

WARBURG LIBRARY COMMONS | SCHOOL OF ADVANCED STUDY UNIVERSITY OF LONDON

[https://commons.warburg.sas.ac.uk/downloads/5q47rn72z]

Trouvé, Stéphanie, Freyssinet, Marianne, Heck, Michèle-Caroline. *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne/ Artistic lexicography : forms, uses and issues in early modern Europe.*

2018

Book

To cite this version:

Trouvé, S. (2018). *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne/ Artistic lexicography : forms, uses and issues in early modern Europe* (pp. 452 p.). Presses Universitaires de la Méditerranée - PULM. https://doi.org/10.26530/OAPEN_644313

License: Creative Commons BY-NC-ND Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International

Available at: https://commons.warburg.sas.ac.uk/concern/published_works/5999n337h

Publisher's URL: https://www.pulm.fr/

DOI: 10.26530/OAPEN_644313

Publisher: Presses Universitaires de la Méditerranée - PULM

Date submitted: 2020-04-01

Copyright is retained by the author. Terms and conditions for use of this material are defined in the User Deposit Agreement.



Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne

Sous la direction de

Michèle-Caroline HECK

avec la collaboration de *Marianne* FREYSSINET *et de* *Stéphanie* TROUVÉ

Presses universitaires de la Méditerranée

© PULM

© PULM

Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne

© PULM

Collection « Arts »

La collection « Arts » accueille des ouvrages, études et essais sur les différentes formes d'art de l'époque moderne et contemporaine. Le fait ou l'objet artistique (œuvre d'art et architecture, performance, cinéma, théâtre et arts du spectacle) et la création, la pratique et la production artistique sont au centre des préoccupations de cette collection mais ils peuvent être analysés sous des angles différents : soit restitués dans leur contexte historique, culturel, esthétique ou théorique ; soit présentés dans une perspective interdisciplinaire de dialogue entre les différentes formes artistiques et de réflexion plus globale sur la représentation et son rapport à la réalité, au corps, sur le lien entre le texte et l'image.

Directeur de collection : Thierry VERDIER.

© PUPS

Collection « Arts »
Série *Théorie des Arts*

Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne

Sous la direction de
Michèle-Caroline HECK

avec la collaboration de
Marianne FREYSSINET et de Stéphanie TROUVÉ

2018
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

© PULM

© PULM

Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier du Centre européen de la recherche (ERC) au titre du septième programme-cadre de la communauté européenne (7e PC/2007-2013) en vertu de la convention de subvention CER no 323761.

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013), grant agreement No 323761.









Mots-clés : lexicographie artistique, littérature artistique, peinture, pratique artistique, terminologie artistique, théorie de l'art.

Illustration de couverture : Halinka ZYGART.

Univ Paul Valéry Montpellier 3, CRISES EA 4424, F34000, Montpellier, France

ISBN PDF 978-2-36781-266-3
Tous droits réservés, PULM, 2018.

Sommaire

Michèle-Caroline HECK
Introduction 11

Christian MICHEL
Prologue. Les apories du discours théorique : lumière et couleur dans la littérature artistique et la pratique des peintres 27

1 Le livre comme laboratoire lexical

Cecilia HURLEY
Art Books and Their Readers 49

Claudine MOULIN
Deux faces d'une même pièce ? Der Curiose Schreiber *et* Der Curiose Mahler *de Johann Christoph Mieth et la tradition des traités sur l'écriture et la peinture au XVIIe siècle* 67

Michèle-Caroline HECK
Des Observations sur la peinture *de Charles-Alphonse Dufresnoy aux* Remarques *de Roger De Piles : continuité ou rupture ?* 91

Stéphanie TROUVÉ
Lomazzo and France. Hilaire Pader's Translation: Theoretical and Artistic Issues 103

Anaïs CARVALHO
Roger De Piles et l'Allemagne : la diffusion par la traduction 113

Gaëtane MAËS
Les Principes du dessin *de Gerard de Lairesse : réflexions sur les différentes éditions et traductions parues dans l'Europe des Lumières* 139

© PULM

Saskia COHEN-WILLNER
The Book as an Agent for Change. Karel van Mander's Schilderboeck *and the Development of a Vocabulary of Art in the Northern Netherlands* 169

Aude PRIGOT
Aux ignorants du « beau mot de patroüillis », Charles-Antoine Coypel et la question du vocabulaire 185

2 Mots et concepts

Elisabeth OY-MARRA
Circulating Words, Generating Concepts. Bellori's "Idea" and Its Ties to the Academy and the Studio 197

Eva STRUHAL
Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno 213

Marije OSNABRUGGE
Talent, Genius, Passion: 17th- and 18th- century Dutch Terminology for an Intangible but Indispensable Factor in Artistic Success 229

Emmanuelle HÉNIN
Vérité et vraisemblance dans la théorie de l'art française 245

Hans Joachim DETHLEFS
Art Lexicography as Art Theory: On Pictorial Grounds in J. G. Sulzer's Allgemeine Theorie der schönen Künste *(1771–1774)* 265

Marlen SCHNEIDER
L'absence des mots : l'échec de la théorie académique face aux genres « hybrides » 291

Sébastien BONTEMPS
Disserter sur la convenance et les embellissements des églises parisiennes dans la première moitié du XVIIIe siècle 305

© PULM

3 Circulation de notions : transferts, traductions

Ralph DEKONINCK
Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique 319

Rosa DE MARCO & Caroline HEERING
L'objet d'art et l'expérience du merveilleux mis en mots : le livre de fête comme laboratoire lexical 333

Lizzie BOUBLI
Acculturation des éléments étrangers et permanence régionale : la construction d'une langue artistique vernaculaire dans le dessin en Espagne à l'aube du Siècle d'or 347

Émilie PASSIGNAT
« Manière », « maniéré », « maniériste » : transferts et enjeux théoriques autour d'un terme clé du vocabulaire artistique 363

Paul TAYLOR
"Gladdicheyt" *in Karel van Mander's* Schilder-boeck 377

Wieneke L. JANSEN MA
Translations of Longinus' Sublime Terminology in Franciscus Junius' De pictura veterum 395

Aude PRIGOT
De la circulation des livres à la circulation des notions, le cas de Johannes Verhoek, traducteur néerlandais de Roger De Piles 409

Ulrike KERN
The Art of Translating Foreign Art Terms 423

Index 437

© PULM

Remerciements

Le volume *Des mots pour la théorie, des mots pour la pratique. Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux* est un recueil d'articles publié dans le cadre d'une Advanced Grant financée par l'European Research Council (ERC — AdG n° 323761) *LexArt : Words for art. The rise of a terminology (1600-1750)* qui a débuté en avril 2013. Il est le résultat des travaux de deux colloques qui se sont tenus à Montpellier, à l'université Paul-Valéry du 15 au 17 juin 2016 et à Paris, à l'Institut national d'Histoire de l'art, le 25 janvier 2017.

Que soient ici remerciés tous les chercheurs, post-doctorants et doctorants qui ont soutenu et participé à ce projet :

Le Conseil scientifique composé de Jan BLANC (université de Genève), Olivier BONFAIT (université de Bourgogne), Ralph DEKONINCK (université catholique de Louvain), Emmanuelle HÉNIN (université Paris-Sorbonne), Cecilia HURLEY (École du Louvre & université de Neuchâtel), Thomas KIRCHNER (Deutsches Forum für Kunstgeschichte — Max Weber Stiftung), Christian MICHEL (université de Lausanne), Alessandro NOVA (Florence Kunsthistorisches Institut — Max-Planck Institut) et Caroline VAN ECK (université de Cambridge).

Les chercheurs : Mathilde BERT, Anaïs CARVALHO, Elodie CAYUELA, Flore CÉSAR, Alexander DENCHER, Antonella FENECH, Marianne FREYSSINET, Pierrick GRIMAUD, Flora HERBERT, Julia KLEINBECK, Matthieu LETT, Marije OSNABRUGGE, Léonard POUY, Aude PRIGOT et Stéphanie TROUVÉ.

Introduction

Michèle-Caroline Heck
LexArt — Université Paul-Valéry Montpellier 3

Le projet *LexArt* se situe dans une perspective résolument européenne d'exploration à travers les textes de théorie de l'art, de circulation des concepts et des pratiques, et de perméabilité des frontières artistiques. Il se propose d'étudier le vocabulaire artistique tel qu'il s'élabore au XVIIe siècle à partir des textes fondateurs italiens, se diffuse au nord des Alpes et se transforme au début du XVIIIe siècle en relation avec les pratiques artistiques en France, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas et dans les pays germaniques [1]. L'étude de la terminologie ne signifie pas pour autant un travail de philologie. Il s'agit plutôt d'examiner les mots et les concepts pour mettre en évidence les pratiques artistiques qu'ils recouvrent, dans les différents contextes intellectuels dans lesquels ils sont utilisés. Au-delà des mots et à travers eux, le mode d'élaboration d'un langage commun à l'usage des peintres et des amateurs peut être cerné, de même que son insertion dans les réseaux du savoir. Les dimensions du champ de recherche s'étendent ainsi dans des directions diverses : la première vise l'explication des termes à partir des sources qui ont contribué à leur élaboration, la seconde porte sur leur étude comme instrument de travail servant autant à l'activité intellectuelle du théoricien qu'à celle plus pratique de l'artiste ; la troisième s'attache à la diffusion de ce vocabulaire parmi les amateurs et connaisseurs.

1. Un des axes majeur du projet *LexArt* a été de développer une base de données qui rassemble et analyse un vaste corpus de textes français, anglais, allemands et néerlandais sur l'art. Celle-ci permettra une étude et une confrontation du vocabulaire artistique contextualisé au sein de trois réseaux : sémantique, lexical et linguistique. Elle mettra également à disposition une bibliothèque numérique des textes étudiés Elle sera mise en ligne en 2018. Un dictionnaire de notions sera également publié en 2018.

© PULM

LexArt : enjeux et finalité

La tradition des études sur la théorie artistique remonte au XIXe siècle avec les recherches fondamentales initiées par l'école de Vienne et la *Quellenforschung* qui, s'attachant exclusivement à l'analyse des textes, les traduit, s'applique à en retrouver les sources, et les édite dans la série *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnick des Mittelalters und der Neuzeit* publiée sous la direction d'Albert Ilg et éditée par Rudolf Eitelberber von Edelberg [1]. Ces travaux minutieux, au demeurant extrêmement précieux, ont eu pourtant un effet négatif sur la recherche dans le domaine de la théorie de l'art, parce que, mettant l'accent sur les reprises textuelles et les citations, ils ont induit une impression de manque d'originalité de l'ensemble de la littérature artistique. Une deuxième tendance est marquée par les travaux d'Erwin Panofsky [2], de Bernard Teyssèdre [3] qui, à travers les écrits sur l'art, cherchent à définir une théorie qui serait conforme à la réalité artistique. Si les schémas sont souvent justes, ils ne mettent cependant pas en valeur les nuances, sensibles justement dans la production artistique de leur temps. Par son caractère encyclopédique, la *Kunstlitteratur* de Julius von Schlosser [4] s'inscrit dans la tradition de l'école de Vienne, et dresse le tableau de toute la production de textes sur l'art resitué dans un développement historique et un vaste cadre géographique qui recouvre toute l'Europe. Cette synthèse d'importance considérable, la dernière du genre, recense et replace dans leur contexte l'ensemble des écrits sur l'art publiés à l'époque moderne. Cependant le vocabulaire est délaissé au profit de l'étude générale des principaux traités. Cet ouvrage traduit ainsi l'autre grande tendance monographique et nationale de l'historiographie de la littérature artistique. Celle-ci a d'abord prévalu dans les recherches sur la théorie de l'art, avec bien sûr une inflexion très importante donnée aux textes de la Renaissance italienne et plus particulièrement

1. Voir à ce propos Andreas Dobslaw, *Die Wiener « Quellenschriften » und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg : Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert*, Berlin, Deutscher Verlag, 2009. Dans cette série fut publié en particulier Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, Vienne, Graeser, 1908.

2. Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, 2009 [1re éd. allemande 1924].

3. Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1965.

4. Julius Von Schlosser, *Die Kunstliteratur : ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, Schroll, 1924 [rééd. 1985 ; 1re éd. it., 1935 ; 1re éd. fr. 1984].

à Vasari [1]. Tous ces écrits, ainsi que ceux d'auteurs néerlandais comme Van Mander par Hessel Miedema [2], ont été étudiés dans le contexte particulier dans lequel ils ont été rédigés. Si ce point de vue monographique est bien évidemment fondamental, voire même nécessaire [3], il ne tient pas compte du rôle de transfert des sources qui ont servi à l'élaboration des discours sur l'art aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Deux nouvelles directions ont été amorcées dans les dernières décennies. Les recherches récentes ont d'une part abordé les textes théoriques dans la perspective de leur réception [4] ; elles les ont d'autre part examinés en les confrontant aux pratiques artistiques qu'ils décrivent. Des publications plus récentes sur Vasari [5], Van Hoogstraten [6], Sandrart [7] ou Gérard de Lairesse [8] ont ainsi élargi les contours du champ de recherche qu'il convient de poursuivre et d'affiner. Fruits d'entreprise de traductions qui se sont voulues moins littéraires et plus proches des textes, ces travaux ont également favorisé un examen plus attentif du vocabulaire employé par les théoriciens. Ils ont ainsi contribué efficacement à cette démarche novatrice et pionnière initiée par Michael Baxandall sur l'Italie du XVe siècle [9], par Paul Taylor [10]

1. Il n'est pas possible de citer ici tous les travaux sur la littérature artistique italienne.

2. Hessel MIEDEMA, *Mander, Carel van : Den grondt der edel vry schilder-const*, Utrecht, Dekkert & Gumbert, 1973 ; Hessel MIEDEMA, *Karel van Manders leven der moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe italienische schilders en hun bron*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1984.

3. Il n'est pas possible de citer ici toutes les monographies consacrées aux écrits sur l'art. Les références les plus importantes sont citées dans les articles qui suivent.

4. Claire FARAGO (éd.), *Re-reading Leonardo, The treatise on Painting accross Europe 1550-1900*, Farnham, Ashgate, 2009 ; Corinne LUCAS-FIORATO, Pascale DUBUS (éd.), *La réception des* Vite *de Giorgio Vasari en Europe (XVIe-XVIIIe siècles)*, Genève, Droz, 2017.

5. Alessandro NOVA (éd.), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, Berlin, Wagenbach, 2004.

6. Jan BLANC, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2008.

7. Michèle-Caroline HECK, *Théorie et pratique de la peinture : Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme de Paris, coll. « Passages/Passagen », 2006.

8. Lyckle DE VRIES (trad.), *The great book of painting*, Leyde, Primavera Press, 2011.

9. Michael BAXANDALL, *L'oeil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 [1re éd. angl. 1972] ; Michael BAXANDALL, *Words for pictures : seven papers on Renaissance art and criticism*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2003 ; voir aussi Peter MACK, *Michael Baxandall. Vision and the work of words*, Farnham – Burlington, Ashgate, 2015.

10. Paul TAYLOR, « The Concept of *Houding* in Dutch Art Theory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV, 1992, p. 210-232.

pour l'art septentrional, et par Thomas Puttfarken [1] pour la France. Les publications d'Ernst van de Wetering [2], de Lyckle de Vries [3], de Hans-Joachim Dethlefs [4] et de Jacqueline Lichtenstein [5] ont montré la validité de cette approche qui est cependant jusque-là restée surtout monographique et limitée à quelques exemples qu'il faut maintenant étendre dans le temps et dans l'espace. C'est en effet en termes, non de sources copiées fidèlement et sans originalité, mais de réception, de transferts et de mutations à l'échelle européenne qu'il faut concevoir l'ensemble des écrits sur l'art de l'époque moderne, et plus particulièrement en Europe septentrionale.

Ce nouveau champ se justifie d'autant plus que l'on assiste, à partir de 1600 à un déplacement de la production de textes théoriques de l'Italie vers le nord des Alpes. Amsterdam au XVIIe siècle, puis Paris et Londres supplantent Venise comme capitales de l'édition. L'étude des textes néerlandais, allemands, anglais, français montre cette perméabilité qui se traduit par une circulation des concepts favorisés par la circulation des textes et de leur traduction. Certes ces écrits fonctionnent selon le principe de la compilation, mais celle-ci ne doit pas être prise de manière négative. Loin d'être servile, la citation prend en effet un sens nouveau dans le contexte dans lequel elle s'insère. Comme l'a bien montré Antoine Compagnon [6], la littérature baroque légitime au contraire toute altération d'un mot ou d'une phrase pour améliorer l'adéquation de l'extrait aux conditions de son énonciation. La reprise d'*auctoritates* qui deviennent des lieux communs de la littérature artistique a même une véritable fonction, et correspond au désir d'être à la fois encyclopédique et normatif. Cela est d'autant plus important pour ces traités qui cherchent à rassembler en un ouvrage toute la connaissance sur l'art, associant histoire, pratique et théorie

1. Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Yale University Press, 1985.

2. Ernst Van De Wetering, *Rembrandt. The painter at Work*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000 ; Ernst Van De Wetering, *A corpus of Rembrandt Paintings, Small-scale history paintings : [1624-1669]*, vol. 5, Dordrecht, Springer, 2011.

3. Lyckle De Vries, « Gerard de Lairesse : The critical vocabulary of an art theorist », *Oud Holland*, vol. 117, n° 1/2, 2004, p. 79-98.

4. Hans-Joachim Dethlefs, « Gerard de Lairesse and the Semantic Development of the Concept of Haltung in German », *Oud Holland*, vol. 122, n° 4, 2009, p. 215-233.

5. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2013 [1re éd., 1989].

6. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

pour l'adapter à un public de peintres et d'amateurs, souvent au sein d'académies, dans le but de diffuser une culture artistique qui fait encore défaut. Ainsi des passages des *Vite* de Vasari ou du *De Pictura* d'Alberti, du *Trattato* de Lomazzo sont fréquemment repris, traduits et intégrés dans des textes qui révèlent pourtant des conceptions artistiques et esthétiques complètement différentes, dans des processus d'échanges dynamiques en relation avec la pratique. Ces mutations se font à travers le vocabulaire et les mots deviennent ainsi les véritables agents de ces transferts. Les théoriciens septentrionaux, souvent artistes eux-mêmes, doivent en effet relever le défi de créer un langage à la fois technique et esthétique qui recouvre la totalité de leur activité, et soit accessible et utile aux artistes et aux amateurs. L'invention d'une terminologie spécifique à l'expression esthétique, et le souci de trouver une formulation adéquate font partie intégrante de l'acte de création intellectuelle. Cette lexicographie, véritable point de contact entre les textes italiens, français, néerlandais, allemands et anglais, s'élabore alors à partir des termes italiens ou latins, se développe et se transforme : c'est cette émergence et ses mutations qu'il convient d'étudier.

L'étude des mots utilisés dans le discours sur l'art, mis en relation avec les pratiques artistiques ouvre un autre champ de réflexion nouveau qui s'inscrit dans la perspective définie par Roland Barthes à propos de la littérature, et qui se caractérise par une mise en relation d'aspects jusque-là séparés et qui peuvent pourtant se penser ensemble [1]. Le langage artistique est au XVe siècle inventé par les peintres, il vise moins à créer des modèles qu'à définir des recettes. Mais dès le XVIe siècle il se doit également d'être compréhensible par un autre groupe, les *virtuosi* (le mécène, le collectionneur, l'amateur), et se fait plus littéraire avant de renvoyer, à partir du XVIIe siècle, à la diversité des pratiques artistiques. Ces dernières se transforment non seulement dans les techniques qu'elles proposent de mettre en œuvre, mais également dans l'expérience esthétique qu'elles suggèrent. Les mots cependant restent les mêmes, ils en révèlent la variété. Les écrits sur l'art et leur vocabulaire ont surtout fait l'objet d'études dans lesquelles la relation à la pratique n'avait qu'une place secondaire, servant la plupart du temps d'illustration. Par ailleurs, au lieu de séparer,

1. Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil,1993, p. 22 [1re éd. 1984].

comme le propose Roland Le Mollé [1], la langue et le vocabulaire du théoricien, du critique, de l'artiste et de l'artisan, nous proposons au contraire de voir ce qui les unit, parce que les frontières entre ces différents acteurs de la vie artistique nous semblent moins étanches qu'il n'y paraît, et vont jusqu'à se confondre quand le discours sur l'art n'est plus celui des artistes mais celui des amateurs. Les mêmes mots apparaissent par ailleurs dans des contextes différents. Leur sens varie, pourtant leur signification est toujours en adéquation avec les milieux dans lesquels ils sont utilisés. Ce constat justifie comme le propose Roland Barthes « d'imaginer une nouvelle science linguistique : elle étudierait non plus l'origine des mots ou étymologie, ni même leur diffusion, ou lexicologie, mais les progrès de leur solidification, leur épaississement le long du discours historique ; cette science serait sans doute subversive, manifestant bien plus que l'origine historique de la vérité : sa nature rhétorique, langagière [2] ». C'est dans cette perspective d'analyse de transformation du mot que nous nous situons. La terminologie artistique est en effet fluctuante, mobile, parfois contradictoire. Elle s'ajuste pourtant toujours aux environnements dans lesquels elle est utilisée. Ces glissements sémantiques sont liés à des modifications de techniques (transformation des usages de la fresque entre le XVe et le XVIIe siècle, évolution des techniques de gravure…) ; certains termes tombent en désuétude ou changent complètement de sens parce que les outils ou les recettes sont abandonnés. Les diversités des pratiques artistiques engendrent par ailleurs un lexique extrêmement différencié (pratique du dessin, de la couleur, du clair-obscur…). Les mots sont enfin soumis à une mutation diachronique parce qu'ils recouvrent des sens dont les canons se modifient au cours des siècles. De nombreux articles contenus dans ce volume démontreront ces inflexions, détournements, ou au contraire des reprises textuelles surprenantes. C'est donc à une démarche qui approche le vocabulaire dans sa dimension contextuelle, celle des expressions artistiques et culturelles, et celle des différents champs des savoirs et des langages littéraires, philosophiques et scientifiques, et qui ne vise pas à donner des définitions univoques, que nous invitons le lecteur. Mais parce que les termes sont instables et que le même mot peut avoir des sens différents, la marge d'incertitude est grande. Il ne s'agit donc pas de réduire les acceptions

1. Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*, Grenoble, Ellug, 1988, p. 15.

2. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. Du Seuil, 1973, p. 69.

mais au contraire d'en montrer la polysémie et la diversité. Outre le fait d'éviter les contresens, les confusions, les approximations, une telle approche met en évidence l'unité apparente du vocabulaire pour exprimer la diversité des pratiques artistiques. L'analogie de terminologie ne signifie pas une universalité de schèmes linguistiques, culturels ou artistiques, mais révèle des conceptions et des expériences artistiques différentes qui font la richesse et la variété de l'Europe moderne.

Les bornes chronologiques et géographiques, de même que le champ d'études du projet *LexArt* lui-même sont définis avec précision. La période étudiée (1600-1750) se caractérise par la mise en place et la maturation de concepts et de modèles, dont on voit de plus en plus au fil de nos recherches qu'elle a une réelle spécificité. Il nous a semblé d'autant plus important dans cette publication d'ouvrir notre réflexion à l'Italie et à l'Espagne du XVIe siècle, de faire quelques incursions dans la théorie de l'art allemande de l'*Aufklärung*, pour établir un dialogue entre les différents corpus. À travers des approches interdisciplinaires qui associent histoire culturelle, philologie, littérature, et études de cas, les buts de ce colloque sont d'une part la confrontation nécessaire avec d'autres modèles tant du point de vue méthodologique que réflexif, et l'approfondissement de certaines thématiques d'autre part. Toutes les communications se situent dans une perspective de transmission trans-culturelle, d'un champ littéraire à un autre, ou d'un pays à un autre. Cette démarche nous a semblé essentielle pour comprendre les enjeux de la théorie de l'art, et pour donner un cadre conceptuel concret et plus vaste à notre projet. Le colloque aborde la question de la terminologie artistique à travers les deux axes qui sont véritablement nos entrées dans le monde du discours sur l'art : le livre et le mot. Puis à partir de ces deux piliers qui fondent notre travail, nous avons élargi notre propos au concept de circulation de notions à travers les transferts et les traductions.

Le livre comme laboratoire lexical

Quelle est la spécificité du livre sur l'art, s'il y en a une ? À qui s'adresse-t-il ? Son élaboration est-elle le fruit de stratégies particulières ? Ces questions se posent et enrichissent notre compréhension du discours sur l'art, de ses enjeux et de ses mutations (Cecilia Hurley). En plus de nous interroger sur le lectorat concerné, il faut considérer le livre comme un laboratoire lexical de l'exercice de la

pratique artistique. Pour mieux cerner les problématiques au cœur de ces diverses stratégies, les nécessités sont triples : contextualiser les concepts que nous analysons, prendre en compte les différentes formes et types d'ouvrages. Elles nous amènent à formuler des questions essentielles qui sous-tendent notre recherche. Comment parler d'art ? Que dire ? Et comment le dire ?

Nous souhaiterions faire ici le point de notre réflexion telle qu'elle s'est élaborée lors de nos recherches. Il faut considérer deux aspects, certes étroitement imbriqués, dans la production de la littérature artistique. Le premier concerne la genèse des ouvrages et la fonction qui leur est dévolue. Il est fondamental de rappeler ici que ces textes ont comme fondement le principe de compilation. Celle-ci, comme nous l'avons déjà vu, n'est pas négative, mais est au contraire une pratique caractéristique qui vise à l'acquisition d'une connaissance la plus vaste possible en lien avec la construction et la diffusion du savoir, et qui contribue finalement à l'émergence du lecteur curieux qui exerce la *curiositas* dans le champ littéraire à travers les *auctoritates* véhiculées par la compilation (Claudine Moulin). Par ailleurs, au-delà de la formation de la langue, sur laquelle nous reviendrons, les liens intertextuels qui se tissent entre les textes à travers le principe de compilation, nourrissent précisément la conversation galante (Johann Christoph Mieth, *Curiöse Schreiber Curiöse Maler*). Cette approche nous permet d'aborder le second aspect, à savoir la définition du contenu de ces ouvrages et leur adaptation à un public. Qu'ils soient écrits par des hommes de lettres (Mieth, Peacham…), ou par les artistes eux-mêmes (Van Mander, Sandrart, Du Fresnoy, Hoogstraten, Lairesse…), et bien que cette accaparation du discours sur l'art par les artistes soit une étape essentielle dans leur évolution, ces écrits s'adressent à l'artiste autant qu'à l'amateur. L'article sur la genèse de la publication du *De Arte Graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy par Roger De Piles, montre bien les liens étroits qui peuvent caractériser la collaboration entre un peintre et un théoricien plus amateur que peintre (Michèle-Caroline Heck).

Les nombreuses traductions publiées dès l'époque moderne témoignent de la qualité d'agent de diffusion du livre, en constante adaptation au lectorat auquel elles s'adressent en Allemagne, aux Pays-Bas, en Angleterre, ou en France. Les traductions de Lomazzo par Hilaire Pader (Stéphanie Trouvé) ou de Roger De Piles en sont de bons exemples (Anaïs Carvalho). Mais elles apparaissent aussi comme des

vecteurs d'adaptation, voire de transposition ou d'interprétation qui, comme le montre les éditions en différentes langues des *Grondlegginge ter teekenkonst*, ont souvent modifié la pensée de Gérard de Lairesse (Gaëtane Maës). Une thématique se dégage également de manière sous-jacente à propos de cet ouvrage : la place des illustrations. Celles-ci sont particulièrement nombreuses dans les écrits consacrés au dessin, et jouent alors un rôle fondamental comme complément du texte. Cela explique les rapprochements faits dans de nombreux traités en particulier en Allemagne, en Angleterre et aux Pays-Bas entre l'acte d'écrire et celui de dessiner, conçus en complémentarité et non en conflit. Parler de dessin sous-tend que l'on connaît, voire que l'on sait pratiquer ou du moins comment pratiquer, mettant ainsi en évidence la nécessité pour l'amateur de devenir praticien pour mieux apprécier l'art. Le grand développement des manuels de dessin (*Zeichenbücher*) souligne ce lien nouveau entre l'artiste et le connaisseur.

Le livre est également l'espace dans lequel les théoriciens septentrionaux, souvent artistes eux-mêmes, doivent relever le défi de créer un langage à la fois technique et esthétique qui s'applique à la totalité de leur activité, et soit accessible et utile aux artistes et aux amateurs. Ainsi, l'invention d'une terminologie spécifique à l'expression esthétique et le souci de trouver une formulation adéquate est au cœur des préoccupations des auteurs. Cela est particulièrement le cas de Karel Van Mander dont le vocabulaire s'élabore à partir des termes italiens ou latins, dans le contexte des chambres de rhétorique qui se créent alors aux Pays-Bas (Saskia Cohen-Willner). D'autres exemples, en Allemagne, sont révélateurs. Ce nouveau langage, véritable point de contact entre les textes italiens, français, néerlandais, allemands et anglais, se caractérise par une très grande inventivité générée par la fusion de trois types de vocabulaire : littéraire, vernaculaire et un jargon spécifique aux ateliers en contact étroit avec les réseaux littéraires en Allemagne, et en Angleterre. Il se développe et se transforme, au point de susciter au milieu du XVIIIe siècle en France, un débat sur sa pertinence en marge de la publication des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* d'Étienne La Font de Saint-Yenne en 1747 (Aude Prigot). De toute évidence c'est cette émergence, ses mutations et ses transformations qu'il convient d'étudier.

Mots et concepts

Le mot est le second axe fondamental de notre recherche. Notre intérêt ne se porte pas sur son étymologie, mais sur le mode de constitution de ce vocabulaire dans les différentes langues, pour obéir à des stratégies particulières, et pour répondre à des enjeux précis. Le langage artistique, dans les premiers écrits de Cennini et d'Alberti, s'est élaboré dans un effort continuel d'invention vis-à-vis des instruments du langage rhétorique et poétique, mais aussi des autres disciplines, dans une recherche constante autant pour créer une notion que pour la définir. Le double caractère qui associe la nécessité d'inventer un langage d'une part, et la qualité changeante des termes utilisés dans les écrits sur l'art d'autre part, est fondamentalement lié au champ qu'il recouvre et qu'il cherche à décrire plus qu'à définir. Dans cette perspective les mots sont et restent les supports ou la cristallisation d'une activité mentale toujours en mouvement. Si le fait de théoriser leur pratique était un moyen essentiel pour les artistes du XVe siècle d'affirmer la pratique de leur métier comme une activité libérale et intellectuelle et non plus artisanale, cette préoccupation reste, certes dans une moindre mesure, celle des théoriciens septentrionaux à partir du XVIIe siècle.

En effet aucun concept n'est fixé de manière précise et immuable. Il doit être entendu dans la perspective d'une circulation, dans des processus d'échanges dynamiques en relation avec la pratique et le milieu culturel dans lequel il est exprimé. Ces mutations de conceptions se font à travers le vocabulaire, et les termes deviennent ainsi les véritables agents de ces transferts. Comme l'ont montré Eva Struhal et Elisabeth Oy-Marra à propos de Baldinucci et de Bellori, envisager le mot dans sa dimension mouvante à travers les diverses voies de circulation, ouvre une perspective nouvelle dans l'approche de la théorie de l'art, qui ne cherche plus dès lors à définir une théorie, mais plutôt à en montrer sa plasticité et sa capacité d'adaptation à de nouveaux enjeux, à de nouveaux cercles (Elisabeth Oy-Marra), ouvrant ainsi la voie à une réflexion sur la manière dont l'art se pratique, et qui vient même toucher les dictionnaires comme le *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* de Filippo Baldinucci (Eva Struhal). Dans cette perspective de mutations de sens, les associations de termes jouent un rôle essentiel pour donner une orientation tout à fait nouvelle à un concept, comme celui de « génie » en pleine gestation (Marije Osnabrugge), ou pour permettre de les mieux distinguer. Les termes pourtant ne sont pas

interchangeables. En se succédant ou se superposant, les différents sens, même s'ils sont contradictoires, donnent à la fois épaisseur et subtilité au concept. Entre « vérité » et « vraisemblance », les glissements sémantiques sont en effet nombreux (Emmanuelle Hénin). La notion de réseau lexical joue ici un rôle fondamental. Un mot revêt très souvent des significations diverses qui s'enrichissent les unes les autres en fonction des sources textuelles qui s'entrecroisent pour produire, à partir d'une juxtaposition de caractères définis par différents auteurs, un concept nouveau (Hans-Joachim Dethlefs). S'il y a dans le cas de Sulzer et d'autres théoriciens un lien étroit entre leur culture visuelle et leur culture livresque qui leur permet de concevoir et de faire voir des notions d'une manière neuve, dans d'autres cas, et en particulier pour tout ce qui touche à la définition des genres (nature morte, portrait historié, scènes galantes…), il y a en revanche souvent une quasi absence de témoignage écrit. Ce fait est d'autant plus remarquable qu'il y a alors une disjonction complète entre le goût contemporain pour ce type d'œuvres et le silence dans le discours sur l'art (Marlen Schneider). Ces concepts sont alors véhiculés par des écrits qui ne se situent plus dans le champ strict de l'art, montrant ainsi que certaines notions se développent aussi dans des milieux très différents (Sébastien Bontemps).

Circulation de notions : transfert et traduction

Le deuxième axe concernant le mot est sa circulation, sa transformation et sa diffusion à travers sa traduction. Comme nous le voyons à propos du décor des églises la pénétration du vocabulaire artistique dans des ouvrages aux marges du discours sur l'art permet d'évaluer d'une manière renouvelée la perméabilité des frontières entre les champs du savoir. Il nous a ainsi semblé intéressant, dans ce volume de nous intéresser aux transferts sémantiques entre des textes théoriques de nature différente, ou touchant des domaines divers comme les fêtes (Rosa De Marco, Caroline Heering), ou la théorie de l'image religieuse (Ralph Dekoninck). Cette approche qui n'a pu être menée dans le cadre du projet *LexArt* offre en effet de belles perspectives. Elle met en évidence les stratégies, les points de convergence et de controverse entre théorie de l'art et théorie littéraire ou religieuse par exemple, et montre combien ce type de recherche peut s'avérer fructueux.

Comprendre les stratégies et processus de transferts dans les traductions de textes à l'époque moderne est un deuxième enjeu important. Marc Fumaroli l'a déjà montré dans le contexte français à propos de la traduction du *Traitté* de Léonard de Vinci [1] (1651). Cette question a également été abordée à propos de Winckelmann par Pascal Griener [2]. Mais l'histoire de la traduction des écrits sur l'art reste à écrire pour la première modernité, et nous aimerions contribuer à en montrer l'intérêt. Dans cet espace européen qui se pense multilingue, la pratique de la traduction est centrale pour la transmission des idées et d'un savoir. Cette question qui a d'abord été celle des anthropologues, des linguistes et surtout des littéraires, a été interrogée par les historiens de la culture [3], et pensée comme transfert de concepts et de pratiques à travers des processus de décontextualisation et de recontextualisation. Mais parce que traduire n'est pas que transposer, mais aussi modifier en ajoutant ou retranchant, cette histoire des termes concerne autant l'apparition d'un nouveau vocabulaire que le changement de significations dans des champs linguistiques et dans des contextes intellectuels différents qui se caractérisent par une approche renouvelée et plurielle du savoir et de la connaissance pour un public diversifié. En plus de mettre en évidence les réseaux, cette orientation permet de cerner d'une manière intéressante la notion même de transfert entre vivification, transformation, oubli ou abandon.

Divers facteurs entrent en jeu. L'un d'entre eux est le rôle du vernaculaire dont la place face à la prédominance du latin et de l'italien a bien été montrée par la récente publication de Jost Keizer et Todd M. Richardson [4]. L'appréciation de son importance à propos des transferts lexicaux du dessin entre l'Italie et l'Espagne, permet de mesurer le phénomène d'acculturation dans l'appropriation de ces diverses notions (Lizzie Boubli). Même pour les termes clés du vocabulaire artistique, comme celui de *manière*, *maniéré*, la circulation de la notion est mouvante. Elle apparaît comme élément de conciliation en accord

1. Marc Fumaroli, « La question de la langue et la littérature artistique en France au XVIIe siècle », dans A. Ottani Cavina, M. Laclotte (éd.), *Mélanges en l'honneur de Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et Italie, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 199-209.

2. Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève, Droz, 1998.

3. Peter Burke, *Cultural translation as cultural history in early modern Europe*, Cambridge, University Press, 2007.

4. Jost Keizer et Todd M. Richardson, *The Transformation of Vernacuar Expression in Early Modern Arts*, Leyde, Brill, 2012.

avec la signification commune primordiale, mais elle s'en différencie également. Elle est alors en rupture, incluant même une perte de sens (Émilie Passignat). Relever la polysémie, voire la polymorphie, est alors essentiel. Et les glissements sémantiques sont à cet égard tout à fait signifiants. Ceux-ci sont beaucoup plus courants et fréquents qu'il n'y paraît. Dans l'espace géographique de l'Europe considéré sur un temps relativement long, les réseaux de transferts linguistiques et sémantiques s'enrichissent mutuellement, en relation intime avec les contextes dans lesquels ils se déploient. Le terme *gladdicheyt* sert ainsi à Karel Van Mander à exprimer des significations très diverses dans les traductions ou adaptations des *Vite* de Vasari qu'il propose dans son *Schilderbook* (Paul Taylor). On retrouve un défi d'interprétation analogue pour la traduction du terme sublime dans les différentes éditions du *De pictura veterum* (1637) en anglais et néerlandais par Junius lui-même à partir du traité *Du sublime* du Pseudo-Longinus (Wieneke Jansen), ou pour les traductions en néerlandais des ouvrages de De Piles. Le cas de Verhoek est à cet égard exemplaire, et nous permet de mieux comprendre le mode opératoire de l'activité de traducteur qui cherche à ajuster le sens, au besoin en employant plusieurs mots qui ne sont pas forcément synonymes (Aude Prigot). Les traducteurs eux-mêmes étant confrontés à un manque d'outils fiables de type glossaires ou dictionnaires, et les définitions de notions étant plus des descriptions que des explications précises : il y a en effet bien un art de traduire (Ulrike Kern).

En conclusion, nous souhaiterions évoquer deux points particuliers qui nous semblent particulièrement importants pour expliquer notre démarche. Nous avons bien vu que la multiplicité des sens donnés à une notion tisse à maints égards un lien étroit entre la pratique et la théorie. Dans cette approche à travers le mot, c'est en fait la validité des écrits sur l'art qu'il est possible d'interroger. Cette perspective apparaît comme une réponse ou du moins un écho à ces questions qui ont longtemps prévalu dans les travaux sur la théorie de l'art. Ces textes ont-ils eu un réel impact ? Ont-ils un rapport avec la pratique artistique ? Peut-on les utiliser pour étudier une œuvre, un artiste ? Comment ? Sont-ils simplement une suite de discours complètement déconnectés de la production artistique ou au contraire permettent-ils de la comprendre mieux ? Ces questions sont posées à propos de la *Farbenlehre* de Goethe et des enjeux de la théorie des couleurs des siècles antérieurs dans sa mise en pratique par les peintres (Christian Michel). Il faut bien sûr écarter l'idée que les artistes peignaient en appliquant une théorie, ou que l'on puisse tirer une théorie de leurs œuvres. Quelle est alors la

valeur de ces écrits sur l'art ? Peuvent-ils contribuer à constituer un appareil critique synchrone avec la production artistique ? C'est un peu le pari que nous faisons avec le projet *LexArt* : reconstituer un discours contemporain des œuvres pour mieux les lire, les apprécier avec l'œil d'un homme du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Finalement donner aux œuvres de la première modernité un environnement mental et social qui ne soit pas un regard du XXe ou du XXIe siècle projeté plusieurs siècles en arrière, mais retrouver, mettre au jour et dévoiler le regard de l'homme contemporain de l'œuvre. Cela est possible parce que le discours sur l'art cherche moins à définir une théorie qu'à décrire, voire expliquer le comment peindre pour initier un comment regarder, tout à fait conforme à l'exigence d'une éducation du regard des amateurs dans les différents centres artistiques qui se développent alors.

Le second point important est que nous situons cette étude au niveau européen. Cela se justifie d'une part parce que les voyages des artistes qui certes étaient fréquents dès la deuxième moitié du XVIe siècle, s'intensifient vers 1600, permettant la circulation des hommes, des œuvres et des idées, et d'autre part parce qu'on assiste à partir du début du XVIIe siècle à un déplacement de la littérature artistique, qui était pratiquement exclusivement italienne au XVIe siècle, vers le reste de l'Europe. C'est donc en termes de transferts et de réseaux qu'il faut alors penser l'étude du langage de la théorie de l'art et son histoire. Cette approche a été initiée par Peter Burke [1]. Des recherches analogues ont été menées dans d'autres champs du savoir. Les méthodes mises en œuvre sont constructives, et nous permettent de resituer notre problématique dans une perspective plus vaste. La philosophie [2], les disciplines historiques se sont intéressées à la circulation des concepts [3] ou à l'analyse des différents types de réseaux (sociaux, commerciaux, religieux…) en

1. Peter Burke, *A social History of Knowledge*, Cambridge, University Press, 2000 ; Peter Burke, *Languages and Jargons. Contributions to a Social History of Language*, Cambridge, University Press, 1995.

2. Barbara Cassin (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004.

3. *Les mots de l'histoire : historiens allemands et français face à leurs concepts et à leurs outils*, projet de recherches CRIA (U.M.R. 8131 CNRS-EHESS), Institut historique allemand de Paris et Mission historique française en Allemagne, 2004-2008 ; voir Patrice Veit, « Les Mots de l'histoire : retour sur une idée », *Revue de l'IFHA* [En ligne], 4-2012, p. 165-175, mis en ligne le 14 février 2013, URL : http://ifha.revues.org/456 ; DOI : 10.4000/ifha.456 [consulté le 06 juin 2017].

Europe [1], et ont montré l'importance du langage et du mot. Dans le domaine de l'art, des travaux récents ont également porté sur les transferts artistiques, mais ils touchent plus l'expression artistique ou les conditions d'activité des artistes [2]. La dimension transnationale et européenne n'avait jamais été appliquée à l'activité artistique telle qu'elle est révélée dans les écrits sur l'art. Ce champ s'est ouvert maintenant avec le projet *LexArt* et, à une échelle plus grande encore, avec le dernier *Congrès international d'Histoire de l'art* (CIHA, Beijing, septembre 2016), dont le thème général était *Terms* [3]. Le voyage d'une notion à travers un espace géographique élargi contribue à un enrichissement de notre compréhension d'une histoire culturelle ou d'une histoire des mentalités. Plus précisément dans ce dernier domaine, parce que la littérature artistique est considérée comme une exploration du regard réflexif sur la création d'une période donnée, elle permet à partir de la définition de la pratique artistique d'entrer dans la compréhension d'une pratique visuelle d'une société, comprise comme une pratique sociale. En effet, les termes qui qualifient la définition d'un style, ou qui caractérisent l'acte de peindre et celui de regarder sont révélateurs de ce que Michael Baxandall appelle l'« équipement », propre à une société parce qu'il y a une façon de voir propre à un milieu, à une société. À travers leur spécificité, les mots permettent de cerner les limites mouvantes de l'universalité et de l'identité au sein de l'espace géographique diversifié de l'Europe moderne.

1. Olivier CHRISTIN, *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, Paris, Éd. Métailié, 2010 ; voir aussi Sabine FROMMEL, Gernot KAMECKE, *Les sciences humaines et leur langage. Artifices et adoptions*, Rome, Campisano, 2011.

2. Thomas DACOSTA KAUFMANN, *Toward a geography of Art*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2004.

3. En particulier la Session 1 : *Words and Concepts* dont les actes sont sous presse, qui a étendu cette question au niveau mondial.

© PULM

Prologue. Les apories du discours théorique : lumière et couleur dans la littérature artistique et la pratique des peintres

Christian MICHEL

Université de Lausanne

La couleur — est-il besoin de le rappeler ? — appartient à l'essence de la peinture [1], mais se laisse difficilement réduire en règles. Dans la pensée de l'âge moderne, ce que le peintre doit donner à voir est l'essence des choses et non pas seulement leur apparence, ainsi les lois de la nature doivent fonder les règles de la peinture. L'anatomie, la perspective et l'expression appartiennent à ces lois tirées de la nature qui doivent devenir celles de la peinture. En revanche, la couleur soulève plus de difficultés : pour certains auteurs, elle n'a pas de lois dans la nature et elle n'est liée qu'à l'apparence et non à l'essence des objets. Tel n'est évidemment pas la position de Goethe, qui, dans sa *Farbenlehre* [2], cherche à établir une théorie universelle, qui éclairerait à

1. La définition qu'en donne Poussin est généralement acceptée, même par les défenseurs du dessin : « C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie, de tout ce qu'on voit sous le soleil. Sa fin est la délectation. » Lettre à Fréart de Chambray du 1er mars 1665, citée dans André FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellens Peintres*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1688, t. II, p. 364 [1re éd. 1666-1688].

2. Johann Wolfgang von GOETHE, *Zur Farbenlehre*, Cotta, Tübingen 1810, 2 tomes. Des trois parties de la *Farbenlehre*, j'utiliserai pour des raisons de commodité la première *Entwurf einer Farbenlehre* (abrégée *Entwurf*) dans la traduction d'Henriette BIDEAU (Paris, Triades, 1973) et la troisième *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre* (abrégée *Materialen*), dans celle de Maurice ELIE (Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003).

© PUPM

la fois la question de la nature de la couleur, de sa perception et de sa représentation. C'est sans doute à partir de l'expérience picturale que Goethe peut affirmer que l'œil ne voit aucune forme, mais seulement le clair, l'obscur et la couleur : ce sont en effet les outils du peintre pour donner l'illusion du relief sur une superficie plane. Si je me sers, comme point de départ de cette présentation, des réflexions de Goethe, bien postérieures au champ couvert par le projet *Lexart*, c'est qu'elles permettent de mieux appréhender les enjeux de la théorie des siècles antérieurs. Certes, il a laissé Johann Heinrich Meyer rédiger les parties de son *Traité* concernant l'histoire de la peinture [1], mais, dans sa lutte contre l'*Optique* de Newton, il n'a pas manqué d'utiliser certains écrits d'artistes auxquels son système fait écho [2]. En effet les questions qu'il se pose renvoient, par bien des aspects, à celles que se posaient les peintres ; mais, pour la plupart d'entre eux, c'est dans leur pratique plus que dans leurs discours que se mettait en œuvre leur réflexion et c'est cette pratique qu'il s'agit d'examiner afin de s'interroger sur la notion de théorie implicite. Naturellement, une telle démarche n'est pas sans faire courir à son auteur le risque de la tautologie : on tente de tirer des tableaux la théorie qui les sous-tend, puis on étudie les tableaux en fonction de cette théorie reconstruite. En m'appuyant sur les écrits de Goethe, je tenterai d'éviter cet écueil.

La couleur, quoiqu'inhérente à la peinture, ne doit n'être qu'un fard, elle doit être « vraie [3] ». Vasari (1511-1574) se gausse ainsi du mauvais goût de Sixte IV qui lui a fait préférer les belles couleurs utilisées par Cosimo Rosselli à la chapelle Sixtine (l'or et l'outremer) aux couleurs vraies qu'avaient cherché à employer les autres peintres [4]. Les effets de la peinture dépendent des couleurs, mais la question est de plaire sans mentir. Comme l'écrit Cochin de Tiepolo et de Piazzetta : ce sont des peintres « fort agréables, c'est dommage que la nature, qui est fort

1. Sur les rapports de Goethe et de Meyer, voir Martin DÖNIKE, « Goethe et l'histoire de l'art », dans A. BEYER et E. OSTERKAMP (éd.), *Goethe et l'art*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014, t. I, p. 133-198.

2. Des textes de Jacob Christoph Le Blon, de Gautier Dagoty, de Mengs et de Runge sont notamment utilisés dans les *Materialen*. Je ne reviendrai pas sur les analyses qu'en fait Goethe.

3. Sur cette notion de fard, voir Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

4. Giorgio VASARI, « Vita di Cosimo Rosselli », dans *Le vite de più excellenti architetti, pittori et sculptori italiani da Cimabué insino a'tempi nosti*, Florence, Giunti, 1564.

belle, ne soit pas, à beaucoup près, aussi belle que leurs tableaux. C'est le défaut de tous les modernes de ce pays-ci [1] ».

Parmi les difficultés qui se posent aux peintres dans leur emploi de la couleur, on peut placer la divergence des effets de la nature et de ceux de la peinture : tout est harmonieux dans les rapports de couleurs de la nature, alors qu'il y a des couleurs ennemies dans la peinture. Il leur faut donc trouver des solutions pour être à la fois vrais et harmonieux. Si pour certains, comme Goethe et Newton, le blanc et le noir ne sont pas des couleurs dans la nature, ils sont évidemment des couleurs matérielles dont se servent les peintres, ce qui explique qu'il y ait, comme le soulignent certains peintres, des contradictions entre les règles de la peinture tirées des anciens maîtres et celles de la nature. Oudry écrit ainsi en 1749 :

> Le coloris est une des parties les plus considérables de la Peinture. C'est celle qui la caractérise et qui la distingue de la Sculpture, c'est dans la couleur que consistent le charme et le brillant de nos ouvrages. Vous savez que dans le coloris, on regarde deux choses, la couleur locale et le clair-obscur ; que la couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet et que le clair-obscur est l'art de distribuer les clairs et les ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet ; mais ce n'est point assez d'en avoir une idée générale. Le grand point est de savoir comment s'y prendre pour bien appliquer cette couleur locale, et pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaison à une autre. C'est là, à mon sens, l'infini de notre Art, et sur lequel nous avons beaucoup moins de principes que sur les autres parties. Je dis principes fondés sur le naturel ; car de ceux fondés sur les ouvrages des anciens Maîtres nous n'en manquons pas. Nous avons assez d'Écrivains qui ont parlé là-dessus ; mais ce qu'ils ont dit est-il toujours bien solide, ou s'il est solide, faisons-nous bien tout ce qu'il faut pour en tirer le fruit que les bons préceptes doivent produire [2] ?

Ce besoin de principes fondés sur le naturel a conduit certains à aller rechercher dans le *Traité d'optique* de Newton les outils pour découvrir des lois utilisables. Dans la mesure où les rapports des teintes peuvent

1. Lettre de Cochin au comte de Caylus de juin 1751 ; éd. par F. VILLOT, *Archives de l'Art Français*, 1851, t. I, p. 169-176.

2. Jean-Baptiste OUDRY, *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur* [...], dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, E.N.S.B.-A., 2006-2015, t. V, vol. 1, p. 319-341 (conférence du 7 juin 1749, éditée d'après le manuscrit n° 186 conservé à l'E.N.S.B.-A.).

être conçus en termes numériques, on a espéré construire scientifiquement des règles pour sortir le coloris d'une pratique empirique. Cependant, aux yeux de Goethe, ces tentatives ont toutes échoué et il ne manque pas de préciser :

> On a constaté jusqu'à présent que les peintres appréhendent toutes considérations théoriques sur la couleur et tout ce qui s'y rattache, et même qu'ils y répugnent catégoriquement ; ce qu'on ne peut cependant leur imputer à mal. Car ce qu'on a jusqu'ici appelé théorie était sans fondement, chancelant, évoquant l'empirisme. Nous souhaitons que nos efforts puissent dans une certaine mesure apaiser ces craintes et inciter l'artiste à mettre à l'épreuve de la pratique et à animer de vie les principes que nous avons établis [1].

C'est à cet espoir de construire des lois du coloris à la période moderne que je consacrerai cet essai, en analysant d'abord les outils utilisés avant la publication du *Traité d'optique* de Newton, et le renouvellement des tentatives que celui-ci a suscité.

Les apories de la couleur avant Newton

Pour des raisons pratiques, je me servirai de l'opposition qu'établit Johann Heinrich Meyer dans les *Materialen* : « L'harmonie donc, considérée en elle-même, consiste dans une disposition intentionnelle et convenable de juxtaposition et d'opposition des couleurs, alors que le coloris, dans son sens strict et limité, signifie seulement leur mélange artistique et la représentation fidèle de la Nature [2] », alors que pour presque tous les théoriciens, l'harmonie fait partie du coloris, considéré comme une partie de la Peinture [3]. Selon Meyer, bien des peintres ont su trouver un bon coloris, mais peu d'entre eux sont parvenus à l'harmonie.

1. *Entwurf*, § 900.
2. *Materialen*, p. 263.
3. Caylus cependant écrit qu'il « est une harmonie dans le dessein d'une figure seule, connue sous le nom de balancement ; et vous n'ignorez pas qu'il y en est une aussi, et peut-être plus aisée à trouver, dans une composition groupée de plusieurs figures. » Dans Anne-Claude de Caylus, *De l'harmonie et de la couleur*, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. V, vol. 1, p. 70-80 (conférence du 4 novembre 1747) ; idée approfondie par Claude-François Desportes, *Sur l'harmonie*, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. VI, vol. 3, p. 1020-1028 (conférence du 1er octobre 1774, éditée d'après le manuscrit no 233 conservé à l'E.N.S.B.-A.).

Faute de moyens de définir ce que serait une harmonie des couleurs empruntée à la nature, certains peintres ont utilisé des recettes à l'égard desquelles Goethe émet des réserves, dans l'espoir que sa théorie des couleurs permettra de les rendre superflues. Ainsi, il analyse la façon dont certains établissent l'harmonie au détriment de la vérité des couleurs, en employant un ton dominant, mêlé à toutes les teintes du tableau :

> Ce qu'on appelait jusqu'ici le ton était le voile d'une coloration unique jeté sur l'ensemble du tableau. On le prenait ordinairement jaune, parce qu'instinctivement on voulait orienter l'image vers le côté fort.
> Lorsqu'on regarde un tableau à travers un verre jaune, il nous apparaît dans ce ton. L'expérience vaut la peine d'être tentée et répétée si l'on veut s'informer exactement de ce qui se passe en réalité lors d'une pareille opération. Elle équivaut à une sorte d'éclairage nocturne, à une intensification, et en même temps à un assombrissement du côté Plus et à une pollution du côté Moins.
> Ce ton inauthentique est le résultat instinctif d'une incertitude devant ce qu'il fallait faire, si bien qu'au lieu d'une totalité on a produit une uniformité [1].

Selon toute vraisemblance, Goethe songe ici à des peintres comme Salomon van Ruysdael ou Jan van Goyen. Mais même sans aller jusqu'à ces excès qui caractérisent ce qu'on a appelé la phase tonale de la peinture hollandaise, la plupart des peintres ont cherché l'harmonie par l'emploi d'un ton d'ensemble, notamment pour rompre leurs ombres. Charles-Nicolas Cochin est peut-être celui qui a analysé avec le plus de précision cette recette.

> On remarquera dans tous les maîtres qui peuvent être cités pour l'harmonie, qu'ils ont adopté un ton favori avec lequel ils ombrent tout, les étoffes bleues, les étoffes rouges etc. Dans les ombres même des étoffes blanches, ce ton y entre assez pour les accorder avec le reste. On le voit distinctement dans Luca Giordano et dans Andrea Sacchi, dont le ton d'ombres est assez semblable. C'est un brun qui tient de la couleur naturelle de la terre d'ombre. Dans les tableaux de Pietro da Cortona, il est gris brun ou argentin ; dans Il Baciccio, jaunâtre. Paolo Veronese fait ses ombres violâtres. Il Guercino, dans son meilleur temps, les fait bleuâtres. Dans La Fosse, c'est un brun roussâtre etc. Celui de tous les

1. *Entwurf*, § 391-393.

> tons d'ombres qui imitera le mieux la nature, sera celui qui tiendra le moins d'une couleur qu'on puisse nommer [1].

Toutefois, il précise bien que ces couleurs de convention sont inévitables. L'ombre est pour lui caractérisée par une diminution, voire une absence de rayons reflétés, or les couleurs matérielles avec lesquelles on la représente reflètent la lumière.

Un autre moyen utilisé par les peintres pour assurer l'harmonie de leurs tableaux, c'est le fait d'atténuer toutes les couleurs en utilisant un coloris faible ou gris :

> Cette incertitude est précisément la cause que l'on a rompu les couleurs si bien que l'on peint à partir du gris et pour aboutir au gris, et que l'on manie la couleur aussi discrètement que possible. Dans les tableaux de cette sorte, on trouve souvent des oppositions harmonieuses très heureuses, mais dépourvues de hardiesse, parce qu'on a peur du bigarré [2].

