible d'un agroupement fort gracieux, à moins qu'on n'use de quelque licence, en y ajoutant p[ar] e[x]emple un spectateur étonné, ou quelque autre figure accessoire qui achève le groupe et lui donne la figure pyramidale » (Christian Ludwig von HAGEDORN, *Lettre à un amateur de peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui les composent*, Dresden, 1755, p. 70).

43. Johann David PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 4 vol., Leipzig, 1839-1858.

44. Jacob BUCKHARDT, *Der Cicerone*, (Basel, 1855), (Kritische Gesamtausgabe, Band 3), München/ Basel, 2001, p. 143 : « Die einfachste denkbare Pyramidalgruppe, durch das Überreichen des Hänflings mässig belebt ; man wird vielleicht in den reizenden Formen, dem reinen Ausdruck den vollen Werth des Bildes suchen, dieselben würden aber weniger wirken, ja vielleicht verloren gehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Theile in Form und Farbe. Bei Rafael wirkt immer das Einzelne so stark und unmittelbar, dass man darin das Wesentliche zu finden glaubt, während doch der Reiz des Ganzen unbewusster Maassen das Bestimmende ist ». La traduction française est basée sur l'édition d'Auguste Gérard (Jacob BURCKHARDT, *Le Cicerone*, 2 vol., Paris, s.d., seconde partie, p. 670).

45. Joseph A. CROWE, Giovanni CAVALCASELLE, *Raphael. His Life and Works*, London, 1882, I, p. 257.

46. Georg KAUFMANN, *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Opladen, 1993.

47. Henri FOCILLON, *Raphaël*, Paris, 1926, p. 58.