Le texte de Goethe n'est pas sans faire écho au commentaire positif de Félibien sur l'*Aurore* Rospigliosi peinte par le Guide et le *Triomphe de la divine Providence* de Cortone :

> Nous avons autrefois admiré ensemble de quelle manière le Reni Guido a si bien vêtu les Heures qui suivent le char du Soleil dans le plafond qu'il a peint à Rome au Palais du Cardinal Mazarin. Il ne s'est servi que de couleurs douces et amies les unes des autres. Avec combien de plaisir avons nous considéré dans le salon du Cardinal Antoine, peint par le Cortone cette *Vaguezze*, pour me servir du mot Italien ; cette belle harmonie de couleurs qui rend cet ouvrage si agréable [3].

Cette harmonie de tableaux peints en demi-teintes est dominante dans la peinture du XVIIIe siècle, et David prétend qu'il lui a fallu voir des tableaux de Caravage pour comprendre à quel point elle était artificielle.

> « Ce rapport nouveau des clairs aux ombres », aurait-il dit, « cette vivacité imposante du modelé dont je n'avais nulle idée, me frappèrent tellement que, dans les premiers temps de mon séjour en Italie, je crus que tout le secret de l'art consistait à reproduire, comme l'ont fait quelques coloristes italiens de la fin du XVIe siècle, le modelé franc

1. Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie* [...], Paris, Charles-Antoine Jombert, 1758, t. I, p. 200.
2. *Entwurf*, § 894 et 895.
3. André Félibien, 1688, t. I, p. 626-627.

> et décidé qu'offre presque toujours la nature. J'avouerai qu'alors mes yeux étaient encore tellement grossiers qu'ils ne saisissaient vraiment et ne comprenaient bien que les ouvrages brutalement exécutés, mais pleins de mérite d'ailleurs, des Caravage, des Ribera et de ce Valentin qui fut leur élève [1]. »

Est-il autrement possible d'employer des couleurs vraies tout en restant harmonieux ? Le principal modèle naturel de l'harmonie des couleurs est emprunté, du moins dans les textes, d'une scène primordiale, celle du peintre Pausias apprenant de la bouquetière Glycère à marier les couleurs [2]. L'anecdote, extraite de l'*Histoire naturelle* de Pline, sert à montrer que l'on peut tirer empiriquement de la nature les lois de l'harmonie. Le bouquet offre la diversité des teintes sans pour autant conduire à des discordances, il est ainsi un modèle que revendique Samuel van Hoogstraten : « Et il est vrai également que l'on trouve dans les fleurs mêlées de si convenables conjonctions de couleurs, inclinant les unes vers les autres, que, par leurs charmes, elles se font aimer par la vue [3]. » Un des plus prestigieux peintres de fleurs, sous la forme de bouquets ou de couronnes, est Jan Brueghel, mais celui-ci présente la question de l'harmonie picturale en termes plus complexes ; en effet il prétend avoir peint ses premiers bouquets « *alla prima* », mais en quatre mois c'est-à-dire en prévoyant ses rapports de teintes sans les avoir devant les yeux [4].

Il s'agit donc de délimiter ce que sont les couleurs qui s'accordent, et celles dont les rapports sont criards ; aucune règle ne paraît universelle. Il y a certes un consensus assez général pour refuser la théorie aristotélicienne des couleurs qui avaient été régénérée à la Renaissance. Van Hoogstraten explique que celui qui prétendrait que des mélanges de blanc et de noir proviendraient toute la gamme des couleurs ferait rire les broyeurs de couleurs d'Apelle [5] et Félibien déclare qu'il ne

1. Cité dans Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps* [...], Paris, Macula, 1983, p. 113-114 [1re éd. 1855].

2. PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, XXXV, 40.

3. Samuel VAN HOOGSTRATEN, *Introduction au noble art de peinture*, trad. par J. Blanc, Genève, Droz, 2006, p. 448.

4. Cité dans Stefania BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Florence, s.n., 1983, p. 109-112.

5. Les variations des demi-teintes, dit Digby, peuvent être apprises des peintres qui les mélangent sur leurs palettes en associant les couleurs opposées. Ils prétendent que, lorsque le blanc domine un brun, il en ressort un rouge ou un jaune, mais que, quand le noir surpasse fort sur le blanc, cela crée alors des bleus, des violets et des verts mer. Il est certain que les peintres qui ont ainsi renseigné cet homme si hautement

« comprend pas quel a été leur raisonnement [1] ». L'un et l'autre font dériver toutes les couleurs des trois couleurs matérielles primaires, le rouge, le jaune et le bleu, et fondent ainsi leur théorie de la nature sur leur expérience de la peinture.

Au-delà, il serait difficile d'établir un nuancier approuvé par l'ensemble des peintres européens. Avant le père Castel, le modèle musical sert de métaphore plus que réellement d'outil pour trouver des rapports de teintes. Les analogies entre les arts sont présentées, à cela près que l'on connaît les règles de l'harmonie musicale et que l'on tâtonne pour trouver celles de l'harmonie picturale. Félibien limite sa réflexion sur l'harmonie au rapport des tons plus que des teintes :

> [...] comme le blanc épand davantage la vue, et que le noir la resserre ; de même toutes les autres couleurs font à l'œil des effets différents, selon qu'elles ont une plus grande ou moindre portion de lumière. Ainsi ce que les autres Peintres appellent l'amitié des couleurs, n'est autre chose qu'un juste rapport des parties égales ou inégales que nos yeux rencontrent, quand ils passent d'une couleur à une autre. Et ce qu'ils nomment antipathie, est la disproportion qu'il y a entre deux couleurs qui ont une portion de lumière si différente et si inégale, qu'il s'en fait comme une dissonance très désagréable, et pareille à celle des tons faux, qui provient de ce que les nombres sont irréguliers. Car de même que, dans la Musique l'accord des sons ou des voix engendre cette belle harmonie qui fait le plaisir des oreilles ; aussi l'accord qui se trouve entre les couleurs produit cette autre harmonie muette, dont les yeux sont si agréablement charmés [2].

Pour Testelin, les couleurs ne s'allient qu'en fonction de leurs qualités, mais il n'est pas très aisé de comprendre ce que sont ces qualités : il considère que l'on peut rapprocher les couleurs selon leur « amitié ou sympathie, à savoir des propriétés correspondantes pour se joindre soit par le mélange et incorporation de leurs matières, soit par la proximité de voisinage selon qu'elles sont ou riches comme le jaune,

---

éclairé mériteraient d'être ridiculisés par les broyeurs de couleurs d'Apelle. En effet, du blanc ou du brun ne peuvent produire ni du rouge ni du jaune, sauf si le brun est déjà excessivement rouge ou jaune. Et ces couleurs ne peuvent pas davantage donner l'impression d'être des rouges ou des jaunes, bien qu'elles soient brunes. Samuel Van Hoogstraten, trad. par J. Blanc, 2006, p. 358.

1. André Félibien, 1688, t. I, p. 624.

2. André Félibien, *Les reines des Perses aux pieds d'Alexandre, tableau du Cabinet du Roy*, éd. dans André Félibien, *Recueil de diverses descriptions faites pour le Roy*, Paris, Vve Mabre-Cramoisy, 1689, p. 55-56.

rouge, pourpre, ou lumineuses, à savoir le blanc, bleu, jaune [1]. » Le jaune est donc à la fois riche et lumineux, et donc pourrait se marier avec toutes les couleurs, ce qui n'est évidemment pas le cas.

Roger de Piles, tout en conservant l'analogie musicale, utilise d'autres catégories [2] : pour lui les couleurs sont aériennes (le blanc, le beau jaune, le bleu, la laque, le vert) ou terrestres. S'il « est difficile de trouver la véritable raison physique pourquoi une couleur est aérienne ou terrestre », il reste que les couleurs qui en se mélangeant donnent une vilaine couleur de terre, sont antipathiques l'une à l'autre et donc que leur rapport ne saurait être harmonieux.

Je m'en suis tenu ici à des exemples français, mais on pourrait allonger la liste des auteurs qui essaient de construire une théorie des couleurs en peinture et de la fonder sur l'expérience naturelle. Vasari [3] et Armenini en Italie [4], Van Mander [5], Van Hoogstraten [6] et Gérard de Lairesse [7] en Hollande, Sandrart dans l'Empire [8], proposent aussi de faire connaître les couleurs qui leur semblent amies ou antipathiques. Les divergences entre chacun de ces auteurs conduiraient plutôt à

1. Henry TESTELIN, *Table sur le coloris*, dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 2, p. 682.

2. Roger DE PILES, *Cours de peinture par principe*, Nîmes, J. Chambon, 1990, p. 155 [1re éd. 1708].

3. Giorgio VASARI, « *Della Pittura* », chapitre XVIII du *Proemio* dans Giorgio Vasari, 1564.

4. Giovanni Battista ARMENINI, *De'veri precetti della pittura*, éd. par M. GORERRI, Turin, G. Einaudi, 1988, l. II, chap. 7, p. 125-136 [1re éd. 1587].

5. Karel VAN MANDER, *Den Grondt der edel vry schilderconst*, éd. critique et trad. en hollandais moderne par H. Miedema, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1973, livre 13, p. 266-275 [1re éd. 1604].

6. Samuel VAN HOOGSTRATEN, trad. par J. Blanc, 2006, p. 357-360 et 448-451.

7. « II y a encore d'autres couleurs qui, quoiqu'elles ne soient pas dures par elles-mêmes, produisent néanmoins ensemble un mauvais effet, ou paraissent, pourrait-on dire, sans force, à moins que l'une ou l'autre ne soit extrêmement rompue ou même sale. Tel est entr'autres l'effet du pourpre sur le rouge, du rouge brillant sur le jaune ; du vert sur le jaune ; du pourpre sur le bleu ou sur le violet ; du blanc sur le jaune vif ; et il en est de même de ces couleurs en sens contraire, comme aussi du rouge sur du rouge, et du bleu sur du bleu ; ainsi qu'il est facile de s'en convaincre par l'expérience. » Dans Gérard DE LAIRESSE, *Het groot schilderboeck*, Amsterdam, W. de Coup, 1707 ; trad. française, *Le grand livre des peintres*, Paris, Moutard et Delormel, 1787, p. 321-335.

8. Joachim VON SANDRART, *Der teutsche Academie der Bau-Bild und Mahlerey-Künste* [...], Nuremberg, J. von Sandrart, 1675, 1re partie, livre 3, chapitre XIII, p. 84-85 ; voir aussi Michèle-Caroline HECK, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la « Teutsche Academie »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 168-192.

penser que l'accoutumance à certains rapports de teintes est le fondement de leurs recherches, et que les démonstrations ne visent qu'à légitimer leurs préférences.

Il convient cependant de s'arrêter un peu plus sur un de ces auteurs qui, dans sa théorie de l'harmonie, propose un système de rapport entre les couleurs primaires qui n'est pas sans lien avec certaines analyses de tableaux proposées par Meyer dans le *Traité des couleurs.* Gérard de Lairesse, dans son *Grand livre des peintres*, plaide pour l'emploi d'un ton dominant dans un tableau, mais précise que « si, par hasard, il était nécessaire d'employer les trois couleurs capitales, dont nous avons parlé plus haut, l'une à côté de l'autre, il faudrait alors placer d'abord le jaune, ensuite le rouge à côté du jaune, et le bleu après par derrière : disposition par laquelle on obtiendra un accord passable [1] ». Or cet accord se retrouve dans deux œuvres de Pietro da Cortona, qui fut, pour Heinrich Meyer « le plus grand maître en la matière ». Meyer ajoute encore :

> L'art moderne tout entier ne peut présenter de peinture dans laquelle la répartition des couleurs puisse produire un effet aussi frappant que dans le tableau de ce maître, qui représente Saint Paul avec son nouveau visage, tableau situé dans l'autel des Capucins à Rome, ou que dans le vaste plafond peint du Palais Barberini. Du reste, nous ne sommes pas en mesure de décider avec une entière certitude s'il a été scientifiquement éduqué et s'il a consciemment traité de la valeur et de l'effet produit par chaque couleur prise isolément et dans son rapport à toutes les autres, de leurs affinités ou de leurs répugnances mutuelles, des règles d'après lesquelles elles doivent être employées dans leurs gradations et leurs oppositions, s'il s'est simplement fié à la justesse de son sentiment ou s'il a pu, par une formation pratique, amener une si heureuse disposition naturelle à produire tant de choses.

En termes goethéens, *Ananias rendant la vue à saint Paul* (v. 1631, Rome, Santa Maria della Concezione) est un tableau où le rapport jaune / rouge / bleu, qui correspond parfaitement aux suggestions de Lairesse, présente une mise en rapport du pôle négatif (bleu) et du pôle positif (jaune) par l'intensification que produit le rouge. L'éloge de Pietro da Cortona comme maître du coloris, s'il est loin d'être injustifié, n'en est pas moins paradoxal en ce début du XIXe siècle où il est usuel d'accuser ce peintre d'être à l'origine de la décadence de l'École romaine.

1. Gérard de Lairesse, 1707 ; trad. française citée, 1787, p. 325.

Les limites de la théorie newtonienne de la lumière réfractée

Face à ces incertitudes dont les peintres étaient généralement conscients, un réel espoir fut fondé, plus par les théoriciens il est vrai que par les artistes, sur l'explication des couleurs menée par Newton. L'arc-en-ciel, dont les couleurs pouvaient être explicitées par les angles de diffraction du rayon lumineux, pouvait cesser d'être un nuancier donné par la nature, mais devenir un outil pour connaître ses lois. On connaît les expériences du père Castel pour tirer des doctrines de Newton des règles universelles d'harmonie expérimentées à l'aide de son clavecin optique [1]. J'évoquerai brièvement les débats bien connus qui ont fait du graveur Gautier-Dagoty le plus vigoureux des adversaires de la théorie de Newton. En fait la question qui s'est posée pour les artistes était de savoir si l'expérience de la décomposition de la lumière par le prisme et surtout celle de sa recomposition était susceptible de donner des règles à la peinture. Jacob Christoph Le Blon, inventeur de la « peinture gravée », c'est-à-dire de gravures en couleurs imprimées à l'aide de plusieurs planches, témoigne certes de son admiration pour Newton, mais explique qu'il faut distinguer les couleurs matérielles qui en se mêlant donnent le noir, des couleurs primitives impalpables qui ne produisent « pas le Noir, mais précisément le contraire, c'est-à-dire, le Blanc ; comme l'a démontré l'incomparable M. le Chevalier Newton dans son Optique [2] ». Gautier-Dagoty, qui a été brièvement élève de Le Blon, se montre bien plus critique ; ayant jugé indispensable d'ajouter une planche de noir pour imprimer les tableaux en couleur, il a donc considéré que dans la peinture du moins, le noir était une couleur, ce qui l'a amené à proposer une approche plus aristotélicienne des couleurs. Il ne manque pas d'ailleurs de souligner que la réunion des couleurs primitives matérielles ne produisait pas le blanc.

Si les optimistes, comme Antoine Le Mierre dans son poème, en appellent à un progrès des connaissances qui permettrait de comprendre et donc de réaliser sans faille l'harmonie picturale, la

1. Louis-Bertrand CASTEL, *L'Optique des couleurs fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes*, Paris, Briasson, 1740.

2. Jacob Christoph LE BLON, *L'harmonie du Coloris dans la Peinture* [...], éd. dans Antoine Gautier de MONTDORGE, *L'art d'imprimer les tableaux traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de J. C. Le Blon*, Paris, Mercier-Nyon & Lambert, 1756, p. 30-31 [1re éd. 1725].

dichotomie entre les couleurs matérielles et les couleurs diffractées reste sensible.

> La Musique est image et doit peindre à l'oreille,
> Toi fais de la Peinture un concert à nos yeux.
> Arts tous deux si puissants, quel nœud mystérieux,
> Quelle secrète loi l'un à l'autre vous lie ?
> Cette chaîne, ô Newton ! échappe à ton génie :
> [...] La lumière en passant sans cesse réfractée
> Par des chocs trop fréquents devait être arrêtée :
> Ton immortel compas a tracé les sillons
> Par où jusqu'à la terre elle épand ses rayons ;
> Mais quel est ce rapport du son à la lumière ?
> D'Alembert, c'est à toi d'expliquer ce mystère :
> Recule cette borne où s'arrêta Newton,
> Dis en quels points communs la lumière et le son
> Dirigés l'un vers l'autre en leur course rapide
> Se meuvent de concert dans le même fluide [1]

La gravure de Cochin qui illustre son poème montre bien cette aporie (fig. 1). La Physique montre au Goût la décomposition du prisme, mais celui-ci ne regarde que l'arc-en-ciel et tient des fleurs en main, tandis que la Chimie qui se trouve en dessous s'occupe d'extraire des couleurs à partir de la terre que lui présente une Cité. Ce n'est pas le prisme qui aide le peintre mais la Nature. C'est un contrepoint non négligeable au texte du poème. Quant à l'autre auteur d'un poème didactique, le financier Claude-Henri Watelet, amateur à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et plus proche des peintres, il les pousse à étudier les effets de l'arc-en-ciel, sans chercher à les comprendre : « Ou plutôt, respectant ces sublimes secrets, Ignorez leur essence, et peignez leurs effets [2]. »

Les peintres témoignent d'un certain scepticisme devant les systèmes. À la différence des artistes du XVIIe siècle pour qui la peinture était un moyen de réfléchir sur les causes et qui se voulaient instruits de la philosophie naturelle, la plupart d'entre eux considèrent que seuls les effets sont de leur ressort. C'est notamment ce qu'écrit, à la fin du siècle, le paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes, à propos des ombres colorées :

1. Antoine-Marin Le Mierre, *La Peinture, poème en trois chants*, Paris, Mérigot le Jeune, 1769, Chant second, p. 37-38.

2. Claude-Henri Watelet, *L'Art de peindre poème*, Paris, Guérin et Delatour, 1760, p. 20.



FIGURE 1 – Charles-Nicolas Cochin, *La peinture*, gravure de Nicolas Ponce, dans Antoine-Marin LE MIERRE, *La Peinture*, *poème en trois chants*, Paris, Mérigot le Jeune, 1769, Chant second, p. 20.

> Quelques physiciens ont voulu rendre raison de cette différence de ton dans la couleur de l'ombre ; ils l'ont attribué à la lumière affaiblie, aux vapeurs rouges &c. Ils ont écrit là-dessus de longues et savantes dissertations, que nous avouons de bonne fois ne pas comprendre, et qui d'ailleurs ne sont pas à la portée des artistes qui n'étudient que la nature [1].

Quand Runge propose sa sphère colorée, c'est en précisant bien que jusque là, les découvertes de la physique ont plutôt compliqué le travail des peintres qu'elles ne l'ont soulagé :

> On a tenté depuis Léonard de Vinci, et avant lui, d'étayer le traitement pictural des couleurs en le fondant scientifiquement sur la couleur naturelle. Les découvertes et les efforts des artistes ainsi que des savants, de Newton en particulier, ont rendu impossible de se fier encore naïvement au pur sentiment. La théorie de la réfraction du rayon lumineux a apporté aux peintres une intelligence certes présumée de ce phénomène naturel, mais elle n'a fait qu'augmenter chez eux la crainte de ne pas maîtriser les moyens. Elle n'est le plus souvent intervenue que dans le savoir du peintre, en le laissant au dépourvu dans l'application pratique, et il lui est impossible de redevenir libre si son travail ne passe pas par la plus grande clarté [2].

Certains peintres, par leurs œuvres, ont manifesté leur refus de la physique newtonienne. Je ne reviendrai pas sur l'analyse très fine qu'a menée Ulrike Boskampf sur le *Vénus, blessée par Diomède, est secourue par Iris* de Vien [3] (fig. 2), montrant comment Vien a peint délibérément un arc-en-ciel contradictoire avec les théories de Newton. Ce même peintre semble varier assez largement ses harmonies colorées. S'il utilise les couleurs complémentaires, dans sa *Glycère* [4], la bouquetière légendaire, revêtue d'une tunique jaune et d'une écharpe violette ; d'autres tableaux sont construits sur des rapports de tons fort

1. Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Valenciennes-Desenne-Duprat, 1799, p. 285.

2. Philipp Otto RUNGE, *Fragments*, dans *Peintures et écrits*, trad. par E. Dickenherr et A. Pernet, Paris, Klincksieck, 1991, p. 114.

3. Tableau exposé au Salon de 1775 ; Joseph-Marie VIEN, *Vénus, blessée par Diomède, est secourue par Iris*, 1775, huile sur toile, env. 162 × 208 cm, Columbus (Ohio), Colombus Museum of Art. Voir Ulrike BOSKAMPF, « L'Arc en ciel de Joseph-Marie Vien. Oracle d'une théorie de la couleur », dans T. GAEHTGENS *et al.* (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 31-48.

4. Joseph-Marie VIEN, *Glycère ou la marchande de fleurs*, v. 1763, huile sur toile, env. 90 × 67 cm, Troyes, musée des Beaux-Arts.



FIGURE 2 – Joseph-Marie Vien, *Vénus, blessée par Diomède, est secourue par Iris*, 1775, huile sur toile, env. 162 × 208 cm, Columbus (Ohio), Colombus Museum of Art. © Colombus Museum of Art.

différents : jaune et orangé pour la *Proserpine* [1], jaune et bleu pour la *Douce mélancolie* [2] (fig. 3) et même orangé et vert pour la suivante de la *Marchande d'amours* [3].

C'est sans doute aussi ce que fait, plus ou moins explicitement, un peintre comme Chardin. Ce dernier a peint entre 1725 et 1766 quatre allégories de la Peinture, où figure une palette [4]. Chardin, comme l'a monté Michael Baxandall, est un peintre qui s'intéresse à la pensée

1. Joseph-Marie VIEN, *Proserpine orne de fleurs le buste de Cérès sa mère*, 1762, huile sur toile, 72 × 68 cm, Paris, collection particulière.

2. Joseph-Marie VIEN, *La Douce mélancolie*, 1756, huile sur toile, env. 86 × 76 cm, Cleveland, Cleveland Museum of Art.

3. Joseph-Marie VIEN, *La Marchande d'amours*, 1763, huile sur toile, 117 × 140 cm, Fontainebleau, musée national du château.

4. Voir les analyses de Marianne ROLAND MICHEL, *Chardin*, Paris, Hazan, 1994, p. 130-134.



FIGURE 3 – Joseph-Marie Vien, *La Douce mélancolie*, 1756, huile sur toile, env. 86 × 76 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund, 1996. 1. © The Cleveland Museum of Art.

anglaise et à l'empirisme de Locke [1]. On ne peut guère l'imaginer ignorant la théorie newtonienne des couleurs. Cependant, dans le tableau de 1725 [2], sept couleurs sont rangées selon l'ordre aristotélicien, allant du blanc au noir, sur une deuxième ligne sont rangées des couleurs mélangées. La palette du tableau de 1731 [3] est simplifiée. Les couleurs représentées sont le pourpre, le rouge, le jaune et le blanc sur une ligne, le bleu sur une seconde ligne. On serait plus proche de l'ordre des couleurs prismatiques. En 1765 [4], l'ordre est différent (blanc, jaune et ocre, rouge, bleu) et enfin en 1766 [5], le blanc et l'ocre sont au premier plan, et au second, on peut voir du blanc, du jaune, du bleu et du rouge. L'effet de série n'a naturellement pas été envisagé par le peintre, et il est loin d'être sûr qu'il ait voulu représenter sa propre palette. Quoi qu'il en soit, le manifeste que l'on peut tirer de ses tableaux est une indiscutable prééminence des couleurs matérielles et certainement pas une recherche de l'harmonie fondée sur les principes newtoniens. Si l'on peut rapprocher la palette de 1765 de l'ordre des couleurs de Goethe, il devient différent l'année suivante. L'harmonie des tableaux de Chardin repose plutôt sur l'utilisation d'une teinte commune pour peindre ses demi-tons et ses ombres [6]. Plus nettement encore, le peintre a peint à deux reprises deux pendants (fig. 4 et 5), dont une paire est aujourd'hui conservée au Nationalmuseum de Stockholm, évoquant le dessin [7] (*Un jeune écolier qui dessine*) et la couleur [8] (l'*Ouvrière en tapisserie*) ; ces deux tableaux ont d'ailleurs été

1. Michael BAXANDALL, *Patterns of intention : on the historical explanation of pictures*, New Haven, Yale university Press, 1986, p. 74-104.

2. Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *Les attributs de la peinture*, v. 1725-1727, huile sur toile, 50 × 86 cm, Princeton, Princeton University Art Museum. On trouve la même disposition dans un autre tableau datant de la même période Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *Les attributs des arts*, 64 × 81 cm, Los Angeles, The Armand Hammer Foundation Collection.

3. Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *Les attributs des arts*, 1731, huile sur toile, 140 × 220 cm, Paris, musée Jacquemart-André.

4. Jean-Baptise Siméon CHARDIN, *Les attributs des arts*, 1765, huile sur toile, 91 × 145 cm, Paris, musée du Louvre.

5. Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *Les attributs des arts*, 1766, huile sur toile, 112 × 140,5 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

6. « Teinte pour l'accord harmonieux d'un tableau dont M. Chardin faisait un excellent usage » présentée dans une lettre de Cochin à Belle, éditée dans les *Archives de l'Art français*, 1852-1853, t. II, p. 128.

7. Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *Un jeune écolier qui dessine*, 1738, huile sur bois, 18 × 15,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

8. Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *L'Ouvrière en tapisserie*, v. 1733-1735, huile sur bois, 19 × 16,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum.



Figure 4 – Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Un jeune écolier qui dessine*, 1738, huile sur bois, 18 × 15,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum.
© Nationalmuseum, Stockholm.

gravés en 1743 par Gautier-Dagoty. Le second de ces tableaux n'insiste pas moins sur la matière que les palettes précédentes. C'est à partir de ses pelotons de laine que l'ouvrière doit arriver à l'harmonie et à l'imitation de la nature, mais de nouveau, les couleurs représentées sont le blanc, le rouge, l'ocre et le bleu.

L'accroissement du nombre de couleurs chimiques disponibles durant le XVIIIe siècle suscite l'espoir de la part de certains peintres d'enrichir leur coloris [1], mais l'on trouve un discours voisin chez Chardin et chez

1. « On ne peut douter que cette augmentation dans le nombre des matériaux n'ait conduit l'art à une nouvelle perfection, en donnant aux artistes des moyens nouveaux d'y parvenir. Sans doute les substances colorantes qu'ils ont multipliées leur procurent des tons qui leur auraient été refusé par le mélange des trois couleurs capitales : mais enfin quelque soit le nombre de ces substances colorantes, et celui des tons que produit leur mélange ; on sera toujours réduit en dernière analyse aux



FIGURE 5 – Jean-Baptiste Siméon Chardin, *L'Ouvrière en tapisserie*, v. 1733-1735, huile sur bois, 19 × 16,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum. © Cecilia Heissler / Nationalmuseum, Stockholm.

Goethe. Pour Goethe les peintres « réclament toujours de nouvelles matières colorantes et croient avoir fait dans leur art un pas en avant lorsqu'on en découvre une. [...] D'autres partent en quête de nouveaux procédés par lesquels rien de mieux n'est acquis. Car finalement c'est l'esprit seul qui donne vie à toute technique [1] ». Pour Chardin, « On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment [2]. »

Par bien des aspects, se pose la question de la mise en relation de théories qui se veulent universelles, et une pratique qui repose

trois couleurs primitives auxquelles on joint le blanc pour exprimer la lumière, et le noir pour en exprimer la privation », écrit Watelet, dans l'article « couleur » de l'*Encyclopédie méthodique Beaux-Arts* [...], t. I, 1788, p. 158-166.

1. *Entwurf*, § 914.

2. Charles-Nicolas COCHIN, *Essai sur la vie de M. Chardin*, 1780, éd. dans Marianne ROLAND MICHEL, 1994, p. 269.

sur des pigments, dont les propriétés sont en partie du ressort du particulier. On l'a vu, les couleurs lumineuses ou riches ne sont pas les mêmes pour chaque peintre, les accords peuvent être estimés de façons différentes. De la même façon, si la sphère des couleurs de Runge se rapproche par certains aspects du cercle chromatique de Goethe, son système de contraste est assez différent. Le peintre et l'écrivain se rencontrent pour parler de coloration harmonieuse pour le contraste de deux couleurs complémentaires ; Runge qualifie de disharmonieux les contrastes entre couleurs primaires, et de monotones les contrastes entre couleurs voisines, alors que Goethe essaie de définir leur caractère (ou leur absence de caractère). Plus généralement, Goethe renvoie le clair-obscur du côté du dessin, ce qui lui permet d'éviter d'avoir à parler des pigments blancs ou noirs dont les peintres font usage. Il est de toute façon forcé d'admettre la différence entre ce qui constitue les couleurs fondamentales pour un peintre et ce qui les constitue pour un physicien : pour lui, le pourpre, couleur la plus noble et la plus complète naît de l'intensification du bleu et du jaune. Il convient pourtant que sous forme de pigment, le pourpre « ne naît pas par mélange ou par combinaison [...]. C'est pourquoi le peintre est motivé à admettre trois couleurs fondamentales, à partir desquelles il compose la totalité des autres. Le physicien en revanche n'en admet que deux, à partir desquelles il développe et compose toutes les autres [1]. »

Comme bien souvent, la réflexion théorique aboutit à des apories. Il serait difficile, après les quelques exemples, tant de discours que de tableaux, que j'ai évoqués, de dire qu'a été constituée une théorie de la couleur. La volonté de synthèse de Goethe n'a guère eu d'effets, et n'a certainement pu résoudre pour la plupart des peintres les questions qui se posaient depuis la Renaissance. Mais ces contradictions sont pour le moins fécondes. Réfléchir sur les discours sur l'art ne donne certes pas un mode d'emploi des œuvres, mais permet de comprendre les questions auxquelles les peintres étaient confrontés, avant que le XXe siècle n'affirme l'autonomie de la couleur. C'est sans doute autour des questions du coloris que l'on peut le mieux comprendre à quel point le discours banal qui ferait de la peinture ancienne la simple retranscription de l'expérience visuelle ne correspond pas à l'expérience des peintres.

1. *Entwurf*, § 705.

Première partie

Le livre comme laboratoire lexical

© PUM

© PULM

Art Books and Their Readers [1]

Cecilia Hurley
École du Louvre—Université de Neuchâtel

In the *Compleat Gentleman*, published in 1622, Henry Peacham commented that there were only two copies of Vasari's *Vite* in English private libraries at that time: one was in Inigo Jones's collection and the other belonged to Doctor Mountford (presumably Thomas Mountford). [2] Peacham mentioned neither the copy recorded in the Bodleian Catalogue (1620) nor those owned by several other individuals, scholars and authors of the time. [3] He may thus, albeit inadvertently, have painted somewhat too bleak a picture of the holdings of art-historical literature in English libraries at the time, although several of his contemporaries did confirm that it was not always easy to obtain copies of some Italian books. [4] Just over fifty years later, in 1676, André

1. The ideas presented here have profited from discussions and debate during meetings of the *LexArt* project and also during the graduate seminars on the theme of Appropriation at the Ecole du Louvre and on Appropriating the Louvre organized by the Ecole du Louvre and the Centre Dominique-Vivant Denon, Musée du Louvre. I should like to thank all my colleagues, as well as the students and participants in these seminars, for lively and stimulating exchange.

2. Henry Peacham, *The Compleat Gentleman, fashioning him absolute in the most necessary & commendable Qualities concerning Minde or Bodie that may be required in a Noble Gentleman*, London, F. Constable 1622, p. 137. For the copy in Jones's library see: Christy Anderson, *Inigo Jones's Library and the Language of Architectural Classicism in England, 1580–1640*, PhD thesis, MIT, 1993, p. 287; Christy Anderson, *Inigo Jones and the classical tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

3. Lucy Gent points out that John Dee, John Selden and Richard Haydocke all had a copy of Vasari's *Vite* in their collection: Lucy Gent, *Picture and Poetry 1560–1620. Relations between literature and the visual arts in the English Renaissance*, Leamington Spa, James Hall, 1981, p. 72.

4. Christy Anderson, 1993, p. 317. John Leon Lievsay, *The Englishman's Italian books 1550–1700*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969.

Félibien published his *Principes*, an introduction and guide to the practice of architecture, painting and sculpture and their dependent arts. [1] In the preface, he explained that he had been inspired to write the book by his recent experiences. When writing texts on architecture, on celebrations and fêtes, he had made every effort to employ the requisite technical vocabulary. He had, however, noticed that many readers struggled to read and grasp these texts, mainly because the terms were so unfamiliar, "*qui ne sont pas d'ordinaire en usage*". [2] He thereby concluded that a dictionary of the words used in architecture, sculpture, painting and the allied arts would be a welcome addition to the literature on the arts.

Two apparently random facts, selected from texts published in two different Northern European countries during the seventeenth century, roughly fifty years apart. Little seems at first glance to connect them. However, both these anecdotes do, in their way, cast interesting light on the availability and accessibility of art literature during this period, and hence on the circulation of artistic knowledge. Over recent years, art historians have paid ever increasing attention to the writing, publishing and printing of important art treatises and art-historical books. [3] These studies complement the more familiar, and still popular, investigations into the historical reception of the texts, their use and reuse and their translation. [4] All too seldom, though, have art historians investigated

1. André FÉLIBIEN, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676.

2. André FÉLIBIEN, 1676, Préface, p. [i].

3. Among many examples, *Art and its images: an exhibition of printed books containing engraved illustrations after Italian painting*, Christopher LLOYD (ed.), exh. cat., Oxford, Bodleian library, April-June 1975, Oxford, Bodleian Library, 1975; Francis HASKELL, *The painful birth of the art book*, London, Thames and Hudson, 1987; Ingrid VERMEULEN, *Picturing art history: the rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010; Rodney PALMER and Thomas FRANGENBERG (eds), *The rise of the image: essays on the history of the illustrated art book*, Aldershot, Ashgate, 2003; Michèle-Caroline HECK, *Théorie et pratique de la peinture: Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006; Barbara AGOSTI, Silvia GINZBURG, Alessandro NOVA (eds), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, symposium acts, Florence, 2012, Venezia, Marsilio, 2013; Carlo Maria SIMONETTI, *La vita delle Vite vasariane: profilo storico di due edizioni*, Firenze, Olschki, 2005.

4. Claire FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550–1900*, Burlington, Ashgate, 2009; Corinne LUCAS-FIORATO, Pascale DUBUS (eds), *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe–XVIIIe siècles*, symposium acts, Paris, 2012, Genève, Droz, 2017; Fabian JONIETZ, Alessandro NOVA (eds), *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven*, Venedig, Marsilio, 2016.

the intermediate stage between production and readership, namely the stage represented by the booksellers (wholesale or retail) or agents. And yet, as Robert Darnton has pointed out, this is an essential phase in the circulation of texts. [1] In this contribution I wish to examine the distribution of the art book, essentially by analysing the role played (or not) by one of the traditional centres of distribution for the printed book during the late Renaissance and the Early Modern Period, the Frankfurt book fair. This will in turn lead to a number of questions concerning the readership of these texts.

Books on art, or art books, are notoriously difficult to define. Francis Haskell sketched the contours of the question in the opening pages of his *The Painful birth of the art book*, but then refused to answer it directly. In his view, art books are illustrated books, but not all books with illustrations are art books. He thus excluded illustrated biographies and antiquarian texts, mainly because he felt that the plates were not "thought of primarily in aesthetic terms". [2] Haskell did, however, insist on the fact that the art book cannot be defined purely in aesthetic terms. Books of prints, for example, are not art books, since they include no text. [3] He situated the birth of the art book in the early eighteenth century, after a gestation of almost fifty years. More recently, in the introduction to a collection of essays that he edited with Thomas Frangenberg, Rodney Palmer offered some historiographical indications but no definition of the term. [4] The very use of the word "illustrated" in the title of their book would seem to imply that, as these authors understand it, an art book is not necessarily an illustrated work. They did, on the other hand, include essays on sixteenth-century books in their collection. Finally, Catherine Soussloff claims that the art book was born circa 1600, but does not, unfortunately, explain what she means by "art book". [5]

This semantic fuzziness—illustrated or not, historical or not, motivated entirely or partially by aesthetic criteria, sixteenth-, seventeenth- or eighteenth-century—is further exacerbated by the simple fact that in many texts "art book" and "book on art" are used indiscriminately

1. Robert DARNTON, "What is the history of books?", in *Daedalus*, 111/3, 1982, p. 65–83. Darnton commented on the lack of scholarly attention paid to the booksellers dealing in philosophical and literary texts in particular, p. 69.

2. Francis HASKELL, 1987, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 7: "The art book, as I understand it, combines text and illustrations."

4. Rodney PALMER, "Introduction", in R. PALMER and T. FRANGENBERG (eds), 2003, p. 1–22.

5. Catherine M. SOUSSLOFF, "Publishing Paradigms in Art History", in *Art Journal*, 65/4, 2006, p. 36–40, here p. 37.

(often alternately) to refer to a text, illustrated or not, on art, on art theory or the history of art. We apparently enjoy considerable latitude when it comes to discussing the art book or book on art; this essay will exploit that freedom, and will refer to books on art history, art theory and art, illustrated or not, from the invention of printing. [1] It is equally important to question what, exactly, is meant by the word "art"? Its contours have often varied over the centuries, shaped by both practice and theory. For the purposes of this study it will be convenient to refer to the "modern system of the arts" as established by Paul Oskar Kristeller, who identified five main arts—painting, sculpture, architecture, music and poetry—and felt that certain other art forms could from time to time be added, namely, "gardening, engraving and the decorative arts, the dance and the theatre, sometimes the opera, and finally eloquence and prose literature." [2]

The biannual Frankfurt book fair was an important centre for the manuscript and printed book trade since the late Middle Ages, largely due to its proximity to Mainz. It attracted scholars, printers, librarians and booksellers from many countries, and inspired an encomium composed by Henri Estienne in 1574. [3] At this date, and over the following decades, almost one hundred publishers made the twice-yearly journey to Frankfurt, where they rented a stall and exhibited their stock. [4] The array of books on offer was impressive, sometimes even overwhelming.

1. The reason for this apparent laxity is that here the subject is more generally the literature on or concerning art. The debate on the art book is interesting inasmuch as it is indicative of some of the problems we confront in this domain.

2. Paul Oskar KRISTELLER, "The Modern system of the arts: a study in the history of aesthetics", in *Journal of the History of Ideas*, 12/4, 1951, p. 496–527 and 13/1, 1952, p. 17–46, p. 497. Recent publications tend to confirm Kristeller's theory: Larry SHINER, *The Invention of art: a cultural history*, Chicago, University of Chicago Press, 2001; Paul MATTICK, *Art in its time: theories and practices of modern aesthetics*, London-New York, Routledge, 2003; Claire FARAGO, "The classification of the visual arts in the Renaissance", in D.R. KELLEY and R. H. POPKIN (eds), *The Shapes of knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*, Dordrecht-Boston, Kluwer, 1991, p. 23–48. Some have questioned Kristeller: James I. PORTER, "Is art modern? Kristeller's 'Modern system of the arts' reconsidered", in *British Journal of Aesthetics*, 49/1, 2009, p. 1–24. See also Cecilia HURLEY, "Putting art in its place: the 'modern system of the arts' in bibliographies and *bibliothecae*", in *Perspective*, 2, 2016, p. 87–110.

3. Henri ESTIENNE, *The Frankfort book fair: Henricus Stephanus II. Francofordiense emporium, 1574*, James Westfall THOMPSON (ed.), Amsterdam, G. Th. van Heusden, 1969.

4. John L. FLOOD, "The history of the book in Germany", in M.F. SUAREZ and H.R. WOUDHUYSEN (eds), *The Oxford companion to the book*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 2 vols, vol. 1, p. 223–236, here p. 227–228.

Dealers, purchasers and readers required guidance. Several publishers thus decided, following an initiative taken by Georg Willer in 1564, to propose printed lists of the books they had brought to the fair. [1] At the end of the sixteenth century, the municipal authorities in Frankfurt resolved to publish one "official" catalogue (the *Messkatalog*); to this end, they decreed that all exhibitors be obliged to submit to the town council a list of the titles they would be bringing to sell at the fair. [2] The official catalogue was divided into a number of sections which corresponded roughly to the four medieval university faculties of Law, Theology, Medicine, Arts (namely the liberal arts of grammar, logic, rhetoric, arithmetic, geometry, music, astronomy, with the addition of philosophy): "Lutheran theology", "Catholic theology", "Reformed theology", "Law", "Medicine (and chemistry)", "Music" and one or two classes encompassing all other subjects—the liberal arts including philosophy along with history, geography, politics and various other arts. [3] The books were often also organized by language. In general, there were three linguistic divisions, that is Latin, German and "foreign tongue" (including all other languages, mainly Italian and French, with a smattering of books in Dutch).

These catalogues—both the earlier publishers' lists and the later official catalogues—offer a precious record of the wide range of titles on sale at the biannual (sometimes triannual) Frankfurt fair. [4] Since the publishers were often (but not always) reluctant to exhibit older, dated material at the fairs, these catalogues can also offer some useful information concerning the most recent publications. [5] Seventeenth-century scholars regarded them as highly essential research aids, and they were often used as reference bibliographies at this time. Their value in this respect also becomes apparent from the simple fact that cumulative catalogues were issued on a number of occasions, by Johann Cless and Georgius Draudius for Frankfurt and Henning Grosse for Leipzig. [6]

1. Monika ESTERMANN, "Messkataloge", in M.F. SUAREZ and H.R. WOUDHUYSEN (eds), 2010, vol. 2, p. 928.

2. John L. FLOOD, 2010, p. 227–228.

3. The title of this last class (or classes) varied over the years.

4. John L. FLOOD, 2010, p. 278. Similar lists were available for Leipzig, published by a private individual rather than by the municipal authorities.

5. Warehouse space was available at a cost for dealers who wished to leave unsold stock at Frankfurt until the next fair.

6. Johann CLESS, *Unius seculi eiusque virorum literatorum monumentis tum florentissimi, tum fertilissimi ab anno dom. 1500, ad 1602* [. . .], *elenchus consummatissimus librorum* [. . .], Frankfurt, P. Kopf, 1602, 2 parts; Georg DRAUD, *Bibliotheca exotica,*

Interestingly, these cumulative editions do not replicate the categories found in the biannual catalogues. In the catalogues of German and Latin books that he published in 1611 and 1625, Georgius Draudius proposed a far more detailed classification scheme: he reproduced the main classes and then, within them, offered a myriad of sub-headings. [1] The "philosophy" category includes sections on painting and engraving, sculpture, perspective, emblems, optics, physiognomy, architecture and *Delineatoria ars*. Even so, the catalogues' importance should not be exaggerated: recent estimates suggest that they record only about a quarter of the books published and available. [2] As John Flood comments, "their focus is primarily on books of scholarly interest, especially in Latin, with a potential for wide geographical dissemination, while small works, books of sermons, prayer books, university theses, and calendars scarcely feature". [3]

The supposed significance of the book-fair catalogues has encouraged some scholars to argue that they could offer useful information concerning the circulation of art books; it has even been suggested that they are, in fact, the "true ancestors of the art bibliography", with "subject headings designed to fit books on the arts specifically." [4] The very opposite is the case. As has been seen, the *Messkataloge* were organised into a relatively small number of classes, essentially theology, law, medicine, music and a very general section entitled "History, philosophy and the other humanities". Books on the arts and crafts (painting, sculpture, architecture and the allied arts) were thus included in this rather indiscriminate category, alongside books on

sive catalogus officinalis [. . .], Frankfurt, Kopf, 1610; Georg DRAUD, *Bibliotheca librorum germanicorum classica*, Frankfurt, Kopf, 1611; Georg DRAUD, *Bibliotheca classica, sive, catalogus officinalis* [. . .], Frankfurt, Kopf-Hoffmann, 1611, 2 vols; Georg DRAUD, *Bibliotheca exotica, sive catalogus officinalis* [. . .], Frankfurt, Oster, 1625; Georg DRAUD, *Bibliotheca librorum germanicorum classica*, Frankfurt, Oster, 1625; Georg DRAUD, *Bibliotheca classica; sive catalogus officinalis* [. . .], Frankfurt, Oster, 1625, 2 vols.

1. In the catalogue of books in all other foreign languages (the *Bibliotheca exotica*) he does not, however, employ these sub-headings.

2. Archer TAYLOR, *Renaissance guides to books: an inventory and some conclusions*, Berkeley, Los Angeles, 1945; Reinhard WITTMANN, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, Munich, Beck, 1991; John L. FLOOD, 2010, p. 228.

3. *Ibid.*, p. 228.

4. Lee R. SORENSEN, "Art bibliographies: a survey of their development, 1595–1821", in *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 56/1, 1986, p. 31–55, here p. 34.

history, philosophy and the other humanities.[1] By the mid-seventeenth century, the situation had scarcely changed. In the 1648 catalogue is to be found a section entitled "Books on philosophy and the other arts"; the corresponding section for books in German is called "German books on history, politics, geography, poetry and art".[2] In 1698 we find "Books on philosophy, philology and other arts" and "German books on history, politics, philosophy and other [subjects]".[3]

Above all, a close and careful analysis of the catalogues reveals that these catalogues could offer little in the way of valuable bibliographical information on art books since there were remarkably few such books on sale at Frankfurt. Between 1564 and 1573, only twenty-two titles related to the arts figure in the catalogues. Three works on perspective—Heinrich Lautensack's *Des Circkels vnnd Richtscheyts, auch der Perspectiua vnd Proportion der Menschen vnd Rosse* ([Frankfurt], 1564), Hans Lencker's *Perspectiva* (Nuremberg, 1571) and Daniel Barbaro's *La pratica della perspettiva* (Venice, 1569)—and two on architecture—Sebastiano Serlio's *De architectura libri quinque* (Venice, 1569) and Vitruvius' *I dieci libri dell'architettura* (Venice, 1567)—feature alongside a number of books on emblems—four editions of Andrea Alciato's *Emblemata* (Lyon, 1564; Antwerp, 1565; Frankfurt, 1567; Paris, 1571), two editions of Hadrian Junius's *Emblemata* (Antwerp, 1565; Antwerp, 1569) and one of Johannes Sambucus's *Emblemata* (Antwerp, 1569). The French translation of Albrecht Dürer's treatise on human proportions (Paris, 1557) was on sale at the spring 1570 fair and again eighteen months later in autumn 1571. The other titles offered at various times during this period were Sebald Beham's *Kunstbüchlein* (Frankfurt, 1565), Jost Ammann's *Neuwe Biblische Figuren* (Frankfurt, 1571) and a couple of other books of models. Only one book on art theory was on offer during this whole period—Lodovico Dolce's *Dialogo, nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori* (Venice, 1565).

Over the following decades the situation did not change, and the number of art books shown at the Frankfurt fair actually dropped.

1. In 1598, it was entitled "*Libri philosophici, mathematici, geographici, aliarumque artium*"; the corresponding section for books in the German language was simply "*Allerley teutsche Bücher*".

2. "*Libri philosophici et aliarum artium humaniorum*"; "*Teutsche Historische, Politische, Geographische, Poetische und Kunst Bücher*".

3. "*Libri philosophici, philologici, et aliarum artium humaniorum*"; "*Teutsche Historische, Politische, Philosophische und andere Bücher*".

Ten titles feature in the catalogues between 1574 and 1580, including treatises by Serlio and Vitruvius, Sambin's work on architectural terms (Lyon, 1572), a couple of editions of Alciato's *Emblemata* (Antwerp, 1574 and 1577) and further works by Ammann. For the closing decade of the sixteenth century the results are even more dismal. The early years of the seventeenth century did not offer much more of any interest for the art-book lover. Once again books on perspective and architecture appear regularly (favoured authors include Serlio, Palladio, Vitruvius, Jacques Perret and Hans Vredeman de Vries), and there are equally a few manuals and artists' model-books, such as those by Beham and Ammann.

Almost a century later, the situation had only slightly improved. Between 1670 and 1680, forty-two art books were on sale at the Frankfurt or Leipzig fairs. Again books on architecture and perspective predominate. Andreas Albrecht's *De Perspectiva* (Nuremberg, 1671) and his *Instrument zur Architektur* (Nuremberg, 1673), Hendrik Ruse and Gerard Melder's *Architectura militaris* (Frankfurt, 1670), Georg Böckler's *Manuale architecturae militaris* (Frankfurt, 1672–1674), the various parts of Franciscus Liser's *Architectura practica nova* (Frankfurt, 1672–1674), the German translation of Antoine de Ville's treatise (Amsterdam, 1676) and of Scamozzi (Nuremberg, 1678) and a French version of Palladio by Le Muet (Amsterdam, 1679) all feature. The German translation of Ripa's *Iconologia* (Frankfurt, 1669–1670), the *Gottorfische Kunst-Kammer* (Schlesswig, 1666), the *Musaeum Brackenhofferianum* (Strasburg, 1677) and Johann Wilhelm Baur's *Iconographia* (Augsburg, 1671) also appear. The closing years of the decade witnessed a significant increase in the number of art books on sale. In 1677, three books by Willem Goeree were on sale: the *Illuminir-Kunst* (Hamburg, 1677), the *Anweisung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichen-Kunst* (Hamburg, 1677) and the *Anweisung zu der Practic* [. . .] *der allgemeinen Mahler-Kunst* (Hamburg, 1677). Two years later, in 1679, no fewer than eighteen titles were to be seen on dealers' stalls. There are several German texts published by Johann Christoph Mieth in Dresden, such as the *Curiose Schreiber*, the *Curiose Mahler*, *Die Sämtlichen Handgriff des Circkels und Lineals*, the *Curiose Perspectiva*, a work on *Die Proportion der gantzen Menschen* and *Die Fundament und Proportion der fünff Saulen*. Even more striking is the list, in the autumn 1679 catalogue, of eight art books in both foreign languages and German. Giovanni Paolo Lomazzo's *Trattato* (Milan, 1584?), Francesco Bisagno's *Trattato della pittura* (Venice, 1643), the *Conférences* of the Parisian Academy (Paris, 1668), Jules-César Boulenger's *De Pictura, plastic,*

statuaria (Lyon, 1627) and a *Recueil pour les vernys de diverses sortes* (Paris) feature alongside Sebald Beham's *Malen und reissen* (Frankfurt, 1605?), Valentin Boltz's *Illuminir-Buch* (Augsburg, 1675?) and Johannes Scheffer's *Graphice, id est, de arte pingendi* (Nuremberg, 1669).

One swallow does not a summer make, and over the next few years art books were once again seen only infrequently on the stalls at the two major book fairs. The anomaly is difficult to explain, but one convincing hypothesis can be proposed. In 1675, the first part of Joachim Sandrart's *Teutsche Academie* was printed in Nuremberg. It first appeared in the autumn catalogue of that same year. [1] Over the following years, Sandrart's works (the *Teutsche Academie*, the *Iconologia*, the *Sculpturae veteris admiranda*) regularly featured in the catalogues. It is certainly tempting to suggest that Sandrart's work aroused interest in books on the arts and thus—for a short time at least—encouraged dealers to offer a wider range of books in the domain. But this was, as has been seen, very transient.

The reasons for this apparent paucity of art books at the book fairs are no doubt varied. It would be hasty and ultimately inaccurate to claim that there was simply no interest whatsoever in art at these fairs. Recent research by Gunnar Heydenreich has shown that artists' materials—pigments—were regularly on sale at the fairs in both Leipzig and Frankfurt. [2] The list of art books brought to the fairs during the late sixteenth century and throughout the seventeenth century becomes more comprehensible in the light of Heydenreich's findings. Architectural treatises, works on perspective, books of models for artists were probably favoured because the dealers knew that they could find buyers for these and similar titles, which were closer to instruction manuals than to theoretical discourses. On the other hand, art-historical books, artists' biographies or texts on art theory were far less common, probably because the dealers knew that they would not be able to sell them. The emblem books fall into a special category, since the presentation of classical learning in an attractive, playful and yet erudite form must have appealed to a broad humanist readership. [3]

1. Two addresses are given: Sandrart in Nuremberg and Matthaeus Merian's heirs in Frankfurt. See Michèle-Caroline HECK, 2006.

2. Gunnar HEYDENREICH, "The Leipzig trade fairs as a market for painters' materials in the sixteenth century", in J. KIRBY, S. NASH and J. CANNON (eds), *Trade in artists' materials: markets and commerce in Europe to 1700*, London, Archetype, 2010, p. 297–313.

3. Peter M. DALY, *The emblem in early modern Europe: contributions to the theory of the emblem*, Farnham, Ashgate, 2014; Arnoud S. Q. VISSER, *Joannes Sambucus and the*

It would no doubt be foolhardy to reduce the problem to the level of a simple practical-theoretical divide.[1] Market forces played an important part. The Frankfurt book fair was to an extent an accurate reflection of the scholarly world of the time—a world in which the arts, their theory and history did not occupy an important place, and in which Latin remained the dominant language until well into the seventeenth century. The main sections in the *Messkataloge* represented the four university faculties of theology, law, medicine and the liberal arts. Publishers and dealers alike were well aware of this. Moreover, the vernacular languages may gradually have gained in importance and popularity during the first decades of the seventeenth century, but this by no means effected the immediate decline and demise of the Latin language. The two literary traditions co-existed for many years, and even as late as 1650 two-thirds of the books on sale at Frankfurt were written in Latin.[2] Many of the books on art theory or history (such as artists' lives) were written in the vernacular languages, particularly Italian.[3] Throughout the sixteenth, and even into the seventeenth century, Italian publishers and booksellers hesitated to bring too many vernacular books to Frankfurt.[4] The cost of transporting them was high, particularly because of customs duties. Law books and theological texts, especially in Latin, were sure to sell; books on the visual arts written in Italian were a riskier affair.

Frankfurt (and increasingly Leipzig) were the predominant centres for the dissemination of the printed book, but other channels of distri-

learned image: the use of the emblem in late-renaissance humanism, Leiden, Brill, 2005.

1. See, for example, the work by Paula FINDLEN and Pamela H. SMITH & Paula FINDLEN (eds), *Merchants and marvels: commerce, science and art in early modern Europe*, New York, Routledge, 2002; Paula FINDLEN, *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994.

2. Peter BURKE, *Languages and communities in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; Ian MACLEAN, *Scholarship, commerce, religion: the learned book in the age of confessions, 1560–1630*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2012, p. 56–57.

3. Paula FINDLEN, "Historical Thought in the Renaissance", in L. KRAMER and S. MAZA (eds), *A Companion to Western Historical Thought*, Malden, Blackwell, 2002, p. 99–122; David A. LINES, "Beyond Latin in Renaissance philosophy: A plea for new critical perspectives", in *Intellectual History Review*, 25/4, 2015, p. 373–389; Ronald G. WITT, *In the footsteps of the ancients: the origins of humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000; James HANKINS, "Humanism in the vernacular: the case of Leonardo Bruni", in C. S. CELENZA and K. GOUWENS (eds), *Humanism and Creativity in the Renaissance: Essays in Honor of Ronald G. Witt*, Leiden, Brill, 2006, p. 11–29.

4. Angela NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milan, Angeli, 2003, p. 295.

bution did of course exist, and it is to these that we must turn when looking for further information on the sale and purchase of art books during the late Renaissance and the Early Modern period. The contours of the art-book market in Europe during this period are difficult—but by no means impossible—to discern, and we can identify many of the practices employed by those looking for books at the time. [1] The seventeenth-century bibliophile pursued his passion throughout the year, as we learn from Pierre Gassendi's biography of Peiresc:

> *Il était, aussi, passionné à se procurer des livres,* [. . .] *il rechercha ceux qui étaient sous presse à Rome, Paris, Venise, Anvers, Amsterdam, Lyon, Londres, etc.; et cela pas seulement après la fin de Francfort, mais durant tout le déroulement de l'année, des amis à sa devotion l'informant, le pourvoyant.* . . . [2]

Scholarly epistolary networks were a very useful source of information on books that had recently been published. [3] Many intellectuals and amateurs bought books whilst studying abroad or when on journeys or, if they were not able to travel, asked friends and acquaintances to assist them. Some booksellers specialized in selling books from one country or linguistic region—Henry Fetherstone in London sold Italian books, as did George Thomason and Octavian Pulleyn. [4] Robert Martin's stock was mainly of French and Italian books. [5] The sale catalogues of important scholarly libraries circulated widely; they

1. See the wide-ranging papers in Matthew McLean and Sara Barker (eds), *International exchange in the early modern book world*, Leiden, Brill, 2016, including Shanti Grahelli, "How to build a library across Early Modern Europe: the network of Claude Expilly", *ibid.*, p. 171–213; Peter Burke, *A social history of knowledge*, Cambridge, Polity, 2000–2012, 2 vols.

2. Pierre Gassendi, *1580–1637: vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au Parlement d'Aix*, trans. by R. Lassalle and A. Bresson, Paris, Belin, 1992, p. 291; quoted by Isabelle de Conihout, "Du nouveau sur la bibliothèque de Peiresc", in M. Fumaroli (ed.), *Peiresc et l'Italie*, symposium acts, Naples, 2006, Paris, Baudry, 2009, p. 243–263, here p. 243.

3. Hans Bots and Françoise Waquet (eds), *Commercium litterarium: la communication dans la République des Lettres, 1600–1750*, symposium acts, Paris, 1992 and Nimegen, 1993, Amsterdam-Maarssen, APA-Holland University Press, 1994.

4. *Catalogus librorum in diversis locis Italia emptorum, anno 1628, qui Londini in officina Fetherstoniana prostant venales*, London, Legatt, 1628; *Catalogus librorum in diversis Italiæ locis emptorum, anno 1636 . . . Qui Londini in Cœmeterio Sancti Pauli ad insigne Rosæ prostant venales*, London, Legatt, 1637.

5. *Catalogus librorum, plurimis linguis scriptorum: de omni fere facultate tractantium; ac e diversis Europae regionibus congestorum: prostant venales apud Robertum Martinum*, London, Harper, 1640.

offered useful bibliographical information. Friends and agents could be called into service to bid at an auction. More generally, agents could (and often did) offer scholars and amateurs help in acquiring objects for their collections and books for their libraries. [1] Printers and booksellers who specialized in the publication and sale of books on art became increasingly common towards the end of the seventeenth and then during the eighteenth centuries. [2] It should never be forgotten, moreover, that print-runs of some art books were not large. A list of books currently being printed and which would be brought to the next fair, six months later, appeared at the end of the autumn 1605 catalogue—this was a regular feature of the *Messkataloge*. One of the titles promised was Karel Van Mander's *Schilderboeck*. And yet the historian searches the succeeding editions of the catalogue in vain: the book never arrived in Frankfurt; a victim of its own success, it sold out too quickly.

Our attempts to characterize and better to define the distribution of the art book lead us naturally to another, closely related, question. Who was reading books on art, and which titles were they reading? The artist's reading habits were first analysed by Jan Bialostocki in an essay on the figure of the "*doctus artifex*". [3] More recently, others have also addressed the question. [4] Heiko Damm, Michael Tilmann and Claus Zittel opened their introduction to a series of collected essays on the artist as reader with the following comment: "Generally we [art historians] are more interested in the books artists produced than in those they drew on for their work." [5] Their assertion is to a certain

1. Hans COOLS *et al.* (ed.), *Your humble servant: Agents in early modern Europe, 1500–1800*, symposium acts, Rome, 2004, Hilversum, Verloren, 2006; Marika KEBLUSEK and Badeloch Vera NOLDUS (ed.), *Double agents: cultural and political brokerage in early modern Europe*, Leiden, Brill, 2011; Marika KEBLUSEK, *De weg van het boek*, Amsterdam, Vossiuspers, 2004.

2. Greta KAUCHER, *Les Jombert: une famille de libraires parisiens dans l'Europe des Lumières (1680–1824)*, Genève, Droz, 2015; Kristel SMENTEK, *Mariette and the science of the connoisseur in eighteenth-century Europe*, Farnham, Ashgate, 2014; Valérie KOBI, *Dans l'oeil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

3. Jan BIALOSTOCKI, *The message of images: studies in the history of art*, Vienna, IRSA, 1988, see "The doctus artifex and the library of the artist in the XVIth and XVIIth century", p. 150–165.

4. Amy GOLAHNY, *Rembrandt's reading: the artist's bookshelf of ancient poetry and history*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.

5. Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL, "Introduction: close and extensive reading among artists in the early modern period", in H. DAMM, M. THIMANN,

extent true, although, as they were obliged to admit over the following pages, a considerable number of inventories of artists' libraries have already been published—they cited studies on the libraries of at least twenty-six artists. [1] What have been studied less often are the reading habits of a wider public comprising scholars, art lovers and amateurs.

The first autonomous bibliographies devoted to art and its theory and history did not appear until the nineteenth century. [2] By contrast, the earliest bibliographies of medical or philosophical texts had been published during the sixteenth century. [3] Despite this apparent lack of bibliographical material, some catalogues and lists of art books were nonetheless available. It is generally accepted that the earliest independent bibliography in art is the list of titles that Raphaël Trichet Du Fresne added to his Italian edition of Leonardo's *Trattato* in 1651. [4] This was, however, a list of only thirty-five books, and had been included, as the author said, so that no pages were left blank ("*per non lasciar queste carte vote ed inutili*".) [5] A similar but not identical list appeared

C. ZITTEL (ed.), *The artist as reader: on education and non-education of early modern artists*, Leiden, Brill, 2013, p. 1–68, here p. 1.

1. *Ibid.*, p. 7–8. For the second half of the eighteenth century see Tom HOLERT, *Künstlerwissen: Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1997. For the libraries of nineteenth- and twentieth-century artists, see Ségolène LE MEN, "Les bibliothèques d'artistes: une ressource pour l'histoire de l'art", in *Perspective*, 2, 2016, p. 111–132.

2. Lee R. SORENSEN, 1986; Theodore BESTERMAN, *Art and architecture: a bibliography of bibliographies*, Totowa, N.J., Rowman and Littlefield, 1971; Leopoldo CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa, Capurro, 1821, 2 vols; *Universal Catalogue of Books on Art*, London, Chapman and Hall, 1870–1877, 2 vols; Ernest VINET, *Catalogue méthodique de la bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, École des Beaux-Arts, 1873; Ernest VINET, *Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux-Arts*, Paris, Firmin-Didot, 1874–1877, 2 vols; Rowan WATSON, "Adding effectively to the national resource on art, craft and design: a view from a museum library", in *Liber Quarterly*, 11/3, 2001, p. 307–314; Cecilia HURLEY, "L'art de rassembler: la naissance de la bibliographie systématique en histoire de l'art", in Roland RECHT *et al.* (ed.), *L'histoire de l'histoire de l'art au XIXe siècle*, symposium acts, Paris, 2004, Paris, Documentation française, 2008, p. 17–34. Here and in the following section I refer to and develop ideas that I began to expound in Cecilia HURLEY, 2016.

3. Julius PETZHOLDT, *Bibliotheca bibliographica, kritisches Verzeichniss der das Gesammtgebiet der Bibliographie betreffenden Litteratur*, Leipzig, Engelmann, 1866.

4. Lee R. SORENSEN, 1986; Kate T. STEINITZ, "Early art bibliographies. Who compiled the first art bibliography?", in *The Burlington Magazine*, 114/837, 1972, p. 829–830 and 832–837; Jan BIALOSTOCKI, 1988.

5. Léonard DE VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce*, Paris, Langlois, 1651.

some years later in Luigi Scaramuccia's *Le finezze de pennelli*.[1] The differences between the two are minimal: Scaramuccia dropped two titles from Trichet's list—Giorgio Vasari's *Ragionamenti* and Alessandro Lamo's *Discorso*—and added several recent publications, including Trichet's edition of the Leonardo *Trattato*. Trichet organized the titles thematically, with the practical and theoretical texts at the head of the list, followed by biographies, and then by historical and topographical works. Scaramuccia preferred a straightforward chronological order. This formal difference has been attributed to the fact that the two works were aimed at different readerships.[2]

This in turn bears on the wider question of the readership of art books. Trichet and Scaramuccia's lists can be placed in a long tradition of lists of recommended readings: embryonic "bibliographies" of this kind can already be found in sixteenth-century texts, such as Armenini's *De' veri precetti* (1586) and Lomazzo's *Idea* (1590).[3] Armenini distinguished between the "*Libri che son connessi con la Pittura*", which he identified as texts by Vitruvius, Serlio, Alberti and Barbaro (essentially texts on architecture and perspective) and "*Libri a tale studio* [painting] *più necessarii*". In this second, longer list are to be found works that could offer the artist inspiration for *inventio* (classical authors, sacred texts and contemporary literary sources). Lomazzo followed the same path, proposing a section on "*Scrittori diversi di pittura*", and citing—among others—Alberti, Gauricus, Vesal, Vignola, Dürer, Sebald Beham, Vasari, Doni, Dolce, Biondo, Pino and Varchi. Lomazzo's second list, on "*Libri necessarii ai pittori*", does not in fact mention any titles of texts or even offer a list of important authors. Lomazzo contents himself with a simple allusion to the disciplines with which the artist must familiarize himself: holy texts, mathematics, poetry, hieroglyphics, history, architecture, anatomy and many other sciences and arts. The title of the only bibliography accompanying Trichet du Fresne's edition of Leonardo was more sweeping: "*indice de gli altri libri che trattano della pittura e del disegno, comme ancora di quelle dove sono descritte le vite de' pittori e le opera loro*". Scaramuccia's main list of forty books

1. Luigi Pellegrini SCARAMUCCIA, *Le finezze de pennelli italiani* [. . .], Pavia, Magri, 1674. For a detailed analysis of the two bibliographies see: Kate T. STEINITZ, 1972; Lee R. SORENSEN, 1986; Jan BIALOSTOCKI, 1988.

2. Lee R. SORENSEN, 1986.

3. Giovanni Battista ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* [. . .] *libri tre*, Ravenna, Tebaldini, 1586; Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milan, Pontio, 1590; see Jan BIALOSTOCKI, 1988.

was entitled "*Catalogo Degl'Autori c' hanno scritto di Pittura*", and was (as is explained in the text) intended as a list of the worthiest authors who have written on art.[1] But Scaramuccia also offered a second catalogue of recommended authors; alongside the Bible are to be found here the names of Virgil, Ovid, Alfonso Villegas, Livy, Tacitus, Tasso, Ariosto and others. This list bore the title "*Quali I Libri più necessarii per gl'elevati Pittori.*"[2] The same phenomenon can subsequently be observed in Orlandi's *Abecedario*.[3] Orlandi appended a number of lists of books to his dictionary of ancient and modern artists. The first of these is of "*I Libri, che trattano de' Pittori, de' Scultori, e della Pittura*", whilst the second offers a list of books on architecture. The third list, "*De' Libri servibili, necessarii, ed utili ai Pittori, e Scultori*", is divided into a number of sections, such as Costumes, Historical and poetic dictionaries, Anatomy, Old and New Testament, Capriccios, Gods of the Ancient World, Gospels and Epistles, Mythology, Moral Treatises on Painting, History, Drawing Manuals and, finally, Rules and Teaching of Painting. As in earlier lists, the emphasis is on biblical, ancient and some modern sources that will be particularly useful to the history painter, to which are added some collections of engraved forms in the Capriccios and the Drawing Manuals.

Orlandi thereby confirms a practice that has already been observed in the works of Armenini, Lomazzo and Scaramuccia, namely that of proposing two categories of books—those that deal with painting and the allied arts, as opposed to those that are useful for artists. Are we to suppose that there was therefore a very clear (almost hermetic) distinction between two classes of art literature, destined respectively for practitioners and laymen? This would contradict, or at least challenge, our tacit assumption that there was one "corpus" (albeit not yet endowed with canonical status) of texts about art that served the entire community of people interested in art, be they practitioners, collectors, amateurs or otherwise. It could also encourage us to re-evaluate the generation and the consumption of art-related knowledge in two distinct spaces—the atelier and the cabinet—and to examine the ways in which artistic practice, like scientific practice, is "influenced by these spatial settings."[4] If we acknowledge the existence of these two

1. Luigi Pellegrini SCARAMUCCIA, 1674, p. 79.
2. *Ibid.*, p. 195.
3. Pellegrino Antonio ORLANDI, *Abecedario Pittorico* [. . .], Bologna, Pisarri, 1704.
4. David N. LIVINGSTONE, *Putting science in its place: geographies of scientific knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 18. See also Adi OPHIR and

categories of art literature, each with a different audience, then we can better understand Félibien's trials and tribulations when writing texts on art and architecture, and his decision to compile a dictionary of technical terms accompanied by a treatise on each art. Félibien identifies a further element that must be taken into consideration when debating the generation and consumption of art knowledge during this period, and more particularly in the atelier, namely the persistence of the oral tradition among practitioners for the technical and practical knowledge linked with their art:

> *quand il a fallu en écrire, et entrer dans le detail et dans l'explication de tous les termes,* [. . .]*, il a falu* [sic] *entrer dans leurs boutiques, visiter leurs ateliers*. . . . [1]

At first sight it may seem tempting to refute this theory of two spheres of texts and two publics, a theory based on the evidence offered by Orlandi and his predecessors. Bibliographical lists of this type, it can be contended, offered little more than guidance towards books of interest or of quality; they were not intended to be entirely prescriptive, and certainly not proscriptive. It would therefore be more useful to focus on the use that the readers were making of the texts that they were reading, rather than trying to class the books artificially. Studies of the sociology of readers and work on reading practice have tended to hesitate between two main positions. [2] Earlier work identified strong fault lines between what were sometimes identified as high and low reading cultures, popular and savant texts. [3] More recently this distinction has been called into question and the focus placed on the way in which texts were read and appropriated rather than by whom. [4]

Steven SHAPIN, "The Place of Knowledge: A Methodological Survey", in *Science in Context*, 4/1, 1991, p. 3–21. Kapil RAJ, "Introduction: circulation and locality in early modern science", in *British Journal for the History of Science*, 43/4, 2010, p. 513–517.

1. André FÉLIBIEN, 1676, préface p. [vi].

2. Dominique KALIFA, "Les historiens français et 'le populaire'", in *Hermès*, *La Revue* 42, 2005, p. 54–59.

3. Mikhail BAKHTIN, *Rabelais and his world*, Cambridge-London, MIT Press, 1968; Robert MANDROU, *De la culture populaire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.

4. Roger CHARTIER, "Culture populaire", in André BURGUIÈRE (ed.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 174–179; Roger CHARTIER, "Lectures et lecteurs 'populaires' de la Renaissance à l'âge classique", in Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER (eds), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, p. 315–330.

Yet Orlandi and his predecessors—Armenini, Lomazzo and Scaramuccia—do seem to suggest that throughout a lengthy period extending over almost one hundred and fifty years at least the existence of two distinct bodies of literature was not only implicitly accepted, but was even explicitly ratified by the lists of recommended reading. As we have seen, some work has already been done on artists' libraries. When we come to considering the reading habits of the non-practitioners, there is certainly much information that can be gleaned from the book catalogues and library inventories of both private individuals and institutions. [1] Confronting the results thereby gained with the knowledge that we already have about artists' libraries would no doubt go some way to confirming—or refuting —Orlandi and his predecessors. It would also be interesting to see whether these "spaces of knowledge", this distinction between the workshop and the cabinet, is specific to art, or whether it is not rather a feature of other crafts and techniques during the Early Modern period.

Some of the complexities of the distribution and dissemination of art books, and also of the appropriation of artistic literature have here been evoked. The subject is vast, and a clearer understanding of the various mechanisms at work would no doubt be greatly abetted by a series of detailed analyses of inventories, catalogues and epistolary exchanges. Some preliminary conclusions can be proposed. Far from being an important centre for the art book, the Frankfurt fairs—and also their catalogues—for the late Renaissance and the Early Modern period offer us little information. They do, however, adumbrate a certain cleft between on the one hand the more theoretical and historical literature (generally absent from the Frankfurt stalls) and on the other the books which offered more practical guidance—architectural treatises, books on perspective, books of models, to which can also be added the classical and contemporary literary texts which the artists were encouraged to read and which were on show at Frankfurt. This split is confirmed by the bibliographies included in texts and treatises of the late sixteenth century onwards. It would thus seem that we

1. Jean-Marc CHATELAIN, *La bibliothèque de l'honnête homme: livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris, BNF, 2003; Sasha ROBERTS, "Reading in Early Modern England: contexts and problems", in *Critical Survey*, 12/2, 2000, p. 1–16; Olga FEJTOVÁ, "Beitrag zur Problematik der bürgerlichen Buchkultur in Böhmen und Schlesien in der Zeitvor der Schlacht am Weißen Berg", in *Listy filologické/Folia philologica*, 126/3–4, 2003, p. 173–187; Rolf ENGELSING, *Der Burger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500 bis 1800*, Stuttgart, Metzler, 1974.

should be cautious before positing one comprehensive and undifferentiated community of readers interested in the arts, be they practitioners or amateurs, who shared common reading materials.

Intriguingly, Orlandi himself offers an interesting gloss on the list of recommended readings, a comment which allows us to map the changing contours of the distinct readership spaces outlined above. For in 1704 he concludes his list of recommended books for artists with a section entitled Rules and Teaching of Painting. Instead of offering a further list of books, he simply refers the artist to a number of titles enumerated in the earlier, general bibliography on art, suggesting that artists should read Allori, Armenini, Biondo, Bisagno, Boltz, Bosse, Canepari, Cornelli (this must be the 1684 book by Roger de Piles), Dürer, Fresne, Du Fresnoy, Lomazzo, Simone Porzio, Dupuy Du Grez and de Rossi. The distinct spheres of art literature and of readership were beginning to overlap, a shift that would carry on over the following decades. The distribution, the readership and the appropriation of art books were undergoing profound changes during the late Renaissance and the Early Modern periods; our understanding of the development of art historical and art theoretical thought during this period, and also of the language in which it was expressed, can gain considerably from a closer study of the material transmission of that knowledge.

Deux faces d'une même pièce ? *Der Curiose Schreiber* et *Der Curiose Mahler* de Johann Christoph Mieth et la tradition des traités sur l'écriture et la peinture au XVIIe siècle

Claudine Moulin
Universität Trier

© PUPM

À l'époque de la Renaissance, et surtout aussi à l'époque baroque, les acteurs de la théorie et pensée linguistique et artistique ont de nombreux points en commun. Nous avons, en partie, affaire aux mêmes genres textuels (notamment sous forme de traités) et parfois même aux mêmes protagonistes ainsi qu'aux mêmes traditions et sources littéraires. De nombreux fils relient donc les réseaux de la pensée théorique dans les arts visuels et les arts linguistiques, sans omettre les enjeux du projet *LexArt — Words for Art. The Rise of Terminology 1400-1750* [1] qui sont en fin de compte tout aussi ancrés dans l'histoire de l'art que dans l'histoire de la pensée et l'histoire linguistique.

Dans la multitude des sources que nous avons dans le domaine des traités aussi bien sur la théorie de l'art que sur la théorie grammaticale entre 1600 et 1750, nous en trouvons certaines où les deux domaines sont réunis — pour l'Allemagne du moins — dans une seule œuvre. J'aimerais dans cette contribution me concentrer sur un de ces titres, *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, publié la première fois sous cette forme en 1679 à Dresde par l'imprimeur et éditeur Johann Christoph Mieth (actif entre 1674 et 1714). Il s'agit d'un titre assez peu connu dans la littérature secondaire, et qui pose des énigmes

1. Voir le site du projet : Université Paul-Valéry Montpellier 3, *LexArt — Words for Art*, mis en ligne le 20 juin 2015, [En ligne] URL : www.lexart.fr [consulté le 22 mars 2017]. Je remercie Nikolaus Ruge (Trèves), Anaïs Carvalho (Montpellier) ainsi que Michèle-Caroline Heck (Montpellier) et son équipe pour les discussions autour du sujet des « mots pour l'art » dans une optique profondément interdisciplinaire.

en ce qui touche la genèse et la fonction des textes et aussi en ce qui concerne son auteur. Tout le travail d'identification de la genèse du texte, des éditions et surtout de ses sources est donc à faire, et je présenterai ici les premiers résultats de ces recherches. Je me concentrerai sur la question de la genèse du texte, de ses éditions, de l'imprimeur et de l'auteur ou des auteurs supposés ainsi que du choix du titre avec son adjectif « *curios* », emblématique des traités de l'époque baroque. Ensuite je me pencherai sur le contenu et ses sources probables, avant de thématiser les questions de la structure interne du livre et des choix linguistiques et lexicaux liés au discours présenté au lecteur.

Les livres de Johann Christoph Mieth

Sur la page de titre des différentes éditions du *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler* aucun auteur n'est nommé explicitement. Mais le rôle de Johann Christoph Mieth, imprimeur et éditeur, est défini dans certains des paratextes du livre, qui parfois semblent lui attribuer la paternité littéraire du texte, bien qu'à d'autres endroits il soit fait référence à un « auteur » non nommé. Pour tout chercheur averti de la période moderne ceci n'a rien d'extraordinaire, mais montre à travers un exemple caractéristique de l'activité compilatrice si typique pour certains domaines de la constitution et présentation du savoir à cette époque — une pratique vers laquelle pointe aussi la page de titre du *Der Curiose Mahler* avec sa mention que le texte fut « *aus vielen Schrifften zusammen getragen* ». Dans ce cadre, il est intéressant de se tourner vers Johann Christoph Mieth et de rassembler le peu d'informations connues sur lui. Mieth fut libraire, éditeur et imprimeur entre 1674 et 1714 à Dresde [1], où il était l'un des cinq libraires privilégiés [2]. Il

1. Voir notamment les informations dans les banques de données : Consortium of European Research Libraires, *CERL Thesaurus. Das Tor zum gedruckten europäischen Kulturerbe*, [En ligne] URL : https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00503789 [consulté le 22 mars 2017] ; Gemeinsamer Bibliotheksverbund, *VD17. Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts*, [En ligne] URL : http://gso.gbv.de/DB=1.28/PPNSET?PPN=005103541 [consulté le 06 juin 2017] ; ainsi que Josef Benzing, « Die deutschen Verleger des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Neubearbeitung », *Archiv für die Geschichte des Buchwesens*, n° 18, 1977, col. 1077-1322, ici col. 1219-1220 ; David L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1701-1750*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1988, p. 176 ; Christian Schöttgen, *Historie der Dreßdnischen Buchdrucker*, Dresde, Verlag Friedrich Hekel, 1740, p. 18 ; Johann Goldfriedrich, *Geschichte des Deutschen Buchhandels vom Westfälischen Frieden bis zum Beginn der klassischen Litteraturperiode (1648-1740)*, Leipzig, Börsenverein, 1908, p. 343.

2. Eduard Gottwald, « Gedrängte Übersicht der Verbreitung der Buchdruckerkunst in Dresden seit deren Einführung vom Jahre 1524 bis 1840 (Nebst biographische

est entre autre connu comme imprimeur de musique, mais la palette de ses livres et éditions est vaste, et couvre un large champ lié à la compilation du savoir et de la culture de l'époque baroque. Le répertoire des imprimés du XVIIe siècle des pays germanophones [1] compte 221 entrées (éditions de titres) sous la rubrique Johann Christoph Mieth, et pour le XVIIIe le répertoire (moins complet) en recense encore 17 [2].

Mieth a édité, avec 40 publications entre 1679 et 1701, un grand auteur de la fin du XVIIe siècle respectivement de l'aube des Lumières, Christian Weise [3] (1642-1708). Weise fut écrivain, dramaturge, bibliothécaire et pédagogue à Zittau, il introduisit la langue allemande comme langue de l'enseignement dans le lycée qu'il dirigeait. Weise a publié de nombreuses pièces de théâtre, mais aussi dans sa vocation de formateur de jeunes gens cultivés et galants des manuels de politique, de correspondance et de rhétorique, comme par exemple les *Curiöse Gedancken Von Deutschen Brieffen. Wie ein junger Mensch/ sonderlich ein zukünfftiger Politicus, Die galante Welt wohl vergnügen soll* (1691). Le titre rappelle par l'adjectif *curiöse* ceux des deux ouvrages au centre de la présente contribution.

Une bonne partie des titres édités par Mieth touche à la compilation du savoir baroque sous forme de monographies et de traités dans des domaines divers comme l'art de la conversation, la vie cultivée et galante, l'art de la correspondance, la musique, la médecine, les mathématiques, la chiromancie, l'histoire et aussi les deux sujets de mon exposé l'écriture et la peinture. Ces sujets sont choisis pour un public cultivé, intéressé par les connaissances dans diverses disciplines et enclin à la conversation érudite. Les ouvrages produits dans ce cadre sont souvent le résultat de traductions et de compilation systématique d'autres œuvres. Ce procédé est ancré dans une pratique

Skizzen) », dans E. GOTTWALD (éd.), *Erinnerungsblätter an die vierte Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Dresden 1840*, Dresde, Hofdruckerei C. C. Meinhold und Söhne, 1840, p. 73-112, ici p. 103-104.

1. Gemeinsamer Bibliotheksverbund, *VD17. Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts*, [En ligne] URL : www.vd17.de [consulté le 22 mars 2017].

2. Gemeinsamer Bibliotheksverbund, *VD18. Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 18. Jahrhunderts*, [En ligne] URL : www.vd18.de [consulté le 22 mars 2017]. Le *VD18* est moins complet que le *VD17* ; de ce fait, seulement une partie des ouvrages du XVIIIe cités ici sont munis d'un identifiant de ce répertoire.

3. Gerhard DÜNNHAUPT, *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1993, vol. VI, 2, p. 4179-4250 ; Claudine MOULIN-FANKHÄNEL, *Bibliographie der deutschen Grammatiken und Orthographielehren, II. Das 17. Jahrhundert*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1997, p. 333-342.

épistémique contemporaine de la construction et de la transmission du savoir (*docere*) et profondément liée à deux autres grands axes classiques de la rhétorique et poétique, le *prodesse* et *delectare*. Elle touche à tout le spectre de la vie baroque et des *artes liberales*, *mechanicae* et *magicae*. Pour le genre des traités, le principe de compilation et de l'extrait forme une pratique caractéristique, nous la retrouvons aussi bien dans la grammaire, la physique ou la médecine que dans les livres de bienséance ou de l'art de trancher. Les produits subséquents forment avec leurs sources des réseaux intertextuels complexes, dont il n'est pas toujours facile de déterminer les interdépendances et qui forment à leur tour de nouveaux ensembles de textes [1].

Curiositas — un imprimeur/éditeur curieux pour des lecteurs curieux ?

Les œuvres éditées par Mieth font donc partie d'une offre qui s'ancre dans la tradition décrite plus haut et qui s'intensifie autour d'une notion qui apparait dans beaucoup de leurs titres : la curiosité (*curiositas*). La curiosité dans sa réinterprétation positive à l'époque moderne est fondamentalement paradigmatique pour celle-ci [2]. Klaus Krüger en donne une définition emblématique :

> *Der Begriff der* curiositas *umfaßt ein ebenso facettenreiches wie heterogenes Spektrum von menschlichen Wissensansprüchen, Erkenntnisinteressen*

1. Un exemple de cette pratique complexe de compilation et de création de nouveaux ensembles textuels est représenté par le traité de l'art de trancher remanié par Georg Philipp Harsdörffer, voir Claudine MOULIN, « *Nach dem die Gäste sind, nach dem ist das Gespräch*. Spracharbeit und barocke Tischkultur bei Georg Philipp Harsdörffer », dans S. SCHULTZ-BALLUFF, N. BARTSCH (éd.), *PerspektivWechsel oder : Die Wiederentdeckung der Philologie. II. Grenzgänge und Grenzüberschreitungen. Zusammenspiele von Sprache und Literatur im Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2016, p. 261-287.

2. Voir pour la transformation et la réinterprétation de la notion de curiosité à partir du milieu du XVIe siècle, Lorraine DASTON, « Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft », dans A. GROTE (éd.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, Leske + Budrich, 1994, p. 35-59 ; Lorraine DASTON, « Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft », dans K. KRÜGER (éd.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2002, p. 147-175. Pour l'histoire de l'emploi du mot « curieux » aux temps modernes voir Neil KENNY, *Curiosity in Early Modern Europe : Word Histories*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1998.

> *und Erfahrungsbedürfnissen. Angefangen von der schieren Neugierde im umgangssprachlichen Sinn,* [...]*, reicht es bis hin zum elementaren menschlichen Verlangen, die verborgene Gesetzlichkeit der Welt aufzudecken, von der Lust am Ausgefallenen und Wundersamen und der sinnlichen Verlockbarkeit durch Kuriositäten bis hin zum pragmatisch geleiteten Forscherdrang und sachbestimmten Wissensstreben, von der Begierlichkeit der Augen (*concupiscentia oculorum*) und der vermessenen Ausschweifung in unzulässige Erfahrungsfelder bis hin zur kritischen und erkenntnisbewußten Wissenschaft (*scientia*) und näherhin zum Verlangen nach vernunftbegründeter Aufklärung* [1].

Cette curiosité est considérée comme un des éléments déclencheurs de la *« Sammellust »*, du plaisir et du goût baroque de collectionner. Cette curiosité à la fois « collectionneuse » et studieuse ne se focalise pas seulement sur les objets d'art et les artéfacts dits curieux (rassemblés dans des cabinets d'art et de curiosités), mais aussi sur les livres (rassemblés dans des bibliothèques) conçus comme silos de savoirs multiples susceptibles de tarir cette vertu. La curiosité et la compilation sont, à mon avis, profondément liés à un autre aspect qui va être conceptualisé au XVIIe siècle : la notion de détail [2]. Les traités « curieux » comme ceux publiés par Mieth, fourmillent de détails, qui tout comme les objets que l'on rassemble dans les cabinets de curiosités et d'art, s'agencent autour de groupes thématiques divisés en unités hiérarchiques plus petites. Leur structure (souvent en réseaux) participe donc par le microcosme du détail au macrocosme du savoir baroque [3].

En tout, d'après mes recherches, 30 % des titres des ouvrages publiés par Mieth font référence à la notion de curiosité [4]. Nous trouvons

1. Klaus KRÜGER, « Einleitung », dans K. KRÜGER (éd.), 2002, p. 9-18, ici p. 9.

2. Voir pour le développement de la notion du détail Wolfgang SCHÄFFNER, Sigrid WEIGEL, Thomas MACHO, « Das Detail, das Teil, das Kleine. Zur Geschichte und Theorie eines kleinen Wissens », dans W. SCHÄFFNER, S. WEIGEL, T. MACHO (éd.), *« Der liebe Gott steckt im Detail ». Mikrostrukturen des Wissens*, Munich, Wilhelm Fink Verlag 2003, p. 7-17 et Moshe BARASCH, « Das Detail in der Malerei », p. 21-42, ici p. 22.

3. Alfred WALZ, « Weltenharmonie — Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Eine Einführung », dans S. KÖNIG-LEIN, A. WALZ (éd.), *Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 2000, p. 9-21. L'auteur évoque le « Konstrukt einer den Makrokosmos nachbildenden mikrokosmischen Welt » (p. 10).

4. Environ 70 titres avec *curios*/curieu** se trouvent liés à Mieth dans la banque de données du *VD17*. En tout *VD17* donne 1446 titres pour le XVIIe, la plupart pour la deuxième moitié du siècle. Je cite ici de façon abrégée les titres des ouvrages

l'adjectif « curios/curiös » comme épithète à un substantif caractérisant le sujet abordé (Curiose *Schreibe-Kunst* paru en 1679, Curiose *Musicalische Wissenschafft — und Kunst-Ubung* en 1689, *Sonderbahre* Curiose *Anleitung zur Medicin* en 1694, Curiöse *Historia Von den Unglücklichen Ausgange Der Hamelischen Kinder* en 1702) ou personnification du sujet abordé (*Der* Curiose *Schreiber* en 1679, *Der* Curiose *Mahler* en 1680, *Der* curiöse *Medicus und Chirurgus* en 1694). En outre, l'adjectif peut déterminer un substantif renvoyant à une activité intellectuelle — notamment de l'auteur (Curiose *Gedanken von deutschen Brieffen* en 1691, *Neu-historische* curiöse *Gesprächslust* en 1699). « Curios » peut aussi être un adverbe qualifiant le style et l'attitude de l'auteur (*Die heutige Subtile Staats-Architectur und was zu solcher erfordert werde / Mit vieler auch rarer Historicorum Exemplis bewiesen / und Auff ietzige Zeit sehr* curieus *beschrieben* en 1687). Un titre renvoie directement au public et lecteur comme « monde curieux » (*Demonstrationes Mathematicae oder Untersuchung derer Mathematischen Warheit = und Unwarheiten :* [...] *der* curieusen *Welt vorgestellet* en 1698).

Le monde de l'auteur et du lecteur (et de l'éditeur) « curieux » se parfait avec les choses intéressantes et rares [1], le gout du détail, du plaisir de la conversation (*Lust*) et des délices (*Deliciae/Ergötzlichkeiten*) intellectuels. La notion de « délices » figure aussi dans quatre titres d'ouvrages (avec 33 entrées d'éditions différentes) publiés par Mieth (Deliciae *Historicae, Oder Historische Ergötzligkeiten* paru en 1698, Deliciae *Evangelicae, Oder Evangelische Ergetzligkeiten/* en 1699, Deliciae *Biblicae Oder Biblische Ergetzligkeiten* en 1690 ; Deliciæ *Apophthegmaticæ, d. i. berühmter Fürsten, Helden, Gelehrten und anderer Personen sinnreicher Schertz und Ernst in Worten und Wercken* en 1724), un titre combine les deux notions [2].

Avec ces ouvrages, Mieth peut être inclus dans un groupe plus large d'imprimeurs, éditeurs et libraires contemporains produisant pour un public correspondant. Neil Kenny [3] a montré qu'en Allemagne, ces éditeurs « curieux » étaient concentrés géographiquement sur les axes Francfort-sur-le-Main, Leipzig (avec Dresde et Erfurt) ainsi que

en question, voir pour les titres complets et les auteurs correspondants les bases de données *VD17* et *VD18* citées respectivement en note 1 et 2, p. 69.

1. Voir aussi la combinaison des termes liés à la curiosité (*curios*) et la rareté (*Raritäten*) dans le titre des différentes éditions du *Der Curiose Schreiber*.

2. *Deliciae Biblicae, Oder Biblische Ergetzligkeiten : Worinnen Alle Curieuse merck- und denckwürdige/ zweiffelhaffte Oerter/ Sprüche und Fragen/* [...] *Durch die gantze Bibel fortgesetzet/ und* [...] *von Monat zu Monat einige Bogen heraus gegeben werden*, Dresde, J. Chr. MIETH, 1700.

3. Neil KENNY, *The uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 301.

Nuremberg, avec des enclaves vers le sud (comme Augsbourg) et le nord (Hambourg). Selon Kenny, certains se spécialisèrent dans certains types de curiosités, d'autres — comme Mieth — étaient plutôt généralistes :

> *Other book producers ranged much more widely across the culture of curiosities, giving the impression that culture — whatever the differences between its sub-discourses — was perceived as a rough whole, as a super-discourse, so to speak, which structured a heterogeneous range of knowledge in broadly homogeneous ways* [1].

À ce groupe appartient aussi la dynastie des imprimeurs-éditeurs Endter à Nuremberg. Comme le montre Kenny [2] ce sont les Endter qui ont publié un nombre considérable de publications phares sur les curiosités (avec bien sûr aussi mention du terme dans les titres des ouvrages). Nous retiendrons aussi que c'est chez Endter que furent entre autres publiés Daniel Schwenter (1585-1636) et Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658), un des auteurs clés du XVIIe siècle dont les écrits variés approvisionnèrent aussi le lecteur curieux [3].

En ce qui concerne l'activité éditoriale de Mieth, le *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler* se range parmi un groupe de traités publiés par Mieth autour des années 1680 et qui touchent tous au domaine des arts et à leur technique. Mieth fait référence à son plan de publier « *andere mehr curiose Tractåtlein* » dans la « *Warnung* » du *Der Curiose Schreiber* [4] (1679-1680). Dans cette optique, suivent en 1680 le *Neues KunstBůchlein Vor die Kůrschner* [5] et la *Kurtze Anweisung Die Gläser zu schleiffen/ und Perspective zuzurichten* [6], qui sont probablement

1. *Ibid.*, p. 303.
2. *Ibid.*, p. 303-304.
3. La bibliographie sur Harsdörffer est vaste, voir entre autres Doris GERSTL (éd.), *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste*, Nuremberg, Hans Carl, 2005 ; Hermann KORTE (éd.), *Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Peter Lang, 2006 ; Stefan KEPPLER-TASAKI, Ursula KOCHER (éd.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011.
4. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680, fol. [3] v° ; pour la référence bibliographique complète voir notes 2, p. 75 et 4, p. 75.
5. *Neues KunstBůchlein Vor die Kůrschner/ Riemer/ Senckler/ und alle so mit Fell und Rauchwerck handeln und ůmgehen/ darinnen begriffen/ wie man nemlich vergülden/ Rauchwerck/ Schmaschen uñ Schweinborsten zu Gewand und Kehrbůrsten auff mancherley Farben fårben und zurichten solle*, Dresde, J. Chr. MIETH, 1680 [*VD17* 3 : 658750S]. Il s'agit d'une reprise complète (y compris le titre) de l'ouvrage de Wolfgang HILDEBRAND, publié à Erfurt chez J. Sachsse [*VD17* 14 : 085506C].
6. *Kurtze Anweisung Die Gläser zu schleiffen/ und PERSPECTIVE zuzurichten*, Dresde, J. Chr. Mieth, 1680 [*VD17* 23 : 241353A].

issus du même travail de compilation préparatoire et constituent un groupe d'imprimés distincts dans le programme de l'éditeur Mieth.

Genèse et éditions — *Die Curiose Schreibe-Kunst*, *Der Curiose Schreiber* et *Der Curiose Mahler*

Der Curiose Schreiber et *Der Curiose Mahler* ont été réunis pour la première fois dans un seul volume en 1679, avec une page de titre et une pagination commune, ainsi que deux pages de titres autonomes pour chaque partie [1]. Le *Curiose Mahler* n'a probablement jamais été publié séparément, du moins n'en connaissons nous pas d'exemplaire autonome. Dans cette forme de volume combiné, des rééditions ont eu lieu en 1679-1680 (avec page de titre du *Der Curiose Mahler* datée de 1679 et du *Der Curiose Schreiber* datée de 1680 [2]), en 1695 [3] et en 1712 [4].

1. *Der CURIOSE Schreiber/ Von allerley kůnstlichen und erdencklichen Arthen zu schreiben/ Itzt Mit vielen andern Raritäten/ auch Figuren die Proportion der Buchstaben betreffend vermehrter/ Sambt dem CURIOSEN Mahler/ Darinn von Oehl= und Wasser= Farben/ dieselben zu mischen/ zu vertieffen/ und zu erhőhen/ Nebst unterschiedenen andern Curiositäten die Farben zuzurichten. Mit Churfl. Sächs. Freyheit ans Licht gebracht*, Dresde, J. Chr. Mieth — Chr. Berg, 1679 [*VD17* 32 : 711906Z].

2. *Der CURIOSE Schreiber/ Von allerley kůnstlichen und erdencklichen Arthen zu schreiben/ Jtzt Mit vielen andern Raritäten/ auch Figuren die Proportion der Buchstaben betreffend vermehrter/ Sambt dem CURIOSEN Mahler/ Darinn von Oehl= und Wasser= Farben/ dieselben zu mischen/ zu vertieffen/ und zu erhőhen/ Nebst unterschiedenen andern Curiositäten die Farben zuzurichten. Mit Churfl. Sächs. Freyheit ans Licht gebracht*, Dresde, J. Chr. Mieth — Chr. Berg, 1679 [*VD17* 3 : 683135X, la première partie (« Der curiose Schreiber ») date de 1680, voir description ci-dessous dans la note 29] ; la deuxième partie (« Der Curiose Mahler ») date de 1679, le titre indépendant étant : *Der Curiose MAHLER/ Welcher nicht allein alle Zubereitung so wol der Oehl= als Wasser= Farben; sondern auch mit was fůr Sorten ein iedes Ding můsse angelegt; Und wie so dann die Hauptfarben vermischet/ erhőhet und vertieffet werden můssen/ deutlich und getreulich lehret. Denen Kunstliebenden zum besten aus vielen Schrifften zusammen getragen und ans Licht gegeben. Mit Chur= Sächs. Gnädigst. Freyheit nicht nachzudrucken*, Dresde, J. Chr. Mieth, 1679 [*VD17* 3 : 683136E = page de titre de la deuxième partie de « Der Curiose Schreiber [...] Sambt dem Curiosen Mahler » 1679-1680].

3. *Der CURIOSE Schreiber/ Von allerley kůnstlichen und erdencklichen Arthen zu schreiben/ Jtzt mit vielen andern Raritäten/ auch Figuren/ die Proportion der Buchstaben betreffend vermehrter; Sambt dem CURIOSEN Mahler/ Darinne von Oehl= und Wasser= Farben/ dieselben zu mischen/ zu vertieffen und zu erhőhen/ Nebst unterschiedenen andern Curiositäten/ die Farben zuzurichten. Mit Churfůrstl. Sächß. Freyheit ans Licht gebracht*, Dresde, J. Chr. Mieth — J. Chr. Zimmermann, 1695 [*VD17* 3 : 608807B].

4. *Der Curiöse Schreiber/ Von allerley kůnstlichen und erdencklichen Arthen zu schreiben/ Jtzt mit vielen andern Raritäten/ auch Figuren/ die Proportion der Buchstaben betreffend/ vermehret; Sambt dem Curiösen Mahler/ Darinne von Oel= und Wasser=*

Toutes les éditions combinées possèdent une page de titre commune et des intertitres séparés. Tandis que le contenu et le nombre de pages du *Der Curiose Mahler* sont restés identiques, *Der Curiose Schreiber* a subi des modifications et a connu une existence préalable à celui-ci. Une première édition indépendante fut publiée sous le titre *Die Curiose Schreibe=Kunst* (77 pages) en 1679 [1], avec plusieurs impressions différentes [2]. Ce texte de 1679 sera intégré dans le premier volume combiné datant de 1679 et le titre changé en *Der Curiose Schreiber* sur la page de titre commune, probablement en symétrie avec *Der Curiose Mahler*, la page de titre indépendante gardant la dénomination *Curiose Schreibe-Kunst* [3]. Le texte de *Die Curiose Schreibe-Kunst* a été augmenté en 1680 de quelques chapitres introductifs dans le cadre d'une réédition du volume combiné et le titre indépendant changé en *Der Curiose Schreiber* [4] (en tout 94 pages). En ce qui concerne le nombre de pages, *Der*

Farben/ dieselben zu mischen/ zu vertieffen und zu erhöhen/ Nebst unterschiedenen andern Curiositæten/ die Farben zuzurichten/ Mit Kön. Pol. und Churfl. Sächs. allergnädigstem PRIVILEGIO ans Licht gebracht, Dresde-Leipzig, J. Chr. Mieth, 1712 [*VD18* 90429672].

1. *Die Curiose Schreibe=Kunst/ Darinnen gelehret wird/ Die Feder=Kiele zu härten/ zu färben/ zu langer Haltung der Tinte zu disponiren/ allerhand Arthen der Tinte/ von vielerley Farben/ Gold/ Silber/ und andern Metall/ als auch Papier anzufärben/ durchscheinend und auf Türckische Arth/ Schreibe= Taffeln/ auch allerhand Siegelwachs zu machen/ im gleichen zu schreiben auf Leinwad/ Holtz/ Eyer/ Früchte/ Glaß/ Zinn/ Stein/ Gold und Silber/ und dieses so wohl ruckwarts/ heimlich/ vielfach mit einem mahl/ und mit characteren/ auch abbreviaturen so geschwind/ als man reden mag. Nebst Johañ Bulwers eines berühmten Engellånders Gedancken von unterschiedener Formirung der Hånde*, s. l., s.n., 1679 [*VD17* 29 : 735460Q].

2. Il s'agit des impressions suivantes datant aussi de 1679 : *Die Curiose Schreibe=Kunst/* [...] *Nebst Johann Bulwers eines berühmten Engellånders Gedancken von unterschiedener Formirung der Hånde*, Dresde, Chr. Berg — J. Chr. Mieth, 1679 [*VD17* 23 : 702937C] ; *Die Curiose Schreibe=Kunst/* [...], Dresde, Chr. Berg – J. Chr. Mieth, 1679 [*VD17* 3 : 313807B].

3. *Die Curiose Schreibe=Kunst/ Darinnen gelehret wird/ Die Feder= Kiele zu hårten/ zu fårben/ zu langer Haltung der Tinte zu disponiren/ allerhand Arthen der Tinte/ von vielerley Farben/ Gold/ Silber/ und andern Metall/ als auch Papier anzufårben/ durchscheinend und auf Türckische Arth/ Schreibe= Taffeln/ auch allerhand Siegelwachs zu machen/ im gleichen zu schreiben auf Leinwad/ Holtz/ Eyer/ Früchte/ Glaß/ Zinn/ Stein/ Gold und Silber/ und dieses so wohl ruckwarts/ heimlich/ vielfach mit einem mahl/ und mit characteren/ auch abbreviaturen so geschwind/ als man reden mag. Nebst Johann Bulwers eines berühmten Engellånders Gedancken von unterschiedener Formirung der Hånde*, Dresde, J. Chr. Mieth — Chr. Berg, 1679 [*VD17* 32 : 711896C, cf. aussi *VD17* 32 : 711906Z = page de titre de la première partie de « Der Curiose Schreiber [...] Sambt dem Curiosen Mahler » 1679].

4. *Der Curiose Schreiber/ Welcher klårlich zeiget die Fundamenta die Buchstaben zu bilden/ zubrechen/ und arthige Züge zumachen/ die Abmessung der Romanischen Schrifft/ imgleichen die Feder= Kiele zu hårten/ zu fårben/ und zu langer Haltung der*

Curiose Mahler (272 pages) a presque le triple de l'envergure du *Der Curiose Schreiber*. L'édition de 1712 a reçu aussi un frontispice montrant un écrivain et un peintre dans leurs contextes respectifs (fig. 1) ; les deux protagonistes sont également réunis et loués respectivement dans une brève préface signée par Christian Portmann [1].

Contextes et intertextes dans le *Der Curiose Schreiber* et *Der Curiose Mahler*

Les deux traités *Der Curiose Schreiber* et *Der Curiose Mahler* sont clairement de nature compilatrice et la question n'est pas encore tout à fait résolue de savoir qui est à l'origine de cet acte d'extraction et d'assemblage intertextuel. Les paratextes (dédicaces et préfaces) livrent certains indices sur la genèse et contextualisation de l'œuvre et de ses deux parties. Mieth est à l'origine des dédicaces et de quelques préfaces, mais à certains endroits il parle d'un auteur, suggérant donc une tierce personne [2]. Ainsi, dans la « *Warnung* » insérée dans *Der Curiose Schreiber* de l'ouvrage combiné de 1679-1680 et qui thématise une édition pirate du *Schreiber* en 1679, il mentionne que la présente édition augmentée fut réalisée « *mit Behülff deß Autoris* » et « *in deß Autoris und meiner Hand* [3] ». Nous n'avons pas plus de renseignements sur cet auteur, à moins qu'il ne s'agisse d'une figure fictive cachée derrière le travail de compilation. La préface du *Der Curiose Schreiber*

Tinten zu disponiren/ allerhand Arthen der Tinten/ von vielerley Farben/ Gold/ Silber und andern Metall/ als auch Papier anzufårben/ durchscheinend und auff Tůrckische Arth/ Schreibe = Taffeln/ auch allerhand Siegelwachs zu machen/ imgleichen zuschreiben auff Leinwand/ Holtz/ Eyer/ Frůchte/ Glaß/ Zien/ Stein/ Gold und Silber/ und dieses so wol ruckwarts/ heimlich/ vielfach mit einem mahl/ und mit Characteren auch Abbreviaturen/ so geschwiud [*sic*] *als man reden mag. Anietzo an vielen Orten mit bewehrten Raritåten/ auch wegen der proportion der Buchstaben und andern curiosen Dingen mit vielen Figuren und Kupfern vermehret/ und allenthalben verbessert. Wie auch Joh. Bollwers eines berůhmten Engellånders Gedancken von unterschiedener Formirung der Hånde. Mit Churfl. Såchß. gnådigsten Privilegio*, Dresde, J. Chr. Mieth — Chr. Berg, 1680 [cf. *VD17* 3 : 683135X ; = page de titre de la première partie de « Der Curiose Schreiber… Sambt dem Curiosen Mahler » de 1679-80].

1. *Der Curiose Schreiber* […] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1712, fol. A3-A4.
2. Voir par exemple la « *Warnung* » au début de l'ouvrage.
3. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* […] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-80, fol. [3] v°-[4] r°.



Figure 1 – [Johann Christoph Mieth], *Der Curiöse Schreiber/* [...] *Sambt dem Curiösen Mahler*, Dresden-Leipzig, J. Chr. Mieth 1712, titre cuivre. © Sächsische Landesbibliothek — Staats-und Universitätsbibliothek Dresden, C a 0023.

fait en outre autoréférence à un « *Herr Verleger* [1] » à l'origine de la compilation ou du moins de sa commande.

À un endroit dans *Der Curiose Mahler*, des traces d'une des sources primaires apparaissent quand l'auteur présumé parlant à la première personne dit : « *Bey dieser/ von mir in der Stadt Pisa erfundenen gantz neuen Art* [2] ». Nous avons donc une source italienne pour les passages en question — dans ce cas, il s'agit de la traduction allemande, publiée en 1678 par Friedrich Geißler (1636-1679), du traité *L'arte vetraria distinta in libri sette* du maître-verrier Antonio Neri [3] (1576-1614), originaire de Pise [4].

Pour certains ajouts, Mieth note le nom de sa source, notamment une traduction allemande du traité anglais de John Bulwer (1606-1656) sur le langage gestuel [5], publié à Londres en 1644, et placé en annexe à la fin des différentes éditions du *Die Curiose Schreibe = Kunst* et du *Der Curiose Schreiber*. Mais aussi bien *Der Curiose Schreiber* que *Der Curiose Mahler* contiennent des chapitres et passages entiers repris mot pour mot à d'autres sources non indiquées explicitement, et dont j'ai pu identifier les grandes lignes. Quelques noms d'auteurs ou d'autorités connus dans les domaines concernés sont mentionnés dans les préfaces et les textes, de temps en temps des références un peu plus exactes sont faites.

La cohésion de l'ensemble de l'ouvrage est assurée par la mise en page et la structuration du texte, divisé en parties avec des sous-chapitres / paragraphes numérotés, une forme de présentation cou-

1. *Der Curiose Mahler*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-80, fol. A4 v° et fol. A6 r°.

2. *Der Curiose Mahler*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680, p. 46.

3. Antonio NERI, *L'arte vetraria distinta in libri sette. Ne quali si scoprono, effetti marauigliosi, & insegnano segreti bellissimi del vetro nel fuoco & altre cose curiose*, Florence, de Giunti, 1612.

4. Antonio NERI, *ANTHONII NERI, Eines Priesters und Chymisten von Florentz Sieben Bůcher : Handelnd von der Kůnstlichen Glaß= und Chrystallen= Arbeit/ Oder Glaßmacher= Kunst/ und alle dem jenigen/ was dazu gehőret. Sambt denen/ darůber von Christoph Merret, der Artzney Doctorn, und Mitglied der Kőnigl. Gesellschafft in Engelland/ rc. gefertigten Außbůndigen Anmerckungen* [...]. *Verdeutscht durch Friedrich Geißlern*, Francfort-sur-le-Main — Leipzig, J. Groß — Chr. Uhmann, 1678 [*VD17* 23 : 645632X] ; voir p. 255 pour la citation en question.

5. Voir John BULWER, *CHIROLOGIA : OR THE NATURALL LANGVAGE OF THE HAND. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added CHIRONOMIA : Or, the Art of MANVALL RHETORICKE. Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the HAND as the chiefest Instrument of Eloquence*, Londres, Thomas Harper, 1644.

rante dans le domaine des traités. Pour *Der Curiose Schreiber*, le texte est d'abord structuré en onze chapitres principaux contenant 93 sous-chapitres numérotés en continu (pages 1 à 64). Ensuite viennent les deux ouvrages entièrement repris d'autres auteurs (pages 64 à 80) : le traité de sténographie de Charles Aloysius Ramsay (? -vers 1680) publié peu auparavant (*Tacheographia* [1]) qui a été inséré en entier en avant-dernière partie de l'œuvre avec une « interpagination » munie d'un astérisque (pages 65* à 78*) interrompant la pagination originale et sous mention des initiales de l'auteur « C. A. R. [2] », ainsi que le traité de John Bulwer sur le langage gestuel ajouté dans son entièreté à la fin de l'ouvrage [3] (avec continuation de la pagination).

Pour la partie principale du *Der Curiose Schreiber*, Mieth semble avoir puisé dans plusieurs ouvrages différents, et agencé ses sources autour de onze chapitres thématiques traitant des fondements de l'art d'écrire, de la fabrication des plumes, encres et cires à cacheter, des supports matériels, des curiosités relatives à l'écriture chiffrée, invisible ou sténographique, ainsi que des phénomènes optiques liés à l'écriture. Des parties entières montrent des parallèles frappants ou des identités évidentes de textes et/ou d'images avec le traité de Daniel Schwenter [4] (*Steganologia & Steganographia Nova*, dans une version de

1. Charles Aloysius RAMSAY, *TACHEOGRAPHIA. Oder Geschwinde Schreibe = Kunst/ vermittelst welcher Ein jedweder die Teutsche Sprache so geschwinde schreiben kan/ als selbe mag geredet werden*, s.l., s.n., 1678 ; voir pour ce titre Karl FAULMANN, *Geschichte und Litteratur der Stenographie*, Vienne, Bermann & Altmann, 1895, p. 25-26. Le texte fut légèrement adapté par Mieth en ce qui concerne par exemple la description et l'agencement des images qu'il rassemble dans une planche en annexe.

2. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-80, p. 65*-78*. Mieth (p. 65*) y engage une polémique sur Ramsay, sur la mise en page originale et le prix de l'ouvrage (voir aussi les attaques à l'encontre de Ramsay et la critique sur l'originalité de son texte, p. 65-68, placées après la réimpression de celui-ci dans *Der Curiose Schreiber*). Ces remarques mettent en évidence une dispute entre les différentes parties concernées, et font vraisemblablement aussi référence à la question du plagiat du texte de Ramsay par Mieth ; voir aussi Karl FAULMANN, 1895, p. 26.

3. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680, p. 70-80 (« Herrn Johann Bulwers Observationes Von Unterschiedener Figur der Hnde »).

4. Daniel SCHWENTER, *Steganologia & Steganographia aucta. Geheime/ Magische/ Natůrliche Red vnnd Schreibkunst; Auff vielfåltigs begehren guter Freunde/ Auffs neue revidirt, an etlichen orten corrigirt, was verborgen geschrieben detegirt, mit schőnen vnd wunderlichen Kůnsten/ der Steganologiæ vnnd Steganographiæ zugethan/ augirt, vnd dann zum drittenmal in Truck verfertiget. Durch Ianum Herculem de Sunde, sonst Resene Gibronte*

l'édition augmentée) ainsi qu'avec les *Deliciae Physico-Mathematicae* de Daniel Schwenter et Georg Philipp Harsdörffer. Publié en trois volumes à Nuremberg entre 1636-1653 [1], cet ouvrage, collectionnant des textes, exercices et questions autour de la philosophie, de la physique et mathématique, représente l'œuvre phare de l'époque baroque. Le choix des textes sources et des références s'insère parfaitement dans la construction et la circulation du savoir curieux, penchant aussi vers des détails anodins, rares et divertissants autour du phénomène de l'écriture, comme par exemple la cryptographie [2]. Mieth sème à plusieurs reprises dans son texte collationné le nom ou les pseudonymes des auteurs auxquels il a eu recours ; à la fin du *Der Curiose Schreiber* il y fait un renvoi collectif :

> *Dieses ist nun bißher von der Curiosen Schreiberey. Ich halte es mȍchten mir etliche verargen/ daß ich auch von dieser Materie der Schreiberey etwas auffgesetzt, so werden mich schützen die Exempel des Jani Herculis de Sunde* [Daniel Schwenter] *so wol in seiner Steganographie oder Danielis Schwendteri in seinen Deliciis, deßgleichen G. P. Harsdorffer in derselben continuation, und sonderlich auch des Gustavi Seleni* [Auguste II de Brunswick-Wolfenbüttel]*, oder Herzogs Augusti zu Braunschweig in seiner Selenographie, etc.* [3]

Je n'ai à ce point pas encore pu identifier toutes les sources [4] pour

Runeclusam Hunidem [= D. Schwenter], *der Magiæ naturalis besondern Liebhabern*, Nuremberg, J. Dümmler, s.d. [après 1621], [*VD17* 12 : 650537M] ; Mieth a employé cette édition augmentée ou une des éditions ultérieures ; il s'y réfère par exemple dans *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680, p. 53 (avec renvoi sur la p. 358 de la *Steganologia*). Pour les versions de ce texte de D. Schwenter voir Joseph S. GALLAND, *An historical and analytical bibliography of the literature of cryptology*, New York, AMS Press, 1970, p. 164-165.

1. Georg Philipp HARSDÖRFFER, Daniel SCHWENTER, *Deliciae Physico-Mathematicae oder Mathematische und Philosophische Erquickstunden*, vol. I-III, réimpression de l'édition Nuremberg, 1636-1653, Francfort-sur-le-Main, Keip Verlag, 1990-1991.

2. Voir les parallèles des textes de Schwenter et Harsdörffer — Schwenter notamment avec les chapitres 7 (*Von heimlichen Schrifften und Briefen*) et 10 (*Von etlichen andern/ und meistentheils optischen Curiositäten in der Schreibkunst*) dans *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680.

3. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-80, p. 69. Le titre attribué à Auguste II de Brunswick-Wolfenbüttel (« Selenographie ») est probablement erroné ; pertinents par contre dans notre contexte sont les *Cryptomenytices et cryptographiae libri IX*, publiés à Lüneburg chez J. Sterne en 1624 [*VD17* 23 : 285820R].

4. Des convergences ponctuelles existent aussi avec le *Kunstbüchlein* d'Andreas Helmreich en ce qui concerne la fabrication des plumes et des encres, voir par

ces onze chapitres. Pour des raisons d'agencement et de cohérence textuelle il n'est pas exclu qu'il y ait encore une (ou plusieurs) sources compilées intermédiaires.

Der Curiose Mahler a une structure de mise en page similaire adaptée à sa plus grande envergure et offre aussi un registre à la fin. L'ouvrage est divisé en deux grandes parties, avec deux livres contenant chacun des sous-chapitres numérotés séparément. La première partie (*Von den Oehl-Farben*) est divisée en un livre sur la fabrication de la peinture à l'huile et de ses couleurs (avec 141 sous-chapitres, pages 1 à 118) et un livre sur leur mélange et nuances (*Vermischung und Verschattirung*, avec 77 sous-chapitres, pages 118 à 146). Cette première partie montre des correspondances directes avec la version allemande de Giovanni Battista Birelli (?-1619), *Alchimia Nova* [1] (Francfort-sur-le-Main, 1603), avec le traité de Valentin Boltz (?-1560), *New herfůr gesuchtes Illuminirbuch* [2] (Hambourg, 1645) et la version allemande d'Antonio Neri, *L'arte*

exemple l'édition de 1667 : Andreas HELMREICH, *Ein schőn Neues Vnd Wolprobirtes Kunstbůchlein/ Wie man auf Marmel = Stein/ Kupffer/ Messing/ Zihn/ Stahl/ Eisen/ Harnisch und Waffen/ rc. Etzen/ und kůnstlich vergůlden sol. Mit vorgehenden Bericht : Wie man Dinten/ Dinten = Pulver/ Presilgen/ und alle Metall = Farben zum Schreiben/ mancherley Farben Pergament und Federn zu ferben : Alle Metallen aus der Feder zu schreiben. Gold und Silber Fundamentlein/ und Gold Wasser auff mancherley Balletzey/ und dergleichen mehr/ machen und temperiren soll. Zu Dienst und Ehren allen Schreibern/ auch den Unerfahrnen der Etzkunst zusammen bracht*, Guber, Chr. Gruber, 1667 [*VD17* 14 : 694081B].

1. Giovanni Battista BIRELLI, *ALCHIMIA NOVA, Das ist/ Die Güldene Kunst Selbst/ Oder Aller Künsten Mutter/ Sampt dero heimlichen Secreten/ unzehlichen verborgenen Kindern und Früchten. Von allerley Alchimistischen vnnd Metallischen Geschäfften/ Wässern vnnd Oelen/ Bereitungen der Kålck/ der Kunst zu figirn/ Silber vnd Gold zumachen/ Edelgesteinen/ Leymen/ Mixturn/ vnd Spiegeln/ den Sältzen/ der Farb vnd Mahlkunst/ Auch sonst vielen lustigen vnd kurtzweiligen Kůnsten. Allen liebhabender Kunst/ Edlen vnd Vnedlen Aertzten/ Alchimisten/ Apoteckern/ Mahlern/ Goldschmieden/ Jubilierern/ Eyssenschmieden/ Schreinern/ rc. zu trewhertzigem Gefallen. Auß dem Italianischen deß Edlen vnd Vesten/ Hanß Baptiste Birelli von Senis/ auff das fleissigst verteutscht / Durch Petrum Vffenbachium der Artzney D. vnd bestålten Medicum in Franckfurt*, Francfort-sur-le-Main, N. Hoffmann – Paltheniorus, 1603 [*VD17* 3 : 302041F].

2. Valentin BOLTZ, *New herfůr gesuchtes Jlluminirbuch/ Kůnstlich alle Farben zu machen vnd bereiten/ Allen Schreibern/ Brieffmahlern/ vnd andern solcher Kůnsten Liebhabern/ gantz lustig vnnd fruchtbar zu wissen/ Sampt etlichen newen zugesetzten Kunststůcklein/ vormals im Truck nie außgangen*, Hambourg, H. Werner, 1645 [*VD17* 14 : 627228S] ; la première édition de ce traité souvent réimprimé aux XVIe et XVIIe siècles parut à Bâle en 1549 ; voir : Valentin BOLTZ, *Jlluminierbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll. Allen jungen angehenden Malern und Illuministen nützlich und fürderlich, Nach der ersten Auflage von 1549 herausgegeben, mit Einleitung und Register versehen von C. J. Benziger*, Munich, Georg D. W. Callwey, 1913.

vetraria distinta in libri sette par Friedrich Geißler [1]. Les deux livres de la deuxième partie (*Von Wasser = Farben*, pages 146 à 256) offrent (sans mention explicite de la source) une reprise intégrale de l'*Illuminir-oder Erleuchterey-Kunst, oder der Rechte Gebrauch der Wasserfarben* (Hambourg, 1677), c'est-à-dire la traduction allemande de Johann Lange de l'édition augmentée du traité sur la peinture à la détrempe de Geerard Ter Bruggen (v. 1561-1636) par Willem Goeree [2] (1635-1711). À la fin de l'ouvrage nous trouvons un appendice (*Von allerley Temperatur = Wasser/ Firniß/ Gummi und Gold-Grůnden*, pages 257 à 272) entièrement repris de l'*Illuminirbuch* de Valentin Boltz [3].

Der Curiose Schreiber et *Der Curiose Mahler* sont chacun complétés par des planches en annexe avec illustrations qui, dans les ouvrages sources (par exemple dans les *Deliciae Physico-Mathematicae* de Schwenter et Harsdörffer), étaient en partie intégrées dans la mise en page du texte même. Pour *Der Curiose Schreiber*, une grande planche regroupe des exemples et illustrations puisés de Schwenter — Harsdörffer de façon très condensée (montrant les limites du savoir-faire de l'imprimeur, voir fig. 2) ; une planche supplémentaire présente les lettres de l'alphabet dans la tradition d'Albrecht Dürer [4]. En outre, les illustrations de Bulwer

1. Voir note 3, p. 78.

2. Willem GOEREE, *Illuminir- oder Erleuchterey-Kunst/ Oder der Rechte Gebrauch der Wasserfarben/ Darinnen derselbigen rechter Grund und vollkommener Gebrauch so wol zu der Mahlerey als Illuminirung und Erleuchterey kůrtzlich gezeiget wird. Ehemahls durch den fůrtrefflichen Illuminirer Gerhard zur Brůgge/ Und nun den Liebhabern zu Nutzen znm andernmahl durchaus mit nôthigen/ und nebenst dem Illuminiren auch zu den Anlegen und Mahlen mit Wasserfarben/ dienlichen Anmerckungen vermehret und verbessert Durch Willhelm Goeree. Und aus dem Nieder = ins Hochteutsche ůbersetzet Von Johann Langen*, Hambourg, J. Naumann — G. Wolff, 1677 [*VD17* 12 : 652164V]. Il s'agit d'une édition remaniée de la traduction fournie à l'origine par Philipp von Zesen en annexe de sa traduction de Willem GOEREE *Anweisung zur algemeinen Reis = und Zeichenkunst*, Hambourg, 1669 (voir *infra* note 2, p. 83), sous le titre *Kurtzer Begrif der Erleuchterei = und Anfärbe-Kunst*. Voir sur le libraire et écrivain Willem Goeree, Adriana van de Lindt, « Willem Goeree (1635-1711) : un amateur entre art et Lumières radicales », dans M.-C. HECK (éd.), *L'Histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 155-186 ; Anaïs CARVALHO, *La réception allemande de la théorie de l'art de Roger de Piles au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat, université Paul-Valéry Montpellier 3 (dir. Michèle-Caroline HECK), 2016, p. 64-73 et 325-328.

3. Voir Valentin BOLTZ, 1645, p. 1-17. Pour Valentin Boltz comme ouvrage de pratique et source de compilations ultérieures voir : C[arl] J. Benziger, Vorwort, dans Valentin BOLTZ, *Jlluminierbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll. Allen jungen angehenden Malern und Illuministen nützlich und fürderlich*, Herausgegeben, mit Einleitung und Register versehen von C. J. Benziger, Munich, Georg D. W. Callwey, 1913, p. 26-31.

4. Voir *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680, p. 10-11 (§ 10 *Von den romanischen Quadrat-Buchstaben*), avec

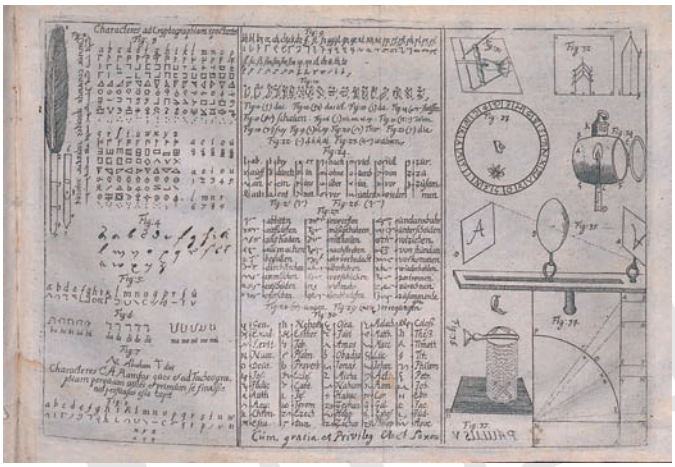


FIGURE 2 – [Johann Christoph MIETH], *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiöse Schreiber/* [...] *Sambt dem Curiösen Mahler*, Dresden 1679/80, planche en annexe. © Halle, Universitäts — und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Haa 6754 2/3.

sur le langage gestuel sont également placées en annexe du *Der Curiose Schreiber*.

Les neuf planches avec les illustrations du *Der Curiose Mahler* s'inspirent de celles qui furent imprimées par exemple par Paul Fürst (1608-1666) dans sa *Theoria artis pictoriae, Das ist : Reiß=Buch* [1] (Nuremberg, 1656) et celles dans Willem Goeree, *Anweisung zu der allgemeinen Reis- und Zeichenkunst* [2] (Hambourg, 1669-1677), mais dans une exécution bien moins magistrale (fig. 3). Paul Fürst puisa lui-même,

sa planche en annexe ; Albrecht DÜRER, *Underweysung der messung/ mit dem zirckel vñ richtscheyt/ in Linien ebnen vnnd gantzen corporen/ durch Albrecht Důrer zusamen getzogē/ vnd zů nutz allē kunstlieb habenden mit zu gehőrigen figuren/ in truck gebracht*, Nuremberg, H. Andreae, 1525, fol. Kii r°-Lvi v° [*VD16* D 2856].

1. Paul FÜRST, *THEORIA ARTIS PICTORIÆ, Das ist : Reiß-Buch/ bestehend Jn Kunstrichtiger/ leichter und der Naturgemässer Anweisung zu der Mahlerey : Vermittelst der grundverständigen Abbildung/ Aufreißung oder Verzeichniß aller Gliedmassen der Menschen und Thiere/ Zu Behuf der lieben Jugend/ lehrartig verfasset*, Nuremberg, Chr. Gerhard – P. Fürst, 1656 [*VD17* 14 : 695205V].

2. Willem GOEREE, *Anweisung zur algemeinen Reis = und Zeichenkunst : darinnen die Grůnde/ und Eigenschaften/ die man/ einen unfehlbahren Verstand in der Zeichenkunst zu erlangen/ nohtwendig wissen mus/ kurtzbůndig/ doch klåhrlich angewiesen werden : nicht allein den anfahenden Zeichnern/ Kupferstechern/ Mahlern/ Glaßschreibern/ Bildhauern/ und dergleichen Kůnstlern zu erbauung und hülfe ; sondern auch allen Liebhabern dieser/*

comme l'a montré Ulrich Pfisterer [1], dans les planches de la *Scuola perfetta per imparare a disegnare* [2], qui fut publiée pour la première fois à Rome au début du XVIIe siècle. Mieth compile certains des dessins de ses sources dans de nouvelles planches. Il reprend aussi de Fürst les explications allemandes des illustrations choisies et les intègre dans sa préface [3]. Les seules indications concrètes sur l'art de dessiner ne font donc pas partie du texte primaire, mais du paratexte (c'est-à-dire la préface) apposé à la compilation de Mieth. Les planches du *Der Curiose Mahler* (à l'encontre de celles du *Der Curiose Schreiber*) ne sont donc pas seulement physiquement un peu « en dehors » du texte primaire, mais aussi sans rapport direct avec le contenu de celui-ci. Elles auront surtout aussi servi à accrocher les regards d'un lecteur et d'un acheteur potentiel, recourant à des dessins connus et publiés dans la tradition de nombreux traités sur l'art du dessin et de l'esquisse [4].

---

oder anderer daraus entspriessender Kůnste/ zur Lust/ und erlangung so viel Kunde/ als ihnen von allen hierher gehőrigen Kunststůkken volkőmlich zu urteilen nőhtig/ beschrieben durch den Kunsterfahrnen Wilhelm Goerer; und/ mit můglichstem fleisse in das Hochdeutsche versetzet durch Filip von Zesen, Hambourg, J. Nauman – G. Wolf, 1669 [*VD17* 12 : 647259A] ; la traduction allemande du texte néerlandais est de la plume de l'écrivain baroque Philipp von Zesen. Une traduction remaniée par Johann Lange parut à Hambourg chez le même imprimeur en 1677 et ne mentionne plus Zesen sur la page de titre, la planche en question y figure aussi ; cette traduction fut intégrée comme annexe (ainsi que l'*Illuminir- oder Erleuchterey-Kunst*) dans l'ouvrage de Willem Goeree, *Anweisung Zu der Practic oder Handlung der allgemeinen Mahler = Kunst* [...] *Und nunmehr ins Hochteutsche übersetzet Von Johann Langen*, Hambourg, J. Naumann – G. Wolff, 1677 [*VD17* 7 : 689631V] ; voir aussi Anaïs Carvalo, 2016, p. 65-67.

1. Ulrich Pfisterer, « [PAUL FÜRST] : Theoria Artis Pictoriae, Das ist : Reiß-Buch /Bestehend in kunstrichtiger / leichter und der Naturgemässer Anweisung zu der Mahlerey... (Nürnberg 1656) », *Fontes. E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750* [En ligne], n° 36, 2009, mis en ligne le 16 juin 2009, URL : http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/787/ ; DOI : 10.11588/artdok.00000787 [consulté le 22 mars 2017].

2. La *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano cavata dallo studio, e disegni de Caracci* fut publiée s.d. et s.l entre 1602 et 1614 et rééditées en maintes variantes, voir Ulrich Pfisterer, 2009, p. 8, et Laura Donati, « Proposte per una datazione della "Scuola perfetta". Le serie incisorie nelle raccolte romane », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n° 57, 2002, p. 323-344.

3. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680, fol. A6 r°-A8 v°.

4. Voir pour la tradition de ce genre textuel Ulrich Pfisterer, 2009, p. 4-5 ; Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer, Tobias Teutenberg (éd.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525-1925*, Passau, Dietmar Klinger Verlag, 2014.

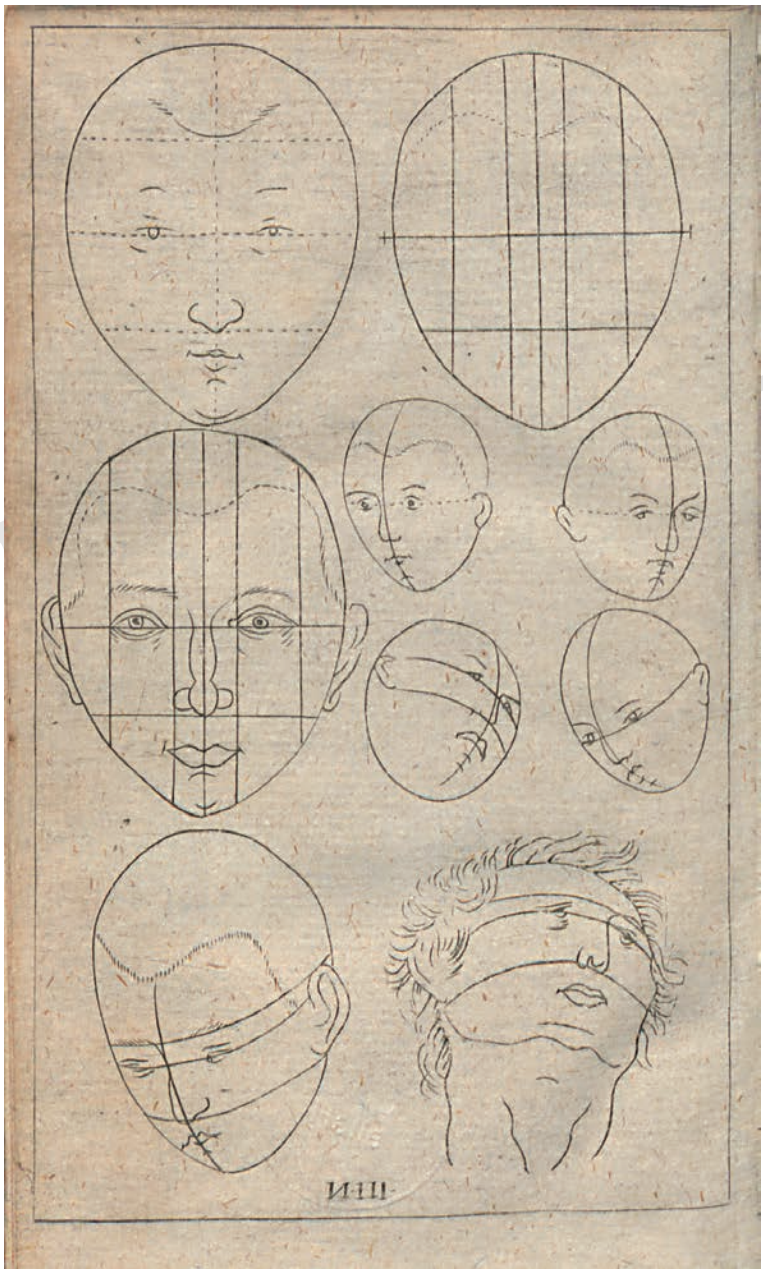


FIGURE 3 – [Johann Christoph MIETH], *Der Curiose Mahler*, dans *Der Curiöse Schreiber/* [...] *Sambt dem Curiösen Mahler*, Dresden 1679/80, planche en annexe. © Halle, Universitäts — und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Haa 6754 2/3.

Écrire et peindre : un langage commun ?

Les deux parties du *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler* sont sur la trame de leur genèse compilatrice en grande partie constituées d'instructions pratiques en forme de recettes — touchant moins aux côtés métaréflexifs et théoriques des deux disciplines qu'à la perfection mécanique des actes préparatoires de ces dernières et qu'à certains aspects pragmatiques de leur exercice : la préparation des plumes, instruments et supports, la fabrication des encres, des cires à cacheter, la fabrication des couleurs et des couches de fond, la mise en couleur de certains motifs et de leurs parties respectives etc. Ces recettes sont données dans le langage formulaïque connu des traités des *artes mechanicae* donnant des consignes à l'impératif (*Nimm xy...*), au passif (*werden* et infinitif), avec une construction impersonnelle (*man* suivi d'un verbe) ou des constructions avec la troisième personne du pluriel (comme *viele nehmen...*). Certaines recettes contiennent des passages plus discursifs et détaillés et des digressions avec renvoi à des auteurs sont faites, soulignant le côté érudit des explications fournies. Les stratégies linguistiques sont donc similaires dans les deux parties, offrant les mêmes répertoires lexicaux et des sérialisations similaires du point de vue de l'agencement syntaxique, de la mise en page avec numérotation continue des sous-chapitres et des techniques de compilation, avec reprise de sources entières (Ramsay, Bulwer, Boltz, Goeree) ou intégration de parties de sources.

Aucune des parties n'offre un discours théorique concernant l'exécution de l'art en question — *Der Curiose Schreiber* ne donne pas (contrairement à ce que l'on pourrait attendre) de règles pour écrire correctement en allemand (par exemple des consignes normatives orthographiques ou stylistiques de formulation de textes, comme celles publiées par Georg Philipp Harsdörffer [1] ou Christian Weise [2]). *Der Curiose Mahler* reste évasif en ce qui concerne les considérations théoriques sur l'art de dessiner et de peindre, certaines remarques de fond étant faites dans la préface qui est certes de nature compilatrice. Les deux parties se concentrent sur la réalisation manuelle et artisanale des domaines en question ainsi que sur les multiples aspects pratiques et « curieux » présentés dans un cadre d'ouvrage quasiment de référence documentant la richesse des procédés présentés. C'est dans cette perspective du détail et de la richesse des procédés techniques que la curiosité

1. Voir la bibliographie dans Claudine Moulin-Fankhänel, 1997, p. 110-149.
2. *Ibid.*, p. 334-339.

est satisfaite, notamment dans *Der Curiose Mahler* avec sa multitude de recettes. Pour *Der Curiose Schreiber* certaines parties ciblent cette curiosité de façon plus directe dans le sens du détail rare (*Raritäten*) quand le lecteur apprend à rédiger des messages invisibles sur la peau d'une autre personne, à cacher une lettre dans un œuf ou à écrire à un aveugle [1].

Bien que les textes du *Der Curiose Schreiber* et *Der Curiose Mahler* n'aient rien de bien original en soi, ils font partie d'un large réseau compilatoire qui non seulement participe à un partage du savoir, mais contribue aussi à sa transmission. Ainsi, des passages entiers du *Der Curiose Schreiber / Der Curiose Mahler* trouvent des parallèles au XVIIIe siècle dans des œuvres compilatrices ultérieures [2], ces textes laissant des traces jusque dans les grandes encyclopédies de Johann Georg Krünitz (1728-1796) et Johann Heinrich Zedler [3] (1706-1751).

Une certaine originalité du *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler* réside dans le fait d'avoir réuni les deux domaines en

1. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-1680, p. 40-44, 49.

2. Voir par exemple pour *Der Curiose Mahler : Die zu allerhand Raren und Neuen Curiositäten, auch vielen andern ungemeinen Kunst- und Wissenschafften eröffnete Guldene Kunst-Pforte*, Francfort-sur-le-Main — Nuremberg, J. Adolph, 1710 [*VD18* 10194347] ; Johann Baptist PICTORIUS, *Die mit vielen raren und curiosen Geheimnůssen angefůllte Jlluminir-Kunst/ Worinnen enthalten : Wie alle Farben kůnstlich zu bereiten und nůtzlich zu gebrauchen* [...] *Allen Mahlern/ Schreibern/ Jlluministen/ Brief = Mahlern und mehrern solcher Kůnsten Liebhabern zum besten/ mit grosser Můhe und Fleiß aus eines berůhmten Jllumnisten Manuscripto zusammen getragen/ und mit zweyen nůtzlichen Registern versehen*, Nuremberg, J. L. Buggel, 1713 [*VD18* 10459030-002], dans la tradition de Valentin Boltz ; les œuvres suivantes ont des parallèles avec *Der Curiose Schreiber* : [Adam Friedrich KIRSCH], *Der zu vielen Wissenschafften dienstlich = anweisende Curiőse Kůnstler/ vorgestellt Jn einem neu verfertigten und in Zwey Theile eingerichteten Cunst-Haus- und Wunder-Buch; Jn dessen Ersten Theil abgehandelt wird : I. Die Erkånntnis der gerechten und guten Edelgesteine* [...] *VI. Die edle Schreib = Kunst/ mit vielen/ zu derselbigen Nothwendigkeit/ als Zier/ gehőrigen Wissenschafften* [...], Nuremberg, J. L. Buggel — J. E. Adelbulner, 1703 [*VD18* 11186917] ; Georg P. PLATZ, *Neuangeordnete Vollståndige Haus= und Land = Bibliothec* [...], Nuremberg-Franckfort-sur-le-Main, J. Chr. Lochner, 1719 [*VD18* 80192351] ; [Tobias Eisler], *Das aufs neue wohl zubereitete Tinten=Faß : Oder/ Anweisung, Wie man gute schwarze, buntfårbige, auch andere curiőse Tinten auf mancherlei Weise zubereiten/ auch wie man mit Gold/ Silber und andern Metallen aus der Feder auf Pappier/ Pergament und andere Dinge schreiben solle* [...], Helmstedt, Buchladen, 1732.

3. Johann Georg KRÜNITZ, *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft : in alphabetischer Ordnung*, vol. 1-242 [En ligne], Berlin, J. Pauli, 1773-1858, URL : www.kruenitz1.uni-trier.de [consulté le 22 mars 2017] ; Johann Heinrich ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste*, [En ligne], Halle-Leipzig, J. H. Zedler, 1731-1754, URL : www.zedler-lexikon.de [consulté le 22 mars 2017].

question — l'écriture et la peinture — dans un volume, une pratique qui se retrouvera également dans un contexte plus large (incluant les arts décoratifs) au XVIIIe siècle [1]. Une réflexion fonctionnelle sur cette réunion n'est pas détaillée par Mieth. Outre la trame de fond dans la tradition théorique reliant les deux pratiques, la structure similaire de la constitution textuelle des deux parties a aussi conduit à rassembler ces deux pratiques en un volume. Il est intéressant qu'à un endroit dans *Der Curiose Schreiber*, lors de la description de la proportion des lettres majuscules de l'alphabet latin, il soit fait référence à Willem Goeree et qu'ainsi un lien soit tissé entre les deux parties :

> *und sind in der Meinung des Niederlåndischen Mahlers/ Willhelm Göre/ denn wie die nur messen und nicht mahlen/ die alle proportiones der Menschlichen Glieder sorgfåltig abzeichnen wollen; also messen und schreiben nicht/ die beym Schreiben zum circuliren/ und messen gar zu viel Aberglauben haben* [2].

En soi, l'alliance de l'écriture et du dessin remonte bien sûr à l'Antiquité dans les écrits théoriques. Cette mise en parallèle du dessin (ainsi qu'à un certain degré, de la peinture) et de l'écriture comme acte de production et décodage de sens a été fortement reprise et métaphorisée pendant la Renaissance et l'époque baroque. Comme d'autres, Albrecht Dürer associe l'acte de dessiner et d'écrire (en particulier la composition de l'alphabet) dans son *Underweysung der Messung*. Paul Fürst — dans la tradition de Franciscus Junius [3] (1591-1677) — note que « *die richtige Ebenmaß der edelgemeldten Mahlerey mit den Augen redet / und eine Sprache ist / welche jederman verstehen will / der nicht blind ist* [4] » et lie l'apprentissage du dessin avec celui de la grammaire d'une langue, dont il ne faut pas seulement connaître les lettres (*l'Abc*)

1. Voir entre autres [Adam Friedrich KIRSCH], *Der zu vielen Wissenschafften dienstlich = anweisende Curiőse Kűnstler*, 1703 ; *Grund-måssige und sehr deutliche Anweisung/ zu der Schőnen Laccir = und Schildkrotten = Arbeit/ Und zu allerley erdencklichen Horn und fűrtrefflichen Holtz = Arbeiten.* [...] *Nebst einen Anhang der Schreib = Kunst. Absonderlich fűr Mahler/ Bildhauer/ Kupferstecher/ Schreiner und andere Kűnstler/ dergleichen noch niemahln also an das Tage = Licht gekommen/ und heraus gegeben worden*, Nuremberg, J. Chr. Lochner — Chr. S. Froberg, 1706 [*VD18* 10456473].

2. *Der Curiose Schreiber*, dans *Der Curiose Schreiber* [...] *Sambt dem Curiosen Mahler*, 1679-80, p. 41-42.

3. Franciscus JUNIUS, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam, J. Blaeu, 1637.

4. Paul FÜRST, *Theoria Artis Pictoriae*, 1656, fol. Bii r^o.

pour produire du sens (*verstehen*) mais aussi les syllabes et les mots [1]. Et Willem Goeree — se référant à la description par Junius des muses selon Fulgentius — développe l'idée d'une *Mahlerkunst* comparable à l'*ars grammatica* :

> *Die allgemeine Erkåntnůß der Mahler = Kunst / vergleichen wir darum der Grammatic oder Schreibe-Kunst / daß gleich wie diese die allgemeine Erkåntnůß der Buchstaben/ ohne welcher Erkåntnůß man zu Untersuchung einiger beschriebenen Dingen nicht gehen kan/ lehret/ also werden wir auch unser erstes Buch zu einer nőthigen vorhergehenden Erkåntnůß der gantzen Mahler = Kunst setzen* [2].

L'histoire des traités de peinture et de dessin en Europe à partir du XVe siècle montre des parallèles épistémiques frappants avec le développement que nous connaissons de la genèse et de la diffusion des grammaires vernaculaires septentrionales exactement à la même époque. Silvain Auroux a dénommé ce phénomène « grammatisation [3] » — le processus de créer un outillage (par des traités grammaticaux et des dictionnaires) pour ces langues vernaculaires évinçant finalement le latin dans les pratiques scripturales. Cette grammatisation va de pair avec le fleurissement de traités linguistiques entre les XVe et XVIIIe siècles ; elle reste longtemps dans la tradition de la grammaire et de la rhétorique antiques, tout en créant au fil des siècles des innovations propres et de nouveaux réseaux intertextuels, fondés entre autres aussi sur la compilation. Il est sans doute intéressant de réfléchir si et dans quelle mesure la notion de grammatisation dans l'histoire de la théorie linguistique est transférable à l'histoire de la théorie de l'art. Les deux disciplines partageant en effet la non-linéarité et les diverses

1. *Ibid.*, fol. Aii v°. Fürst thématise l'objet de son traité : « [...] *der Kunstståndigen Stellung / dem Ebenmaß und den gehőrigen Umbriß eines Bildes / welches gleichsam das a / b / c kan genennet werden / und wann man solcher Buchstaben versichert ist / muß man alsdann die Sylben und Wőrter zusammen setzen lernen; wie hier / wann man die Augen / Nasen / Ohren / Mund zeichnen kan / ist alsdann leicht ein wolgebildtes Angesicht/ und nachgehends von den Armen / Hånden und Fůssen / einen gantzen Leib auffzureißen und zu entwerffen; massen solches alles die beliebte ůbung erfreulichst lehren wird.* »

2. Nous citons la version allemande du texte néerlandais : Willem GOEREE, *Anweisung Zu der Practic oder Handlung der allgemeinen Mahler = Kunst*, Hambourg, Naumann et Wolff, 1677, p. 102.

3. Sylvain AUROUX, « Introduction. Le processus de grammatisation et ses enjeux », dans S. AUROUX (éd.), *Histoire des idées linguistiques, volume II. Le développement de la grammaire occidentale*, Liège, Mardaga, 1992, p. 11-64.

ruptures du développement de leurs textes théoriques [1]. En sus, non seulement certains protagonistes sont les mêmes (Junius, Harsdörffer), mais nous avons aussi pour l'Europe septentrionale, notamment la France, les Pays-Bas, l'Angleterre et l'Allemagne, ainsi que pour l'Italie, une convergence de la cartographie des pays donnant les impulsions théoriques, mais encore une similarité des stratégies prototypiques de formulation du savoir et de la mise en page de ces traités dans les disciplines respectives.

© PULM

1. Voir pour l'histoire de l'art, Michèle-Caroline Heck, « Introduction », dans M.-C. Heck (éd.), 2009, p. 9-18.

Des *Observations sur la peinture* de Charles-Alphonse Dufresnoy aux *Remarques* de Roger De Piles : continuité ou rupture ?

Michèle-Caroline Heck
LexArt — Université Paul-Valéry Montpellier 3

© PUM

À son retour à Paris en 1656 après un long séjour à Rome, Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611-1668) obtient des commandes de grands décors, et travaille avec son vieil ami Pierre Mignard (1612-1695), revenu en France en 1658, à la Coupole du Val-de-Grâce, sans qu'il soit possible de définir l'ampleur de leur collaboration. Les deux artistes étaient très proches. Habitant le même logement à Rome, copiant tous deux les œuvres de Raphaël, ils ont une estime particulière pour les œuvres de Titien conservées dans la ville pontificale, pour les antiques, et fréquentent les académies d'après le modèle. Prétextant la commande du Val-de-Grâce, ils signifient, dans une lettre adressée à Le Brun en 1663 leur refus de prendre une charge à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Se situant délibérément en dehors des cercles de l'institution parisienne, Dufresnoy se lie d'amitié avec Molière (1622-1673) et surtout avec Roger De Piles (1635-1709). Son poème, rédigé en latin, le *De Arte graphica*, lui confère pourtant une place tout à fait importante dans le milieu artistique parisien.

La traduction du poème latin faite par Roger De Piles, l'année même de sa publication en 1668, et surtout les *Remarques* que ce dernier y ajoute, ont toujours été considérées comme l'amorce de l'orientation nouvelle, insufflée par Roger De Piles à la théorie française de l'art, dans une perspective coloriste. Cependant l'étude approfondie et textuelle

tant de la traduction que des *Remarques* montre que le théoricien français a largement utilisé un manuscrit authentifié comme de la main de Dufresnoy et daté de 1649. Sans remettre en cause la pertinence de son discours, il est permis de jeter un éclairage nouveau sur la position de Dufresnoy, voire même de la redéfinir dans l'émergence d'une théorie de l'art en France.

Les trois temps de l'écriture et de la publication du *De Arte Graphica*

Trois étapes différentes se distinguent dans l'élaboration et la publication du *De Arte graphica*, poème latin de cinq cent quarante-neuf vers [1]. Comme en attestent André Félibien (1619-1695) et Roger De Piles, le peintre a en effet commencé à écrire son poème dès 1640-1645 lors de son long séjour à Rome [2]. La première édition du poème en latin est éditée en peu d'exemplaires par Pierre Mignard en 1668, quelques temps seulement après la mort de l'artiste théoricien. La même année, une traduction du poème en français est publiée par Roger De Piles, accompagnée de *Remarques* [3].

Outre sa traduction et ses *Remarques* sur lesquelles nous reviendrons, De Piles publie sous la même reliure et sous le nom de Dufresnoy des *Sentiments sur les Ouvrages des principaux & meilleurs Peintres des derniers Siecles* [4]. Or ce texte reprend, en corrigeant seulement quelques expressions, celui d'un manuscrit daté 1649, déjà mentionné par Denis Mahon [5] et identifié comme étant de la main de Dufresnoy par Jacques Thuillier qui, dans la transcription qu'il en fait, démontre de manière

1. Charles-Alphonse Du Fresnoy, *De Arte graphica liber, sive diathesis graphidos et chromatices, trium picturae partium, antiquorum ideae artificium nova restitutio*, Paris, C. Barbin, 1668.

2. André Félibien, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, tome III, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1679, p. 283 ; Roger De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, François Muguet, 1699, p. 490-491.

3. Roger De Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en François avec des Remarques nécessaires et très-amples*, Paris, Nicolas Langlois, 1668. Pour l'analyse des différentes éditions et traductions, voir *De Arte Graphica* [...], éd. par C. Allen, Y. Haskell et F. Murke, Genève, Droz, 2005, p. 514-522.

4. Roger De Piles, 1668, p. 157-169.

5. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds français, ms 12346, [Charles-Alphonse Du Fresnoy], *Observations sur la peinture et ceux qui l'ont practiquée*, 1649 ; Denis Mahon, « Poussiniana : Afterthoughts Arising from the Exhibition », *Gazette des Beaux-Arts*, LX, 1962, p. 1-138. Denis Mahon propose que ce texte aurait été écrit par Dufresnoy pour servir de commentaire au poème en latin qu'il rédigeait et émet l'hypothèse qu'il pourrait être dédié au jeune Félibien à Rome entre 1647 et 1649.

indiscutable que De Piles s'est servi de ce manuscrit (lignes 124-275) qu'il a simplement toiletté et actualisé en rajoutant les vies d'Albrecht Dürer (Albert) et Holbein (Olbins), celle de Rubens et de Van Dyck (Vandeick [1]). Néanmoins, et c'est ce qui nous intéresse ici, ce manuscrit contient également (lignes 1-123) des considérations plus générales sur l'art de peindre, qui sont également de la main de Dufresnoy. Il ne peut faire aucun doute que, l'ayant publié en partie, De Piles ait lu l'ensemble. Cet avis est partagé par Christopher Allen qui considère que De Piles ne reproduit pas ce texte parce qu'il s'en est servi dans la traduction et qu'il a ainsi intégré divers points pour sinon modifier du moins éclaircir le poème latin [2]. Une analyse plus approfondie de la traduction fait apparaître que celle-ci est en fin de compte très fidèle au texte latin. C'est d'ailleurs cette même proximité de pensée par rapport à son modèle, que l'auteur des *Remarques* affiche dans sa Préface.

> Elles [les *Remarques*] sont entièrement conformes aux Sentiments de l'Auteur ; & je suis certain qu'il ne les auroit pas désapprouvées. J'ai tâché d'y expliquer les endroits les plus difficiles et les plus nécessaires de la manière à peu près que je l'en ai oüi parler dans les conversations que j'ai eues avec lui. Je les ai faites courtes et les moins ennuyeuses que j'ai pu afin de les faire lire à tout le monde [3].

Ce qui pourrait être une figure de rhétorique de circonstance correspond en fait à la réalité du texte. Une lecture attentive des *Remarques* montre en effet que, comme il l'avait fait pour les *Sentiments*, le théoricien français reprend des passages entiers qu'il intègre à son discours, en particulier en ce qui concerne le coloris.

Couleur, coloris, chromatique

Le manuscrit de 1649 comprend un ensemble de réflexions sur la peinture et la poésie (*Rapport de la peinture et de la poésie*, lignes 4-9), le beau (*choix du beau, par exemple Jupiter ne se doibt jamais peindre en profil mais toujours en face et de frond*, lignes 10-23), les *parties de la peinture sa fin libéralle mecanique* (lignes 24-33), la *premiere partye,*

1. Jacques THUILLIER, « *Les Observations sur la peinture* de Charles-Alphonse Du Fresnoy », dans G. KAUFMANN et W. SAUERLÄNDER (éd.), *Walter Friedländer zum 90 Geburtstag : eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, W. de Gruyter, 1965, p. 193-210.

2. Charles-Alphonse DU FRESNOY, éd. par C. ALLEN, Y. HASKELL et F. MURKE, 2005, p. 410-412.

3. Roger DE PILES, 1668, préface, n.p.

composition (lignes 34-43), la *2e partie dessin* (lignes 44-59), *Eurythmie, Anatomie* (lignes 60-66), *Grâces* (lignes 67-70), *Centration ou position des figures* (lignes 71-73), *3e partie Coloris* (lignes 74-89), *Manière goût* (lignes 90-96), *composition, dessin et manière, relief et force, coloris* [1] (lignes 97-108, 109-123).

Ces différentes questions sont abordées dans le poème de manière très claire et précise pour certaines d'entre elles, de manière plus floue pour ce qui touche au coloris que Dufresnoy appelle la « cromatique » (*Chromatice*, vers 256-265) :

> Aussi ne voit-on personne qui rétablisse la CROMATIQUE, & qui la remette en vigueur au point que la porta Zeuxis, lorsque, par cette Partie, qui est pleine de charme et de magie (*maga*), & qui sçait si admirablement tromper les yeux [rajout de De Piles], il se rendit esgal au fameux Appel [...]. [260] Et comme cette Partie (que l'on peut dire l'âme et le dernier achevement de la Peinture [rajout de De Piles : littéralement complément du dessin (étonnant à voir [2])] est une beauté trompeuse, mais flatteuse (*fallax sed grata Venustas* [3]), on l'accusoit de produire sa Sœur, & de nous engager adroitement à l'aimer : Mais tant s'en faut que cette prostitution (*lenocinium*), ce fard (*sucus*) & cette tromperie (*dolus*) l'ayent jamais déshonnorée, qu'au contraire elles n'ont servy [265] qu'à sa loüange, & à faire voir son merite Il sera donc tres-avantageux de la connoistre [4].

Les ajouts de De Piles sont finalement peu nombreux et ils sont, d'une certaine manière, implicites dans le poème latin qui lui-même parle de magie, de fard, de tromper la vue, de prostitution. Ces termes sont traduits fidèlement, mais il est important de noter cependant qu'ils sont utilisés par Dufresnoy non pas pour diminuer le mérite de la couleur, mais au contraire pour le grandir. Sans doute parce qu'il considérait que le poème ne donnait pas une explication suffisamment claire de cette partie de la peinture, De Piles ajoute une *Remarque* bien plus explicite :

> La 3.me et dernière Partie s'appelle Cromatique ou Coloris. Elle a pour objet la Couleur : c'est pourquoy les Lumieres & les Ombres y sont aussi comprises, [réf. à Philostrate...] Elle fait ses observations sur le

1. Pour toutes les citations, nous avons gardé l'orthographe originale.
2. Roger De Piles, 1668, p. 26-28, v. 254-265. *Et complementeum Graphidos (mirabile visu)*.
3. Les termes latins utilisés par Dufresnoy sont notés entre parenthèses. Les ajouts de De Piles sont notés entre crochets.
4. Roger De Piles, 1668, p. 26-28, v. 254-265.

> Masses ou Corps des Couleurs, accompagnées de Lumières & d'Ombres plus ou moins évidentes par degrez de diminution selon les accidens, premierement du corps lumineux comme du Soleil ou d'un flambeau ; secondement du Corps diaphane, qui est entre nous & l'objet, comme l'Air pur ou épais, ou une vitre rouge, &c.3. du Corps solide illuminé, comme une statue de marbre blanc, un arbre vert, un cheval noir, &c. 4. De la part de celuy qui regarde le Corps illuminé comme le voyant de loin ou de prés, directement en angle droit, ou de biais en angle obtus, de haut en bas ou de bas en haut. [...] Cette partie dans la connaissance qu'elle a de la valeur des Couleurs, de l'amitié qu'elles ont ensemble, & de leur antipathie, comprend la Force, le Relief, la Fierté, & ce Précieux que l'on remarque dans les bons Tableaux. Le maniement des Couleurs & le travail dépendent encore de cette dernière Partie [1].

Or cette réflexion ou description est transcrite mot pour mot du manuscrit de Dufresnoy daté de 1649 [2] nous autorisant à remettre en question les conclusions émises jusqu'à présent par Jacques Thuillier et Christopher Allen. Certes l'insistance est mise sur la lumière et ses différentes qualités. Mais parce qu'il a pour objet la couleur d'une part, et la lumière et l'ombre d'autre part, et parce qu'il traite à la fois de diminution et d'amitié des couleurs entre elles, ce court texte est en effet fondamental dans la définition de la notion de coloris telle qu'elle s'élabore en France. Dans la suite de son poème, Dufresnoy développe longuement sa conception de la couleur et du clair-obscur à travers la diversité des couleurs, le choix des lumières et des ombres et leur

1. Roger De Piles, 1668, *Remarque* 256 [La Cromatique], p. 119-121.

2. [Charles-Alphonse Du Fresnoy], *Observations sur la peinture* [...], lignes 74-89, cité d'après Jacques Thuillier, 1965, p. 192-193 : « [74] *3.me partie Coloris*. La 3.me et dernière partie que nous appelons coloris, n'a pour object que la couleur, la lumière [75] et l'ombre, faisant des observations sur les masses ou corps des couleurs accompagnées de lumières et d'ombres plus ou moins évidentes en degres de diminution selon les accidens du lumineux (les accidens du lumineux [,] du diafane [,] du corps illuminé [,] et de l'aspect de celuy qui le regarde) comme du soleil ou d'une chandelle [,] de lait diaphane ou uniforme [,] (comme serein, plain de brouillars epais ou une vitre rouge ou bleue) [-] du corps [80] illuminé, comme une statue de marbre banc, un arbre vert, et un cheval noir, [-] et de l'aspect de celuy qui regarde le corps illuminé, comme le voyant de loing ou de pres, directement en angle droit ou de biais en angle obtuse [;] elle choisit la lumiere à son advantage quelle verse liquidement et élargit selon l'estendue du sujet sur les corps plus ou moins eminens [,] l'allant diminuer et confondre dans les ombres insensibles et continues [,] avec encore la privation des corps et variétés de couleur [,] observant les reflais en premiers seconds et troisiesmes degrés [;] elle cognoit l'amitié que les couleurs ont entre elles et leur antipathie et contrariété. L'union, la douceur des couleurs la force le relief la fierté et ce precieux qui se recognoit aux bons tableaux [,] le maniement des couleurs et le travail dépendant de cette dernière partye. »

incidence sur les couleurs (v. 267-268), les notions d'effet (v. 281-282), d'union des couleurs (v. 333-348) pour conclure sur l'harmonie colorée du tableau (v. 378-387) qu'il présente comme « un bien uny ensemble de Couleurs amies & une mixtion entre toutes les couleurs qui composent l'ouvrage, comme seroit une palette [...]. Qu'il y ait une telle harmonie dans les Masses de vostre tableau que toutes les Ombres n'en paroissent qu'une [1] ». Pour toutes ces parties De Piles n'a pas recours au manuscrit, tant celles-ci sont clairement définies dans le poème, il donne alors dans ses *Remarques*, les exemples de leur utilisation et aborde la question de la qualité des couleurs.

On ne peut donc pas conclure avec Christopher Allen que la traduction de De Piles modifie le texte de Dufresnoy dont les écrits apparaissent bien plus comme les premiers écrits donnant une place particulière au coloris, et dont le rôle a été quelque peu occulté par celui de De Piles auquel on a attribué l'inflexion particulière ou la radicalisation du poème de Dufresnoy [2].

« Bien inventé, bien dessiné, bien coloré »

La lecture du *De Arte graphica* à la lumière des *Observations* permet également de réévaluer la question de la couleur, de la lumière et de l'ombre dans la perspective plus générale de la conception de la peinture que Dufresnoy décrit à travers ce qu'il est coutume d'appeler les parties de la peinture, à savoir pour lui la composition, le dessin et le coloris [*Inventio, Graphis sive Positura, Chromatice*]. Sans revenir à son origine antique et à sa relation avec la rhétorique, le système de partition de la peinture se retrouve chez un très grand nombre de théoriciens de l'art depuis la Renaissance. Cependant, les distinctions entre *circumscriptio*, *compositio* et *receptio luminum* (réception des lumières) d'Alberti [3], ou celles entre *disegno*, *invenzione*, *colorire* de Paolo Pino [4] ne sont pas celles adoptées par Dufresnoy qui reprend en revanche

1. Roger De Piles, 1668, p. 38, v. 378-384.

2. Charles-Alphonse Du Fresnoy, éd. par C. Allen, Y. Haskell et F. Murke, 2005, p. 33-34 ; voir aussi René Démoris, « Roger de Piles et la querelle du coloris », dans E. Delapierre et M. Gilles (éd.), *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, cat. expo., Arras-Épinal, 2004, Gand, Ludion, 2004, p. 21-31.

3. Leon Battista Alberti, *De Pictura* [...], Bâle, T. Venatorius, 1440, II, 30.

4. Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, éd. par P. Barocchi, *Trattati d'arte* [...], Bari, Laterza, 1960-1962, I, p. 113 [1re éd. en 1548].

le modèle proposé par Dolce, *invenzione*, *disegno*, *colorito* [1]. Dans ces divers énoncés, l'ordre des termes n'est pas toujours le même, et quand il l'est, malgré leur apparente proximité leur sens est souvent différent. Nous n'entrerons pas dans ce débat, et nous ne nous attacherons à ce point que pour montrer la signification que Dufresnoy donne à cette notion de parties de la peinture, ses contours et ses perspectives. La composition comprend dans un même mot ce que Dufresnoy appelle *machina* et *concepta* (que De Piles traduit par matière et pensée), mais sans se limiter à l'expression du sujet, elle inclut (v. 69-72) outre l'attitude ou distribution (*positura*) des figures, les ornements, l'expression des passions, l'harmonie des lumières et des ombres et des couleurs (*harmonia luminis*, *umbrae*, *colorum*) qui sont certes seront appliquées ensuite, mais contribueront de manière essentielle à l'effet de beauté ou d'élégance (*venusta*). Par l'importance donnée à tout ce qui compose une peinture, cette définition de la composition proposée par Dufresnoy se rapproche beaucoup de celle de composition picturale, et dépasse largement la conception du sujet et sa simple expression. De la distinction entre invention, disposition et composition que De Piles clarifie à propos du mot *machine*, il nous semble qu'il faille retenir une chose qui se trouve également en filigrane dans le poème, à savoir l'émergence de la notion de tout-ensemble qui embrasse dans un même effet le sujet, le dessin des figures, les lumières et les ombres et les couleurs, même si cette notion n'a pas encore bien sûr trouvé les fondements théoriques définitifs que De Piles lui donnera dans ces écrits ultérieurs. La deuxième partie, le dessin, peut se lire dans cette perspective. Certes il comprend l'eurythmie, l'anatomie, les proportions et la pondération des figures, mais il inclut également les lumières et les ombres qui confère relief et force aux figures isolées et aux groupes et donne de la grâce, notion sur laquelle nous reviendrons. La troisième partie, le coloris ou chromatique a déjà été évoquée.

Cependant plus que la définition des trois parties, c'est le lien que Dufresnoy établit entre elles qui nous semble important. C'est d'ailleurs bien dans cette perspective que l'auteur les présente dans son manuscrit :

> La peinture est un art qui se divise en trois parties, composition, dessin et coloris, lesquelles parties dépendent de deux choses, l'une est

1. Ludovico DOLCE, *Dialogo della pittura* [...] *intitolato l'Aretino* [...], éd. par P. BAROCCHI, *Trattati d'arte* [...], Bari, Laterza, 1960-1962, I, p. 164 [1re éd. en 1557].

> un discours ou raisonnement de l'entendement, et l'autre l'opération manuelle, son but, son intention et sa fin est de représenter le vray : le discours est son principe, son opération est le moyen [...] ce discours ou raisonnement ce dit encore Theorie, intelligence : l'execution s'appelle praticque, usage, habitude [;] le discours appuyé sur des causes raisonnements, conclusions et observations est une science qui agit libéralement, l'execution comme estant dans choses materielles, agit mechaniquement [;] le discours est le père l'execution la mère de la peinture [1].

À première vue la distinction entre l'aspect conceptuel (*libéral*) de la peinture et ce qui relève du mécanique semble claire : le premier touchant la composition, le second s'appliquant au dessin et au coloris. Mais cette position est relativisée dans son affirmation que tous les deux sont bien les parents de la peinture. De plus, et cela n'a pas été suffisamment relevé, Dufresnoy rompt avec cette position si répandue, issue de celle de Vasari par rapport au dessin et à la couleur, et considère que malgré cette division, la théorie qui fait appel à l'intelligence de l'artiste, concerne d'une manière égale la forme et la couleur. Ainsi l'harmonie des lumières et des ombres et des couleurs doit-elle être anticipée (v. 78-80) et prévue dès la conception de la composition. De même inclut-il dans sa description du dessin, une partie soi-disant mécanique, un passage sur la grâce en la qualifiant de partie divine qui « doibt être donnée de dieu car elle ne peut s'apprendre [2] ». Ces deux inflexions seront bien sûr reprises par De Piles dans ses *Remarques* 78 [3] et 222 [4], elles ne modifient en rien la pensée de Dufresnoy qui était suffisamment explicite, elles ne font que l'expliciter ou la contextualiser. Plus que différenciées, les parties d'un tableau sont alors liées les unes aux autres, et la capacité d'un sujet à être beau et noble est étendue à son élégance dans le dessin et les couleurs de manière à former un tout (v. 70-73). Cette position particulière, reprise par De Piles dans ces *Remarques* (73, 74, 75) est en germe dans le manuscrit de 1649 :

1. [Charles-Alphonse Du Fresnoy], *Observations sur la peinture* [...], lignes 24-33, cité d'après Jacques Thuillier, 1965, p. 199.

2. *Ibid.*, ligne 70, cité d'après Jacques Thuillier, 1965, p. 200.

3. Roger De Piles, 1668, p. 84, *Remarque* 78 : « Il faut donc tellement prevoir les choses, que votre Tableau soit peint dans vostre teste devant que de l'estre sur la toile. »

4. *Ibid.*, p. 112, *Remarque* 222 : « Il est assez difficile de dire ce que c'est que cette Grace de la Peinture : on la conçoit & on la sent bien mieux qu'on ne la peut expliquer. Elle vient des Lumières dune excellente Nature, qui ne se peuvent acquerir, par lesquelles nous donnons un certain tour aux choses qui les rendent agreables. »

> Si par exemple je suppose qu'une histoire bien disposée selon la nécessité du sujet avec de beaux grouppes ou assemblemens de figures, beaux choix d'attitudes, cites [sites] selon la necessité du sujet, et autres ornemens et convenances necessaires a l'expression, on dit voila qui est bien inventé. Si par apres les parties sont dessignees grandes, bien resolues et bien prononcees, sans chose menues ou incertaines, on dit cela est bien dessigné et de grande maniere [;] de plus si la lumiere estant choisie pour tirer en avant les parties ou figures les plus emminentes, l'accouplant et estendant diffusement puis la degradant ou diminuant insensiblement avec douceur sur toutes les parties qui tournent et finissent la masse esclairee dans une ombre large, diffuse, continue et legere de nulle couleur sensible, on dit voila qui a un grand relief et une grande force et le clair-obscur est bien entendu. Si par apres parmy les lumieres et les ombres on insinue les vrayes tintes du naturel ou se trouvent les rouges les gris les jaunastres et si l'on choisit des contrastes des masses de couleurs, leur amitié et simpatie soit pour les chairs avec les draperies et les vrayes teintes du paisage liant tout ensemble en telle sorte que l'on n'y reconnoisse aucune piece ny conionction [,] comme si le tableau avoit esté fait tout d'une suitte et d'une mesme palette de couleurs, lon dit voila qui est bien coloré et de grand artifice [1].

On le voit bien pour Dufresnoy la notion de « tout » rejoint celle de « bien inventé, bien dessiné, bien coloré ». Ce fait n'a pas échappé à Reynolds dans son annotation de la traduction que William Mason publie en 1783, qui exprime que la grande difficulté n'est pas de peindre les parties mais de peindre un tout [2].

Cette conception est singulière dans la théorie de l'art parisienne. Dans son ouvrage *De l'origine de la peinture* publié en 1660, Félibien cite pareillement les trois parties *Composition, Dessein* et *Coloris*, mais leur conception est différente :

> [...] la Composition comprendroit presque toute la Théorie de l'Art, à cause que l'opération s'en fait dans l'imagination du Peintre, qui doit avoir disposé tout son ouvrage dans son esprit, & le posséder parfaitement avant de d'en venir à l'exécution. [...] Dessein & Coloris ne regardent que la Pratique & appartiennent à l'ouvrier, ce qui les

1. [Charles-Alphonse DU FRESNOY], *Observations sur la peinture* [...], lignes 90-105, cité d'après Jacques THUILLIER, 1965, p. 202.

2. *The art of Painting of Charles Alphonse Dufresnoy, Translated into English verse by William Mason, M.A. With annotations by Sir Joshua Reynolds* [...], Londres, A. Ward, 1783, note XII, p. 74-75.

> rend moins nobles que la première, qui est toute libre & que l'on peut sçavoir sans estre Peintre [1].

Publiée en 1662 l'*Idée de la perfection de la peinture* de Roland Fréart définit cinq parties en s'appuyant sur les catégories mise en place par Junius : l'invention ou choix du sujet, la proportion comme une adaptation des parties au tout, la couleur incluant la lumière, le mouvement du corps et de l'esprit, et la composition [2]. Les termes qui qualifient les parties ne sont pas les mêmes, mais les deux auteurs se rejoignent dans leur conception d'une séparation de la peinture en partie spirituelle d'une part et partie mécanique d'autre part. Ce terme apparaissait également chez Dufresnoy, mais, nous l'avons vu, il n'a pas la même portée. Ce dernier oppose l'*Artificium* que De Piles traduit par « ouvrier » guidé uniquement par la pratique, étouffée par les règles, au *Pictor*, à savoir l'artiste animé par le génie et la recherche du vrai [3]. Si pour les trois théoriciens cette question se pose dans le contexte du rapport entre la théorie et la pratique, la distinction que Dufresnoy instille entre peintre et ouvrier ne se situe pas entre les parties, mais entre une pratique aveugle uniquement soumise à des règles et l'intelligence ou le génie (*genium*, v. 30-36) qui a cette capacité d'unir « les trois parties qui dépendent de deux choses l'une est le discours ou raisonnement de l'entendement, et l'autre l'opération manuelle, son but, son intention et sa fin est de représenter le vray [4] ».

Peut-être parce que contrairement aux textes de Fréart de Chambray et de Félibien, il a été rédigé par un peintre, le poème de Dufresnoy est ainsi le premier écrit défendant le coloris, mais plus encore le premier établissant un équilibre entre théorie et pratique. La main ne peut rien produire sans la lumière de l'art, de même que l'art privé de la main ne peut parvenir à la perfection (v. 54-58). Comme l'a bien montré

1. André Félibien, *De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité. Dialogue*, Paris, Pierre Le Petit, 1660, p. 2-3.

2. Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection en peinture* [...], Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, p. 9-10. Pour les relations entre Junius et De Piles voir Colette Nativel, « Quelques apports du *De Pictura veterum libri tres* de Franciscus Junius à la théorie de l'art en France », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 119-131 (plus particulièrement p. 127-129). Les cinq parties de la peinture sont définies selon la rhétorique antique. Voir aussi Colette Nativel, « Le *De Pictura Veterum* (1694) de Franciscus Junius et les Académies », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Compte-rendus*, janvier-mars 2013, p. 270.

3. Roger De Piles, 1668, p. 5, v. 30-36.

4. [Charles-Alphonse Du Fresnoy], *Observations sur la peinture* [...], lignes 24-26, cité d'après Jacques Thuillier, 1965, p. 199.

Christopher Allen, l'analogie entre la vision de Dufresnoy et celle de Pietro Testa sur cette question est grande [1]. De même que la théorie nourrit la pratique, l'expérience nourrit la théorie (v. 538-540), toutes deux se retrouvant dans la recherche du « beau vray [2] ». Choisir le « beau vray » est un enjeu majeur de la peinture pour Dufresnoy. Il l'affirme dans les *Observations* (l. 36), dans son poème (v. 37-38, 50-51). L'intérêt de De Piles pour ce texte devient alors tout à fait évident et compréhensible. Ces écrits portent en germe des questions que De Piles reprendra dans ses publications ultérieures. Nous avions évoqué les trois temps de l'élaboration, la rédaction et la publication du *De Arte Graphica*, peut-être faut-il en voir un quatrième puis un cinquième. De Piles publie en effet en 1673, une nouvelle édition, identique à la première, mais il adjoint au poème et à ses *Remarques* le *Dialogue sur le coloris.* S'il était exagéré voire faux de voir dans la première publication une inflexion coloriste, on peut en revanche légitimement considérer que l'orientation nouvelle de De Piles ne se situe pas entre la traduction du poème de Dufresnoy auquel, nous l'avons vu, il reste très fidèle, et les *Remarques*, mais entre la première édition de 1668 et la seconde de 1673 [3] avec l'adjonction du *Dialogue sur le coloris.* Toutes ces notions autour du vrai et de la couleur, déjà présentes à l'état d'ébauche chez Dufresnoy, se retrouveront plus tard dans les *Conversations* [4] ou la *Dissertation* [5] et surtout dans le *Cours de peinture* [6] dans lequel De Piles développe les trois qualités de Vrai. Mais preuve de l'intérêt que les peintres et les théoriciens ont porté à ce texte, le cinquième moment de la vie du poème de Dufresnoy se retrouve peut-être dans les nombreuses traductions faites en Europe en anglais,

1. Charles-Alphonse DU FRESNOY, éd. par C. ALLEN, Y. HASKELL et F. MURKE, 2005, p. 236.

2. [Charles-Alphonse DU FRESNOY], *Observations sur la peinture* [...], ligne 37, cité d'après Jacques THUILLIER, 1965, p. 199.

3. Roger DE PILES, *L'Art de peinture de C.-A. Du Fresnoy*, *Traduit en François, Enrichy de Remarques, augmenté d'un Dialogue sur le coloris, & de plusieurs figures d'Academie*, Paris, Nicolas Langlois, 1673.

4. Roger DE PILES, *Conversations sur la Connaissance de la Peinture, et sur les jugements qu'on doit faire des Tableaux*, Paris, Nicolas Langlois, 1677.

5. Roger DE PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la description du Cabinet de Mgr Le Duc de Richelieu et la Vie de Rubens*, Paris, Nicolas Langlois, 1681. Rappelons à ce sujet que dans la *Remarque* 37 à propos de « Connaître ce que la nature a fait de plus beau et de plus convenable à cet Art », De Piles prend comme contre-exemple, la peinture flamande qui sait imiter, mais fait le mauvais choix, c'est-à-dire se détourne du Beau naturel ou de l'Antique.

6. Roger DE PILES, *Cours de Peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

allemand et néerlandais au XVIIIe siècle, faisant de cet ouvrage le livre de théorie de l'art le plus répandu en Europe, alors que sa pensée a été quelque peu occultée en France jusqu'au milieu du siècle suivant, à l'ombre des débats académiques [1].

© PULM

1. Plusieurs éditions se succèdent en France : en 1684 (Paris, Nicolas Langlois) et 1751 (Paris, Charles-Antoine Jombert), d'autres suivront à la fin du XVIIIe siècle (notamment en 1767 et en 1783). Simultanément ou presque à ces éditions de Roger De Piles, Anne-Gabrielle Meusnier de Querlon publie le texte sous le titre de *L'École d'Uranie, ou l'art de peinture, traduit du Latin d'Alphonse Dufresnoy et de M. l'abbé de Marsy, avec les Remarques. édition revue et corrigée*, Paris, P. G. Lemercier, 1753 (d'après l'édition latine éditée par l'abbé Marsy en 1736 et rééditée en 1740). Claude-Henri Watelet ajoute à la nouvelle édition de son *Art de peindre. Poëme avec des Reflexions sur les differentes Parties de la Peinture*, (publié d'abord à Paris, H. L. Guerin-L. F. Delatour, 1760), les *Deux Poëmes sur l'Art de peindre de M. C. A. Dufresnoy et de Mr. l'abbé de Marsy* (Amsterdam, aux Dépens de la Compagnie, 1761). D'autres éditions se succèdent à la fin du XVIIIe siècle (rééditions des écrits de De Piles, éditions d'Antoine Renou, Paris, 1789) ; cette vague d'éditions se poursuit tout au long du XIXe siècle. La première traduction anglaise est publiée en 1695 à Londres par John Dryden (avec quatre éditions successives en 1716, 1750, 1769), puis d'autres suivent dont celle de William Mason (Londres, 1783) avec des annotations de Sir Joshua Reynolds. Les éditions furent également nombreuses dans le reste de l'Europe. En Allemagne, la première traduction est publiée sans les *Remarques* de De Piles par Samuel Theodor Gericke, directeur de l'Académie de Berlin (Berlin, Johann Michael Rüdiger, 1699) ; en 1763, l'édition suivante associera Watelet à Dufresnoy. Le *De Arte Graphica* est également le seul ouvrage français traduit à Vienne en Autriche dans le milieu académique en 1731. La première édition italienne est dédiée à Charles Errard, directeur de l'Académie de Rome, elle a été suivie de plusieurs tout au long du XVIIIe siècle. Aux Pays-Bas également, plusieurs traductions sont éditées à Amsterdam en 1722, 1733.

Lomazzo and France. Hilaire Pader's Translation: Theoretical and Artistic Issues [1]

Stéphanie Trouvé

LexArt — Université Paul-Valéry Montpellier 3

In 1649, Hilaire Pader (1617–1667), an artist from Toulouse, a major city in the South West of France, published his *Treatise of Natural and Artificial Proportion of Things* by Giovan Paolo Lomazzo (*Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean-Pol Lomazzo*), [2] one of the earliest pieces of writing on art printed in the seventeenth century France. It is the translation of the first of the seven books that composed the *Trattato della pittura* (first edition 1584) written by the Milanese painter, Lomazzo (1538–1592), on the subject of proportion. [3] Like Lomazzo, Pader was a painter, not a professional writer. Having been trained in the studio of the Municipal painter Jean Chalette (1581–1644), Pader went to Rome in 1635, where he worked in the workshop of the Sienese painter Niccolò Tornioli (1598–1652/1653), the official painter of Maurice of Savoy (1593–1657) from 1637 on.

1. This lecture was done at the Annual Meeting of the Renaissance Society of America (RSA), Boston, 31 March–2 April 2016. I would like to thank Virginia Ricard and Laurel Boyle for their help with the translation of this article.

2. Hilaire Pader, *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean-Pol Lomazzo, peintre milanois. Ouvrage nécessaire aux Peintres, Sculpteurs, Graveurs et à tous ceux qui prétendent à la perfection du dessin*, traduit d'Italien en Français par Hilaire Pader Tolosain, peintre de l'Altesse du serenissime Prince Maurice de Savoye, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1649.

3. Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la Pittura, diviso in sette libri, Ne' quali si contiene tutta la Theorica, & la prattica d'essa pittura*. Milan, Con privilegio, Appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584, Con licentia de'Superiori [French translation by Robert Klein, Florence, Instituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974. 2 vol.]. According to R. Klein (1974, II, p. 468), there are four printed versions of the first edition. Pader translated the 1585 version.

The Roman sojourn was decisive for Pader and transformed both his approach to his work and the way he thought about painting. It was during his five-year stay in the Eternal City that he discovered the writings of Lomazzo. Just as Lomazzo's *Trattato* was dedicated to Charles Emmanuel, Duke of Savoy, Pader's translation was dedicated to his son, Maurice of Savoy. However, Pader was not the first to translate Lomazzo: at the very end of the sixteenth century, an Oxford scholar, Richard Haydocke (1570–ca. 1642) had already translated the first five books of the *Treatise* into English. [1] Although Pader had hoped to translate the six following books of Lomazzo's *Treatise*, he stopped after the first, but developed the ideas it contained in his other works. He published a *Treatise on Painting* in two parts: the first in 1653, *La Peinture parlante,* [2] and the second in 1658, *Le Songe énigmatique sur la peinture universelle.* [3] The first is a didactic poem in which he develops the idea of proportion as the "first lesson" in painting. Pader was also largely inspired by the theory of passions (*moti* theory) used by Lomazzo. The second work used another of Lomazzo's books, the *Idea del Tempio della pittura* (1590). The diffusion of Lomazzo's ideas was, then, the result of an encounter between two men, the French artist Pader and his first patron Maurice of Savoy. It also raises a number of questions as to artistic and social issues. By what means did Pader make Lomazzo's theory accessible and how did he disseminate Lomazzo's ideas? Did knowledge of the rules developed by Lomazzo guarantee the quality of a painting? Finally, how was Lomazzo's theory used by the artist to invent himself as a scholar-painter?

Translation and Assimilation of the Ideas of Lomazzo

Pader mastered the Italian language well enough to translate the technical terms and specific vocabulary of art. The *Book of Proportions* is a largely faithful translation of the thirty two chapters of Lomazzo's book which deal, in an encyclopedic manner, with the proportions of

1. Giovan Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge Carvinge & Buildinge, Written First in Italian by Jo-Paul Lomatius painter of Milan and Englished by R[ichard] H[aydocke] Student in Physik*, Oxford, Joseph Barnes, 1598.

2. Hilaire Pader, *La Peinture parlante*, Toulouse, A. Colomiez, 1653; reedited 1657; reprinted Geneva, Minkoff, 1973, as *La Peinture parlante, suivi du Songe énigmatique sur la peinture universelle, suivi du Contrat du Déluge*.

3. Hilaire Pader, *Le Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Toulouse, A. Colomiez, 1658; reprinted Geneva, Minkoff, 1973.

the human body, of women, of children, of horses and of architecture. Each of Lomazzo's precepts is based on the module of length of face. Depending on the canons used, there are figures whose body height is equivalent to that of six, seven, eight, nine or ten heads, according to principles established by Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer. For Lomazzo, a human body equivalent to ten faces in height approached perfection.

However, Pader attempted to make Lomazzo's theory more accessible by adding comments at the end of some chapters. He also simplified passages and made minor corrections in measurements. [1] Pader naively said that these mistakes had been made by the printer since Lomazzo was blind and could not read the proofs:

> *Au demeurant, si dans la composition de ces mêmes figures, j'ai pris la liberté de corriger les faux préceptes qu'on a fait glisser dans l'impression de mon auteur, touchant les diverses proportions des corps; ce n'est pas que j'ai oublié le respect que je dois à l'autorité d'un si grand homme; ou que je veuille donner de nouvelles lumières à cet aveugle Soleil. Mais c'est parce que j'ai cru avec raison que les endroits où j'ai changé quelque chose, étaient contraires aux sentiments du Lomasse, qui n'avait pu corriger ces défauts à cause de celui de sa vue.* [2]

Finally, for didactic reasons, and to illustrate the different canons, he added engravings after Dürer, which allowed the reader to better understand Lomazzo's precepts (Fig. 1). [3] The illustrations also show the practical application of theory and demonstrate that it was not merely a constraint.

Pader did not continue the literal translation of the *Treatise*, but in his other writings, he used the theory of Lomazzo to write a discourse on art based on his own experience and culture. In the *Peinture parlante*, whose title refers to the aphorism of Simonides as reported in Plutarch that painting is silent poetry and poetry talking painting, Pader, who was also a poet, tries to explain in verse, how the painter, like the poet, can successfully imitate human nature in action. Pader imagines a discussion with his son and student to whom he gives advice on how to reach perfection in painting. He structures his poem in two lessons. The first is devoted to the study of proportion, the second to

1. Hilaire PADER, 1649, chapter VIII: *De la Proportion extravagante de dix Testes*, p. 26.
2. *Ibid.*, 1649, *Discours sur le sujet de cette traduction*, n. p.
3. *Ibid.*

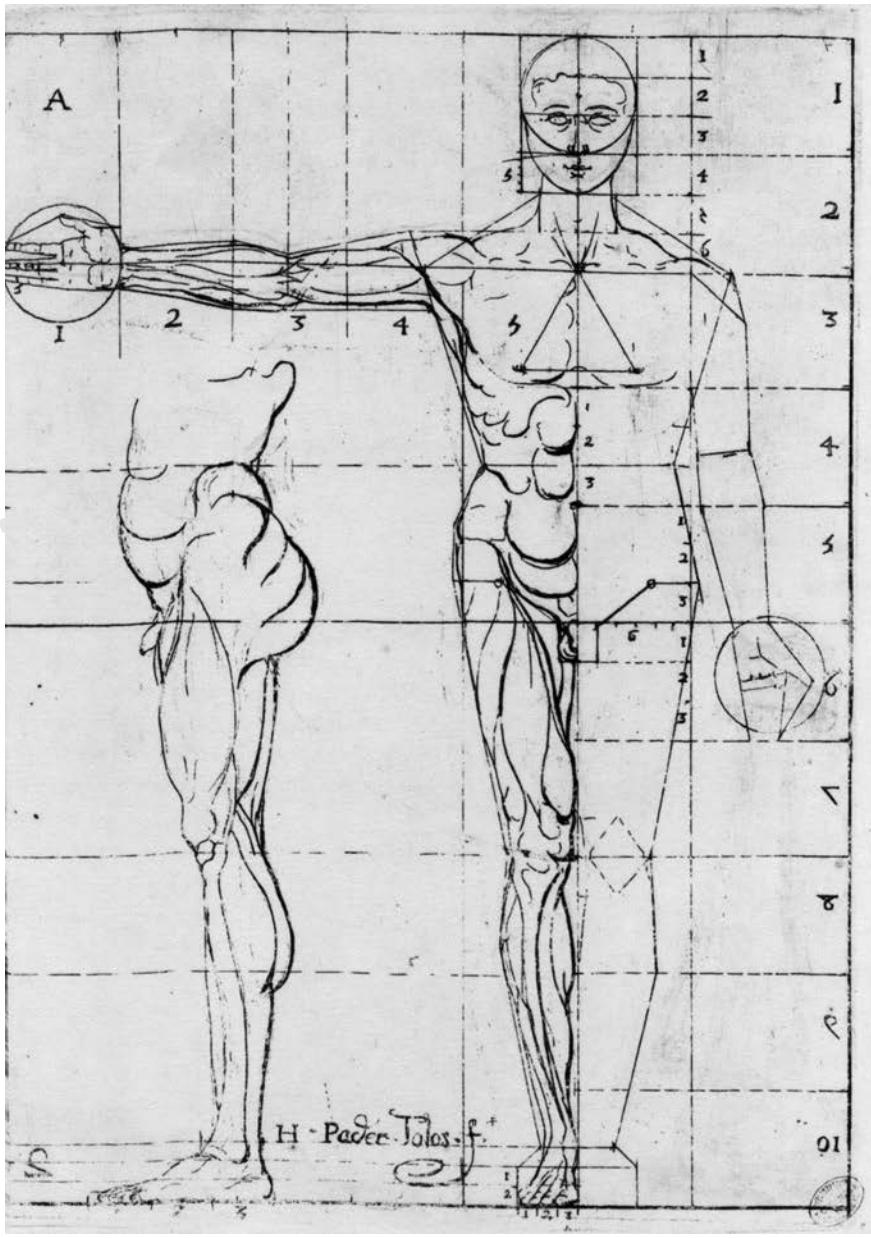


Figure 1 – Hilaire Pader, *Proportion du corps humain de dix faces en longueur et largeur*, gravure du *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses* de Lomazzo (1649).

the *moti* which are the "movement of the body and soul or figurative expression", considered by Lomazzo as "the most difficult to attain in all art, and also the most important and necessary to know" (*Trattato*, p. 97-98). Pader describes the physiological characteristics of many emotions (melancholy, obstinate anger, cruelty, avarice, invincibility, strength, constancy, justice, devotion...), illustrating each of them with an exemple taken from "sacred history." [1]

In the *Songe énigmatique sur la peinture universelle* (*An Enigmatic Dream about Universal Painting*), Pader tells of a dream that turns into an initiatory journey in the palace of painting surrounded by a mystical garden. In the garden, there is a tree at every corner symbolising the artist most accomplished in each of the six parts of painting. This recalls Lomazzo's *Idea del tempio della pittura*, itself inspired by the *Idea del theatro* (Florence, 1550) by Giulio Camillo, a humanist working first in Venice and later in France at the court of King Francis the First in the 1530s. [2] The association of an idea and a place in the creation of a pictorial narrative had, of course, already been employed by orators in antiquity as a mnemonic device. [3] In his dream, Pader develops his argument as he leads us through each floor of the building, going from room to room, placing each idea in a part of the painting. The narrator enters the palace accompanied by Saturn. He climbs a staircase that is tortuous and dark on the way up, but less obscure on the way down: the staircase is a metaphor for the ascent to knowledge. The narrator is then led into galleries. In the first, young boys are busy preparing colors. Another staircase leads to the next stage in a gallery bathed in light. Pader also renews the governors of the Temple of the Painting cherished by Lomazzo, and includes contemporary painters like Guido Reni (1575–1642) or Nicolas Poussin (1594–1665), the "French Apelle," as well as Renaissance masters.

If Pader's original purpose was to disseminate the ideas of Lomazzo through his writings, he must also have understood that theory was

1. Jean Julia CHAI, *Giovan Paolo Lomazzo: Idea of the Temple of Painting*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013, p. 39.

2. On the symbolic use of the temple of painting, see: Sylvie DESWARTE-ROSA, "*Idea* et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francesco de Hollanda", in *Revue de l'Art*, 92, 1991–1, p. 20–41; and "*Idea* et le Temple de la Peinture. II. De Francesco de Hollanda à Federico Zuccaro", in *Revue de l'Art*, 94, 1991–3, p. 45– 65.

3. On the use of this method, see: Frances Amelia YATES, *L'art de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1975 [English edition, 1966].

a way of promoting painting as a liberal art as well as a means of self-promotion.

Artistic Issues: Rules to Follow

At the beginning of the *Treaty of Proportions* Pader explains the reasons that led him to translate Lomazzo. [1] He says that the *Trattato* was the only book to use precepts on proportion, movement, color, light, and perspective in order to teach painting. It was the way forward that would bring the student "wisely to the Temple of Truth" and to "excellence in Painting." [2] It is the very complete nature of the *Trattato*, from the point of view of both practice and theory, that appealed to Pader because it allowed the young apprentice to perfect himself in all aspects of painting. [3] The question of the importance of mastering proportions had also been discussed in Paris in 1634 because it corresponded to a need to represent forms invented by the intellect. [4]

At the time as Pader was writing, the status of painters in France, and especially in Toulouse, was that of craftsmen and their craft was regulated by strict rules. Thus, by introducing new theoretical precepts, Pader offered painters an opportunity to escape a routine based on image reproduction and to distance themselves from their practice [5]. The desire to bring a change to methods so markedly different from the practices of traditional workshops was perceptible as of 1641 when, returning from Rome, Pader established at Toulouse an Academy of drawing from life with the painter Jean André and the sculptor Guillaume Fontan. [6]

1. Hilaire Pader, 1649, *Discours sur le sujet de cette traduction*, n.p.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Jacques Thuillier, "Doctrines et querelles artistiques en France au XVIIe siècle: quelques textes oubliés ou inédits", in *Archives de l'art français*, Paris, F. de Nobele, 1968, XXXIII, p. 135.
5. I develop this question in my book, *Peinture et discours. La construction de l'école de Toulouse XVIIe-XVIIIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
6. I have published the notarial deed marking the creation of this school (exhibition cat., *Les Collectionneurs toulousains*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 2001) as well as an online critical analysis of the project: Bibliotheca Tholosana, [*30 juin 1641—Contrat de foundation d'une "académie de peinture et sculpture", à Toulouse, par Hilaire Pader, Jan Andrij (Jean André), et Guillaume Fontan*], [Online], URL: http://btholosana.univ-tlse2.fr/inside#!ouvrage/27/497 [accessed 10 May 2017].

There were no artistic treatises in French at the time even though Abraham Bosse (1602–1676) had translated some artistic terms from the Italian, such as "*vaghezza*" translated to mean "*union*" in the *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture* [...]. [1] It was only in 1651 that Pierre Daret translated of the *Life* of Raphael according to Vasari, [2] a task that Pader had also undertaken (he translated seven lives of Vasari that remained unpublished and are lost today). The same year, Roland Fréart de Chambray published a translation of the *Treatise on Painting* by Leonardo da Vinci. These works were written in the particular context of the creation of the French Royal Academy of Painting and Sculpture in 1648, where they contributed to developing a doctrine. [3] But gradually the French Academy changed its teaching so that it was more focused on direct observation of masterpieces, unlike Italian art theory, which was based on concepts. [4]

In addition to practical rules, Pader defended the idea of the liberal conception of painting, saying that ideas should come "before the painter took pencil in hand." [5] This ability to compose a *concetto* was reserved for the "great minds among scholars" ("*beaux esprits des hommes seulement litterez*"). The next phase, being the execution of the idea by the hand was deemed exclusively reserved for painters. In Pader's own practice, this led him to a write projects for two paintings for the decoration of the chapel of the Black Penitents of Toulouse. The first picture represented the *Flood* (now lost), while the other represents the *Triumph of Joseph* (Toulouse, St. Stephen's Cathedral—Fig. 2). Before painting this work of art, Pader formulated a *Plan*. He meant to explain the outline of the composition, the arrangement of figures, the facial expressions to be represented, and the dominant

1. Marianne Le Blanc, *D'acide et d'encre. Abraham Bosse (1604?–1676) et son siècle en perspectives*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 156.

2. Giorgio Vasari, *Abrégé de la vie de Raphael Sansio d'Urbin, très-excellent peintre et architecte, où il est traitté de ses œuvres, des stampes qui en ont été gravées, tant par Marc Antoine Bolognais, qu'autres excellents graveurs, traduit d'italien en françois par Pierre Daret*, Paris, P. Daret, 1651.

3. See Marianne Le Blanc, "Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie", in *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 105.

4. Jacqueline Lichtenstein, "De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau: une mutation essentielle de la théorie de l'art", in *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 17–35.

5. Hilaire Pader, 1653, n.p.



Figure 2 – Hilaire Pader, *The Triumph of Joseph*, Toulouse, St. Stephen's Cathedral. © Didier Descouens.

colors.[1] Following Lomazzo's theory, Pader wanted to recount the story faithfully respecting the disposition of the figures. In the *Triumph of Joseph*, a frieze was required for the representation of triumph and it had to be as readable as possible. The painter also had to take into account the anatomy, age, dress appropriate to the wealth and rank of Joseph, and to include the various participants in the scene (musicians, common people, and citizens) with their expressions of triumph, joy, good cheer, and majesty.

The theoretical and artistic issues of translating and disseminating Lomazzo was also a way for Pader to affirm his status as scholar-painter in a quest for recognition from his peers at the Royal Academy.

Social Issues

This new interest in theory contributed to a rise in the social status of the artist. Pader was not merely attempting to train painters. He also wanted to provide the keys to understanding his own paintings, and he continued to paint as he developed his theory of painting. Theory, then, was a way to justify the quality of his paintings and place himself as a connoisseur. Thus, in a letter written to the Brotherhood of Black Penitents of Toulouse who had criticized one of his paintings

1. *Ibid.* On the *Plan* of the *Triomph of Joseph*, see Jean Lestrade, "'Le Triomphe de Joseph' et 'Le Déluge' par Hilaire Pader", in *Revue des Pyrénées*, 9, 1897, p. 305–321.

representing the *Flood* [le "*Déluge*"], he tried to explain that for a work of art the subject was not the only important thing. For example, to justify his use of dark colors in the painting he turned to the theory of propriety, claiming that colors should be appropriate to the subject. In the case of the *Flood*, which took place during the night, a black tone was the most suitable. Using Lomazzo's theory of proportion, he also wanted to convince spectators to observe the figures in the middle ground and background, rather than simply seeing the foreground. [1] Unlike other painters, Pader distinguished himself as a specialist in painting because he was well-acquainted with Lomazzo's theory.

He was thus one of the first artists to be admitted to the Royal Academy of Painting and Sculpture in 1659 with the presentation of a painting, *The General Peace under the Reign of Augustus* (which has disappeared), as well as his written works. The title of Academician gave him the status of a true artist ("*vrai artiste*") but he did not make a career in Paris. It was in Toulouse that he needed to display his knowledge of Lomazzo's theory and to claim his status as scholar-painter. Pader aspired to the title of Municipal painter, a prestigious position in a provincial town that offered privileges, such as a salary, housing, and a workshop. In 1661, he was hired by the city to do the portraits of its representatives thanks to his sojourn in Italy and his reception at the Academy. [2]

To conclude, what is important is to show how Lomazzo's texts were transformed, what they became, and how they were reappropriated. Thus to translate Lomazzo was not only to find equivalents for Italian words in French, but to convey a new liberal conception of painting to French readers. By translating the first book of the *Trattato* and using passages from other books like the *Trattato* or the *Idea del Tempio della pittura* to build his own work, Pader contributed to the changing status of the painter that began in the middle of the seventeenth century in France. Pader's books initially aimed to disseminate Lomazzo's theory in France, but subsequently served his own artistic ambitions. This

1. Hilaire PADER, *Plan ou Dessein idéal pour le tableau du Deluge qui doit être representé dans la Chapelle de Messieurs les Penitens Noirs de Tolose*, undated; reprinted Geneva, Minkoff 1973, p. 9.

2. Toulouse, Archives municipales, BB 37, fol. 173–174, "Délibération du 17 janvier 1661"; in *Le Dessin toulousain de 1610 à 1730*, exhib. cat. by R. Mesuret, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1953, p. 23. See Stéphanie TROUVÉ, "La leçon d'Hilaire Pader sur le portrait selon Lomazzo: l'introduction des albums des Portraits et armes des Présidents et Conseillers au Parlement de Toulouse (1664)", in *Studiolo*, 7, 2009, p. 139–160.

must be seen in the specific context of the beginnings of the French Royal Academy and the Toulousain circle. Because his status as an artist could not be established by his painting alone, Pader also used books and words.

© PULM

Roger De Piles et l'Allemagne : la diffusion par la traduction

Anaïs CARVALHO

LexArt — Université Paul-Valéry Montpellier 3

Au XVIIIe siècle, la communauté germanophone est amplement accoutumée à la langue française. C'est pourtant à cette époque que les textes de Roger de Piles (1635-1709) ont donné lieu à des traductions vers l'allemand [1]. *L'Art de Peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy* et l'*Abrégé d'Anatomie* dessiné par François Tortebat (1615/1616-1690) dont la préface est attribuée à De Piles sont traduits et édités à Berlin respectivement en 1699 et 1706 [2], puis l'*Abrégé de la Vie des Peintres* à Hambourg en 1710 [3], enfin le *Cours de peinture par principes* à Leipzig en

1. Cet article fait suite à l'étude de plusieurs textes de De Piles dans le cadre du projet *LexArt* et expose quelques éléments de ma thèse menée en parallèle sur *La réception allemande de la théorie de l'art de Roger de Piles au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat, université Paul-Valéry Montpellier 3 (dir. Michèle-Caroline HECK), soutenue en 2016. Je tiens à remercier Thomas Kirchner, Élisabeth Décultot, et Olivier Bonfait pour leurs conseils avisés et remarques bienveillantes qui ont contribué à enrichir cet article.

2. Roger DE PILES, *L'Art de Peinture de Charles-Alphonse du Fresnoy, traduit en François, avec des remarques necessaires et tres-amples*, éd. revue et augmentée du *Dialogue sur le coloris*, Paris, Nicolas Langlois, 1673 [1re éd., 1668] ; Roger DE PILES, François TORTEBAT, *Abrégé d'Anatomie accommodé aux arts de Peinture et de Sculpture* [...], Paris, François Tortebat, 1668 ; Charles-Alphonse DUFRESNOY [Samuel Theodor GERICKE], *Kurtzer Begriff der Theoretischen Mahler-Kunst, aus dem Lateinischen des C. A. du Fresnoy, ins Teutsche übersetztet*, Berlin, Johann Michael Rüdiger, 1699 ; Roger DE PILES, François TORTEBAT [Samuel Theodor GERICKE], *Kurtze Verfassung der Anatomie* [...], Berlin, Andreas Rüdiger, 1706.

3. Roger DE PILES, *Abrégé de la Vie des peintres, Avec des réflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Paris, François Muguet, 1699 ; Roger DE PILES [Paul Jacob MARPERGER], *Historie Und Leben Der berühmtesten Europœischen Mahler* [...], Hambourg, Benjamin Schiller, 1710.

1760 [1]. Et ils ne sont pas les seuls. Dès le dernier quart du XVIIe siècle, les théories de la peinture provenant surtout de France, mais aussi des Pays-Bas et dans une moindre mesure d'Italie suscitent en Allemagne un vif intérêt qui se concrétise par un nombre conséquent de traductions [2]. L'importation d'ouvrages français par le moyen de la traduction avait même débuté plus tôt encore avec les publications d'Abraham Bosse (v. 1604-1676) [3]. Deux temps forts marquent ensuite l'histoire de ce phénomène. Une première période, entre environ 1680 et 1720, se caractérise par la traduction de textes émanant principalement de l'Académie de Peinture et Sculpture de Paris. Une seconde commence dans les années 1750 et s'intensifie dans les deux décennies suivantes avec la production de traductions de textes d'origine, de nature et de sujet plus variés.

Inscrites dans ce panorama, les versions d'après De Piles se démarquent par l'attention que prêtent les Allemands à cet auteur. Alors qu'en règle générale est traduit un ouvrage, voire deux tout au plus d'un même théoricien, pour De Piles ce ne sont pas moins de quatre publications dont il est l'auteur, le traducteur ou un contributeur qui ont fait l'objet d'une traduction. Il convient de s'interroger sur les raisons qui ont guidé les choix des Allemands en la matière. Qui sont ses traducteurs ? À quelles attentes répondent ces différentes versions ? Y a-t-il des contextes plus propices que d'autres à leur émergence ? Nous souhaitons analyser comment les contenus et enjeux propres à chacune des versions de *L'Art de Peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy*, puis de l'*Abrégé de la Vie des peintres* et enfin du *Cours de peinture par principes* permettent de préciser le processus de diffusion de la théorie de l'art de De Piles en Allemagne et au-delà de mieux cerner la place de la traduction dans l'étude de la réception d'un auteur.

Une diffusion au début difficile

La production littéraire de Roger de Piles pénètre dans les états germaniques avec la traduction du *De Arte Graphica* de Dufresnoy (1611-1668), poème que De Piles avait lui-même traduit du latin vers le

1. Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708 ; Roger De Piles [Georg Heinrich Martini], *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1760.

2. Anaïs Carvalho, 2016, p. 63-88.

3. Abraham Bosse [Georg Andreas Böckler], *Kunstbüchlein handelt von der Radier- und Etzkunst* [...], Nuremberg, Paul Fürst, 1652 [1re éd. fr., Paris, 1645].


Kurtzer Begriff
Der
Theoretischen
Mahler-Kunst/
Aus dem Lateinischen
Des
C. A. du FRESNOY,
Ins Teutsche übersetzet.
Berlin/
Bey Johann Michael Rüdigern/ Buchhändler.
1699.

FIGURE 1 – Charles-Alphonse DUFRESNOY [Samuel Theodor GERICKE], *Kurtzer Begriff Der Theoretischen Mahler-Kunst* [...], Berlin, Johann Michael Rüdiger, 1699, page de titre. © Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf.

français et qui fut sa première publication (fig. 1). Réalisée par Samuel Theodor Gericke [1] (1665-1729), peintre de la cour brandebourgeoise, cette version est particulière dans l'histoire de la réception depilesienne. D'abord parce que le projet de traduction est né en Italie. Ensuite parce qu'il vise d'une part à enrichir l'enseignement théorique à l'Académie des arts de Berlin et d'autre part à satisfaire les ambitions personnelles du traducteur. L'édition sert donc plusieurs causes mais, nous allons le voir, pas forcément celle de De Piles.

Gericke découvre le poème de Dufresnoy à l'occasion d'un séjour en Italie. Il fait alors partie d'une petite délégation d'artistes envoyés à Rome dès 1694 par le prince-électeur Frédéric III de Brandebourg pour

1. Hans MÜLLER, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin : 1696 bis 1896*, Berlin, Bong, 1896, p. 81-82 ; Ekhart BERCKENHAGEN, « Gericke, Samuel Theodor », dans O. zu STOLBERG-WERNIGERODE (éd.), *Neue deutsche Biographie, 6 : Gaál-Grasmann*, Berlin, Duncker & Humblot, 1964, p. 290-291 ; Anaïs CARVALHO, 2016, p. 112-118.

collecter des moulages de statues antiques [1]. Le futur roi de Prusse avait entrepris la création à Berlin d'une Académie de peinture, de sculpture et d'architecture [2] et chargé des artistes travaillant déjà à sa cour de réunir le matériel pédagogique nécessaire à un enseignement artistique de qualité. Gericke profite de ce séjour romain pour fréquenter l'atelier de Carlo Maratta (1625-1713), où il parfait sa pratique picturale et étend sa culture théorique. En effet, Maratta est l'homme qui lui a fait connaître le texte de Dufresnoy [3]. De retour à Berlin en 1696, Gericke est convaincu de la nécessité de traduire ce poème et publie sa version allemande trois ans plus tard.

Utilisant l'édition bilingue latin-français de De Piles [4] comme traduction-relais [5], Gericke ne se soumet pas pour autant complètement à cette source. D'ailleurs à aucun moment il n'avoue s'être servi du travail du Français et ne manifeste pas de reconnaissance particulière envers celui-ci. Bien au contraire. Dans la longue préface qu'il rédige en s'inspirant pourtant là encore de la préface française, le traducteur allemand critique les paratextes de De Piles qu'il assimile à l'œuvre d'un pédant :

> *Ich habe dem Authori keinen Tort thun/ und wie andere hiebevor gethan und noch täglich thun/ seinen durch vielfältige Ubung und Erfahrung zusammen getragenen Fleiß/ mit eigenen Anmerckungen untermischen/ und unter einem fremden und angemasten Titul der Kunstgelehrten Welt/ einen blauen Dunst vor die Augen mahlen wollen : Massen mit dergleichen zusammen geschmierten Wercken/ die Welt allbereits gnug angefüllet ist* [6].

Ces attaques permettent surtout de justifier le contenu de sa propre traduction qui se limite à l'édition des vers latins face à la prose allemande. Gericke n'insère aucune remarque, ni glossaire, ni même les *Sentimens* de Dufresnoy sur quelques artistes modernes comme l'avait fait De Piles. Une manière pour l'Allemand de présenter, selon lui, une

1. Cette première collection d'œuvres d'art amassée pour l'Académie des arts de Berlin disparaît en totalité dans l'incendie de 1743. Hans Müller, 1896, p. 121.

2. Hans Müller, 1896 ; Ingeborg Allihn, Monika Hingst (éd.), *« Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen », 1696/1996, Dreihundert Jahre Akademie der Künste*, cat. d'expo., Berlin, Akademie der Künste — Hochschule der Künste, 9 juin-15 septembre 1996, Berlin, Henschel, 1996.

3. Charles-Alphonse Dufresnoy [Samuel Theodor Gericke], 1699, p. b4 v°.

4. Roger De Piles, 1673.

5. Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica (Paris, 1668)*, éd. par C. Allen, Y. Haskell et F. Muecke, Genève, Droz, 2005, p. 126-127 ; Anaïs Carvalho, 2016, p. 91-92.

6. Charles-Alphonse Dufresnoy [Samuel Theodor Gericke], 1699, p. b4 v°.

plus grande fidélité par rapport au travail de Dufresnoy. L'enjeu qui semble primordial est la diffusion d'un texte théorique clair et concis en langue allemande.

Se démarquant toujours plus de l'édition depilesienne, Gericke réalise un frontispice [1] (fig. 2, p. 118). La gravure présente une allégorie de l'imitation placée sous la protection du Brandebourg incarné par l'aigle aux ailes déployées et au service de Frédéric III, dont elle s'apprête à peindre le portrait d'après le buste sculpté avancé par un *putto* ailé.

À travers l'image du *putto* pointant un doigt sur un livre ouvert et un autre sur le tableau en préparation, Gericke présente l'un des grands principes défendus par Dufresnoy dans son poème mais aussi par lui-même pour son entrée à l'Académie des arts de Berlin : allier la théorie à la pratique de la peinture. Marquant une distance avec le rapprochement traditionnel de la peinture et de la poésie, héritage de l'*Ut pictura poesis*, cette allusion est somme toute assez répandue dans les milieux académiques. Dufresnoy, lui aussi, représentait un *putto* lisant la théorie de l'art de Léonard de Vinci dans son tableau intitulé *Allégorie de la Peinture*, daté autour de 1650 et conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon (fig. 3, p. 119). Annoncée dès le titre de l'ouvrage, cette ambition pédagogique est aussi prégnante dans la préface et rejoint les revendications politiques du peintre-traducteur, réfractaire au directorat confié à Joseph Werner (1637-1710) sur les conseils d'Eberhard von Danckelman, premier ministre de Frédéric III. En exposant au lecteur la destination et la fonction de l'ouvrage visant, au sein de l'Académie, à instruire les artistes afin d'élever ces praticiens au rang des *wahren Künstler*, Gericke s'affirme comme appartenant à cette « catégorie » de vrais artistes maîtrisant autant le pinceau que la plume et prétend ainsi surpasser Werner, ce *Nahm-Künstler*, artiste qui n'en a que le nom [2]. Ce climat conflictuel dans les relations de pouvoir résonne dans le frontispice. La discorde piétinée par la figure allégorique de la peinture semble bien exprimer le sentiment de supériorité dont se targue Gericke [3].

Finalement avec cette version allemande débute une stratégie pour faire valoir ses capacités de théoricien de l'art et surtout sa légitimité à

1. Signé et daté : « S. T. Gerike. inv. et fecit. 1699 ».

2. Charles-Alphonse DUFRESNOY [Samuel Theodor GERICKE], 1699, p. b-b v°; Oskar BÄTSCHMANN, 2000, p. 90-91. Sur l'usage du topos antique du « vrai artiste » par Gericke, voir Oskar BÄTSCHMANN, « Fréart de Chambray et les règles de l'art », *Revue d'esthétique*, n° 31/32, 1997, p. 62-63.

3. Oskar BÄTSCHMANN, 2000, p. 98, note 24.



FIGURE 2 – Samuel Theodor Gericke, *La Peinture peint, sous la protection de l'aigle brandebourgeois, sur un tableau ovale tenu par le Temps*, 1699, gravure sur cuivre, in-4°, dans Charles-Alphonse DUFRESNOY [Samuel Theodor GERICKE], *Kurtzer Begriff Der Theoretischen Mahler-Kunst* [...], Berlin, Johann Michael Rüdiger, 1699, frontispice. © Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf.



FIGURE 3 – Charles-Alphonse Dufresnoy, *Allégorie de la peinture*, v. 1650, huile sur toile, 62,8 × 77,5 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts. © musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay.

occuper les plus hauts postes à responsabilité de l'Académie berlinoise. Entre la vie et l'œuvre de Samuel Theodor Gericke existent en effet des coïncidences frappantes. Les années de parution des traductions portant sa signature correspondent exactement à celles de ses prises de fonctions. Les choix des dédicataires révèlent eux aussi que le peintre de cour convoite à présent la réputation de peintre-savant et le titre d'académicien.

L'année où il signe et publie sa première traduction, celle du poème de Dufresnoy, Gericke est nommé professeur de perspective et adjoint ordinaire, c'est-à-dire assistant du recteur [1]. Il ne dédie pas sa version au directeur Joseph Werner mais au nouveau protecteur de l'Académie,

1. Hans MÜLLER, 1896, p. 65.

Johann Kasimir Kolbe von Wartenberg, successeur de Danckelman [1]. À la lumière de ses ambitions sociales et politiques, le prétexte du souci de fidélité avancé pour dénigrer les ajouts depilesiens et justifier une édition abrégée ne tient plus. Mais sa stratégie fonctionne. Gericke finit par évincer Werner en lui soutirant sa place de recteur. La deuxième traduction signée par Gericke, celle du livre de dessin de Gérard de Lairesse (1640-1711), qui paraît six ans après [2], est cette fois dédiée au directeur de l'institution Augustin Terwesten (1649-1711). La dédicace est datée du 5 juin 1705, c'est-à-dire un mois avant la date annuelle de passation des pouvoirs, soit un mois avant que Gericke accède à ce poste [3]. Un dernier argument peut étayer cette hypothèse de stratégie de publication pour favoriser sa carrière académique : après 1705 et son accès à la direction de l'Académie, Gericke ralentit sa production écrite et ne signe plus ses travaux de traduction [4]. Toujours préoccupé à divulguer un enseignement artistique réunissant théorie et pratique, à ces dates, assurément, ce dernier n'a plus à faire ses preuves auprès de ses pairs.

La diffusion des travaux de Roger de Piles commence donc de manière non avouée, dissimulée derrière celle du poème de Dufresnoy. Et finalement, par un heureux concours de circonstances, cette réception indirecte a lieu dans le milieu académique berlinois au moment même où l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris accepte De Piles dans ses rangs [5]. La réception depilesienne va par la suite s'affirmer plus franchement avec la parution, dans des contextes tout à fait différents, de traductions d'ouvrages dont il fut l'auteur et non plus le traducteur.

1. Thomas Kirchner, « Kunst im Dienst des Fürsten. Der Transfer eines kunstpolitischen Konzepts von Paris nach Berlin », dans U. Fleckner, M. Schieder et M. Zimmermann (éd.), 2000, t. 1, p. 70.

2. Gérard de Lairesse [Samuel Theodor Gericke], *Anleitung zur Zeichen-Kunst, wie man dieselbe durch Hülffe der Geometrie gründlich und vollkommen erlernen könne*, Berlin, Gotthard Schlechtiger, 1705 [1re éd. néerl., Amsterdam, 1701].

3. Hans Müller, 1896, p. 64. L'élection du directeur avait lieu tous les ans à la même date, le 8 juillet.

4. Les versions allemandes de l'*Abrégé d'anatomie* de Tortebat (1706) et du *Grand Livre des peintres* de Lairesse (1728-1730, 2 vol.) attribuées à Gericke ne sont pas signées. Anaïs Carvalho, 2016, p. 70-71, 94-98.

5. Roger De Piles est nommé conseiller-amateur de l'Académie le 25 avril 1699. Bernard Teyssédre, *Roger de Piles et les débats sur les coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne, Imprimerie centrale, 1965, p. 454.

La nécessité de traduire : réponse à des besoins mercantiles et didactiques

En 1710, une dizaine d'années seulement après sa première édition française et cinq ans avant la seconde, l'*Abrégé de la Vie des Peintres* paraît en allemand [1], sans nom de traducteur, à Hambourg chez l'éditeur Benjamin Schiller (?-1712) (fig. 4, p. 122). La version n'est cette fois pas l'œuvre d'un artiste mais est attribuée au négociant et homme de lettres Paul Jacob Marperger (1656-1730 [2]). Ce caméraliste signe l'année suivante la traduction du *Recueil historique de la Vie des architectes* de Jean-François Félibien des Avaux [3] (1656?-1733). La préface de cette seconde version nous apprend que l'éditeur Schiller avait commandité ces traductions pour répondre aux attentes du public local [4].

La ville libre et hanséatique de Hambourg est alors la place la plus active du marché de l'art sur le territoire germanique [5]. Les atouts géographiques de la ville située aux portes de l'Europe du Nord et son système financier innovant — une Bourse par exemple est établie dès la fin du XVIIe siècle et accueille les ventes aux enchères d'œuvres d'art — contribuent à l'essor de ce commerce au goût prononcé pour la peinture septentrionale. Loin des *Residenzen*, la curiosité envers les arts s'affirme dans l'intimité des collections bourgeoises, dans les sociétés littéraires telles que la célèbre *Deutschgesinnte Genossenschaft* établie par le poète Philipp von Zesen (1619-1689), premier traducteur de Willem Goeree (1635-1711), et dans le milieu de l'édition. De nombreux ouvrages adressés aux curieux et aux voyageurs paraissent en effet chez Schiller. Mettant à l'honneur les *galante Wissenschaften*, le *Ritter-Platz* et le *Vermehrter Curioser Antiquarius* [6] notamment connaissent un franc succès.

1. Roger De Piles [Paul Jacob Marperger], 1710.

2. Julius von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1996, p. 494 [1re éd. all., Vienne, 1924] ; Anaïs Carvalho, 2016, p. 137-150.

3. Jean-François Félibien des Avaux, *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1687 ; Jean-François Félibien des Avaux [Paul Jacob Marperger], *Historie und Leben Der berühmtesten Europœischen Baumeister* [...], Hambourg, Benjamin Schiller, 1711.

4. *Ibid.*, n. p. (à la fin de la préface).

5. Thomas Ketelsen, Tilman von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, Munich, Saur, 2002.

6. Leonhard Christoph Sturm (éd.), *Der Geöffnete Ritter-Platz* [...], Hambourg, Benjamin Schiller, 1700-1704, 3 vol. [1re éd.] ; Paul Ludolph Berckenmeyer, *Vermehrter Curioser Antiquarius* [...], Hambourg, Benjamin Schiller, 1709 [1re éd.].



Figure 4 – Roger De Piles [Paul Jacob Marperger], *Historie Und Leben Der berühmtesten Europæischen Mahler* [...], Hambourg, Benjamin Schiller, 1710, page de titre. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Dans ces sortes de guides de voyage ou manuels pédagogiques pour honnêtes gens en devenir, le collectionnisme et le monde antiquaire ont une place privilégiée. Le traducteur de l'*Abrégé* est un contributeur majeur de ces deux ouvrages. Marperger publie aussi chez Schiller des ouvrages sur le commerce, ses modalités, ses lieux dédiés et ses convenances littéraires en Europe ayant pour but affiché d'enseigner les pratiques tant marchandes que galantes [1].

Afin d'enrichir les connaissances des amateurs sur l'histoire de la peinture et ses protagonistes ainsi que d'affiner leur érudition et leur regard sur les œuvres qui circulent à Hambourg, Schiller choisit de faire traduire l'*Abrégé* de De Piles. Considéré dès sa parution en 1699

1. Voir la bibliographie circonstanciée des ouvrages de Marperger, Anaïs Carvalho, 2016, p. 448-454.

comme la nouvelle référence en matière de peinture septentrionale [1], le propos synthétique et précis comme le format *in-duodecim* de ce livre facilitent sa lecture, son usage et sa diffusion. Depuis 1675, les Allemands bénéficient aussi de l'imposante *Teutsche Academie* de Joachim von Sandrart [2] (1608-1688). Cependant cette dernière reste peu accessible en raison du coût de ses grands folios.

Concernant la traduction de l'*Abrégé*, il convient de souligner que le contenu de l'ouvrage a été modifié pour s'ajuster aux spécificités de son lectorat : l'éditeur n'a pas proposé seulement une traduction mais une adaptation. La plus imposante modification est l'augmentation du chapitre sur l'école allemande et flamande avec quarante-deux Vies d'artistes [3] transcrites d'après la *Teutsche Academie*. Plus de la moitié porte sur des peintres allemands, le reste concerne des peintres flamands, hollandais, suisses, tchèques et alsaciens [4]. Ces ajouts témoignent bien de la volonté d'accorder l'ouvrage à l'actualité du marché de l'art. Elle permet aussi de republier et diffuser des extraits de la *Teutsche Academie* à moindre frais. Conjointement, le contenu écrit et graphique de l'*Historie und Leben der Mahler* manifeste un désir de réévaluation par le public allemand de la production artistique de leur territoire. Cette appropriation exige certes une bonne connaissance des artistes, un savoir historique, mais aussi une maîtrise du vocabulaire de la peinture.

L'importance donnée aux artistes allemands ou ayant travaillé dans le Saint-Empire tout comme la volonté d'initier au langage pictural sont sensibles dans le frontispice, autre modification apportée à l'édition allemande. En effet, Schiller et Marperger ont fait le choix de ne pas reproduire le frontispice de l'édition française inventé par Antoine Coypel (1661-1722) et gravé par Charles Simonneau (1645-1728) (fig. 5, p. 124). Paraissant plus naïf dans la forme et le fond que son prédécesseur français qui exprime par l'économie des symboles une certaine libéralité des arts, le frontispice allemand ni signé, ni daté, annonce néanmoins clairement le contenu et les visées didactiques de l'ouvrage (fig. 6, p. 125).

1. Bernard TEYSSÉDRE, *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle : recherches sur l'Abrégé de la vie des peintres de Roger de Piles (1699) et ses sources*, Paris, Julliard, 1964.

2. Joachim VON SANDRART, *Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura : Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* [...], Nuremberg, Johann-Philipp Miltenberg, 1675-1679, 2 vol.

3. Roger DE PILES [Paul Jacob MARPERGER], 1710, p. 540-641.

4. Anaïs CARVALHO, 2016, p. 176-183.



Figure 5 – Charles Simonneau, *Allégorie de la peinture*, d'après l'invention d'Antoine Coypel, 1699, gravure sur cuivre, in-12, dans Roger De Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres* [...], Paris, Charles de Sercy, 1699, frontispice. © Bibliothèque numérique de l'INHA — Collections Jacques Doucet.

Le premier plan de la gravure présente un portrait d'Albrecht Dürer l'Ancien (1427-1502) copié d'après celui figurant dans la *Teutsche Academie* [1]. Tout porte à croire que cette source est précisément représentée par le livre couché servant de support au portrait. L'évocation de Dürer et du livre de Sandrart prévient le lecteur de l'addition de Vies. Elle ancre aussi dans sa mémoire une image de l'artiste allemand. Créé pour l'occasion, ce frontispice réinterprète en réalité celui des *Entretiens* d'André Félibien (1619-1695) réédités à Londres [2] (fig. 7, p. 127). Dürer en costume bourgeois remplace Nicolas Poussin (1594-1665)

1. Joachim von Sandrart, 1675, II, livre 3, planche BB.

2. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, éd. revue, corrigée et augmentée, Londres, David Mortier, 1705, vol. 1.



FIGURE 6 – *Allégorie de la peinture*, d'après l'invention de Jacob de Later, 1710, gravure au burin, in-12, dans Roger DE PILES [Paul Jacob MARPERGER], *Historie Und Leben Der berühmtesten Europæischen Mahler* [...], Hambourg, Benjamin Schiller, 1710, frontispice. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

vêtu à l'antique, l'idéal français du peintre savant. L'effigie de Poussin sur le frontispice de 1705 est également identique au portrait dessiné pour la *Teutsche Academie* [1]. Sandrart avait suivi le choix de Bellori (1613-1696) pour illustrer ses *Vite* en 1672 [2] de reproduire le célèbre autoportrait de l'artiste aujourd'hui conservé au Louvre [3]. Ces reprises consécutives d'un portrait véhiculant une certaine image d'un artiste témoignent de l'apparition progressive de *topoï* picturaux dans et par

1. Joachim VON SANDRART, 1675, II, livre 3, planche NN.
2. Sur Bellori, voir Stefan GERMER, *Vies de Poussin. Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart*, Paris, Macula, 1994, p. 86.
3. Nicolas POUSSIN, *Portrait de l'artiste*, 1650, Paris, musée du Louvre, inv. n° 7302.

la littérature artistique. En tentant de mettre en place pareil *topos*, le frontispice de 1710 révèle une connaissance relative et limitée de l'histoire de la peinture allemande. L'hommage à Dürer l'Ancien semble en effet vouloir symboliser le renouvellement de la peinture dans les États germaniques mais le choix du portrait d'Albrecht Dürer le Jeune (1471-1528) eût été plus judicieux [1].

Le second plan du frontispice de l'*Historie und Leben der Mahler* dévoile une école de peinture. Au regard de la sélection de Vies ajoutées il semble difficile d'y lire une véritable allusion à la notion d'école de peinture allemande. Cette image évoque plus vraisemblablement une académie d'art ou un cadre institutionnel dédié à l'apprentissage pratique de la peinture et propices aux échanges théoriques. Le frontispice assigne à l'ouvrage la fonction d'école à l'image de l'académie de papier de Sandrart [2]. L'enjeu didactique est particulièrement sensible à Hambourg où il n'y a pas de lieu consacré à l'enseignement de l'art tel que les académies. Seule une école érudite, le *Johanneum*, propose d'exercer la jeune bourgeoisie à la pratique de l'art du dessin en dilettante [3].

La traduction et l'adaptation de l'*Abrégé* entendent combler ce manque. L'introduction, l'*Idée du Peintre parfait*, apporte à l'artiste et surtout à l'amateur les rudiments en matière de théorie de la peinture et de pratique de la collection. Les Vies d'artistes qui suivent revêtent la manière traditionnelle d'écrire l'histoire de l'art. Enfin, Marperger clôt sa traduction en ajoutant un glossaire des termes d'art [4]. Il s'agit de la dernière modification apportée à l'ouvrage. Les multiples publications du négociant montrent son attachement à l'acquisition

1. La préface de l'*Abrégé* informe que l'auteur « ne parle que des principaux Peintres, c'est-à-dire de ceux qui ont contribué au renouvellement de la Peinture, ou qui l'ont élevée au degré de perfection, ou enfin dont les Ouvrages ont entrée dans les cabinets des Curieux » (Roger De Piles, 1699, p. iij-iij v°). Albrecht Dürer le Jeune fut rapidement considéré comme l'un des pères de l'art en Allemagne. Sur sa réception européenne depuis le XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, voir Édouard Pommier, « Le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de sa patrie ». *Dürer in der französischen Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts*, dans U. Fleckner, M. Schieder et M. Zimmermann (éd.), 2000, t. 1, p. 112-128.

2. Michèle-Caroline Heck, *Théorie et pratique de la peinture, et la Teutsche Academie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p. 57.

3. Franklin Kopitzsch, « Die Kultur der Aufklärung in Hamburg », dans V. Plagemann (éd.), *Die Kunst in Hamburg von der Aufklärung in die Moderne*, actes du colloque, Hambourg, St. Jacobikirche, automne 2001, Hambourg — Munich, Dölling und Galitz, 2002, t. 3, p. 11.

4. Roger De Piles [Paul Jacob Marperger], 1710, p. 738-756.



FIGURE 7 – Jan Goeree, *Allégorie de la peinture*, d'après l'invention de Jacob de Later, 1705, gravure au burin, in-12, dans André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, éd. revue, corrigée et augmentée, Londres, David Mortier, 1705, vol. 1, frontispice. Bibliothèque municipale de Lyon. © Googlebooks.

d'une expression de qualité. Pour apprendre à « parler de peinture », le modèle français montre une fois de plus sa prédominance. Et là encore, la pertinence de la sélection est toute relative : les définitions choisies par Marperger oscillent entre le jargon d'atelier, la terminologie utilisée dans les cabinets et le vocabulaire théorique sans faire réellement écho à l'écriture de De Piles puisqu'elles sont fidèlement traduites d'après le dictionnaire d'André Félibien [1].

1. André FÉLIBIEN, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1676. Voir notre étude du glossaire allemand, Anaïs CARVALHO, 2016, p. 217-226.

Un an après le décès de De Piles, tel un hommage posthume international, l'*Abrégé* est accessible au public germanique et rendu plus utile encore grâce aux divers changements et ajouts. L'édition hambourgeoise circule rapidement dans tout l'espace germanophone. Plusieurs rééditions partielles sont effectuées dans le courant du siècle. Celles-ci témoignent non seulement de la fréquence des pratiques de traduction [1] adoptées par Schiller et Marperger, mais aussi d'une attention focalisée sur quelques extraits choisis de la version, à savoir *L'Idée du Peintre Parfait*, l'essai sur le *Goût des Nations* et le glossaire. La première réédition de ces extraits date de 1721, dans le *Curieuse Nachricht* de Johann Dauw (1679-1723) publié à Copenhague et Leipzig [2]. Puis en 1755, l'amateur anglais Charles Bertram (1723-1765) qui dirige la seconde édition de l'ouvrage de Dauw augmente le glossaire à partir principalement du dictionnaire de Marsy (1710-1763) et ajoute la traduction des *Tables* de Testelin [3] (1616-1695). Enfin à Prague en 1776, le peintre amateur Tobias Querfurt (actif de 1732 à 1792) publie avec sa traduction abrégée du *Groot Schilderboek* de Lairesse, une nouvelle version de ces petits textes de De Piles et de l'outil linguistique qui les complète [4].

1. Sur la compilation par exemple comme pratique propre à la traduction, voir l'article de Claudine Moulin dans le présent ouvrage.

2. Johann Dauw, *Der Kunst-Erfahrne, Curieuse, Galante, Doch aber zugleich erbaulicher Schilder und Mahler, oder Curieuse Nachricht* [...], Copenhague-Leipzig, Johann Christian Rothe, 1721.

3. Johann Dauw, *Wohlunterrichteter und kunsterfahrner Schilderer und Maler aus der Antiquität und denen besten Schriftstellern*, éd. par Charles Bertram, Copenhague-Leipzig, Johann Gottlob Rothe, 1755. ; François-Marie de Marsy, *Dictionaire abregé de peinture et d'architecture* [...], Paris, Nyon fils et Barrois, 1746, 2 t. ; Henri Testelin, *Sentiments des plus habiles Peintres, sur la pratique de la Peinture et Sculpture*, Paris, Veuve Mabre-Cramoisy, 1696 [1re éd., La Haye, Rogguet, s.d.] ; Henri Testelin [Jacob von Sandrart], François Tortebat [Samuel Theodor Gericke], H*enrici Testelini, Königl. Französischen. Hof-Mahlers, Professor und Secretarien der Königl. Mahler- und Bildhauer-Academie zu Paris, Anmerckungen der fürtrefflichsten Mahler, unserer Zeit, über die Mahlerey- und Zeichen- Kunst* [...] *Dembey gefügt Henrici Tortebat, Königl. Französischen. Hof-Mahlers und Mitglied der Parisischen Kunst Academie, Kurtze Verfassung der Anatomie* [...], Leipzig, Christian Friedrich Gessner, 1750.

4. Tobias Querfurt, *Handbuch für die Mahler, oder Auszüge aus Gerards de Lairesse, großem Mahlerbuche, nebst dergleichen aus der Idee du Peintre parfait den Kunstbeflißnen sowohl, als der Liebhabern gewidmet*, Prague, Felician Mangoldt et fils, 1776.

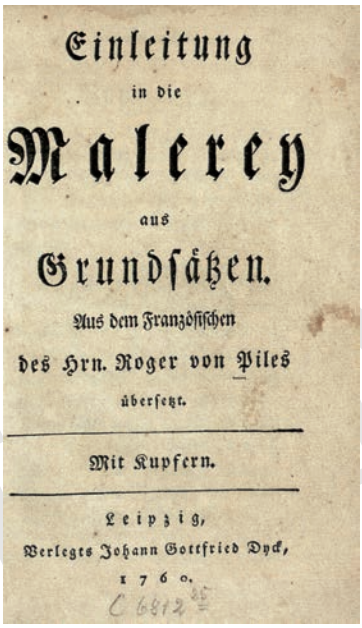

Einleitung
in die
Malerey
aus
Grundsätzen.
Aus dem Französischen
des Hrn. Roger von Piles
übersetzt.
Mit Kupfern.
Leipzig,
Verlegts Johann Gottfried Dyck,
1760.
C 6812

FIGURE 8 – Roger DE PILES [Georg Heinrich MARTINI], *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1760, page de titre. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Reconnaissance d'une référence théorique incontournable

Entre ces deux dernières éditions d'extraits de l'*Historie und Leben der Mahler*, en 1760 paraît à Leipzig la traduction du *Cours de peinture par principes* [1], l'ouvrage théorique le plus abouti de De Piles (fig. 8). Ce dernier cas démontre que même les connaisseurs du milieu du siècle demandent des traductions. La genèse de la version, son exécution très soignée puis la diffusion de ses illustrations attestent du statut de référence acquis par la théorie de l'art de Roger de Piles.

L'avant-propos de l'*Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen* rédigé par le traducteur rappelle les mérites de Roger de Piles et appuie son autorité en tant que théoricien de la peinture. En outre sont précisés les destinataires de l'ouvrage. Avant tout faite pour servir aux apprentis

1. Roger DE PILES [Georg Heinrich MARTINI], 1760.

artistes qui ne parlent et ne lisent pas le français, la traduction se rend aussi utile aux connaisseurs. L'avant-propos révèle justement que la réalisation de cette version allemande du *Cours de peinture* a été entreprise par l'éditeur Johann Gottfried Dyck (1715-1762) suite aux sollicitations d'un « *Freundes der Kunst* [1] ». Connaisseurs, artistes ou amateurs, les amis de l'art sont alors nombreux en Saxe attirés par le lustre de la cour des Auguste de Dresde et de ses collections princières ainsi que par le dynamisme de Leipzig. Car la capitale économique abrite également de grandes collections privées comme celle de la famille Richter mais aussi une importante université et l'école de dessin dirigée par Adam Friedrich Oeser (1717-1799). Durant les décennies 1750 et 1760, se côtoient à Leipzig les principaux acteurs de l'actualité artistique allemande qui, pour la plupart, entretiennent des liens étroits avec la France : Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Carl Heinrich von Heineken (1707-1791), Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), Johann Jacob Winckelmann (1717-1768), Johann Georg Wille (1715-1808), Francesco Algarotti (1712-1764), Christian Ludolph Reinhold (1737/1739-1791) ou encore Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Comme le manifestent leurs publications, la théorie de l'art depilesienne est au cœur des discussions portant sur l'analyse de la peinture et sert de base de réflexion pour la mise en place du vocabulaire artistique allemand. À ce titre, les traductions des textes du théoricien français sont activement recherchées par ces érudits de l'art ; la correspondance entre Hagedorn et Friedrich Nicolai (1733-1811) en témoigne [2].

Leipzig est de plus l'une des places fortes du marché du livre. Vers Copenhague, Amsterdam et Paris, les éditeurs lipsiens tissent un réseau tentaculaire. L'un des meilleurs témoins de l'activité éditoriale de l'époque est la parution de la *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* [3]. Publié par Dyck, ce périodique rassemble transcriptions et recensions pour renseigner ses lecteurs sur l'actualité littéraire allemande mais aussi française et italienne. L'éditeur de l'*Einleitung* est donc on ne peut plus au fait des nouveautés littéraires. Sa maison d'édition publiera d'ailleurs dans les années qui suivent des textes

1. *Ibid.*, p. 2.

2. Par exemple dans les lettres du 26 août 1758 et du 28 janvier 1759, *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, éd. par Torkel Baden, Leipzig, Weidmann, 1797, p. 250, 254.

3. *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, éd. par Friedrich Nicolai et Moses Mendelssohn, Leipzig, Dyck, 1757-1765.

particulièrement importants pour l'histoire de l'art [1]. Une recension sur l'*Einleitung* paraît dans la *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* [2]. Elle souligne la qualité et l'importance de cette traduction et, si elle n'apporte pas d'éléments d'identification de son instigateur, elle nous apprend que la rareté du livre de De Piles rend sa publication allemande d'autant plus indispensable. En effet au même moment en France, les textes de De Piles font l'objet de grands projets de rééditions menés par Jombert.

La qualité de la version de 1760 est liée au profil du traducteur qui, cette fois, est un philologue issu du milieu universitaire. Georg Heinrich Martini [3] (1722-1794) est professeur de linguistique à l'université de Leipzig. Il y rencontre Johann Friedrich Christ (1700-1756), connu notamment pour son travail sur la biographie de Cranach (1472-1553) et aussi pour son rôle de conseiller auprès de Johann Zacharias Richter (1696-1764), le fondateur de la célèbre collection lipsienne. La curiosité artistique de Martini peut être esquissée grâce à ses traductions et à ses publications. De 1761 jusqu'à son décès, il est l'auteur d'une petite trentaine d'ouvrages rédigés en latin et allemand, principalement des essais et des commentaires critiques portant sur la littérature, l'histoire et la musique de l'Antiquité, et aussi sur la façon de les enseigner [4]. Après 1765, il collabore aussi en tant que contributeur à la revue *Neue Bibliohek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Sans être un expert de la peinture, Martini possède donc un savoir large dans le domaine artistique, fondé essentiellement sur sa culture littéraire.

La traduction du *Cours de peinture* qu'il réalise est plus fidèle à sa source que les précédentes. Le frontispice de l'*Einleitung* (fig. 9, p. 132) reproduit celui de l'édition française de 1708. Comme l'édition originale, l'*Einleitung* ne contient pas de dédicace. Le texte est traduit en totalité, contrairement à la version du poème de Dufresnoy donnée par Gericke, et n'est pas amplifié par association avec d'autres auteurs comme l'*Historie und Leben der Mahler*. Les rares annotations ajoutées par Martini ne concernent que des questions terminologiques. Les deux

1. À titre d'exemples : Johann Joachim WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig, Dyck, 1762 ; Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE [Johann Jacob VOLKMANN], *Leben der berühmtesten Maler* [...], Leipzig, Dyck, 1767-1768, 4 vol.

2. *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1761, t. 6, vol. 2, p. 353-354.

3. Anaïs CARVALHO, 2016, p. 159-163.

4. *Ibid.*, p. 458-459.



FIGURE 9 – *Alliance de Mercure, de la Nature et du Génie*, gravure sur cuivre, in-12, dans Roger DE PILES [Georg Heinrich MARTINI], *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1760, frontispice. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

planches d'illustration insérées dans l'ouvrage sont copiées avec fidélité (fig. 10 et fig. 11, p. 134 *sq.*). En revanche, l'index entièrement révisé mentionne tous les noms des peintres cités ainsi que les concordances du français vers l'allemand pour les termes spécifiques à la peinture. L'index est tant détaillé que Martini y donne presqu'à lire la théorie depilesienne. Sa traduction est aussi la plus déférente envers De Piles comme en témoignent les deux paratextes ajoutés, le *Vorbericht* déjà mentionné et, lui faisant suite, une biographie de l'auteur. Pour celle-ci, Martini traduit quasiment littéralement la notice figurant dans le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Jacques Lacombe [1] (1724-1811). Ce dernier s'était inspiré de la biographie [2] ajoutée à la seconde édition française de l'*Abrégé de la Vie des Peintres* en 1715. Le traducteur nourrit ainsi avec estime le savoir des Allemands sur la vie et l'œuvre d'un théoricien que tous connaissent au moins de nom.

Nous terminerons cette brève présentation de l'*Einleitung* en ouvrant sur un point particulièrement intéressant de sa réception par les théoriciens allemands. Le contenu graphique de cette traduction attendue connaît dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et au-delà une diffusion importante grâce à des remplois dans la littérature artistique allemande. Dans son ouvrage à vocation pédagogique *Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfanger* [...] de 1773 par exemple, Reinhold réutilise les schémas du *Cours de peinture* pour expliquer les effets du clair-obscur. Ils sont intégrés à un vaste ensemble de quarante-cinq illustrations, quasiment toutes dessinées et gravées par ce dernier, accompagnant l'abrégé théorique et pratique qui ouvre l'ouvrage. Dès les premières pages de cet abrégé, Reinhold mentionne la version allemande du livre de De Piles [3].

Le premier remploi se trouve sur la quatrième table d'illustrations (fig. 12, p. 136). Le schéma de la figure n° 5 permet à Reinhold d'enseigner aux peintres débutants la dégradation des lumières et donc des couleurs sur un objet isolé. Le vocabulaire choisi à ce sujet se distingue amplement de celui que Martini utilise pour sa traduction. Suivant

1. Roger DE PILES [Georg Heinrich MARTINI], 1760, p. *4 et suiv.; Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* [...], Paris, Veuve Estienne et fils et Jean-Th. Hérissant, 1752, p. 501-502.

2. Rédigée par Claude-François FRAGUIER (1666-1728). Pour des précisions concernant cette attribution, voir Anaïs CARVALHO 2016, p. 469-470, note 1417.

3. Christian Ludolph REINHOLD, *Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfänger* [...], Göttingen-Gotta, Johann Christian Dieterich, 1773, p. 14.

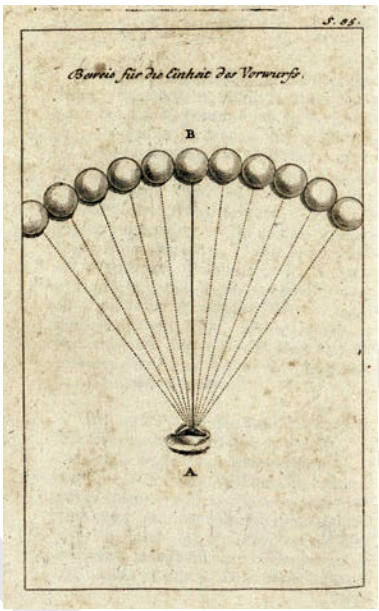


Figure 10 – *Démonstration d'unité d'objet*, d'après la gravure attribuée à Pierre de Rochefort, gravure sur cuivre, in-12, dans Roger De Piles [Georg Heinrich Martini], *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1760, p. 84-85. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

les conseils généraux de De Piles pour l'application des lumières et des ombres, Reinhold s'en démarque quelque peu au sujet des reflets dont il préconise un emploi ne se limitant plus aux « tournans du côté de l'ombre [1] ». Fondement de l'enseignement pictural, la théorie depilesienne n'est pas pour autant suivie à la lettre. Simultanément, le rôle de ses illustrations s'affirme en tant que support à la fixation du vocabulaire de la peinture en langue allemande.

L'autre remploi des illustrations de Roger de Piles par Reinhold se situe sur la table suivante (fig. 13, p. 137). Organisée comme la seconde planche du *Cours de peinture*, en quatre parties superposées, la table V présente au total six figures. En légende, Reinhold cite sa source à propos de la quatrième et de la sixième : « *Fig. 4. Beyspiel von Licht- und Schatten-Maßen. oder sogenannte Weintrauben-Haltung mit*

1. Roger De Piles, 1708, p. 382.

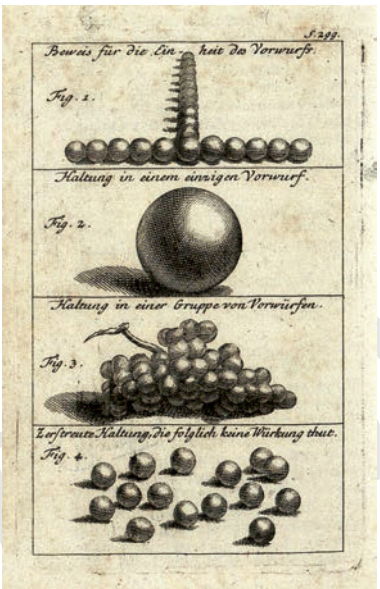


FIGURE 11 – *Démonstration d'unité d'objet par le clair-obscur*, d'après la gravure de Pierre de Rochefort, gravure sur cuivre, in-12, Roger De PILES [Georg Heinrich MARTINI], *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1760, p. 298-299. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Fig. 6. nach des Herrn von Piles Haltung in einer Gruppe von Vorwürfen [1]. » Reinhold termine les explications liées à la planche dans ses sections sur le clair-obscur en évoquant l'incidence des masses de lumière et d'ombres sur le Tout-ensemble [2]. La succession des six figures en est la démonstration. Le feston répond à la fameuse grappe de raisin comme la mise en pratique de ses principes dans un groupe plus diversifié.

Dans l'abrégé théorique, Reinhold conclut le développement sur la notion de masse par quelques remarques qui justifient ces remplois et expriment la place que la théorie de l'art de Roger de Piles a peu à peu acquise :

> *Hr. Roger von Piles nennet auch in einzelnen Gegenständen z. B. bey der Weintraube und bey der Kugel, die Anordnung des Schattens eine Masse* [b)].

1. Christian Ludolph REINHOLD, 1773, p. 8.
2. *Ibid.*, p. 112.

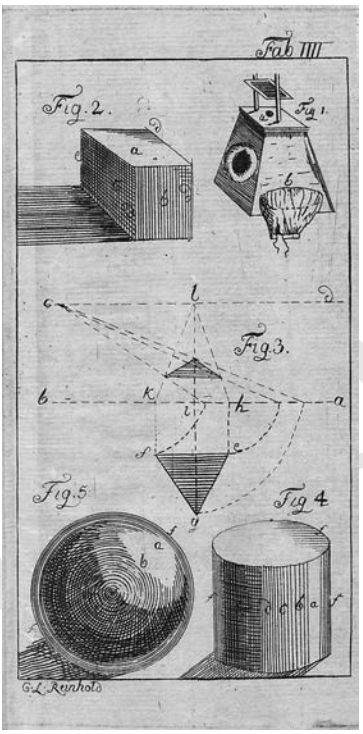


Figure 12 – Christian Ludolph Reinhold, *Fig. 5. Une sphère pour l'explication du clair-obscur*, d'après la gravure de Pierre de Rochefort, gravure sur cuivre, in-12, dans Christian Ludolph Reinhold, *Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfänger* [...], Göttingen / Gotta, Johann Christian Dieterich, 1773, pl. IIII. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

> *Jetzt aber zählet man diese Beispiele zu den Regeln des Helldunkeln.*
> *b) S. eben daselbst auf der zwoten Kupfertafel* [1].

La diffusion de ces schémas participe à la réception théorique et pratique de la pensée de De Piles, au-delà même du XVIIIe siècle. Goethe considère toujours la sphère et la grappe de raisin comme les exemples les plus répandus pour comprendre la science du clair-obscur [2]. Cela confirme ce qu'avançait le rédacteur de la recension sur l'*Einleitung in*

1. *Ibid.*, p. 110. La note b) renvoie aux illustrations de l'*Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen* de De Piles.

2. Johann Wolfgang von Goethe, *Die Farbenlehre*, Tübingen, J. G. Cotta, 1810, vol. 1, p. 317, § 854-856.

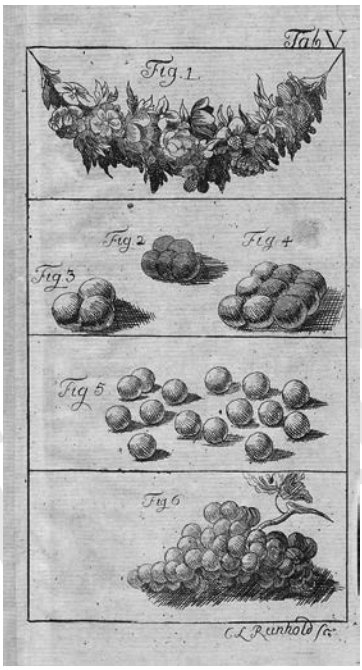


FIGURE 13 – Christian Ludolph REINHOLD, *Démonstration d'unité d'objet par le clair-obscur*, d'après la gravure de Pierre de Rochefort, gravure sur cuivre, in-12, dans Christian Ludolph REINHOLD, *Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfänger* [...], Göttingen / Gotta, Johann Christian Dieterich, 1773, pl. V. © Universitätsbibliothek Heidelberg.

die Malerey aus Grundsätzen dès l'année suivant sa parution : « *Es ist der Catechismus der Künstler, doch nicht nur dieser, sondern aller diejenigen, die einen wahren Begriff von der Malerey und den darzu gehörigen Theilen dieser schönen Kunst haben wollen* [1] [...]. »

S'arrêter sur ces traductions permet ainsi d'identifier la pluralité de la réception allemande de De Piles. Les enjeux diffèrent radicalement selon les lieux, les périodes et les personnes impliquées. Du vivant de De Piles, les principes théoriques qu'il défend s'introduisent dans le milieu académique berlinois grâce à son travail sur le poème de Dufresnoy mais ne bénéficient que d'une diffusion relative servant surtout une stratégie de carrière. Après son décès, son regard d'amateur

1. *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1761, t. 6, vol. 2, p. 353.

et son goût de collectionneur trouvent écho dans le milieu marchand et curieux de Hambourg : les nouveaux « consommateurs » de peinture adaptent l'*Abrégé* à leurs besoins spécifiques, amorçant une diffusion du texte incluse dans un système de co-réception avec divers auteurs. La réception réellement autonome de la théorie de la peinture de De Piles ne s'effectue qu'au milieu du siècle dans l'un des foyers artistiques allemands les plus vivaces d'alors, Leipzig. Son statut de théoricien de l'art est enfin unanimement reconnu.

L'étude des traductions permet donc de préciser, entre autres [1], la temporalité et la cartographie de la réception du théoricien français. Valorisant l'importance et le dynamisme de la *Frühaufklärung*, sa temporalité s'étire de 1699 à 1760 même 1776 avec la traduction de Querfurt, donc bien avant mais aussi bien après Hagedorn, le plus célèbre successeur de De Piles [2]. De même, la cartographie de la réception depilesienne s'élargit considérablement puisqu'elle s'étend au-delà des frontières de l'Empire à tout l'espace germanophone. La variété des contextes d'émergence des traductions comme celle des profils de traducteurs, des publics visés et des acteurs de leur diffusion mettent en exergue la perméabilité allemande à recevoir les idées depilesiennes. Dans une Allemagne au marché de l'art fort développé mais aux lieux d'instruction artistique peu nombreux ou en formation, les livres de De Piles, traduits, se font tour à tour écoles d'art, de goût et de pensée.

1. La question du vocabulaire artistique fait l'objet de multiples développements dans ma thèse, Anaïs Carvalho 2016, parties II et III.

2. Édouard Pommier, « Christian Ludwig von Hagedorn und Roger de Piles », dans M. Espagne, M. Midell (éd.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1993, p. 21-42.

Les Principes du dessin de Gerard de Lairesse : réflexions sur les différentes éditions et traductions parues dans l'Europe des Lumières

Gaëtane Maës

C.N.R.S. U.M.R. 8529-IRHiS — Université de Lille

© PUM

En matière de théorie de l'art, la recherche s'est intéressée en priorité aux traités relatifs à la peinture et à la sculpture, et elle a longtemps négligé les manuels de dessin, parce que leur contenu concernait moins la partie conceptuelle et « noble » de l'art que son aspect pratique. Or, en raison de la place centrale qu'occupe le dessin comme étape préliminaire à toutes les activités artistiques et scientifiques durant les Temps modernes, les manuels d'apprentissage sont des sources privilégiées pour évaluer la situation des arts de chaque pays durant cette même période. Ils ont, en effet, bénéficié d'une large diffusion attestée par des rééditions multiples, et ils ont concerné deux types de lecteurs différents : les professionnels et les amateurs.

Dans ce contexte, j'ai choisi de m'intéresser au cas exemplaire des *Grondlegginge ter teekenkonst, zynde een korte en zeekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde de Teekenkonst volkomen te leeren* [1] publiés par le peintre liégeois Gerard de Lairesse [2] (1640-1711) pour

1. En français, *Les principes du dessin, ou manière courte et sûre d'apprendre parfaitement le dessin par le moyen de la géométrie ou de la mesure*.

2. La bibliographie sur Lairesse est abondante, et je citerai plus particulièrement : Jan Joseph Marie Timmers, *Gérard Lairesse*, Amsterdam, H.J. Paris, 1942 ; Alain Roy, *Gérard de Lairesse, 1640-1711*, Paris, Arthena, 1992 ; Lyckle de Vries, *Gerard de Lairesse : an artist between stage and studio*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998 ; Lyckle de Vries, *How to create beauty : De Lairesse on the theory and practice*



Figure 1 – Gerard de Lairesse, *Grondlegginge ter teekenkonst, zynde een korte en zeekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde de Teekenkonst volkomen te leeren*, Amsterdam, Willem de Coup, 1701, frontispice. Collection particulière.

la première fois en 1701 à Amsterdam (fig. 1 et 2). Cet ouvrage a non seulement été réédité en néerlandais à plusieurs reprises après la mort de l'auteur [1], mais il a surtout fait l'objet de traductions en trois langues différentes : l'allemand, le français et l'anglais. Contrairement aux rééditions qui respectaient la version originelle, les traductions ont pris des formes distinctes les unes des autres au point de ne pouvoir être traitées comme un tout, mais induisant, au contraire, d'être étudiées séparément afin de comprendre selon quelles modalités Lairesse a occupé une place grandissante dans la théorie de l'art de l'Europe des Lumières.

of making art, Leiden, Primavera Pers, 2011 ; Tijana Žakula, *Reforming Dutch Art : Gerard de Lairesse on Beauty, Morals and Class, Simiolus*, 2015, numéro spécial.

1. Les principales rééditions sont les suivantes : Amsterdam, R. et G. Wetstein, 1713, in 4°; Amsterdam, Jan Hartig, Boekverkooper, bezuyden 't Stadhuys, 1727 ; Amsterdam, Gerrit Tielenburg, 1766, in 4°.


GRONDLEGGINGE
TER
TEEKENKONST,
Zynde een korte en zeekere weg om door middel van de *Geometrie* of *Meetkunde*, de Teeken-konst volkomen te leeren.
DOOR
GERARD DE LAIRESSE.
EERSTE DEEL.
t'AMSTERDAM,
By WILLEM DE COUP, Boekverkooper op 't Rockin, aan de Val-brug. M. D. CCI.

FIGURE 2 – Gerard de LAIRESSE, *Grondlegginge ter teekenkonst, zynde een korte en zeekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde de Teekenkonst volkomen te leeren*, Amsterdam, Willem de Coup, 1701, page de titre. Collection particulière.

Dans ce but, cette étude montrera en premier lieu qu'à chaque langue correspond un principe de transposition spécifique, confirmant que la traduction est avant tout une interprétation culturelle. Selon que la traduction est destinée à la zone germanophone, francophone ou anglophone, on obtient en effet des adaptations allant de la plus fidèle à la plus libre. Si les versions en allemand respectent l'intégralité du texte, celles en français procèdent à des coupes, tandis que celles en anglais n'hésitent pas à réécrire certaines parties [1].

De fait, les manipulations infligées au manuel originel, autant dans son propos que dans ses illustrations, ont souvent modifié la pensée de Gerard de Lairesse pour répondre plus précisément aux stratégies différenciées des éditeurs. Dans un second temps, il s'agit donc de mesurer ces distorsions tout en s'interrogeant sur les critères qui, à partir d'un même ouvrage, ont donné lieu à des adaptations aussi

1. Sur la problématique de la traduction dans le domaine artistique, voir Pascal GRIENER, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève, Droz, 1998.

dissemblables. Cette hétérogénéité n'a pas toujours été perçue par les lecteurs de l'époque, et encore aujourd'hui, elle engendre parfois des interprétations erronées de la pensée de Lairesse dès lors qu'on recourt à l'une de ces versions, et non à l'édition originelle qui est restée difficile d'accès en raison de sa langue.

Le manuel de Lairesse

Le manuel que Lairesse a publié de son vivant est composé de deux parties correspondant à deux étapes d'apprentissage distinctes : la première a pour but de fournir les règles élémentaires du dessin à un débutant, tandis que la seconde ne s'adresse qu'à ceux ayant acquis un niveau suffisant pour aborder les principes nécessaires à la pratique de la peinture. L'auteur indique clairement qu'il destine son ouvrage aussi bien aux amateurs qu'aux futurs professionnels [1], car le dessin est un art universel contribuant à l'ouverture d'esprit de toutes les catégories sociales, contrairement à d'autres activités réservées aux élites et ne contribuant qu'au développement du corps [2].

La première partie se compose de douze leçons illustrées, qui s'ouvrent par l'affirmation impérieuse de faire reposer le dessin sur la géométrie, en sorte que l'élève est invité à commencer par de simples tracés de lignes droites, puis courbes, etc. (fig. 3). Sous la conduite de son maître, il en vient progressivement au dessin de formes et d'objets simples pour passer ensuite aux éléments du corps humain (fig. 4), et pour terminer, enfin, par la figure entière à partir d'estampes et de

1. « *Hebbe daarom dit Boekje uitgegeeven, tot onderwyzinge der eerste beginsselen voor de jonkheid, en ook vervolgens voor ieder een, niemand uitgezondert, ten hoogste dienstig en voordeelig, alzo het een hulpmiddel is, om alle menschen tot de kennisse te geladen, waar door zy bekwaam werden, tot het aanvaarden von alle Konsten en Weetenschappen; als Schilderkunde, Boukunde, Graveerkunde, Beeldhouwery, Landmeetery &c. die alle zonder Pen of Kreon, onmoogelyk kunnen geoeffend of geleerd worden* » (Gerard de Lairesse, 1701, « *Aan den lezer* »). En français : « Quoi que je n'en donne ici que les premiers Principes pour l'usage de la Jeunesse, il n'y a personne à qui ce Livret ne puisse être d'une grande utilité pour arriver à la connoissance de tous les Beaux Arts, tels que sont la Peinture, l'Architecture, la Gravure, la Sculpture, l'Arpentage, &c. qu'on ne sauroit jamais aprendre sans la Plume ou le Craïon. D'ailleurs j'y ai fait insérer des Planches avec toutes les figures requises, pour aider la conception de la jeunesse » (Gerard de Lairesse, *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par le fameux Gerard de Lairesse*, Amsterdam, David Mortier, 1719, Avertissement).

2. Pour ces activités réservées aux élites, Lairesse cite la danse, l'équitation, l'escrime (5e leçon).

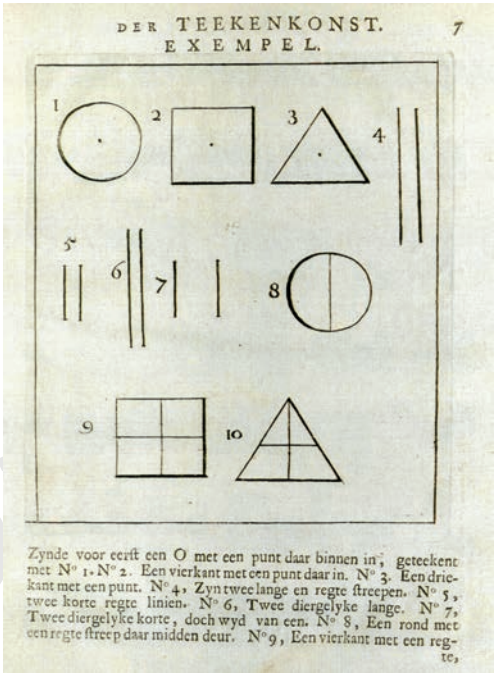


FIGURE 3 – Gerard de LAIRESSE, *Grondlegginge ter teekenkonst, zynde een korte en zeekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde de Teekenkonst volkomen te leeren*, Amsterdam, Willem de Coup, 1701, planche (p. 7). Collection particulière.

modèles sculptés. Dans les deux dernières leçons, Lairesse recommande en effet de se référer aux plus belles statues antiques pour atteindre le Beau, et à tirer le bilan des compétences acquises.

La seconde partie, elle, s'organise en dix propositions commençant par l'énoncé de règles, suivies de commentaires sous la forme de dialogues entre un jeune dessinateur (l'élève) et un vieux peintre (le maître). Les principales questions abordées sont les suivantes : la distinction à faire entre le dessin ancien et le dessin moderne, l'importance de la perspective pour bâtir une composition, la nécessité de connaître les fondements de l'anatomie pour dessiner d'après le modèle vivant, la méthode pour maîtriser les drapés, et enfin, les règles de la convenance correspondant aux différentes catégories de personnages.

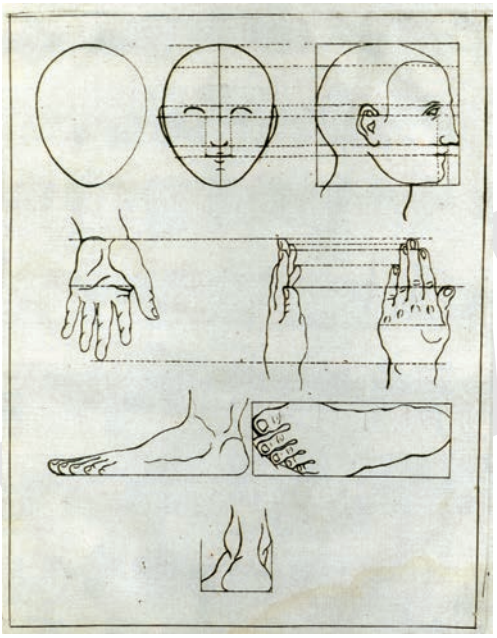


Figure 4 – Gerard de Lairesse, *Grondlegginge ter teekenkonst, zynde een korte en zeekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde de Teekenkonst volkomen te leeren*, Amsterdam, Willem de Coup, 1701, planche (p. 24). Collection particulière.

Les traductions intégrales

Ce canevas général, ainsi que les gravures, ont été repris intégralement dans la traduction en allemand publiée à Berlin en 1705 [1] par Samuel Theodor Gericke (1665-1730) (fig. 5), ainsi que dans celle imprimée à Nuremberg par Johann-Christoph Weigel (1661-1726) en

1. *Des berühmten Mahlers, Gerhard de Lairesse, Anleitung zur Zeichen-Kunst, Wie man dieselbe durch Hülffe der Geometrie gründlich und vollkommen erlernen könne : Anfangs in Holländischer Sprache geschrieben, Jetzt aber mit beygefügten Kupfern ins Hoch-Teutsche übersetzet von Sam. Theodor. Geriken, Rectore & Professore der konigl. kunst Accademie, wie auch hoff-mahlern hieselbst*, Berlin, Gotthard Schlechtiger, 1705. En français : *Instructions pour l'art du dessin, du fameux peintre Gérard de Lairesse, Ou comment apprendre cet art de manière précise et parfaite au moyen de la Géométrie : rédigé en langue hollandaise, et maintenant donné avec des gravures et traduit en haut-allemand par Samuel Theodor Gericke, Recteur & Professeur de l'Académie royale des arts, et aussi Peintre de cour* [la traduction est d'Anaïs Carvalho que je remercie de son aide].

1727 [1] (fig. 6), puis en 1780 et en 1804. Il n'est pas anodin de préciser que Gericke était peintre, mais également professeur de perspective à l'Académie de Berlin, car le respect de la version originale touche également au titre dans lequel le lien établi entre le dessin et la géométrie est maintenu, contrairement aux autres traductions faites par la suite [2].

Lairesse insiste, en effet, à différentes reprises sur le fait que « la Géométrie est ici d'une absolue nécessité, et que sans elle on ne peut rien tracer de juste sur le papier [3] ». Grâce à Danny Beckers [4], on sait néanmoins que les connaissances de Lairesse en géométrie pure et en perspective n'étaient pas très étendues, car elles reposaient uniquement sur des recettes d'atelier. Ce n'est cependant pas le cas de celles qu'il avait pu développer en matière d'algèbre et de proportions lors de sa collaboration au recueil d'anatomie publié par Govert Bidloo (1649-1713) en 1685 [5]. Rappelons que Lairesse est l'auteur des 105 dessins originaux, qui ont été gravés pour servir d'illustrations à l'ouvrage [6]. Si la plupart d'entre elles sont composées de détails anatomiques, quelques planches représentent des nus masculins et féminins

1. *Des Herrn Gerhard de Lairesse, Welt-berühmten Kunst-Mahlers, Grundlegung zur Zeichen-Kunst. Das ist, Kurtzer und sicherer Weg durch welchen das Zeichnen, vermittelst der Geometrie oder Meß-Kunst, vollkömmlich erlernet werden kan. Den Mahlern, Kupferstechern, Bildhauern, Land-Messern, der Architectur geflissenen ec. und allen übrigen curiosen Liebhabern zum besten Aus dem hollandischen in das Hoch-Teutsche übersetzt*, Nürnberg, Johann Christoph Weigel, 1727. En français : *Fondement de l'art du dessin, de Monsieur Gérard de Lairesse, peintre connu du monde entier. Ou chemin le plus court et le plus sûr par lequel le dessin peut être appris parfaitement au moyen de la Géométrie ou l'art des mesures. Adressé aux Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Géomètres soigneux de l'architecture etc. et au mieux à tous les autres curieux amateurs, traduit du hollandais en haut-allemand* [traduction d'Anaïs Carvalho].

2. Sur les rapports entre Lairesse et les pays germaniques, voir Hans Joachim DETHLEFS, « Gerard de Lairesse and the Semantic Development of the Concept of "Haltung" in German », *Oud Holland*, 122/ 4, 2009, p. 215-233.

3. Gerard DE LAIRESSE, 1719, p. 15 ; en néerlandais, Gerard DE LAIRESSE, 1701, p. 23.

4. Danny BECKERS, « Meetkunde als de korte en zekere weg naar kunst. Gerard de Lairesse (1640-1711) en zijn Grondlegginge der Teekenkonst », *Gewina*, 21, 1998, p. 81-93.

5. Govert BIDLOO, *Anatomia humani corporis, centum & quinque tabulis, per artificiosiss. G. de Lairesse ad vivum delineatis, demonstrata, Veterum Recentiorumque Inventis explicata plurimisque, hactenus non detectis, Illustrata*, Amsterdam, Joannis a Someren [...], 1685. Sur le sujet, voir Susan Donahue KURETSKY, « Lairesse Meets Bidloo, or the Case of the Absent Anatomist », dans D. ODELL, J. BUSKIRK (éd.), *Midwestern Arcadia : Essays in Honor of Alison Kettering*, Carleton College, 2014, p. 22-32.

6. Les dessins originaux sont conservés à la bibliothèque interuniversitaire de Santé de l'université Paris-Descartes à Paris. Voir Alain ROY, 1992, p. 395-399, cat. D.53-D.157.


Des berühmten Mahlers/
GERHARD de LAIRESSE,
Anleitung
zur
Zeichen-Kunst/
Wie man dieselbe durch Hülffe der
Geometrie, gründlich und vollkom-
men erlernen könne.
Anfangs in
Holländischer Sprache
geschrieben/
Jetzt aber mit beygefügten Kupfern
ins Hoch-Teutsche übersetzet/
Von
SAM. THEODOR. Geriken,
Rectore & Professore der Königl. Kunst-Accademie,
wie auch Hoff-Mahlern hieselbst.
Zufinden auff der Königl. Kunst-Accademie, bey Wilhelm van
Langefeld, Castellan und Kunst-Verwahrern derselben.
Berlin auff im Friderichs-Werder/ druckts Gotthard
Schlechtiger/ Königl. Priv. Buchdrucker.

FIGURE 5 – *Des berühmten Mahlers, Gerhard de Lairesse, Anleitung zur Zeichen-Kunst, Wie man dieselbe durch Hülffe der Geometrie gründlich und vollkommen erlernen könne : Anfangs in Holländischer Sprache geschrieben, Jetzt aber mit beygefügten Kupfern ins Hoch-Teutsche übersetzet von Sam. Theodor. Geriken, Rectore & Professore der konigl. kunst Accademie, wie auch hoff-mahlern hieselbst*, Berlin, Gotthard Schlechtiger, 1705, page de titre. Collection particulière.


Des
Herrn
GERHARD DE LAIRESSE,
Welt-berühmten Kunst-Mahlers,
Grundlegung
zur
Zeichen-Kunst.
Das ist,
Kurtzer und sicherer Weg / durch welchen das
Zeichnen / vermittelst der Geometrie oder Meß-
Kunst, vollkömmlich erlernet werden
kan.
Den Mahlern / Kupferstechern / Bildhauern / Land-
Messern, der Architectur geflissenen ꝛc. und allen übrigen
curiosen Liebhabern zum besten
Aus dem Holländischen in das Hoch-Teutsche übersetzt.
Nürnberg /
Verlegts Johann Christoph Weigel, Kunst-Händlers, seel. Wittib.
Gedruckt bey Lorenz Bieling. 1727.

FIGURE 6 – *Des Herrn Gerhard de Lairesse*, *Welt-berühmten Kunst-Mahlers, Grundlegung zur Zeichen-Kunst. Das ist, Kurtzer und sicherer Weg durch welchen das Zeichnen, vermittelst der Geometrie oder Meß-Kunst, vollkömmlich erlernet werden kan. Den Mahlern, Kupferstechern, Bildhauern, Land-Messern, der Architectur geflissenen ec. und allen übrigen curiosen Liebhabern zum besten Aus dem hollandischen in das Hoch-Teutsche übersetzt*, Nürnberg, Johann Christoph Weigel, 1727, page de titre. Collection particulière.

mis en scène dans des décors antiquisants (fig. 7). Cette présentation esthétisante n'occulte en rien l'importance accordée par Lairesse à la connaissance des proportions [1], et il l'a clairement exprimée dans ses deux livres — celui sur le dessin et celui sur la peinture (fig. 8) —, parce qu'il en fait la règle première de la Beauté : « Je dis donc que la Beauté d'une figure nue, soit d'homme ou de femme, consiste, premièrement, en ce que les membres soient bien proportionnés ; secondement, qu'ils ayent un mouvement libre, aisé & gracieux ; troisièmement, que le coloris en soit frais & beau [2]. »

L'attention portée par Lairesse aux proportions traduit en outre une profonde imprégnation de trois auteurs ayant traité abondamment ce sujet. Il y a d'abord le *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1585) de Giovann Paolo Lomazzo (1538-1592), dont la structure a inspiré celle du *Groot schilderboek* de Lairesse [3]. Il y a ensuite *Le livre de pourtraicture* (Blois, 1593) de Jean Cousin (v. 1522-1595) dont de multiples rééditions ont été publiées au cours du XVIIe siècle [4]. Citons enfin les livres d'Albrecht Dürer (1471-1528) : d'abord, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* (Nuremberg, 1525), puis les *Vier Bucher von menschlicher Proportion* (Nuremberg, 1528), qui ont été traduits dans de nombreuses langues, dont le néerlandais en 1622 [5]. Si les principes de Dürer ont généralement été critiqués pour leur complexité, ils ont connu un succès continu chez les théoriciens néerlandais, qui renvoient systématiquement à eux au cours du XVIIe siècle tout en les simplifiant

1. « Afin de donner au jeune artiste une juste idée de la belle proportion des membres, je vais en mettre le rapport sous ses yeux, d'après la mesure, que j'en ai faite sur un squelette, conformément aux principes du professeur Bidlo, dans le tems que je dessinois, d'après nature, les figures de son célèbre ouvrage sur l'anatomie. » (Gerard DE LAIRESSE, *Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes*, Paris, Hôtel de Thou, 1787, 2 vol., I, p. 76 ; en néerlandais : Gerard DE LAIRESSE, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, Héritier de Willem de Coup, 1707, I, p. 22).

2. Gerard DE LAIRESSE, 1787, I, p. 75. En néerlandais, Gerard DE LAIRESSE, 1707, I, p. 21.

3. Pour les points communs et les différences entre les livres de Lomazzo et de Lairesse, voir Moshe BARASH, *Modern Theories of Art 1 : From Winckelmann to Baudelaire*, New York-London, New York university press, 1990, p. 60-73 ; Alain ROY, 1992, p. 102-103.

4. Le titre est devenu : *La vraye science de la pourtraicture descrite et demonstrée par Maistre Jean Cousin*, Paris, 1647, 1656, 1685, etc. Voir : Marianne GRIVEL, « Les publications de Jean Cousin fils », dans C. SCAILLIÉREZ (éd.), *Jean Cousin, père et fils : une famille de peintres au XVIe siècle*, Paris, Louvre éd. et Somogy, 2013, p. 256-259.

5. Albrecht DÜRER, *Beschryvinghe van de menschelijcke Proportionen*, Arnhem, Jan Jansz., 1622.

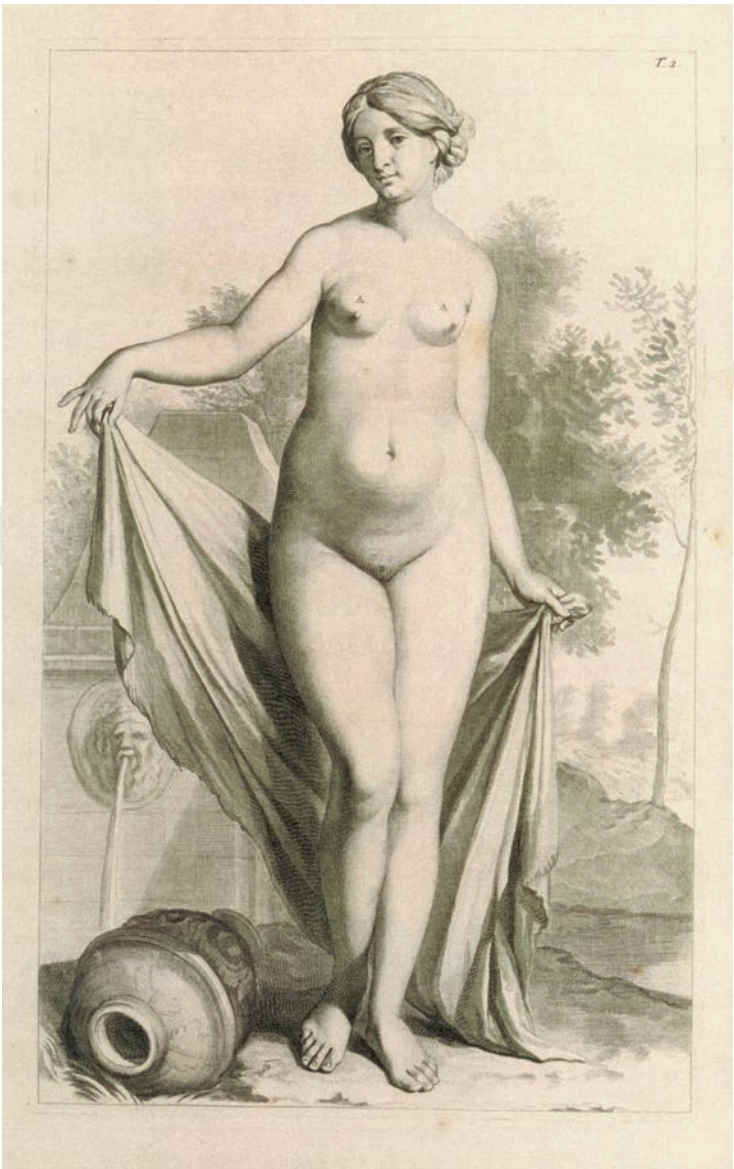


FIGURE 7 – Anonyme d'après Gerard de Lairesse, planche tirée de : Govert BIDLOO, *Anatomia humani corporis, centum & quinque tabulis, per artificiosiss. G. de Lairesse ad vivum delineatis, demonstrata* [...], Amsterdam, Joannis a Someren [...], 1685, t. 2. © Paris, Université Paris Descartes, BIU Santé.

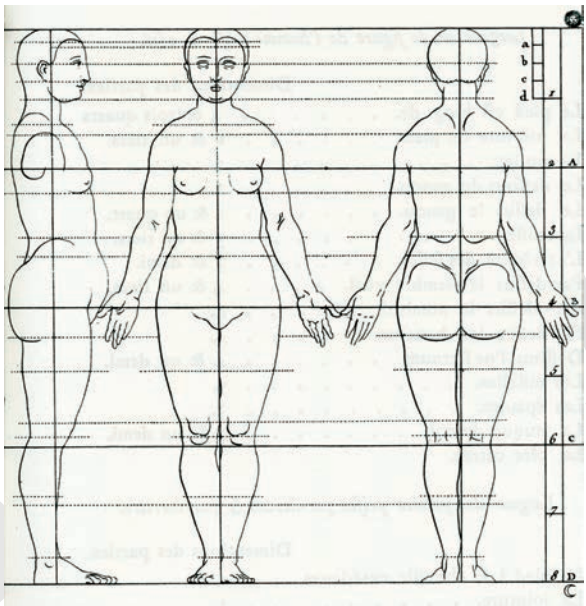


Figure 8 – Anonyme d'après Gerard de Lairesse, planche tirée de : Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, Héritier de Willem de Coup, 1707, 2 vol., I, p. 23. Collection particulière.

fortement [1]. Au même titre que ses prédécesseurs, Lairesse s'inspire ainsi des schémas de proportions de Dürer dont il admire la rationalité géométrique [2].

Cette caractéristique permet de comprendre que le lien établi entre l'art et les mathématiques était un point commun entre les cultures germanique et néerlandaise. De fait, Dürer conservait non seulement toute son importance au sein des états allemands, mais le maître de Nuremberg avait également initié une tradition de traités associant dessin et géométrie qu'ont rapidement prolongée des auteurs tels qu'Erhard Schön, Sebald Beham, Heinrich Lautensack, etc. [3]. Cette situation induit

1. Voir notamment Jan Bialostocki, *Dürer and his Critics, 1500-1971*, Baden-Baden, V. Koerner, 1986.

2. Lairesse confirme l'importance qu'il accorde à Dürer dans le *Groot schilderboek* : Gerard de Lairesse, 1707, I, p. 205 ; Gerard de Lairesse, 1787, I, p. 321-322.

3. Voir les exemples et la bibliographie dans Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer, Tobias Teutenberg (éd.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525-1925*, Dietmar, Klinger, 2014, p. 141-165.

l'existence d'un lectorat intéressé et elle explique que les éditeurs allemands aient jugé utile de traduire intégralement le texte de Lairesse.

Le manuel réduit à la pratique et aux exemples

Il en était autrement de la France qui, au lendemain de la création de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1648, avait préféré mettre l'accent sur la noblesse de la peinture reposant sur ses correspondances avec la poésie, ainsi que sur le dessin comme projection de l'idée. De fait, la traduction en français des *Grondlegginge ter teekenkonst*, publiée en 1719 à Amsterdam par l'éditeur David Mortier [1], supprime la notion de géométrie pour lui substituer celle de rapidité portant à la fois sur la méthode d'enseignement et sur son acquisition par l'élève, grâce à un titre formulé comme suit : *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems*. Cette réorientation correspond en outre à une transformation plus profonde, puisque cette nouvelle version ne conserve que la première section du texte, c'est-à-dire les leçons pratiques, et elle remplace la seconde partie par cent vingt planches d'exemples.

Il s'avère que cette coupe radicale supprime une idée centrale de la pensée de Lairesse : celle où le dessin enseigné dans la première partie des *Grondlegginge* était conçu comme une pratique préalable permettant de conduire à la théorie de la peinture, présentée dans la seconde partie sous la forme de « propositions » discutées dans les dialogues entre maître et élève. Ce cheminement de la pensée de l'élève, le conduisant progressivement à déduire les règles de la peinture à partir de sa propre pratique était synthétisé dans l'épilogue (« *Nareeden* ») clôturant la seconde partie. Lairesse y décrivait un tableau où un élève, muni d'un manuel intitulé « L'art du Dessin », se dirigeait vers la « Peinture accompagnée de la Théorie et de la Pratique [2] ». Ce concept doit beaucoup à des auteurs antiques comme Quintilien, mais depuis

1. Pour la référence complète, voir la note 1, p. 142.

2. Gerard DE LAIRESSE, 1701, p. 114 : « *Hier zietmen Anteros, een Jongeling geleiden naar de Schilderkonst, die op een verheeve plaats zit, verzeld door de Theorie of kennis en de Praktyk* [...]. *Deze Jongeling, in 't wit gekleed, naderd de trap, die met een balustrade gesloten is, en door de Inventie geopend werd, terwyl de Schilderkonst van haar zetel opstaande, hem met open armen verwelkomt. De Theorie en Praktyk een trap lager, ryken hem de hand.* [...] *De Jongeling heeft een boek onder den arm, waar op Teekenkonst geschreven staat* ». En français : « On voit ici Anteros, un jeune homme conduit par la Théorie de la connaissance et par la Pratique vers la Peinture, assise en position surélevée. [...] Ce jeune homme, vêtu de blanc, s'approche de l'escalier fermé par

le *Schilder-boeck* (1604) de Karel van Mander [1] (1548-1606), il était aussi devenu une caractéristique des traités septentrionaux, en dépit de variantes liées aux auteurs [2]. Dans la traduction des *Grondlegginge* datée de 1719, cette notion de progression en est réduite à sa plus simple expression : celle de la maîtrise manuelle des techniques de dessin, avec oblitération complète de la dimension intellectuelle.

Si l'on se tourne vers les illustrations ayant remplacé les « propositions » de Lairesse, on a la confirmation qu'il s'agit désormais d'un manuel s'adressant aux seuls amateurs. Elles se partagent en quatre groupes principaux : selon l'exemple donné en 1608 par le manuel d'Odoardo Fialetti [3], la figure humaine est d'abord étudiée en fragments (détails du visage, suivis des détails du corps), puis dans son intégralité (fig. 9). Dans cette seconde étape, la figure masculine est présentée à travers le modèle vivant (13 planches), ensuite, l'écorché (5 planches), et enfin, le squelette (2 planches). Quant à la figure féminine, elle apparaît dans vingt gravures d'après le modèle vivant, tandis que l'enfant n'est le sujet que d'une unique planche le montrant sous trois angles différents. Les exemples se poursuivent avec un troisième groupe de 19 compositions d'après les maîtres (principalement Abraham Bloemaert et Jan Bijlert), et ils s'achèvent par un quatrième ensemble constitué de 40 planches d'animaux divers (fig. 10).

On constate immédiatement que la progression induite par l'ordre des illustrations ne correspond pas aux recommandations de Lairesse. Dans la traduction de 1719, l'apprentissage culmine en effet avec la copie de gravures d'après les maîtres, considérés comme des compositions

---

une balustrade que l'Invention a ouverte, tandis que la Peinture se lève et ouvre les bras pour l'accueillir. Une marche plus bas, la Théorie et la Pratique lui tendent la main. [...] Le jeune homme a un livre sous le bras sur lequel il est écrit : Art du dessin » (traduction de l'auteur).

1. Sur la pensée de van Mander, voir Hessel MIEDEMA, *Karel Van Mander. Den grondt der edel vry schilderconst*, Utrecht, Dekker & Gumbert, 1973, 2 vol. ; Walter S. MELION, *Shaping the Netherlandisch Canon : Karel van Mander's « Schilder-Boeck »*, Chicago, University of Chicago Press, 1991 ; Jürgen MÜLLER, *Concordia pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck*, Munich, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1993.

2. C'est notamment le cas chez Samuel van Hoogstraten. Voir Jan BLANC, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 309-318 ; Thijs WESTSTEIJN, *The visible world : Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam, Amsterdam University press, 2008.

3. Odoardo FIALETTI, *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venise, Justus Sadeler, 1608.



FIGURE 9 – Vue d'ensemble des planches 6 à 50 de : *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par le fameux Gerard de Lairesse*, Amsterdam, David Mortier, 1719. Collection particulière.



FIGURE 10 – Vue d'ensemble des planches 51 à 95 de : *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par le fameux Gerard de Lairesse*, Amsterdam, David Mortier, 1719. Collection particulière.

complexes mettant en jeu l'invention, la perspective et le clair-obscur, mais il occulte complètement l'étape intermédiaire du dessin d'après la bosse au profit de l'étude du modèle vivant. Cette inversion constitue une nouvelle trahison de la pensée de l'auteur pour qui les statues antiques sont les clés indispensables pour atteindre le Beau et corriger l'étude d'après nature. Dans sa dixième leçon, Lairesse recommande ainsi au maître de donner à dessiner une figure nue et une figure habillée d'après un bas-relief afin de connaître le degré d'avancement de son élève et, si ce dernier donne satisfaction, il peut alors dessiner les plus belles statues que sont l'*Apollon*, la *Vénus*, et l'*Antinoüs* [1] (onzième leçon). Cette étape doit être préalable au dessin d'après nature car elle permet d'en corriger les défauts, comme il l'explique dans la sixième proposition de la seconde partie des *Grondlegginge* :

> Lorsque j'étois jeune & que je n'avois encore qu'une bien foible idée de la beauté des ouvrages antiques, je me faisois un devoir de copier avec la plus scrupuleuse exactitude le modèle nud que je trouvois à l'académie ainsi que mon père me l'avoit enseigné. Mais lorsque je voulois me servir de ces figures académiques dans mes tableaux, je les trouvois souvent si peu correctes & si peu d'accord avec le reste de mon ouvrage que cela me révoltoit ; de sorte que j'étois obligé d'y faire de grands changemens, ce qui me surprit beaucoup ; ne pouvant assez m'étonner de ce que la nature même m'eût conduit à de pareilles erreurs, tandis qu'elle me paroissoit si belle & même inimitable. Mais en y réfléchissant mieux dans la suite, je trouvai que cela venoit du peu de connoissance que j'avois de l'antique ; je m'appliquai donc à l'étudier avec soin, & depuis ce tems-là, je considérai la nature sous un tout autre aspect que je ne l'avois fait jusqu'alors ; ce qui me donna le moyen de corriger mon modèle en dessinant d'après nature, sans beaucoup de peine, &, pour ainsi dire, sans y penser [2].

Lairesse a scrupuleusement appliqué cette méthode dans ses propres compositions, comme le montrent les rapprochements faits dès 1942 par Jan-Joseph-Marie Timmers dans sa thèse sur Lairesse (fig. 11). Alors, comment expliquer cette occultation de modèles antiques dans les planches de la traduction de 1719, alors qu'il en existait de multiples exemples gravés sur le marché ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de se tourner vers l'éditeur de la traduction : David Mortier.

1. Gerard DE LAIRESSE, 1701, p. 29-33 ; Gerard DE LAIRESSE, 1719, p. 21-23.

2. Le texte originel en néerlandais (Gerard DE LAIRESSE, 1701, p. 76) n'a pas été conservé dans la traduction de D. Mortier, mais on le retrouve dans celle du *Groot schilderboek* d'où je la reprends ici (Gerard DE LAIRESSE, 1787, I, p. 45-46).

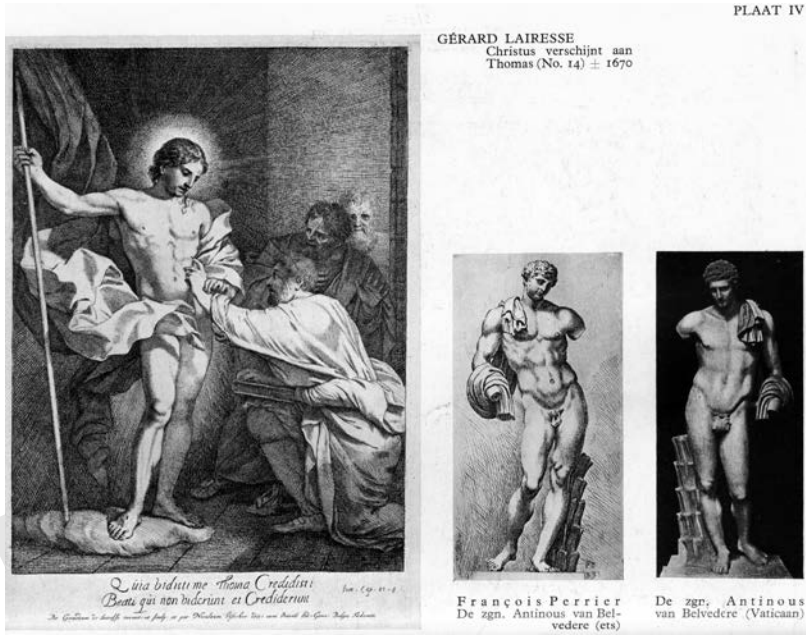


FIGURE 11 – Comparaison entre l'*Antinoüs* du Vatican, une gravure de François Perrier et une gravure d'après Lairesse, planche tirée de : Jan-Joseph-Marie TIMMERS, *Gérard Lairesse*, Amsterdam, H.J. Paris, 1942 (planche 4). Collection particulière.

Fils d'un réfugié français à Amsterdam, David Mortier (1673-v. 1728) a mené une carrière d'imprimeur-libraire essentiellement à Londres. Après la mort de son frère Pieter I Mortier (1661-1711) qui dirigeait une importante maison d'édition sise à Amsterdam [1], il est toutefois revenu épauler sa belle-sœur devenue veuve, de 1713 à 1722 environ. C'est durant ce séjour dans les Provinces-Unies qu'il a publié une réédition du *Groot Schilderboek* de Lairesse en 1714, ainsi que la traduction française des *Grondlegginge*. Pour illustrer cette dernière, il s'est alors contenté de puiser dans le stock de cuivres de l'entreprise familiale, comme le voulait l'usage de l'époque.

1. I. H. VAN EEGHEN, *De Amsterdamse boekhandel 1680-1725*, vol. 3, Amsterdam, Scheltema and Holkema, 1965, p. 256-265 ; Elmer KOLFIN, Jaap VAN DER VEEN, Jasper HILLEGERS, *Gedrukt tot Amsterdam : Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de gouden eeuw*, cat. expo., Amsterdam, Rembrandthuis, 24 juin-18 septembre 2011, Zwolle, Waanders, 2011.

Une majorité des planches provient en effet du manuel de dessin publié une première fois à Amsterdam en 1643-1644 par le graveur-éditeur Crispijn de Passe le Jeune (1594/5-1670) sous le titre de *Van 't Licht der teken en schilderkonst* [1] [*De la lumière de la peinture & de la designature*]. Après la mort de ce dernier, les cuivres de la firme De Passe ont été dispersés entre différents éditeurs, et ceux correspondant à ce manuel ont d'abord été rachetés par Frederik de Wit [2], puis par Pieter Mortier en 1706 [3]. Ils ont donc fait partie du fonds transmis à sa veuve et à son frère, David, après son décès en 1711.

Lorsque David Mortier publie *Les principes du dessin* en 1719, il reprend par conséquent un choix de gravures dont l'enchaînement correspond à la méthode recommandée par De Passe, près de soixante ans plus tôt que Lairesse. Certes, les deux auteurs ont pour points communs de faire reposer leur enseignement sur la géométrie, les proportions et la connaissance de l'anatomie, mais ils divergent complètement sur la question de l'antique. Dans son ouvrage, De Passe escamote en effet cette étape au profit de gravures d'après le modèle vivant, tant masculin que féminin. Cette option s'explique par son désir de faire prioritairement l'éloge de l'académie d'Utrecht fondée vers 1614 par plusieurs de ses confrères peintres, dont Abraham Bloemaert et Paulus Moreelse [4].

1. Crispijn VAN DE PASSE, *Van 't Light der Teken en Schilderkonst* [...], Amsterdam, 1643. Édition originale en fac-similé avec introduction par Jaap BOLTEN, Doornspijk, Davaco, 1972. Voir aussi Jaap BOLTEN, *Method and Practice : Dutch and Flemish Drawings Books (1600-1750)*, Landau, Ed. PVA, 1985, p. 26-47 ; Cécile TAINTURIER, « A Crossroad of Pedagogical Endeavors. The Drawing Method of Crispijn van de Passe », dans T. J. BROOS *et al.* (éd.), *The Low Countries. Crossroads of Cultures*, Münster, Nodus Publikationen, 2006, p. 33-45.

2. De Wit a publié une version révisée de l'ouvrage de C. de Passe sous le titre de *Lumen pictoriae et delineationis* (Amsterdam, entre 1670 et 1706), qui est souvent confondue avec la seconde édition publiée vers 1660 par C. de Passe. Cette version ne comporte que 120 planches et supprime tous les textes. Sans avoir pu vérifier, je suppose que D. Mortier a repris la même sélection de gravures.

3. Ilja M. VELDMAN, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670)*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, p. 377 ; Marco VAN EGMOND, *Covens & Mortier : A Map Publishing House in Amsterdam 1685-1866*, Houten, Hes & De Graf, 2009, p. 125.

4. Les différents fondateurs de l'Académie apparaissent sur le frontispice de l'ouvrage de C. de Passe. Voir Marten Jan BOK, « "Nulla dies sine linie". De opleiding van schilders in Utrecht in de eerste helft van de zeventiende eeuw », *De zeventiende eeuw*, Jaargang 6, 1990, p. 58-65. Voir aussi Victoria SANCHO LOBIS, « Printed Drawing Books and the Dissemination of Ideal Male Anatomy in Northern Europe », dans K. DE CLIPPEL *et al.* (éd.), *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 51-64.

À l'opposé de ce parti privilégiant le dessin d'après nature, Lairesse s'exprime longuement sur la supériorité absolue des statues antiques en renvoyant au célèbre recueil de François Perrier [1], tant dans la seconde partie des *Principes* supprimée par Mortier, que dans la première section maintenue dans la traduction. Le lecteur est donc confronté à un double paradoxe car, s'il peut lire que la statuaire est essentielle pour corriger la nature et atteindre le Beau [2], aucun exemple concret n'est fourni dans le manuel publié par Mortier sous le nom de Lairesse. Cet écart se mesure aisément lorsqu'on compare la copie d'une académie féminine de Crispijn de Passe incluse anonymement dans la version Mortier (fig. 12), avec l'idéal antique de Lairesse que l'on connaît à travers un dessin gravé pour le recueil de Bidloo (fig. 13). De fait, les illustrations permettent à l'élève de s'exercer au Beau naturel, mais pas au Beau idéal prôné par l'auteur du texte original. De plus, la profusion d'académies constitue une contradiction supplémentaire avec la pensée de Lairesse considérant que le modèle vivant devait être appréhendé directement comme un exercice personnel, et qu'il ne fallait pas se servir des académies gravées mises à la disposition de tous dans les ateliers [3].

Une autre incohérence majeure concerne une gravure représentant un mannequin féminin copiée d'après Crispijn de Passe (fig. 14) et insérée entre les planches d'après le modèle vivant, d'une part, et celles d'après les maîtres, d'autre part. Ni la présence de cet accessoire, ni son utilité ne sont expliquées dans le texte conservé par Mortier, alors qu'à la suite de De Passe, Lairesse considère le recours au mannequin comme

1. François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rome, 1638. Le recueil, qui est cité à deux reprises par Lairesse (1701, p. 49 et 90), a fait l'objet de multiples rééditions jusqu'au XVIIIe siècle. Sur le sujet, voir Cécile Tainturier, « "[…] seer loffelijck door Franciscus Perier voorgegaen" : La réception dans les Pays-Bas du Nord de la série d'eaux-fortes de François Perrier d'après les statues antiques de Rome », dans G. Maës et J. Blanc (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 265-276.

2. Pour Lairesse, il y a trois sortes de beautés — commune, rare et parfaite — et la parfaite ne peut être atteinte que par l'imitation des modèles grecs. Voir Gerard de Lairesse, 1707, p. 21 ; Gerard de Lairesse, 1787, p. 75.

3. « Si vous y trouvez quelque chose qui puisse servir à votre composition, cherchez le dans la nature, pour ce qui est du nud, & dans votre mannequin, pour ce qui tient à la draperie. Servez-vous sur-tout des études académiques que vous avez dessinées vous-même, & principalement de celles que vous aurez faites en particulier, de préférence à celles de l'académie, que tout le monde possède comme vous. N'exécutez jamais deux fois la même composition, à moins qu'on ne vous le demande. » (Gerard de Lairesse, 1787, I, p. 118-119).



FIGURE 12 – Anonyme d'après Crispijn de Passe, planche 47 tirée de : *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par le fameux Gerard de Lairesse*, Amsterdam, David Mortier, 1719. Collection particulière.



FIGURE 13 – Anonyme d'après Gerard de Lairesse, planche tirée de : Govert BIDLOO, *Anatomia humani corporis, centum & quinque tabulis, per artificiosiss. G. de Lairesse ad vivum delineatis, demonstrata*, [...], Amsterdam, Joannis a Someren [...], 1685, t. 3. © Paris, Université Paris Descartes, BIU Santé.

indispensable à la maîtrise des drapés [1]. Il s'y attarde longuement dans la neuvième proposition [2] pour renvoyer ensuite aux exemples fournis par les grands maîtres.

La suppression de ce passage ne permet plus de comprendre le rapprochement visuel qu'avait établi Crispijn de Passe en plaçant la gravure du mannequin assis juste avant la planche représentant la muse *Calliope* (fig. 15) d'après Hendrick Goltzius [3]. Cette juxtaposition illustrait pourtant tout le parti qu'un dessinateur pouvait tirer du mannequin comme palliatif au modèle vivant.

À la suite de cet exemple, d'autres figures drapées issues de compositions d'Abraham Bloemaert sont proposées au lecteur, mais elles ne sont pas davantage présentées. De fait, après être parvenu au point où il est capable de dessiner les figures entières et où il doit aborder l'antique, le modèle vivant et le clair-obscur, l'élève ne dispose plus des indications pédagogiques de Lairesse, mais il se trouve confronté directement à des successions d'images non commentées. C'est selon cette même incohérence que la traduction de 1719 s'achève par la juxtaposition de planches animales, dont le mode de représentation n'est introduit en rien, contrairement à ce que l'on pouvait trouver dans le manuel de Crispijn de Passe [4].

1. Sur le sujet, voir notamment H. Perry CHAPMAN, « The Wooden Body : Representing the Manikin in Dutch Artists' Studios », *Netherlands Yearbook for History of Art*, 58, 2007-2008, p. 188-215 ; Jane MUNRO, *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, Paris, Paris-musées, 2015.

2. Gerard DE LAIRESSE, 1701, p. 97. Ce passage supprimé dans la traduction de Mortier a cependant été repris dans le *Groot Schilderboek* : « Nous allons donc indiquer le meilleur moyen de se servir du mannequin dont l'utilité ne peut être révoquée en doute ; de sorte que je pense même qu'il n'est pas moins nécessaire de l'employer pour les draperies, qu'il est utile de dessiner d'après le modèle pour apprendre à connoître le nu ; & la seule différence que je mets entre l'un & l'autre, ne consiste qu'en ce qu'il faut commencer par le nud pour s'appliquer ensuite à la draperie. Je suis étonné même de ce qu'on néglige aux académies de dessin & de peinture de joindre le mannequin au modèle. Nous allons tâcher de suppléer à cette négligence, en indiquant la meilleure manière de se servir du mannequin. » (Gerard DE LAIRESSE, 1787, p. 311).

3. Il s'agit d'une copie de Hendrick GOLTZIUS, *Calliope*, 1592, 249 × 166 mm, tirée de la série des *Muses*. Voir Marjolein LEESBERG, Huigen LEEFLANG, *Hendrick Goltzius*, New Hollstein, Ouderkerk aan den Ijssel, Sound & Vision Publishers, 2012, I, p. 194, cat.nr. 129.

4. Sur le sujet, voir Jaap BOLTEN, 1985, p. 273-279 ; Gaëtane MAËS, « Between Nature, Anatomy and Art : Crispijn de Passe's methods to draw animals », communication prononcée au colloque *Art and Science in the Early Modern Low Countries*, Amsterdam, Rijksmuseum et Trippenhuis, 17-18 septembre 2015, à paraître.



Figure 14 – Anonyme d'après Crispijn de Passe, planche 61 tirée de : *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par le fameux Gerard de Lairesse*, Amsterdam, David Mortier, 1719. Collection particulière.

Il est inutile d'aller plus avant dans les dysfonctionnements introduits par les coupes dans le texte originel et par les ajouts d'illustrations antérieures, car il est plus intéressant de se demander quels en ont été les motifs. Pour ma part, j'en discerne deux. Premièrement, il semble logique que pour des raisons essentiellement commerciales, Mortier souhaitait publier un manuel de dessin plus court, plus attractif, et par conséquent, accessible au plus grand nombre, et non pas seulement aux futurs peintres. Cet argument s'appuie en outre sur la croissance régulière du nombre de collectionneurs et d'amateurs au cours des XVIIe et XVIIIe siècles en Europe.

Deuxièmement, je pense que Mortier a jugé la seconde partie des *Grondlegginge* d'autant plus inutile qu'elle s'attachait, entre autres, à développer les critères nécessaires à l'établissement des académies de dessin. Cette problématique était parfaitement justifiée dans le



FIGURE 15 – Anonyme d'après Hendrick Goltzius, planche 62 tirée de : *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par le fameux Gerard de Lairesse*, Amsterdam, David Mortier, 1719. Collection particulière.

contexte des Provinces-Unies, où chaque ville était en concurrence avec ses voisines pour l'épanouissement des arts, ce qui passait par la création d'un lieu dédié à l'enseignement du dessin en dehors des corporations. En revanche, elle ne pouvait pas correspondre à la France auquel était destinée la traduction, car ce pays était perçu à travers le modèle centralisé de son Académie royale de Peinture et de Sculpture. Or, il s'avère que Mortier connaissait parfaitement cette institution, non seulement à cause de ses origines françaises, mais aussi parce qu'il avait été l'éditeur des *Conférences de l'Académie* et des *Entretiens* d'André Félibien à Londres dès 1705.

S'il est impossible d'aboutir à des certitudes sur les critères pris en compte par Mortier, on peut en revanche affirmer que sa traduction de

1719 a été jugée suffisamment adaptée aux lecteurs francophones pour qu'elle donne lieu à une première réédition en 1729, et une seconde en 1746 [1]. Peu après, elle est néanmoins supplantée définitivement sur le marché français par des manuels plus complets spécifiquement conçus pour les amateurs par le libraire Charles-Antoine Jombert [2] (1712-1784).

Le manuel réécrit

En Angleterre où les arts ont connu un plein essor seulement durant la seconde moitié du XVIIIe siècle, le livre de Lairesse a bénéficié d'une réception plus tardive qu'en France. La traduction anglaise n'a été effectuée qu'en 1733, mais elle a été régulièrement rééditée jusqu'en 1793 sous le titre de *The Principles of Drawing* [3] (fig. 16). Cette pérennité

1. Gerard DE LAIRESSE, *Les principes du dessein ou methode courte et facile pour aprendre cet art en peu de tems*, Amsterdam, Michel Ch. le Cene, 1729 ; Gerard DE LAIRESSE, *Les principes du dessein, ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par Monsieur Gerard de Lairesse*, Amsterdam & Leipzig, Arkstée et Merkus, 1746. La version en français de Mortier a été traduite également en allemand en 1745 chez les mêmes éditeurs : *Neueröffnete Schule der Zeichnungskunst : worinnen die Anfangsgründe derselben nach einer leichten und kurzen Art nicht allein beschrieben werden, sondern auch in 120 Kupfertafeln gezeiget wird, wie man zur Vollkommenheit dieser angenehmen Kunst gelangen kann*, Leipzig, Arkstée et Merkus, 1745.

2. Parmi ses nombreuses éditions, je me contenterai de citer l'ouvrage de 1740, qui est suivi d'une nouvelle version en 1755 : Charles-Antoine JOMBERT, *Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans maître où l'on explique par de nouvelles démonstrations les premiers élémens & les règles générales de ce grand art, avec la manière de l'étudier pour s'y perfectionner en peu de tems* [...], Paris, Jombert, 1740. Voir Charlotte GUICHARD, « Les "livres à dessiner" à l'usage des amateurs à Paris au XVIIIe siècle », *Revue de l'Art*, 143, 2004, p. 49-58 ; Renaud D'ENFERT, « Les manuels d'apprentissage du dessin : une question de "méthode" (1740-1820) », dans P. DUBOURG GLATIGNY et H. VÉRIN (éd.), *Réduire en Art, la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, MSH, 2008, p. 249-265 ; Greta KAUCHER, *Les Jombert. Une famille de libraires parisiens dans l'Europe des Lumières (1680-1824)*, Genève, Droz, 2015.

3. Voici le titre complet de l'édition de 1764 : *The principles of drawing, or, An easy and familiar method whereby youth are directed in the practice of that useful art : being a compleat drawing book containing a curious collection of examples in all the variety of cases : as the several parts of the human body, whole figures, landskips* [sic]*, cattle, building, &c. curiously engraved on copper plates, after the designs of Albert Durer, Abrah. Bloemart, Carlo Morac, Le Clerc, Hollar, and other great masters : to which is prefix'd, an introduction to drawing; containing an account of the instruments and materials used in drawing, and the method of managing them; with easy and proper lessons for a young beginner, tending to form his judgment and direct his practice / translated from the French of Monsieur Gerard de Lairesse and improved with abstracts from C.A. Du Fresnoy*, Londres, John & Carington

s'explique par le fait que les éditeurs Bowles ont, dès le départ, opté pour un texte non seulement réduit aux principes pratiques comme l'était la version française, mais également un texte réécrit pour mieux s'adapter aux attentes des amateurs anglais. Les « leçons de dessin » de Lairesse sont ainsi contractées dans le but d'une plus grande concision, et à partir de la 6e leçon, on y a intégré des passages et des illustrations sur les proportions, les draperies et le paysage provenant du *Groot Schilderboek* (fig. 17), ainsi que des extraits de *L'Art de peinture* (1668) de Charles-Alphonse Du Fresnoy.

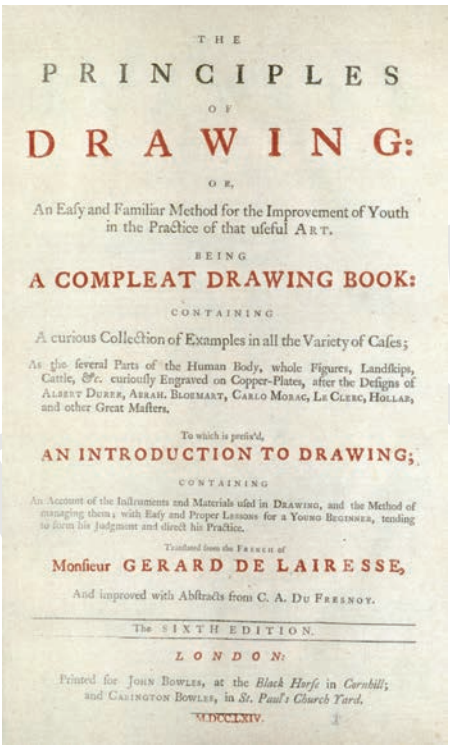
Le nom de Lairesse est bien maintenu sur la page de titre comme caution du sérieux de l'ouvrage, mais il n'est désormais placé que tout en bas, car on insiste davantage sur la multitude d'exemples gravés proposés dans tous les genres de sujets. Cette option est confirmée par la lecture du texte dont la fin a été réaménagée en fonction des gravures éditées chez Bowles [1] et du goût de l'époque. Afin de rester dans les limites de cet article, je donnerai seulement deux exemples significatifs : les études de têtes d'après Bloemaert sont devenues des études d'après Antoine Watteau, peintre très prisé en Angleterre ; quant à l'étude de la figure humaine, elle est réduite à trois planches d'après le modèle vivant au profit du paysage (onze planches) correspondant mieux aux attentes des amateurs anglais de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

De ces observations, il résulte qu'il ne s'agit plus d'une traduction, mais d'une adaptation dont l'objectif n'est pas de transcrire la pensée de Lairesse, mais de vendre des gravures. Comme l'a notamment montré Anne Puetz [2], cette pratique était une des spécialités de la firme Bowles, mais également d'autres éditeurs londoniens comme Robert Sayer. La production de manuels de dessin s'est, en effet, considérablement

Bowles, 1764. Parmi les nombreuses éditions, celles repérées sont : 1733, 1752, 1764, 1774, 1793. Une autre version en anglais a paru sous le titre suivant : Gerard DE LAIRESSE, *The principles of design : For the curious young gentleman and ladies, who study and practice the noble and commendable art of drawing, colouring and japanning : or a new and complete drawing book consisting of [a] variety of whole figures in divers positions, and all the several parts of the human body from head to foot, &c. in fifty copper-plates, neatly engraved : designed chiefly for young beginners, very necessary and useful for all drawing-schools, boarding-schools, &c. ; to which is prefixed An introduction to drawing*, Londres, H. Serjeant, 1777.

1. De nombreuses planches ne portent aucun nom de dessinateur ou de graveur, contrairement à celui de l'éditeur mentionné sous la forme : « London, Sold by J. Bowles at the Black Horse in Cornhil », ou bien « Printed for Carington Bowles in St Pauls Church Yard ».

2. Anne PUETZ, « Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain », *Journal of Design History*, 12/3, 1999, p. 217-223.

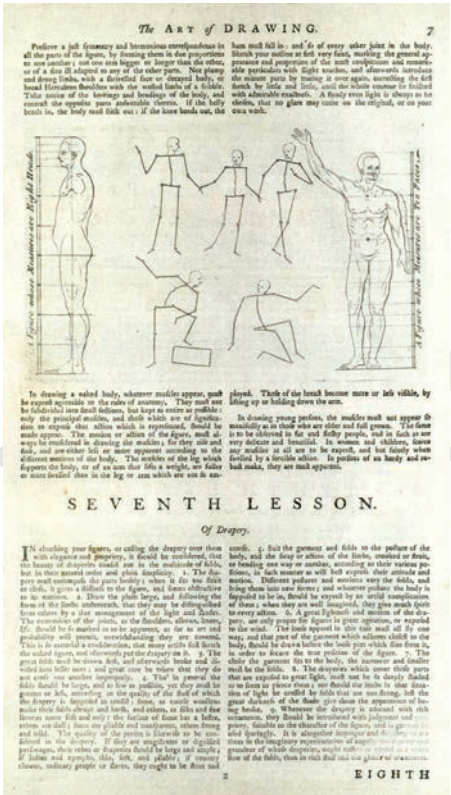


THE
PRINCIPLES
OF
DRAWING:
OR,
An Eaſy and Familiar Method for the Improvement of Youth in the Practice of that uſeful Art.
BEING
A COMPLEAT DRAWING BOOK:
CONTAINING
A curious Collection of Examples in all the Variety of Caſes;
As the ſeveral Parts of the Human Body, whole Figures, Landſkips, Cattle, &c. curiouſly Engraved on Copper-Plates, after the Deſigns of Albert Durer, Abrah. Bloemart, Carlo Maratt, Le Clerc, Hollar, and other Great Maſters.
To which is prefix'd,
AN INTRODUCTION TO DRAWING;
CONTAINING
An Account of the Inſtruments and Materials uſed in Drawing, and the Method of managing them; with Eaſy and Proper Lessons for a Young Beginner, tending to form his Judgment and direct his Practice.
Tranſlated from the French of
Monſieur GERARD DE LAIRESSE,
And improved with Abſtracts from C. A. Du Fresnoy.
The SIXTH EDITION.
LONDON:
Printed for John Bowles, at the Black Horſe in Cornhill; and Carington Bowles, in St. Paul's Church Yard.
MDCCLXIV.

Figure 16 – *The Principles of Drawing* [...], Londres, John & Carington Bowles, 1764 (6e éd.), page de titre. Collection particulière.

étendue en Angleterre à partir de 1750 pour répondre à deux phénomènes parallèles : l'expansion industrielle exigeant de former de nombreux ouvriers au dessin, d'une part, et la multiplication des amateurs souhaitant acquérir les principes de cet art, d'autre part.

Au terme de ce survol des éditions des *Grondlegginge*, ou *Principes du dessin* de Lairesse, on peut affirmer que ce sont bien des méthodes différentes les unes des autres, qui ont été proposées au public européen par leurs éditeurs respectifs. Tout en s'abritant derrière le nom du peintre, le propos et les illustrations ont été adaptés à des publics précis, quitte à trahir les véritables principes d'enseignement du maître liégeois. Les trois cas observés sont particulièrement instructifs : la traduction allemande témoigne d'un souci de fidélité prépondérant, tandis que les versions en français et en anglais n'ont pas hésité à



The ART *of* DRAWING. 7

Preserve a juft fymmetry and harmonious correfpondence in all the parts of the figure, by framing them in due proportion to one another; not one arm bigger or longer than the other, or of a fize ill adapted to any of the other parts. Not plump and ftrong limbs, with a ftrivelled face or decayed body, or head Hercules-fhoulders with the wafted limbs of a fcholar. Take notice of the bearings and bendings of the body, and contraft the oppofite parts obfervable therein. If the belly bends in, the body muft ftick out: if the knee bends out, the ham muft fall in: and fo of every other joint in the body. Sketch your outline at firft very faint, marking the general appearance and proportion of the moft confpicuous and remarkable particulars with flight touches, and afterwards introduce the minute parts by tracing it over again, correcting the firft ftretch by little and little, until the whole comme to finifhed with admirable exactnefs. A ftrady even light is always to be chofen, that no glare may come on the original, or on your own work.

To drawing a naked body, whatever mufcles appear, muft be expreft agreeable to the rules of anatomy. They muft not be fubdivided into fmall feftions, but kept as entire as poffible: only the principal mufcles, and thofe which are of fignification to expreft that action which is repreftented, fhould be made appear. The motion or action of the figure, muft always be conftdered in drawing the mufcles; for they rife and fink, and are either left or more apparent according to the different motions of the body. The mufcles of the leg which fupports the body, or of an arm that lifts a weight, are fuller or more fwelled than in the leg or arm which are not fo employed. Thefe of the breaft become more or lefs vifible, by lifting up or holding down the arm.

In drawing young perfons, the mufcles muft not appear fo manifeftly as in thofe who are older and full grown. The fame is to be obferved in fat and fleftly people, and in fuch as are very delicate and beautiful. In women and children, fcarce any mufcles at all are to be expreft, and but faintly when fwelled by a forcible action. In perfons of an hardy and robuft make, they are moft apparent.

SEVENTH LESSON.

Of Drapery.

IN clothing your figures, or calling the drapery over them with elegance and propriety, it fhould be conftdered, that the beauty of draperies conlift not in the multitude of folds, but in their natural order and plain fimplicity. 1. The drapery muft contempds the parts bodily; when it fits too ftrait or clofe, it gives a ftiffnefs to the figure, and feems obftructive to its motion. 2. Draw the plain large, and following the form of the limbs underneath, that they may be diftinguifhed from others by a due management of the light and fhadow. The extremities of the joints, as the fhoulders, elbows, knees, &c. fhould be fo marked as to be apparent, as far as art and probability will permit, notwithftanding they are covered. This is fo material a conftderation, that many artifts feek ftretch the naked figure, and afterwards put the drapery on it. 3. The great folds muft be drawn firft, and afterwards broke and divided into leffer ones; and great care be taken that they do not crofs one another improperly. 4. That in general the folds fhould be large, and as few as poffible, yet they muft be governed or left, according to the quality of the ftuff of which the drapery is fuppofed to conftft; fome, as coarfe woollen make thick folds always and harth, and others, as filks and fine linnen more foft and eafy: the furface of fome too a leffer, others are ftiff; fome are pliable and tractable, others ftrong and tiff. The quality of the perfon is likewife to be conftdered in the drapery. If they are magiftrates or dignified perfonages, their robes or draperies fhould be large and ample; if Julius and nymphs, thin, foft, and pliable; if country clowns, ordinary people or fervts, they ought to be ftort and cuarfe. 5. Suit the garment and folds to the poflure of the body, and the ftrap or action of the limbs, exerted or ftrait, or bending one way or another, according to their various poftures, in fuch manner as will beft expreft their attitude and motion. Different poftures and motions vary the folds, and bring them into new forms; and whatever poftures the body is fuppofed to be in, fhould be expreft by an artful compofition of them; when they are well imagined, they give much fpirit to every action. 6. A great lightnefs and motion of the drapery, are only proper for figures in great agitation, or expofed to the wind. The limbs appearing in this cafe muft all fly one way, and that part of the garment which adheres clofeft to the body, fhould be drawn before the limbs upon which ftes from it, in order to fhew the true pofition of the figure. 7. The clofer the garment fits to the body, the narrower and fmaller muft be the folds. 8. The draperies which cover thofe parts that are expofed to great light, muft not be fo deeply ftudied as to form as ftrong a fhade as thofe which cover the limbs in that fituation of light be confifted by folds that are not ftrong, left the great darknefs of the fhade give them the appearance of being bodies. 9. Wherever the drapery is adorned with rich ornament, they fhould be introduced with judgment and propriety, fuitable to the character of the figure, and to gr[illegible] ufed fparingly. It is altogether improper and [illegible] tions in the imaginary repreftentation of angels [illegible] grandeur of whole draperies, ought rather to [illegible] flow of the folds, than in rich ftuff and the glare of ornament.

FIGURE 17 – *The Principles of Drawing* [...], Londres, John & Carington Bowles, 1764 (6e éd.), page 7. Collection particulière.

couper le texte en deux au profit de planches choisies selon des préoccupations plus utilitaires que cohérentes. Ce faisant, ces traductions ont introduit une rupture radicale entre théorie et pratique, pourtant un des fondements de la pensée de Gerard de Lairesse. Les principes d'enseignement du peintre reposant sur la prépondérance du dessin d'après la bosse pour connaître le Beau antique, ainsi que la nécessité d'utiliser un mannequin pour les drapés sont également occultés.

Ces quelques exemples sont suffisants pour rappeler qu'il est indispensable de revenir systématiquement à l'édition originelle d'un livre, seule garante de la pensée de l'auteur, tandis que les éditions et traductions ultérieures ne sont que des outils pour mesurer sa réception critique.

© PULM

The Book as an Agent for Change. Karel van Mander's *Schilder-boeck* and the Development of a Vocabulary of Art in the Northern Netherlands

Saskia Cohen-Willner
University of Amsterdam

© PUM

In researching the place and function of the *Italian Lives* in Karel van Mander's (1548–1606) *Schilder-boeck* as a whole, I aimed in an earlier study at reconstructing Van Mander's auctorial intentions through an evaluation of his composition of the text (Fig. 1).[1] As opposed to using the *Italian Lives* as a possible source for biographical information about painters, my more textual approach involved examining the words themselves that were used to build the text. Foremost these were terms appropriated and introduced by Van Mander to describe a variety of new artistic properties which painters needed to establish themselves as skilled, innovative and successful artists he envisioned for the Netherlands. As became clear, through the study of this use of vocabulary it can be identified how different textual parts that make up the *Schilder-boeck* interact, or more specifically, how a vocabulary of theoretical notions introduced in part in the so-called theoretical groundwork or *Grondt* permeates the artistic biographies, thus neutralizing the boundaries between these textual typologies as circumscribed by art history. More so, an evaluation of this new terminology should

1. Saskia Cohen-Willner, *Rederijkersdromen en schildersdaden. De Italiaanse Levens in* Het Schilder-boeck *(1604) van Karel van Mander*, PhD thesis, University of Amsterdam, 2016. I have used the first edition at the library of the Special Collections, University of Amsterdam: Karel van Mander, *Het Schilder-boeck* . . . , Haarlem, P. van Wesbuch, 1604, OTM O 63-6263.



Figure 1 – Karel van Mander, *Het Schilder-boeck . . .* , 1604, engraving, Amsterdam, Special Collections of the University of Amsterdam. © University of Amsterdam.

be studied in close connection to new insights into the author's intentions with the *Italian Lives* and the book as a whole, which relate to the larger context of Dutch Rhetorician and publishing traditions. In this article I will further examine this subject, by looking closer at the origin and use of Van Mander's newly found vocabulary. We will thus firstly venture further into the type of new vocabulary Van Mander invented. Subsequently, the environment in which he moved when developing his thinking about art will be discussed. Lastly we will examine how the book was composed, and pursue in what way this arrangement reflected Van Mander's intentions with the text.

A New Vocabulary

However widely praised for its wealth of biographical information, Karel van Mander's *Schilder-boeck* has yet to be appreciated for its role in disseminating a new artistic language in the Netherlands. [1] Van Mander actively sought to translate the artistic language that prevailed in Italian workshops and art literature to make it available to a Dutch audience. In doing so he intentionally introduced new words for innovative concepts and ideas, thus aiming in the context of his book at securing the re-fashioning of mainstream artistic practices in the early modern Northern Netherlands. This becomes clear through his appropriation of Vasari's (1511–1574) terminology and its application in a new context. A classical relationship of hypotextuality therefore, where the preceding hypotext is transformed, modified and extended, thus creating a new text. [2] This process of transformation is clearly discernable in his reform and re-use of selected terminology, which comprises two categories. The first consists of completely new words introduced by Van Mander from the Italian into the Dutch relating to relevant new Italian artistic concepts and techniques, albeit mostly giving these words some sort of Netherlandish guise. For the second category he appropriated existing vernacular synonyms, at times originally of French or Latin origin but generally excepted in the Dutch,

1. Greve merely remarked that Van Mander mostly introduced some technical terms from the Italian; H.E. GREVE, *De bronnen van Carel van Mander voor "Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche schilders"*, Den Haag, M. Nijhoff, coll. "Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte. 2", 1903, p. 43. Pauw-De Veen and Miedema researched Van Manders terminology, however mainly covering the *Grondt* and the *Dutch Lives*. Whenever the *Italian Lives* were incidently taken into account, these were never the lives which relied on other sources than Giorgio Vasari's *Vite*; Lydia de PAUW-DE VEEN, *Bijdrage tot de studie van de woordenschat in verband met de schilderkunst in de 17de eeuw*, Gent, Secretarie der Koninklijke Vlaamse Academie, coll. "Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde Reeks VI. 79", 1957; Lydia de Pauw-De Veen, *De begrippen "schilder", "schilderij" en "schilderen" in de zeventiende eeuw*, Brussel, Paleis der Academiën, 1969. Taylor published a first survey into Van Manders Italian terminology for the *Italian Lives*; Paul Taylor, "Italian artistic terms in Karel van Mander's *Schilderboeck*", in H. J. COOK, S. DUPRÉ (eds), *Translating knowledge in the early modern Low Countries*, Zürich, Lit Verlag GmbH & Co, 2012, p. 197–216. De Mambro Santos recently discussed Van Mander's use of the term disegno; Ricardo DE MAMBRO SANTOS, "Alfabeto in sogno. Il concetto di disegno in Giorgio Vasari e Karel van Mander", in A. MASI, C. BARBATO (eds), *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Rome, Aracne, 2014, p. 119–133.

2. Gérard GENETTE, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1997 [1st ed. Paris, Seuil, 1982].

for conveying what he read or heard—and in minor instances noticed firsthand—about Italian art and its artistic principles.

The first group of terms is not very large. It comprises of words as *actitude, comparteringe, grottesche, sgrafitto, mezze tinte* as identified by Paul Taylor, but also words as *groeppen* and *morbido*.[1] Yet it is through the addition of that second category that the group of newer artistic terms expands much further, by the addition of terminology such as *verheven*, *verheffinghe*, *gracelijck*, *poeselich*, *model*, *verkortinge* and *vercorten*, *primuersel*, *cloeckheyt*, *glad*, *swadderich*, *soetheyt*, *verdreven*, *vloeyen* or *wreet*. These re-branded general words don't concur with existing or so-called "native" terms for painting as they relate to notions new to the art of Low Countries. In fact, Karel van Mander was an enthusiast for that second category, inventing a new artistic language in the vernacular, for reasons which will be addressed later. The new artistic term *groep* or *groeppen* which was introduced from the Italian, is still in use in the modern Dutch (Fig. 2). *Groepen* stemmes from the Italian *gruppo*, and according to the *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, Karel van Mander is the first to have use it in print, predominantly in connection to Italian art and artists such as Tintoretto and Michelangelo.[2] For clarity's sake he not only introduced the Italian term in a Netherlandished guise, dropping the Italian "*-o*" and adding the Dutch "*-pen*" extension for the plural. He also helped the reader's understanding along by connecting the term to a known word with a much older Dutch pedigree, explaining that *groeppen* are *hoopkens* or little piles, or *tropkens*, that is *little troppen* which is Middle Dutch for *troups*, as in forming a troup, coming together.[3] Not wanting to leave room for obscurities, the entangling of arms, legs and other elements of the body in a *groep* was further elucidated by adding another synonym, and resembling those new *groeppen* to *knoopkens*, or knots, *knoopkens* again being an older and known Middle Dutch word of Germanic origin.

For the Italian technique of *sgrafitto*, Van Mander did nothing to represent the artistic term in Netherlandish guise, nor did he look for clarifying synonyms, yet he did give a long description of how the technique was used. The technique itself would probably not have been practiced much by artists in the colder and wetter climate of the North.

1. Paul Taylor, 2012, p. 200–213.

2. *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, [Online]'s- Gravenhage, Sdu Uitgeverij, 1993, s.v. "*groep II*", http://gtb.inl.nl/ [accessed 26 September 2016].

3. Karel Van Mander, 1604, 16 r°.



Figure 2 – Jacob Matham after Tintoretto, *Entombement*, 1594, engraving, 39,5 × 24,5 cm, London, British Museum. © London, British Museum.

Yet *sgraffito* was to be considered a step in the ongoing progress of the development of painting through inventions. And façade decorations in general were important for their educational benefits, as artists used these accessible examples, or prints after those examples, for studying purposes. It was the effect of *rilievo* through the use of half tones or *mezza-tinte* that could thus be learned. [1] As said not many words were presented one on one as used in their Italian form, the only other one I can think of would be *morbido*. However, a vernacular synonym was introduced along side it, namely *poeselich*. [2] This word derived from the old Dutch word *poezel* for soft, plump and round, used when referring to young women and children, but with no known connection to art. [3] *Poeselich* became Van Manders preferred term, instead of *morbido*, after he had introduced it and used it when referring to the work of Giorgione. [4]

In the second category of terminology, Van Mander went further in inventing a new language of art, as said by appropriated existing vernacular words. For the mentioned artistic property of *rilievo* used by Vasari for the suggestion of three dimensionality in painting, Van Mander appropriated the vernacular *verheven* or *verheffinghe* as there was no term as of yet available in the Dutch practice. The generic use of *verheven* was literally reserved for the lifting up of something or someone, and figuratively for promoting or praising someone. In relation to art it would only have been used in that sense too, as in raising a statue, a cross or a building. [5] But in translating Vasari, Karel van Mander would apply it in connection to for instance the suggestion of three dimensionality in façades decorations by Pordenone (Fig. 3). [6] In the *Italian Lives verheven* became the term of choice used in connection to works painted in half-tones, although Van Mander did also use it for describing the illusionistic suggestion of three-dimensionality in a work in color, in the life of Titian. [7] The use of the term *verheven* is an instance were one suspects Van Mander was not simply inventing these

1. Saskia Cohen-Willner, "Between painter and painter stands a tall mountain. Van Mander's Italian Lives as a source for instructing artists in the deelen der consten", in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 63, 2014, p. 364–367.

2. Karel Van Mander, 1604, 246 v°.

3. *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, [Online] 1993, s.v. "*poezel*", URL: http://gtb.inl.nl/ [accessed 26 September 2016].

4. Karel Van Mander, 1604, 138 r°.

5. *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, [Online] 1993, s.v. "*verheven*", URL: http://gtb.inl.nl/ [accessed 26 September 2016].

6. Karel Van Mander, 1604, 127 v°.

7. Karel Van Mander, 1604, 174 v°.



Figure 3 – Niccolo Vicentino after Pordenone, after a façade decoration on the Canal Grande, 1530, blue-green and black ink on paper, 41,1 × 27,2 cm, London, British Museum. © London, British Museum.

vernacular synonyms in isolation, but also conveying what among the avant-garde of contemporary painters was already in its early use. It is clear from the text that he relied on the information offered by among others Hendrick Goltzius and Jacob Matham for a lively account of the work of painters like Polidoro da Caravaggio and Correggio, as for most of the more recent information in the few *Italian Lives* which were not based on the *Vite* (Fig. 4). [1]

Another new word introduced, this time probably appropriated from the Latin or French, was *retocqeeren*. According to the *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, Van Mander was the first to use it, no previous mention of the use of this word is known before the *Schilder-boeck*, yet it might have been known to him already from the French. [2] He used it in place of Vasari's *ritoccare*, in two different ways: for the application of final touches in an almost finished work of art (for example by

1. Saskia COHEN-WILLNER, 2016, p. 187–189; 217–218; 281–282; 290, 296–297; 333–334; 345; 347–349, 375 f.

2. *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, [Online], 1993, s.v. "*retoqueeren*", URL: http://gtb.inl.nl/, [accessed 26 September 2016].



Figure 4 – Hendrick Goltzius after Polidoro da Caravaggio, *Mercury*, in series of *Eight deities*, 1591, Pen and brush in ink and lead white on paper, 34,8 × 19,5 cm, Haarlem, Teylers Museum. © Haarlem, Teylers Museum.



Figure 5 – Rafael Sadeler after Cornelis Cort, after Federico Zuccaro, *The Annunciation, surrounded by prophets*, 1580, engraving, 30,9 × 45,4 cm, London, British Museum. © London, British Museum.

Michelangelo in the statue of David), and for when going back to an already finished work, to make adjustments to good (Michelangelo in the *Last Judgment*) and bad effect (Giovanni da Udine in the Vatican Loggia). [1] The second form was further specified as at a later stage going over an existing work in fresco using tempera, which was identified as an Italian practice. The technicality of which pigments were used in the process, was explained in the life of Federico Zuccaro in relation to his *Annunciation* at the Santa Maria Annunziata of the Collegio Romano in Rome (Fig. 5). [2]

In the second category another newly introduced term is *gracelijck*, or in two cases *gracy*. *Gracy* was known in the Middle Dutch for *grace* or *favor*, especially the grace or favor of God and it had a Latin or French etymology. In the more modern usage of the word, it was used for attractiveness and elegance, with a certain looseness and

1. Karel VAN MANDER, 1604, 165 r°, 145 r°.
2. *Ibid.*, 186 r°.

easiness, often in connection to the manner and posture of mostly women, as in the French *gracieux*. After Vasari, Van Mander used *gracelijck* in connection to figures, their proportions and their *actitude*, as for instance in mentioning Michelangelo's statues (Fig. 6).[1] And in many cases it also became a term connected to painting in color and the way those colors were combined to reach a softness and gentleness of tone for instance in faces or the representation of skin.[2] Here *gracelijck* became the antonym of *hart* en *wreet*, hard and cruel, a fact to which attention was drawn in the marginal note by Van Mander, in the life of Pordenone: "*Gracelijcke dingen behagen meer, als al te cloeck en wreet.*"[3] In the life of Baccio Bandinelli he expressed his surprise that Baccio was such a good draftsman, yet managed to paint such cruel and hard pictures without any grace: " . . . *sulcken wreede en harde schilderije, en sonder eenige gratie* . . . ", that any bad or simple painter would have done it better.[4] The terminology also entered the *Netherlandish lives* of Goltzius and Badens, for instance for a painting with female nude figures.[5] These examples of new artistic terminology show us the stategies through which these words were found, and give an idea of the new language invented in the vernacular tongue, for technical and artistic innovations of interest for the Netherlands, some of which, though not all, would have been discussed in a newly forming craftsmen's language by the forerunners of Dutch art.

Several of these terms were first described as concepts in the *Groundwork* or *Grondt*, the more theoretical first part of the *Schilder-boeck*, while instructive examples of its application were subsequently selected and presented in the *Italian Lives*. Although no count was made, it seems there was the most need for a vernacular that expanded the terminology regarding the composition and painting of figures, as for the way paint was applied.

Karel van Mander's Circle

For an indication of the environment to which Karel van Mander belonged when developing a new terminology in relation to his thinking about art, the *Schilder-boeck* offers many clues. In the book he comes

1. *Ibid.*, 11 v°: marginal note, 13 r°, 14 r°, 14 v°: marginal note.
2. *Ibid.*, 117 v°, 143 v°, 181 r°, 186 v°.
3. *Ibid.*, 128 r°.
4. *Ibid.*, 153 v°.
5. *Ibid.*, 286 r°, 298 v°.



Figure 6 – Jacob Matham after Michelangelo, *Statue of Christ in the Santa Maria sopra Minerva*, c. 1600, engraving, 36,5 × 24,2 cm, London, British Museum. © London, British Museum.

across as a well connected painter and Rhetorician, who—by following local literary conventions, through the counsel of learned friends, and with a solid knowledge as a painter of artistic practices—was able to write the *Schilder-boeck* and have it published in a relatively short period of time (Fig. 7). [1] His ideas and experiences as a Rhetorician were of formative importance for his handling of literary models and for his attitude towards finding new terminology.

The title page of the *Schilder-boeck* as designed by Van Mander formed the gateway through which the reader entered the book (Fig. 1). With its personifications of history, fame and of nature as the teachers of painters, it formed the triumphal arch for, and entrance to the art of painting. Title pages of the architectural type had been used since the early years of the printed book and had grown in popularity since the mid-sixteenth century. [2] Metaphorically it perceived the book as a house or building in which the reader could move around, going from room to the next, encountering new information. Past that first threshold, in the vestibule of the house, the importance of the text was declared to the reader, first by the privilege awarded to printer/publischer Passchier van Wesbusch, which prohibits re-printing book within the next eight years by any other printer in the Northern Netherlands and subsequently by two dedications of the text further stressing its importance. [3] The reader was then greeted by a crowd of learned friends and admirers, who in liminal poetry sang the praise of the book and its author. The extent of these twenty-eight liminal entries by known antiquarian authorities, befriended authors and a few painters, in all representing several cities in Holland and closely connected to networks of Chambers of Rhetoric, testifies to the large-scale, systematic approach of the *Schilder-boeck*-project by the author and publisher. These types of liminal texts embedded the book and its author in its literary and social network, and hinted at his status in the group. Almost all authors of liminal poetry had close ties to Haarlem, Leiden and Amsterdam. The one to lead the group of poets was the philologist and

1. Saskia COHEN-WILLNER, 2016, chapter 1, p. 35–88.

2. *Ibid.*, p. 36–37; William H. SHERMAN, "On the threshold. Architecture, paratext and early print culture", in S.A. BARON, É.N. LINDQUIST and E. SHEVLIN (eds), *Agent of change. Print culture studies after Elizabeth L. Eisenstein*, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2007, p. 67–81; Margery CORBETT and Ronald W. LIGHTBOWN, *The comely frontispiece in England between 1550–1650*, London, Routledge and K. Paul, 1979; Margaret M. SMITH, *The title-page, its early development, 1460–1510*, London-New Castle, Oak Knoll Press, 2000.

3. Karel VAN MANDER, 1604, p. *2 r°-*3 v°.



Figure 7 – Karel van Mander, *Blazon for the Haarlem Chamber of Rhetoric the Witte Angieren*, 1602, gravure, 33,6 × 24,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. © Amsterdam, Rijksmuseum.

antiquarian Scriverius (1576–1660), followed by the historian Christian Bor. Bor was connected to a Chamber of Rhetoric, yet Scriverius was probably paid to deliver his learned tribute. Karel van Mander could hardly aspire to the scholarly status of Scriverius, however the antiquarian notion of recreating history through the study of sources did offer an interesting notion to which he would seem to aspire.

Chambers of Rhetoric, to which most of the other liminal poets were connected, have been described as driving forces of a civilization process.[1] Through their weekly meetings and contests within and outside their own circle, through their occasional poetry, dedications and joint literary projects, the ties between members of Chambers of Rhetoric were fortified. Literature formed these societies' binding agent. The joint goal was the instruction of the vernacular language, coupled with the intellectual schooling and socialization of its members through presentations and debate. When Karel van Mander in his preface to his book apologized for not having completely avoided "*Wtheemsche woorden*" or foreign words, this referred to that shared ideal for expressing the idea of a national culture through the vernacular language.[2] Chambers were corporations, joining active members or "*cameristen*" and so called "*beminders*", who could sit in on meetings without having all the same privileges and obligations. These "*beminders*" were financial and moral supporters of the rhetoticians practice. Whether one became a regular member or "*beminder*" was a personal preference. The variety in membership did however enlarge the social network of chambers and its already great social and religious pluriformity. Chambers such as Van Manders *Witte Angieren* were established by Flemish refugees, re-establishing themselves in the Northern Netherlands, adding extra weight to the desire for socialization through education. It was within that stimulating environment of interest in history and its sources, in education as a means for enhancing the group as a whole and in the promotion of the vernacular, that Van Mander wrote the *Schilder-boeck*, including his inventing a new language for art. Ultimately using his position as an author and rhetorician for enhancing the development and status of the art of painting.

1. Arjan VAN DIXHOORN, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480–1650)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

2. Karel VAN MANDER, 1604, *5 r°.

Composition of the Schilder-Boeck

Van Mander's intentions with the text are reflected in the composition of the *Schilder-boeck* as a whole. For a fuller understanding of his use of vocabulary in relation to his auctorial intentions, I would argue that a contextual approach to the book is vital, thus appreciating the six individual parts that make up the *Schilder-boeck* as an integrated and intentionally constructed conceptual whole, meant to be published together in that order. Studying the broader composition of the book beyond the restrictions of those habitual categories of art theoretical treatise and biography, brings to light how Karel van Mander used his newly found artistic terminology to infuse his readership with an understanding of art in a bid to ensure the advancement of the local art of painting. The new vocabulary of art offered in part in the more theoretical first section of the book, the *Grondt*, was further explicated by the descriptions of deliberately selected works of art as presented in the artistic biographies.

It turns out that Van Mander's use of Giorgio Vasari's *Vite* as a source for the *Italian Lives*, reveals how he envisioned the text to be read and used. The *Vite* were the main source of the *Italian Lives*, through careful editing and deliberate selections the text was brought down to about one third. Through this selection Van Mander wished to present to mostly young new Dutch painters sound examples of all the *deelen der Consten* or *properties of art* painters should try to master. [1] These were the parts which were later in the seventeenth century, by analogy of Van Mander's *Grondt*, branded as the "*gronden*", thus in fact making Van Mander's own text in turn the source-material for a new terminology. Presenting those examples of the *deelen der Consten* was established by Van Mander as his first aim with the text. His secondary aim was to present morally guiding examples of good behavior.

So Van Mander sought to establish an intentional relationship between theory and practice, showing by example how words used for theory might invade and in perhaps shape the practice of painting. Indeed, one could argue that Van Mander was not merely interested in offering vernacular synonyms of an Italian vocabulary for reasons of wanting to promote the mother tongue. His native language of art attests to what a small elite of contemporary painters would in part have used, and it would offer a comprehensible language to be used in

1. Saskia COHEN-WILLNER, 2014, p. 356 f.

every painters workshop. Ultimately taking antique and modern day artistic examples in Italy to heart, and appropriating its terminology, would mean giving Netherlandish art its place in the chain of the wider existing artistic painterly tradition, the origin of which Karel van Mander placed outside the Low Countries, yet which by then had a future inside those Northern lands.

© PULM

Aux ignorants du « beau mot de patroüillis », Charles-Antoine Coypel et la question du vocabulaire

Aude Prigot

LexArt — Université Paul-Valéry Montpellier 3

Jugée comme un véritable « attentat » envers les artistes par Pierre-Jean Mariette (1694-1752) la parution en 1747 des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, d'Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) a depuis longtemps suscité l'intérêt des historiens de l'art : une multiplicité d'études contemporaines qui semblent faire écho à la longue cohorte d'écrits et de discours que suscita à l'époque un ouvrage pourtant fort court. Apprécié ou contesté, le texte de La Font de Saint-Yenne, en remettant en question l'organisation de la République des arts, entraîne, à sa suite, toute une littérature critique, théorique et scientifique qui n'a pas manqué de nourrir la recherche sur l'histoire du goût au XVIIIe siècle [1]. De cette multitude d'approches, il en est une, cependant, qui, nous semble-t-il,

1. Voir entre autres Annie Becq, « Expositions, peintre et critiques. Vers l'image moderne de l'artiste », *Dix-huitième siècle*, n° 14, 1982, p. 131-150 ; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1993 ; Elisabeth Lavezzi, « Comment sauvez la peinture ? La critique d'art en peinture et ses modèles dans les Réflexions de La Font de Saint-Yenne (1747) », *Interfaces. Les avant-gardes*, n° 14, juin 1998, p. 81-95 ; Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000 ; René Démoris, Florence Ferran, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 ; Étienne La Font De Saint-Yenne, *Œuvre critique*, éd. par É. Jollet, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001 ; Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst*, Weimar, VDG, 2009 ; Jacqueline Lichtenstein, *Les raisons de l'art. Essai sur les limites de l'esthétique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 66-82.

© PULM

n'a guère été soulevée à ce jour : celle de la pertinence du vocabulaire employé au sein de ces écrits. Loin d'être anecdotique, cette question constitue au contraire un des points centraux de la réplique amorcée par celui qui, de par ses fonctions de directeur de l'Académie et de premier peintre du Roi (fig. 1), se trouve alors en première ligne de cette guerre de tranchée, Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Le fait est d'autant plus intéressant que sa ligne de défense, quoique savamment déployée entre 1747 et 1751, se révèle être en réalité le développement d'une problématique qu'il avait d'ores et déjà soulevée bien avant la parution de l'opuscule de La Font de Saint-Yenne.

De l'art du dialogue : la critique *versus* la théorie de l'art

De fait, ce qui est considéré aujourd'hui comme l'un des premiers ouvrages de la critique d'art repose sur un paradoxe. Ce compte-rendu du salon de 1746, qui n'hésite pas à dresser un rapport en demi-teinte et pour le moins contestataire des œuvres présentées au public se veut anonyme, l'auteur, La Font de Saint-Yenne, y voyant une condition *sine qua non* de la critique. Il est vrai qu'il ne s'exprime pas toujours en son nom propre : « Plusieurs ont blamés [1] » écrit-il ici, « Quelques personnes n'ont pas trouvé Sainte Elizabeth assez âgée [2] [...] » ajoute-t-il là. La polémique est lancée : deux amateurs honoraires, Claude-Henri Watelet (1718-1786) et Pierre-Jean Mariette ainsi que la presse, par l'intermédiaire des journalistes de Trévoux apportent tous des réponses diverses et variées à ce qui est alors défini par René Démoris comme un « coup d'état du connoisseur [3] ». « N'a-t-il pas dû se reprocher mille fois ses attentats, car c'en est un que de dépouiller un artiste vivant de sa réputation, c'est lui ôter sa vie et sa fortune [4] ? » s'insurge Pierre-Jean Mariette dans ses *Notes manuscrites* lorsque les journalistes de Trévoux font remarquer qu'au contraire, ils ne croient pas que « sa vivacité [...]

1. Étienne La Font De Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, p. 50.
2. *Ibid.*, p. 49.
3. René Démoris, Florence Ferran, 2001, p. 65.
4. Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve 8-ya3-27 (2,23), Pierre-Jean Mariette, [*Si l'auteur de ces Reflexions sur la Peinture avait suivi de bons conseils, jamais il ne les aurait fait paraitre*], 1746, fol. 229.



FIGURE 1 – Jean Joseph BACHELOU, d'après Charles-Antoine Coypel, *Charles Coypel de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Eau-forte et burin, ca. 1749, Collection particulière.

fasse tort à l'honnête homme et au bon citoyen [1] ». Une opinion que ne partage guère Charles-Antoine Coypel, alors tout nouveau directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sa réponse revêt trois formes différentes.

La première consiste en une conférence prononcée à l'Académie en Juillet 1747, la seconde en une lecture du *Dialogue sur la prochaine exposition de Tableaux dans le Salon du Louvre* écrit pour l'occasion et publié en 1751 sous le titre *Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747* [2] et la troisième en une publication de son propre « Salon » intitulé *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 août 1751* [3]. Or, fait troublant, sur ces trois réponses, deux reposent sur une argumentation développée par Coypel bien avant 1747. Ainsi, si la première conférence se révèle être une simple relecture du *Discours sur la nécessité de recevoir des avis* [...], prononcé en 1730, le *Dialogue sur la prochaine exposition de Tableaux dans le Sallon du Louvre* [...] prolonge un argumentaire déjà développé dans un autre dialogue, le *Dialogue sur la connoissance de la peinture*, également lu à l'Académie en 1726. Fait encore plus troublant, ces deux textes, c'est-à-dire le *Discours sur la nécessité de recevoir des avis* et le *Dialogue sur la connoissance de la peinture* [...], avaient été publiés ensemble par Pierre-Jean Mariette en 1732 sous le titre de *Discours sur la peinture prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* [4]. Cet opuscule laisse entrevoir toute la richesse formelle de ces dernières : tandis que le *Discours sur la nécessité de recevoir des avis* [...] revêt un ton docte et solennel, le *Dialogue sur la connoissance de la peinture* [...], *a contrario*, nourri d'interjections et de répliques interrompues, relève d'un ton vif et enlevé. Une différence dans la forme justifiée par une différence dans le fond. En effet, si le premier texte procède de problématiques propres aux conditions d'exercices de la peinture et de la relation des

1. Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve 8-ya3-27 (2,24), Anonyme, [*Jugements des journalistes de Trévoux sur cet ouvrage*], 1746, fol. 240.

2. Charles-Antoine Coypel, « Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi... », *Le Mercure de France*, novembre 1751, p. 59-73.

3. Charles-Antoine Coypel, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 Août 1751*, Amsterdam, s.n., 1751.

4. Charles-Antoine Coypel, *Discours sur la peinture prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* [...], Paris, Pierre-Jean Mariette, 1732. L'exemplaire consulté pour cette étude se trouve à l'Österreichiche Nationalbibliothek de Vienne, cote 26.R.50. À ne pas confondre avec les *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* [...], publiés en 1721.

artistes à leur public — à savoir la légitimité d'une critique extérieure à la profession — le second, en revanche, s'adresse au profane, prenant un tour pédagogique, Alcipe, le « connoisseur », se faisant le professeur de Damon, un ignorant des « principes de l'art ». On connaît les talents de Coypel auteur de théâtre [1] : la formule choisie n'en est pas moins surprenante. En effet, si la société érudite française est familière du dialogue en tant que support pédagogique et vecteur d'idées, ce genre littéraire n'en demeure pas moins inédit au sein des séances de l'Académie [2]. Le fait est d'autant plus intéressant que Coypel lit ce dialogue lors d'une période d'appauvrissement de cet exercice propre à l'Académie que sont les conférences : réunis tous les premiers samedis du mois, les académiciens se contentent la plupart du temps de relire des discours écrits trente ou quarante ans plus tôt [3]. Cette paupérisation du discours académique est d'autant plus frappante qu'elle coïncide avec un bilan sur les écrits de théorie de l'art plutôt ténu. Or, à l'instar de René Démoris, force est de constater que cet appauvrissement qualitatif s'accompagne, de fait, d'une extension quantitative. Jamais peut-être avait-on autant parlé de peinture... Poèmes dédiés aux arts libéraux, nouvelles de l'Académie, comptes rendus d'expositions, dialogues versifiés émaillent alors le paysage littéraire français [4]. En recourant au dialogue, Coypel semble, par conséquent, vouloir non seulement s'adapter à cette pluralité d'écrits mais également anticiper la richesse de la production textuelle qu'engendreront les discours académiques suite à sa nomination au rang de directeur de l'Académie au mois de mars 1747 [5]. Or, de fait, c'est exactement ce genre littéraire que Coypel réemploie cette même année pour répondre à La Font de Saint-Yenne : deux textes liés par la forme, mais également par le fond. D'abord pour ce qui est de la forme : lorsque Coypel lit pour la première fois son *Dialogue* en 1726, il rompt avec le traditionnel discours de l'Académie. Il inaugure une formule littéraire alors inédite au sein de

1. Irène JAMIESON, *Charles-Antoine Coypel, premier peintre de roi Louis XV et auteur dramatique (1694-1752)*, Paris, Hachette, 1930 ; Charles-Antoine COYPEL, *La Curiosimanie*, Paris, Librairie des musées, 2014 ; Dominique QUERO, « Autour de la "société de Morville" et de trois prologues de Caylus (1731-1733) », dans N. CRONK et K. PEETERS, *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2004, p. 161-178.

2. Christian MICHEL et Jacqueline LICHTENSTEIN (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, E.N.S.B.-A., 2006-2015, tome IV, p. 278.

3. *Ibid.*, p. 15.

4. René DÉMORIS, Florence FERRAN, 2001, p. 17.

5. Christian MICHEL et Jacqueline LICHTENSTEIN (éd.), 2006-2015, tome V p. 16.

la vénérable institution précisément pour évoquer la manière dont on parle d'art en France. Coypel y fustige le « jargon » (le terme est de lui) employé par ses « prétendus connoisseurs », déplorant leur « galimathias [1] ». Un terme, « galimatia », que l'on retrouve dans le *Dialogue* de 1747 : « Je sais des gens de lettres, qui voyant un tableau, négligent de parler sur les parties auxquelles ils doivent se connoitrent, et font de pompeux galimatias sur le clair-obscur, la couleur et l'exactitude du dessein [2] ». Usage d'un galimatia, omissions sensées masquer un manque de connaissances essentielles sur la peinture, à savoir le clair-obscur, la couleur, le dessin, autant de reproches que l'on retrouve là encore sous la plume de Coypel dès 1726 :

> [...] ils n'osent enfin loüer la lumiere d'un tableau, parce qu'ils ne scavent pas le mot de clair-obscur ; la beauté des couleurs, parce que le grand terme d'harmonie des couleurs ne leur est pas familier. S'ils voïent par exemple, une belle tête de vieillard, dans laquelle d'heureuses épaisseurs de couleur leur representent des rides, ils n'ignorent pas qu'il y a pour les loüer un terme, dont ils ne peuvent se souvenir ; & faute de se rappeler le beau mot de patroüillis, ils croient devoir se taire [3].

Ainsi, au-delà de la question de la légitimité du public pour juger les artistes, de celle de la pratique comme condition préalable à la compréhension d'un art, ou encore du bien-fondé de l'anonymat des critiques, voit-on se profiler, au sein de l'Académie, une autre ligne de défense en réaction au « coup d'état » de La Font de Saint-Yenne, qui est celle de la terminologie. Une position du directeur de l'Académie relayée par un amateur honoraire qui lui est proche, le comte de Caylus (1692-1765). Ce dernier, évoquant les critiques, affirme ainsi aux membres de la vénérable institution en 1752 :

> Nous pouvons nous amuser entre nous de leur façon de parler, souvent fausse et rarement précise : il ne nous appartient pas de les attaquer publiquement. [...] Nous devons d'autant plus déposer dans votre sein la précision des idées et la véritable valeur des mots de la langue des arts que vous en êtes les seuls juges. J'ose dire que cette langue est plus vivante qu'aucune autre, que par conséquent elle a plus de variété et

1. Charles-Antoine Coypel, « Dialogue sur la connoissance de la peinture... », dans *Discours sur la peinture prononcez dans les conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1732, p. 28.

2. Charles-Antoine Coypel, « Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi... », *Le Mercure de France*, novembre 1751, p. 72.

3. Charles-Antoine Coypel, 1732, p. 23.

> se ressent du feu qui l'a fait naître et pour ainsi dire l'enrichit chaque jour [1].

Cette problématique de la terminologie, se double, chez Coypel, d'une attaque de la critique comme genre littéraire qu'il oppose à un autre, celui de la théorie de l'art, des traités, ou encore des vies d'artistes. Fustigeant ceux qu'il nomme les « diseurs de grands mots », il constate ainsi dans son *Dialogue* de 1726 : « Un homme qui voudra se jeter dans la connoissance de la peinture, s'adressera plutôt à eux qu'à un peintre : car ces messieurs ont leur intérêt pour publier que les peintres sont ceux qui s'y connaissent le moins : c'est là le premier préjugé sur lequel ils établissent les autres [2] ».

On pourrait croire, de fait, à une attaque en règle des amateurs théoriciens de l'art. Il n'en est rien pourtant. Dans l'avant-propos de ce même dialogue, Coypel a soin de différencier les « prétendus connoisseurs » qu'il attaque dans sa conférence et « les savants amateurs » qui, poursuit-il, « ne m'en sauront pas mauvais gré [3] ».

Une distinction, que l'on retrouve, encore une fois, au sein du *Dialogue* de 1747. La menace étant alors plus sévère qu'en 1726, Coypel, en appelle cette fois-ci aux mânes de Roger de Piles (1635-1709) : « Si de Piles vivoit encore, peut-être lui permettriez-vous de faire ce que vous trouvez étrange que les autres fassent », énonce ainsi un de ses personnages, Céligny. Et son comparse Dorsicour / Coypel de répondre : « Oui, je le lui permettrois, sans doute ; mais à coup sûr, il n'useroit pas de ma permission. Sage & moderé comme il l'étoit, il sentiroit trop les inconvéniens de ces sortes d'écrits [4] ».

Coypel se fait plus explicite encore, différenciant nettement théorie de l'art et critique :

> Relever publiquement les défauts d'un ouvrage, avec le ton d'un juge compétant et l'audace d'un anonyme, c'est un moyen cruel [...]. Je me bornerai donc, ajouteroit de Piles, à donner, si je puis, de bons principes sur la peinture. De pareils écrits feront innocemment la critique des

1. Anne-Claude CAYLUS, « De la légèreté de l'outil », conférence lue à l'Académie le 4 octobre 1755, et publiée sans nom d'auteur dans le *Mercure de France* de septembre 1756, rééditée par André FONTAINE, *Vies d'artistes du XVIIIe siècle* [...], Paris, Rénouard, 1910, p. 149-159.
2. Charles-Antoine COYPEL, 1732, p. 23.
3. *Ibid*, p. 18.
4. Charles-Antoine COYPEL, « Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi [...] », *Le Mercure de France*, novembre 1751, p. 66.

> mauvais tableaux, & même de ceux qui avec du mérite d'ailleurs, seront répréhensibles en certaines parties [1] [...].

De la nécessité d'une terminologie précise pour juger

Et de fait, Coypel entend appliquer la leçon donnée. S'appropriant un exercice dévolu aux critiques, il rédige alors son propre « salon » en 1751, intitulé *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 aout 1751*. Pédagogue, il y définit méticuleusement les principales parties de l'art dont il accusait, dès 1726, les prétendus « connoisseurs » de méconnaitre les termes et s'attache, pour se faire mieux comprendre, à comparer la terminologie académique des grandes parties de la peinture avec celle du théâtre.

Cela commence avec la composition : « cette distribution, cette économie, ce bon ordre qui fait tout valoir ; dans la peinture, c'est la disposition, au théâtre, c'est l'intrigue ou la conduite [2] », puis se prolonge avec le dessin : « le dessein, dans un tableau, c'est-à dire la circonscription des objets les mesures & les proportions des formes extérieures, répond à ce que nous appelons dans un drame des caractères bien faits [3] », avant que de poursuivre avec la « couleur locale » qui peut être comparée selon lui, avec « la versification, à l'expression, au style [4] ».

Là où Coypel se montre habile, c'est qu'après avoir ainsi établi un parallèle entre la terminologie de la peinture et celle du théâtre, il dénonce, dès lors, la prétention des littérateurs à parler de peinture :

> Quoique les règles de ces deux arts aient tant d'analogie, peu de poëtes se connoissent en peinture, & encore moins de peintres en poésie. Mais ces derniers sont plus modestes, ils avouent leur ignorance comme un défaut d'esprit, & les autres ne regardent la leur que comme un effet de leur indifférence sur des connaissances qu'ils auraient pu acquérir aussi facilement que celle de l'histoire [...] & de l'anatomie [5].

Coypel se sert également du caractère didactique de ce paragone en mai 1751, cette fois-ci pour former la jeunesse aux termes de l'art au

1. *Ibid.*, p. 67.
2. Charles-Antoine Coypel, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 août 1751*, Amsterdam, s.n., 1751, p. 5.
3. *Ibid.*, p. 3-4.
4. *Ibid.*, p. 6.
5. *Ibid.*, p. 7.

sein de son *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*, un essai dont le but avéré est d'inculquer le vocabulaire spécifique de la peinture à la jeunesse.

> Du Style. Tout le monde sçait qu'en parlant des écrits divers, on se sert du mot de style, qui signifie alors au figuré, la maniere de composer & d'écrire. Comme les Peintres ont chacun leur maniere de composer & d'écrire avec le pinceau, ils pourroient, ainsi que les orateurs, faire usage de ce mot. Mais cette grande partie de leur art ils l'appellent simplement *Maniere*. Ainsi lorsque je dis : ce tableau est dans la maniere de Raphaël, je fais concevoir à l'amateur de la Peinture l'équivalent de ce que je donnerois à penser à l'homme de Lettres, en disant : ce plaidoyer est dans le style de Cicéron [1].

Ainsi derrière la question de la pertinence terminologique se profile la question de la dignité intellectuelle des artistes. Méconnaître leur vocabulaire, qui plus est pour les critiquer, c'est pour Coypel les spolier doublement. Non seulement on ignore par-là la difficulté de leur métier, on les « décourage » mais qui plus est on les dépossède du substrat théorique, esthétique, intellectuel, fondement de leur art et de leur statut d'académiciens. Derrière la simple question du lexique, s'en profile donc une seconde, qui est celle de l'appropriation d'un discours et de son autorité. Qui parle d'art : les académiciens (artistes et amateurs honoraires comme Roger de Piles) ou les critiques, hommes de lettres sinon de plume ? Le problème de la terminologie se trouve en réalité enchevêtré aux autres problèmes soulevés par l'exercice de la critique : user d'un vocabulaire véhiculaire, c'est-à-dire compréhensible par tous, c'est donner au public la possibilité de parler et donc de juger spontanément de la peinture. User, *a contrario*, d'un vocabulaire vernaculaire, c'est demander au public d'avoir une formation préalable, un apprentissage permettant l'entrée au sein d'un cercle d'initiés. Diderot (1713-1784) l'a bien compris, qui constate que « [...] ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression » pourtant « si familiers dans [s]a bouche », se révèlent être « si vagues dans [s]on esprit [2] [...] ». « Promenez-vous dans une galerie avec un artiste » recommande-t-il ainsi dans ses *Pensées détachées sur la peinture* en 1772, « et faites-vous expliquer et montrer

1. Charles-Antoine COYPEL, « Parallèle de l'éloquence et de la peinture », *Le Mercure de France*, mai 1751, p. 17.

2. Denis DIDEROT, « Salon de 1765 », dans J. ADHÉMAR et J. SEZNEC, *Salons*, Oxford, Clarendon press, 1957-1967, 4 vol., p. 57 ; cité par Else Marie BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980-1982, t. I, p. 330-331.

sur la toile l'exemple des mots techniques ; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses des *contours coulants*, de belles *couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touche franche*, de *pinceau libre*, *facile*, *hardi*, *moelleux*, *faits avec amour*, *de ces laissés ou négligences heureuses* [1] ».

Le conseil est d'importance : ce faisant, Diderot entend bien intégrer le vocabulaire technique et théorique propre aux praticiens et aux académiciens au sein de ses *Salons*, tentant d'appliquer à la critique les normes et règles de la théorie de l'art, dépassant, ce faisant, le modèle initié par La Font de Saint-Yenne.

Il peut apparaître étonnant, *a priori*, que face à ce qui est considéré aujourd'hui comme un texte fondateur de la critique d'art, Coypel ait choisi de renouer avec une argumentation développée près de vingt ans auparavant. Une attitude dont on pourrait croire qu'elle ne fait que trahir une incompréhension des nouveaux enjeux soulevés par le texte de La Font de Saint-Yenne. Pourtant, le fait que Diderot, en 1772, en vienne de nouveau à souligner son importance démontre la prégnance d'une problématique, qui, loin d'être obsolète en 1747, parcourt le siècle, témoignant, en creux, de l'importance qui sous-tend cette question de la terminologie et à travers elle des compétences et de l'autorité face à un discours.

1. Paul Vernière, *Diderot. Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 812-813 ; cité par Else Marie Bukdahl, 1980-1982, t. I, p. 330.

Deuxième partie

Mots et concepts

© PUM

© PULM

Circulating Words, Generating Concepts. Bellori's "Idea" and Its Ties to the Academy and the Studio

Elisabeth Oy-Marra

Johannes Gutenberg Universität, Mainz

The term *idea* is, famously, tied closely not only to the Roman writer on art Giovan Pietro Bellori (1613–1696) but also and above all to Erwin Panofsky, who in 1924 dedicated a whole book to this concept in art theory, the very first art historical study of a concept. In his wide-ranging study, Panofsky was primarily concerned about the reception of Plato's theory of ideas, whereby his specific question concerned with the turn from the idea to the ideal. [1] Although Bellori's speech to the Accademia di San Luca, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, [2] was just one of many texts cited by Panofsky, his study had a lasting influence on the understanding of Bellori's "L'idea-text", especially because Panofsky claimed to recognize in this text the turn to the ideal and interpreted it as the formation of "law-giving aesthetics." [3]

1. John Michael Krois (ed.), *Ernst Cassirer, Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen; Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2008, p. 307. Panofsky' study is the first study of an art historical term. It was also subject of the study of Martin Hansmann, "'I modi più facili e più puri'. Zur Terminologie Giovanni Pietro Belloris", in H. C. Jacobs, G. Schlüter (ed.), *Beiträge zur Begriffsgeschichte der italienischen Aufklärung im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main-Berlin, Lang, 2000, p. 225–260, concerning the dissemination of the term *Idea* in the *Vite* Bellori's see p. 251–252.

2. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, ed. by Evelina Borea, Turin, Einaudi, 2009, p. 13–25 [1st ed. in Rome, 1672].

3. Erwin Panofsky, *Idea: a concept in art theory*, New York, Harper and Row, 1968, p. 110.

© PULM

Elizabeth Cropper, in her 1984 book about Pietro Testa, was the first to question Panofsky's interpretation as a kind of manifesto of a neo-classical art theory and above all doubted that Bellori's speech to the academy should be seen as merely an attempt to come to terms with Plato's theory of ideas. [1]

In the following text, I am less interested in subjecting Panofsky's study of the concept to renewed criticism as I am in anchoring the Bellori's concept more in its time, following Cropper's proposal. I will focus in particular on the path that the term took in Bellori's immediate circle and the various literary genres in which the concept of the *Idea* has been handed down. Although Panofsky's study of the concept was concerned with a more or less direct analysis of the Platonic concept of the *Idea*, which he used as a critical tool to judge the authors of the various eras, he himself had already seen that Bellori's *Idea* set out on new paths, not so much in terms of its content as in relation to the form of argumentation. Bellori's theory of the *Idea* was not in fact fundamentally different from that of earlier eras, "except," as Panofsky himself already emphasized: "he formulated it explicitly and attempted to demonstrate its validity by means of historical as well as philosophical reasoning." [2] It is this very observation that leads him to attribute a programmatic character to this statement, even though it merely proclaims the standard concept of the *Idea* during the Renaissance. Only in this form into which Bellori puts it, Panofsky continued, was it then adopted by French and German art critics. [3] From our present perspective, the history of this reception certainly has to be rewritten. Above all, it would have to take into account the manner of reading and excerpting and would certainly result in a much more selective perception of the notion. [4] It would be difficult to demonstrate that Bellori's philosophical and historical, rather than his

1. Elizabeth Cropper, *The ideal of painting: Pietro Testa's Düsseldorf notebook*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1984, p. 146; Elizabeth Cropper, "L'Idea di Bellori", in E. Borea, L. De Lachenal (ed.), *L' idea del bello. Viaggio a Roma con Giovan Pietro Bellori . . .* , Rome, Edizioni De Luca, 2000, 2 vol., vol. 1, p. 81–86.

2. Erwin Panofsky, 1968, p. 108.

3. John Michael Krois, 2008, p. 147.

4. The history of the reception of Bellori's *Idea* has not been written yet. It should take into account the materiality of reading. On this point see the ground braking study of Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2000. For the importance of Bellori's rethorical skill see Elizabeth Cropper 1984, p. 169 and again, Elizabeth Cropper, 2000.

outstanding rhetorical skill, was responsible for that.[1] It was, in any case, crucial that eight years later his speech to the academy found its way into the publication of his Lives, making a long-lived reception that crossed linguistic and cultural borders possible in the first place.

In the reflections that follow, taking up the thread of the earlier critique of Panofsky, I will focus above all on the use of the concept of the *Idea* in Bologna and Rome since 1600 and ask how the specific historical context of Bellori's speech at the Accademia di San Luca, delivered in 1664, shaped his understanding. My goal here is to show the ways in which the notion was circulating among scholars as well as artists even before Bellori wrote his speech. Moreover, I will argue that both artists and Bellori himself were indeed using the term programmatically, specifically, as a term for distinguishing. But it was not so much about distinguishing classicists from Mannerist or naturalist artists, as Panofsky and a large majority of scholars after him believed. I will instead show that at the time Bellori wrote his speech on the *Idea*, there was more at stake, namely, the abandoning of artistic standards used until then in the face of a growing art market and the associated problem of controlling it.

My paper is divided into two parts: first I examine the tradition of the term *Idea* and its use, starting with Bellori's speech to the academy, and then in the second part I shed light on Bellori's speech in the context of the Accademia di San Luca.

The Tradition of the Term in Art Theory and Its Use

In his speech, Bellori gives an image-like definition of *Idea*, which is also called: "*Dea della Pittura e Scoltura*", evoking a neoplatonic understanding, placing it as the origin of art:

> This *Idea*, or rather the goddess of painting and sculpture, when the sacred curtains of the lofty genius of a Daedalus or an Apelles are parted, reveals itself to us and descends upon marbles and canvases; originating in nature, it transcends the origins and becomes the original

1. While Panofsky thought that Bellori's *Idea* was based on readings of the original texts, Evelina Borea had brought to light, that many of his references comes from Junius, *De pictura veterum*. See BELLORI, ed. by E. BOREA, 2009, p. 13–25, notes. It was however Elizabeth Cropper, who showed the fundamental dependence of Bellori's text to Junius first book; See Elizabeth CROPPER, 1984, p. 161–175; about Junius see Franciscus JUNIUS, *De pictura veterum libri tres*, Rotterdam, Leers, 1694 [1st ed. 1637] and also vol. I, ed. by C. NATIVEL, Genève, Droz, 1996.

> of art; measured by the compass of the intellect, it becomes the measure of the hand; and animated by the imagination it gives life to the image. [1]

While he traced back the passage to his well-known references to Plato, Cicero, and other ancient writers, [2] at the same time he as well as Panofsky, repressed the most important description of the *Idea* in painting of Francisco de Holanda (1517–1585). In Holanda's dialogue *On antique painting*, we read:

> The idea in painting is an image that the understanding of the painter has to see with inner eyes in the greatest silence and secrecy; and he has to imagine it and choose the rarest and most excellent one that his imagination and prudence can arrive at, like an example that is dreamed or seen in the sky or in some other place, which he must follow and the desire to emend and put forth with the work of his hands exactly as he conceived it and saw it in his understanding. [3]

In its neoplatonic understanding of the *Idea* Bellori's concept is very close to Holanda's, who like Bellori compares the artist to God. What is different however is Bellori's explicit interest in the *Idea* of beauty and the notion of nature as an integral part of the *Idea* and thus of the work of art. [4]

1. Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: a new translation and critical edition*, tranlsated by A. Sedgwick Wohl and ed. by H. Wohl and T. Montanari, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 57. For the original text see: Giovan Pietro Bellori, ed. by E. Borea, 2009, p. 14: "*Questa idea, ovvero dea della pittura e della scoltura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele, originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano ed animata dall'immaginativa da vita all'immagine*."

2. These references were first traced by Erwin Panofsky, see John Michael Krois, 2008, p. 284–301; Giovan Pietro Bellori, ed. by E. Borea, 2009, p. 13–25. For the interpretation, see Thomas Leinkauf, "Kunst als Produkt der Seelenbewegung: Bellori und das Kunst- und Schönheitskonzept der Frühen Neuzeit", in E. Oy-Marra, M. von Bernstorff, H. Keazor (eds.), *Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris "Viten" und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2014, p. 47–75.

3. See Francisco de Holanda, *On antique Painting*, transl. by A. Sedgwick Wohl, introduct. by J. Oliveira Caetano and C. Hope, notes by H. Wohl, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013, p. 96–97; Francisco de Holanda, *I Trattati d'Arte*, ed. by G. Mondroni, Livorno, Sillabe, 2003, chap. XV; see also Sylvie Deswarte-Rosa, "*Idea* et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda", in *Revue de l'Art*, 1991, n° 92, p. 20–41, and more precisely p. 22–25.

4. Giovan Pietro Bellori, ed. by E. Borea, 2009, p. 13: "*Il perché li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di*

Whereas researchers focused on Bellori's derivation of *Idea* in ancient literature, all taken from Junius' *De pictura veterum*, [1] less attention was given to his specific references to the literature on art. Alongside Alberti and Leonardo, [2] he refers above all to Raphael's famous letter "*al signor Conte*" to Baldassare Castiglione, in which the concept of *Idea* is understood in no small measure as one that is rooted in artistic practice that is more than mere artisanship. Bellori quoted Raffaello, who referring to the anecdote of PLINY claims that he uses a "certain idea" in order to paint a beautiful woman: "In order to paint one beauty, I would need to see more beauties, but as there is a dearth of beautiful women, I make use of a certain *Idea* comes into my mind." [3] The form of the quotation makes clear that Bellori was demonstrating that he knew this letter well. And indeed in his days there were two different printed versions of the letter, respectively published by Lodovico Dolce and Paolo Pino. [4] The chosen quotation confirms furthermore a citation by Cicero in the beginnings of the *Idea*-text and has therefore to be regarded as a confirmation of the knowledge of the ancients in modern

bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento." See Tomaso MONTANARI, in Giovan Pietro BELLORI, ed. by H. WOHL and T. MONTANARI, 2005, p. 10.

1. See Elizabeth CROPPER, 1984, for Bellori's deep dependance on Junius here.

2. Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. BOREA, 2009, p. 17: "*insegna Leon Battista, che si ami in tutte le cose non solo la somiglianza, ma principalmente la bellezza, e che si debba andar scegliendo da corpi bellissimi le più lodate parti. Così Leonardo da Vinci istruisce il pittore a formarsi questa idea ed a considerare ciò che esso vede e parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti di qualunque cosa*."

3. Giovan Pietro BELLORI, ed. by H. WOHL and T. MONTANARI, 2005, p. 59; for the original text see Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. BOREA, 2009, p. 17: "*Per dipingere una bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi servo di una certa idea che mi viene in mente*".

4. For Bellori's quotation see Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. BOREA, 2009, p. 17; Bernardo PINO, *Nuova scelta di lettere*, Venice, Rampazetto, 1582, vol. II, p. 249; for a critical overview of Raffael's letter see John SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources* (*1483–1602*), New Haven-London, Yale University Press, 2003, p. 734–741, here more precisely, p. 735; John SHEARMAN, "Castiglione's portrait of Raphael", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 38, 1, 1994, p. 69–97, claims that the quotation is based on the version of Dolce's text of 1559. What is most important, he argues that the letter was not written by Raffaello, but by Castiglione himself. See Charles HOPE, *Dolce*, "*Titian, and a Fake Raphael Letter*", in P. JACKSON and G. REBECCHINI (ed.), *Mantova e il Rinascimento italiano: Studi in onore di David S. Chambers*, Mantua, Sometti, 2011, p. 213–221, for an attribution to Federico Dolce instead. That Bellori knew the whole version of the letter is evident, because he cites the letter entirely in his *Delle imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino*, Rome, Giacomo Komarek Boëmo, 1695, p. 100.

times.[1] Raffaello's quotation is then followed by another letter of Guido Reni, showing that he like Raffaello was also committed to the *Idea*.[2] That is not what concerns me here, but this quotation makes it clear that Bellori not only appealed to the philosophical tradition of the concept of the *Idea*, but explicitly translated the learned concept of the *Idea* exposed by Junius connecting it to a certain tradition of Italian art theory. He by no means claimed to be the first to do so again in his time; rather he distinguished himself from this tradition while at the same time affirming it. In doing so, it took up the talk of the "*certa idea*", which was coined by Raffaello and was already widespread in artists' circles. Just how closely Bellori's *Idea* was to Renaissance literature on art can be demonstrated not least using the example of the illustration that appears as the preface to the text on the *Idea* published in his *vitas*[3] (Fig. 1). It was clearly not only inspired by Bellori's graphic pun of the *Idea* as the "*Dea della Pittura*" (goddess of painting), but it does not depict a personification floating down from the heavens. Rather, the *Idea* as the goddess of Painting has already settled on marble blocks, in a free interpretation of Bellori's description: "descends upon marbles and canvases."[4] She holds a compass next to her head while drawing, which refers to a sentence in Bellori "measured by the compass of the intellect, it becomes the measure of the hand."[5] The compass pointing upwards recalls Ripa's illustration of *Teoria*, which is wearing a compass on her head pointing upwards to the heavens.[6] But the compass also marks the circle of an intellectual type of painting that had become almost proverbial in a statement attributed to Michelangelo: "*bisogna avere le seste negli occhi*" ("it needs to have the compass in the eyes").[7] The image shows

1. See Matthias Winner, "*...una certa idea. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung*", in M. Winner and O. Bätschmann (ed.), *Der Künstler über sich und seinem Werk*, Weinheim, VCH –Acta Humaniora, 1992, p. 511–570, here p. 528, fn. 25.

2. Giovan Pietro Bellori, ed. by E. Borea, 2009, p. 17.

3. The illustrations were produced by Bellori's friend, the painter Charles Errard. See Jean-Claude Boyer, "Bellori e i suoi amici francesci", in E. Borea, L. De Lachenal (ed.), 2000, p. 51–54; Emmanuel Coquery, *Charles Errard: ca. 1601–1689. La noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013, p. 209–211.

4. See note 461.

5. *Ibid.*

6. See the discussion in Elizabeth Cropper, 1984, p. 65–95.

7. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. by P. Barocchi and R. Bettarini, Florence, Sansoni 1966–1997, 7 vol.; vol. VI, *Testo*, p. 109: "*bisogna avere le seste negli occhi e non in mano, perchè*

also the close tied between the gaze of *Idea* contemplating outside the image with her hand holding a brush already on a canvas. Her hand is depicted with a shadow on the canvas. As Victor Ieronim Stoichiţă has already emphasized, the hand reminds the fact that, for *Idea* to become substance, practice must intervene. [1] Instead of understanding the shadow as Stoichiţă does, as the shadow of "bad practice", referring to Bellori's term *pratica* as a counterfigure to *Idea* and as such a negative expression for painting understood as a pure manual practice, [2] I rather think that the shadow has to be seen in a platonical way, in which painting itself is seen as shadow of the *Idea*. The image of the hand guided clearly by the *Idea* is related to Leonardo, who had already judged anyone who portrayed nature faithfully but without reason ("*che ritrae per prattica e giuditio d'occhio, ma senza ragione*") as inferior, as it meant nothing more than being a mirror. [3] The image therefore depicts practice at it should be: guided by the *Idea*.

Bellori probably grappled with the concept of *Idea*, long before he was entrusted with the task in 1664 to give the speech in question at the Accademia di San Luca, as is suggested above all by the fact that this term was circulated in his immediate circle. As Denis Mahon and Giovanni Previtali have already emphasized, the term found its way in particular into a treatise on painting by Giovan Battista Agucchi (1570–1632) that survives only as a fragment but must have been written around 1600 and circulated early on in the scholarly circles in Rome. [4] Bellori certainly knew it, since Agucchi was a close friend of Bellori's mentor, Francesco Angeloni, and part of the manuscript was

le mani operano e l'occhio giudica; vedi inoltre"; David SUMMERS, *Michelangelo and the language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 373, 352–379.

1. Victor I. STOICHIŢĂ, *A short history of the shadow*, London, Reaktion books, 1997, p. 94.

2. Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. BOREA, 2009, p. 21: "*Così questa idea e deità della bellezza fu dagli antichi cultori della sapienza formata nelle menti loro,* [...] *che bruttissima e vilissima è quell'altra idea che la più parte si forma su la pratica,* [...]". See also Elizabeth CROPPER, "Bound theory and blind practice: 'Pietro Testa's notes on painting and the Liceo della pittura'", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, p. 262–296; Elizabeth CROPPER, 1984, p. 65–95.

3. Jean-Paul RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts*, London, Phaidon, 1970, 2 vol., p. 119, § 20; Carmen BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300–1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 131–132, note 20; see also the juxtaposition of Theory and Practice in the *Liceo della pittura* of Pietro Testa, Elizabeth Cropper 1984, p. 65–95.

4. Giovanni PREVITALI, "Introduzione", in Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. Borea, 2009, p. XXXVII; Denis MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, n. publ., 1947, p. 234.



QVEL ſommo, ed eterno intellet-
to autore della natura nel fabbri-
care l'opere ſue marauiglioſe al-
tamente in ſe ſteſſo riguardando,
coſtituì le prime forme chiamate
idee; in modo che ciaſcuna ſpe-
cie eſpreſſa fù da quella prima
idea, formandoſene il mirabile
conteſto delle coſe create. Ma
li celeſti corpi ſopra la luna non
ſottopoſti a cangiamento, reſtarono per ſempre belli, & or-
dinati, qualmente dalle miſurate sfere, e dallo ſplendore de
gli aſpetti loro veniamo a conoſcerli perpetuamente giuſtiſſi-
mi, e vaghiſſimi. Al contrario auuiene de'corpi ſublunari
ſoggetti alle alterationi, & alla bruttezza; e ſebene la Na-
tura intende ſempre di produrre gli effetti ſuoi eccellenti,
nulladimeno per l'inequalità della materia, ſi alterano le for-
me, & particolarmente l'humana bellezza ſi confonde, come

Figure 1 – *Idea*, d'après Charles Errard, vignette dans Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, Al Mascardi, 1672.

published in 1646 as an introduction to Giovanni Atanasio Mosini's *Diverse Figure*, which was printed with eighty engravings based on paintings by Annibale Carracci. [1] For his part, Agucchi used *Idea*, on the one hand, as equivalent to *mente* (mind), speak of the artist's *Idea* as: "*e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello*." [2] On the other hand, however, it stood for the *Idea* of beauty, the divine *Idea* in the sense of the Platonic *divinatio*: "*Ma l'uomo intendente, sollevando il pensiero all'Idea del bello, che la natura mostra fare, da quello vien rapito, e come cosa divina la contempla.*" [3] We already find here the thought, later so crucial for Bellori, that this *Idea* of beauty is the increase or fulfillment by art of a plan that is merely inherent in nature. Nevertheless Bellori didn't mention Agucchi a single time in his *Idea* lecture. Whereas Agucchi's concept of the *Idea* relied heavily on Leon Battista Alberti, Bellori seemed to be more interested in bringing into play the letter of Raffaello and thus the authority of an artist. [4]

It is not uninteresting that not the concept of the *Idea* but the associated concept of *imitazione giudiziosa*, "judicious imitation", was emphasized already in a speech by the Bolognese jurist Francesco Faberio on the occasion of Agostino Carracci's funeral in 1603. In this speech, which was important programmatically for the Accademia dei Desiderosi in Bologna, Faberio not only offered an overview of Agostino's career work but also made it clear with this term that Agostino had not made the mistake, as other painters had, of loving likeness more than beauty: "*guardandosi dall'error di molti ch'amano piuttosto la somiglianze anco nelle parti non buone, che la bellezza libera d'ogni emendo.*" [5]

Even before Bellori dedicated himself to the *Idea*, not that term itself but certainly the concept of natural beauty and true beauty ("*vero bello*") was already circulating among artists. Indeed, it can be found in the correspondence of Francesco Albani (1578–1660) and his close friend Andrea Sacchi (1599–1661). In his letter to Francesco Albani on October 28, 1651, Sacchi pointed out that he was well aware how

1. *Ibid.*, p. 234.
2. *Ibid.*, p. 243; see also *ibid.*: "*Agucchi e l'idea della bellezza*", p. 111–154.
3. *Ibid.*
4. For Agucchi and Alberti, see Denis MAHON, 1947, p. 131–134.
5. Francesco FABERIO, *Il Funerale*, in Carlo Cesare MALVASIA, *Felsina Pittrice . . .*, ed. by G. P. ZANOTTI, Bologna, Tip. Guida all'ancora, 1841, 2 vol. [1st ed. 1678], vol. 1, p. 306–311; see also Agostino MASCARDI, *Dell' arte historica*, Rome, G. Facciotti, 1636, where he espoused the concept of *perfetta idea* founded upon the judicious imitation of the ancients: see Elizabeth Cropper, 1984, p. 158.

challenging it was to recognize the truly beautiful and how difficult it was to depict it: "*quanto in alto sua la cognizione del vero bello della natura e quanto difficile di rappresentarlo*." [1] In contrast to Agucchi, however, for whom the evocation of the *Idea* of beauty was supposed to set the tone at the beginning of his treatise on painting (the true painting), Sacchi primarily used the term to distinguish himself and a few other painters from the Bamboccianti, whose painting he dismissed as not founded in truth; at the same time, he was clearly bitter about their financial success. [2] Agucchi had earlier distinguished between painters working with the *Idea della Bellezza* [3] and those who were primarily concerned with imitating what came directly before their eyes, whom he associates to the taste of the vulgar people:

> *Da che intenderassi agevolmente quanto meritino di lode li Pittori, che imitano solamente le cose, come nella natura le truovano, e si debba farne la stima, che ne fa il volgo: perchè essi non arrivando à conoscer quella bellezza, che esprimer vorrebbe la natura, si fermano su quel che veggono espresso, ancorchè lo truovino oltremodo imperfetto*. [4]

In his late reply of January 6, 1654, Francesco Albani passionately concurred with Sacchi, and picking up the prejudices against the Bamboccianti in a long tirade against these—now called—Oltremontani he ranted against the dangers of effortlessness ("*sollecito della facilità*"), misunderstood as inspired grace, but rather the result of hard study and the temptations of profit ("*invito dell'interesse*"). [5] This correspondence does not just show that, following Agucchi's treatise on painting, the concept of the *Idea* as concept of true beauty was circulating among artists to whom Bellori was close. It also makes palpable an updated use of the concept of *Bello ideale* that takes up Agucchi's distinction of two types of painting and applies it in a judgmental diagnosis of his own time with defamatory intent. [6] The same diagnosis is shared

1. Andrea Sacchi to Francesco Albani, October 1651, in Carlo Cesare Malvasia, 1841, vol. 2, p. 179; see also Elizabeth Cropper, 1984, p. 106–108.

2. Carlo Cesare Malvasia, 1841, vol. 2, p. 179.

3. Denis Mahon, 1947, p. 242: "*Ma altri s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura . . .* ".

4. *Ibid.*, p. 243.

5. Carlo Cesare Malvasia, 1841, vol. 2, p. 180–181. Francesco Albani to Andrea Sacchi, January 6, 1654. For the juxtaposition between Flemish and Italian painting ascribed to Michelangelo see: David Summers, 1981, p. 332.

6. Previtali already underlined the difference in sound between Agucchi and Bellori on these topics. See Giovan Pietro Bellori, ed. by E. Borea, 2009, p. XXXVI.

by another member of the circle of Angeloni, Camillo Massimo. In a letter to Bellori from the 5th July 1661, it seems that he reacts to an argument offered to him perhaps by his friend, beginning with: "*Non piccolo argomento che la pittura sia caduta in questo secolo.*" [1] The lament about the poor state of painting clearly expressed in the letters is interesting not just because both painters and Camillo Massimo were close friends of Bellori, [2] but because such complaints can be documented at the Accademia di San Luca at nearly the same time, which would be the backdrop for which Bellori would write his famous speech. [3]

Bellori's Speech and the Accademia di San Luca

Among the documents of the Accademia di San Luca in Rome published by Angela Cipriani there is an *Informatione* dated 1662 that offers a similarly pessimistic view of the situation of contemporaneous art and that of the Accademia di San Luca. As in the correspondence of Sacchi and Albani, it too laments the lack of respect and understanding for "high art" and hence an artistic decline. The Accademia, it is argued here, was dealing with the represents of the guild who quite openly used lack of respect for study, disregard for painting, and aversion to one's neighbors in order to destroy the place. The art of painting, it goes on, which in other times was practiced only by aristocracy (*Nobili*), was now accessible to anyone ("*hoggi a tutti è fatta lecita*"). The result of this, it was said, was that students, who need to have a Zeuxis as teacher, had only contemptible handbooks available ("*ha più vili manuali per scorta*"). [4]

1. Camillo Massimo to Giovan Pietro Bellori, 5th July 1661, in Liza BEAVEN, *An ardent patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle; Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*, London-Madrid, P. Holberton, 2010, p. 415, letter 53.

2. After brief stay in Rome, Francesco Albani had returned to Bologna, where he was apparently in contact with Bellori. It can no longer be reconstructed when exactly they met, but in a letter of condolence printed by Malvasia after Bellori's death in 1660 to one of Albani's students, Girolamo Bonini, it is clear that Albani was one of Bellori's most important informants, who provided the Roman scholar with *ricordi* and sketches of works by the Carracci and their circle in Bologna, see G. P. Bellori to Girolamo Bonini, October 16, 1660, in Carlo Cesare MALVASIA, 1841, p. 190–191.

3. See Giovanni PREVITALI, "Introduzione", in Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. Borea, 2009, p. XXXVIII stated: "*L'evoluzione del pensiero teorico del Bellori rispecchia insomma cambiamenti reali del mondo che lo circonda.*"; and Elizabeth Cropper, 2000.

4. See *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, ed. by A. CIPRIANI and E. VALERIANI (ed.), Rome, Quasar, 1988, p. 179–182.

The *Informatione*'s drastic description of the situation at the Accademia di San Luca and its effects on the painter of the time fell under the principate of the painter Pier Francesco Mola, who apparently provided a report on the state of things for the record.[1] But although Mola had already called for a reform of the academy, Carlo Maratta (1625–1713), who was elected Principe of the academy two years later in 1664, was the first to push through a fundamental reform of the Accademia di San Luca.[2] The resolutions written under his principate in 1664 with the goal of reforming the academy referred back to the origins of the academy under Federico Zuccari (ca. 1540–1609). The most interesting thing in our context is that he relaunched the exhibitions of student drawings that Federico Zuccari had organized and set up competitions for them. In addition, the speeches that had been held in the early days of the academy were reintroduced. They were now conceived in close connection with the drawing exhibitions and were intented to be held three times a year: "*che in avvenire li discorsi nella mostra dei disegni si debbano fare e recitare tre volte l'anno.*"[3] For the first drawing exhibition, which was planned to open on May 4, 1664, we read in the documents of the academy that a decision was made to ask Bellori if he would recite his "*Discorso*" himself on the occasion of the drawing exhibition.[4] Strangely, Bellori said no, but at

1. For the ties of Bellori's speech to the reform of the Accademia di San Luca see Elizabeth Cropper, 2000.

2. For the *Accademia di San Luca* in Rome see: Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Rome, Stamperia De Romanis 1823; Romano Alberti, *Origine e progresso dell'Accademia del disegno, de' pittori sculori ed architetti*, ed. in P. M. Lukehart, *The Accademia seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, New Haven-London, Yale university Press, 2010, p. 357–364; Angela Cipriani, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 2012; Isabella Salvagni, "Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc: notes pour une révision", in *Revue de l'art*, 171, 2011, p. 17–29; Patrizia Cavazzini, "Pittori eletti e 'bottegari' nei primi anni dell' Accademia e Compagnia di San Luca", in *Rivista d'arte*, 5. Ser. 1, 2011, p. 79–96; for the principato of Francesco Mola see: Francesco Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612–1666). Materia e colore nella pittra del 600*, Rome, Bozzi, 2012, p. 22; see also the article of Federico Fischetti, in A. Amendola and J. Zutter (ed.), *Giovanni e Pier Francesco Mola*, Mendrisio, Mendrisio Press, forthcoming.

3. See "Congregazione generale del 20 aprile 1664", in A. Cipriani and E. Valeriani (ed.), 1988, p. 26 [A.S.L., vol. 44, fol. 6].

4. "Congregazione generale 4 maggio 1664", in *ibid.*, p. 26 [A.S.L., vol. 43, fol. 159 v°; vol. 44, fol. 6 v°]: "*Il suddetto Signor Carlo Maratta Principe si offerse . . . et ancor di parlare al Signor Gio. Pietro Bellori per saper da quello se vuole recitar il discorso*

the same time decided that only an academician should be allowed to read his speech, so that ultimately the current secretary, Carlo Cesi, was selected to do so. And indeed in his *Lives* of 1672, Bellori's speech was published with the note that it had been read on the third Sunday in May 1664 under the principate of Carlo Maratta. [1]

Bellori's speech to the academy thus occupied a key position in the context of Carlo Maratta's reform. Its association with the exhibition of student drawings reinforces the close association of the *Idea* with that of the *disegno*, even though, interestingly, he does not use the latter word a single time. [2] The structure of his speech, moreover, reveals the close relationship of the discourse on the *Idea* to the founding texts of the Accademia di San Luca, especially to Federico Zuccari's *L'idea dei pittori, scultori e architetti* of 1607. [3] The title Bellori chose for his speech paraphrases that very title, differing only in the use of the singular: *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*. In addition, his speech has a subtitle: "*scelta delle bellezze naturali superiore alla natura*" with which he referes also to Agucchi's *Idea* concept. Elizabeth Cropper has already pointed out the intertextual connections to Federico Zuccari's *Idea dei Pittori, scultori e architetti* and was able to show that Bellori's (macro)cosmic, with which he begins his speech, is a paratext in condensed form of the beginning of Zuccari's work. [4] Indeed, the beginning of Bellori's speech on the *Idea*, "*Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura*", turns out to be a rearrangement of Zuccari's verse: "*Formando il sommo Dio l'humil Natura.*" Cropper has also pointed to Bellori's pun of the *Idea* as "*dea della pittura e scoltura*" as a response to Zuccari's metaphysical understanding of *disegno* as "*segno nel nome di dio*", whereby the interpretation of the individual letters plays a big role. Federico Zuccari's treatise must therefore be seen as a kind of reference text for Bellori's speech on the *Idea*, though ultimately

fatto da esso G. Bellori per la prossima mostra de' disegni die Giovani Concorrenti e non volendolo esso Signor Bellori recitare l'Accademia non vuole che si reciti da altri. . . . "

1. Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. Borea, 2009, p. 14.

2. The connection between *disegno* and *Idea* is however evident. See Hana GRÜNDLER, "Gloriarsi della mano e dell'ingegno: Hand, Geist und pädagogischer Eros bei Vasari und Bellori", in E. OY-MARRA, M. von BERNSTORFF, H. KEAZOR (ed.), 2014, p. 77–103; Elisabeth OY-MARRA, "Drawing as epistemological medium in Bellori's Lives", in H. KLINKE (ed.), *Art as visual epistemology*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars publishing, 2014, p. 111–123.

3. Federico ZUCCARI, "L'idea de' pittori, scultori e architetti", in D. HEIKAMP (ed.), *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Florence, Olschki, 1961, 2 vol., p. 1–2 [1st ed. 1607].

4. Elizabeth CROPPER, 2000.

Bellori distanced himself considerably from its content. Seen in the context of the reform of the academy, Bellori's speech appears to have been above all an attempt to hark back to the first statutes of the academy as recorded in a text written by Romano Alberti and Federico Zuccari: *Origine e progresso del'Accademia del dissegno* of 1604.[1] It not only discusses setting up drawing exhibitions but above all the practice of exchanges on theoretical subjects every fifteen dates in the so-called "*Accademie*", since, it states that without la *teoria* there couldn't be good practical operations: "*senza la theoria non può essere prattica d'operationi molto buone*."[2] It is therefore unsurprising that the "*Primo ragionamento e discorso sopra il dissegno*" was already on the program of the fourth Accademia on January 2, 1594. To judge from the minutes, Federico Zuccari presented his thoughts on "*disegno interno*" and "*esterno*" in these meetings. He also used the term "*Idea*" and specifically as a synonym for the mind: "*deve primieramente il Pittore formare nella sua idea, e figurare nella sua mente la forma delle cose*."[3]

Despite this close relationship to Federico Zuccari's treatise and to the first *Ragionamenti* he held in the context of the recently founded Accademia, the content of Bellori's speech is obviously far more than a new edition of Federico Zuccari's text. Adopting Agucchi's notion of the *Idea del Bello*, he uses the concept in a way which was rather a common argument between artists pushing it further. As we noted in the correspondence of Andrea Sacchi and Francesco Albani the *Idea*-painters were identified with high Italian art and opposed to foreigners attracted by the surfaces of things and interested in making much profit as possible. A similar distinction is also find in the treaty of Fréart de Chambray, *Idée de la Perfection de la Peinture*, published in Le Mans 1662.[4] The two treaties have in common praticularly

1. Romano Alberti and Federico Zuccari, *Origine e progresso del'Accademia del dissegno*, reprinted in D. Heikamp (ed.), *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Florence, L.S. Olschki, 1961 [1st ed. 1604].

2. *Ibid.*, p. 25.

3. *Ibid.*, p. 25.

4. See Milovan Stanic, "Préface", in Roland Fréart De Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de Idée de la perfection de la peinture*, ed. by F. Lemerle-Pauwels and M. Stanic, Paris, E.N.S.B.-A., 2005, p. 169–185; See Giovanni Previtali, "Introduzione", in Giovan Pietro Bellori, ed. by E. Borea, 2009, p. XXIV, who expressed some doubts if Bellori could have known the treaty before writing the *Idea*-speech, because Fréart sent his treaty to Poussin with a letter dated 1st March 1665.

the disdain of manierists as well as the high estimation of Poussin and Domenichino as the most worthy exponents of modern (intellectual) painting. They differ nevertheless a lot in their methodological approaches, which could not be shown here.

A little less polemical than Fréart de Chambray, Bellori, referring to the painting of his time, advocated a necessary distinction from a painting of pure *pratica* that we saw already in Agucchi. By doing this, Bellori introduces here a social hierarchy of the public by claiming that the common people preferred things painted faithfully to nature and appreciated beautiful colors because they did not understand beautiful forms. "They disdain reason, follow opinion, and turn away from the truth of art upon which on its proper base, the most noble simulacrum of the *Idea* stands consecrated." [1] This distinction between the vulgar and the educated people has its deep roots in literal criticism of the Cinquecento. [2] As James Clifton has shown, naturalist painters reacted to the widespread opinion of their art as directed only to vulgar people. [3]

The close relationship of Bellori's speech to the reform of the Accademia di San Luca shows that the speech was intended to provide orientation at a time when traditional standards were eschewed in response to a growing and increasingly anonymous art market and a new audience associated with it. As I hope to have been able to show, the use of the concept of the *Idea* since Agucchi has always been to distance oneself from false art that is false regarded as mere portraiture; it was alluded to first in artists' circles and then applied to specific artists.

1. Giovan Pietro BELLORI, ed. by E. BOREA, 2009, p. 22: "*Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte, sopra la quale come in propria base è dedicato dell'idea il nobilissimo simolacro*." Eng. trans. in Giovan Pietro Bellori, ed. by H. WOHL and T. MONTANARI, 2005, p. 61.

2. See David SUMMERS, 1981, p. 332–333; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1961, p. 504.

3. James CLIFTON, "'*Ad vivum mire depinxit*': toward a reconstruction of Ribera's art theory", in *Storia dell'arte*, 83, 1995, p. 111–132; here p. 122. He underlined that Riberas's painting *Magdalena Ventura with Her Husband and Son* (1631, Oil on canvas, 196 × 127 cm, Toledo, Museo Fondacion Duque de Lerma), rejected with its inscription "*ad vivum more dipinxit*", the association between naturalism and vulgar taste, as the painting was commissioned by the viceroy.

© PULM

Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*

Eva Struhal
Université Laval

© PULM

Around the year 1678 [1], the Florentine art historian Filippo Baldinucci (1624–1697) came back to Florence for a short stay. He had just begun a new position as a vicar—a representative of the Medici government—of Cosimo III in Vico Pisano near Pisa. Before that, Baldinucci had been in the service of Leopoldo de' Medici as the curator of the Cardinal's vast drawing collection, which set the foundations for his art theoretical activity. After Leopoldo's death, his services were considered no longer worth their salary. [2] Baldinucci used the spare time afforded by his new position to start writing the first volume of his monumental *Notizie de' Professori del Disegno* and the *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* (Fig. 1), the first dictionary of artistic terminology in Italian language, both of which were printed in 1681. [3]

1. I want to thank the Department of Art and Art History at the University of Texas at Austin and its libraries for their hospitality and the ideal research conditions they provided during the writing of this article. I also want to thank the organizers and participants of the colloquium "Des mots pour la théorie, des mots pour la pratique" for important suggestions.

2. For these details of Baldinucci's life see Edward L. Goldberg, *After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 89–116.

3. Although early authors such as Julius von Schlosser maintained that Baldinucci's *Vocabolario* was the earliest vocabulary of artistic terminology, there is in fact a vivid discussion about its status since it is predated by André Félibien's, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dependent. Avec un Dictionnaire avec les termes propres de chacun de ces Arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676.

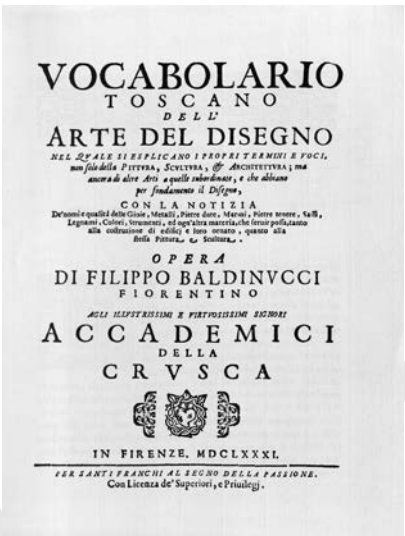

VOCABOLARIO
TOSCANO
DELL'
ARTE DEL DISEGNO
NEL QUALE SI ESPLICANO I PROPRI TERMINI E VOCI,
non solo della PITTURA, SCULTURA, & ARCHITETTURA; ma
ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano
per fondamento il Disegno,
CON LA NOTIZIA
De' nomi e qualità delle Gioie, Metalli, Pietre dure, Marmi, Pietre tenere, Sali,
Legnami, Colori, Strumenti, ed ogn'altra materia, che servir possa nella
alla costruzione di edifizj e loro ornato, questo alla
detta Pittura, & Scultura.
OPERA
DI FILIPPO BALDINVCCI
FIORENTINO
AGLI ILLVSTRISSIMI E VIRTVOSISSIMI SIGNORI
ACCADEMICI
DELLA
CRVSCA
IN FIRENZE, MDCLXXXI.
PER SANTI FRANCHI AL SEGNO DELLA PASSIONE.
Con Licenza de' Superiori, e Privilegj.

Figure 1 – Titlepage of Filippo BALDINUCCI's *Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno*, 1681.

In his introduction to the *Vocabolario*, Baldinucci attributes the development of that work to Senator Giulio Pucci's suggestion that he should "investigate the terms and expressions particular to the exercise of the arts of *Disegno*."[1] Baldinucci presented an overview of artistic practice by including terms from art-theoretical literature as well as those belonging to the colloquial usage of artists and connoisseurs (*commun uso degli artefici e dilettanti*), a professional group

Several authors have suggested that Baldinucci compiled his *Vocabolario* in reaction to Félibien's *Principes*. See Georg GERMANN, "Les dictionnaires de Félibien et Baldinucci", in *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997, p. 253–258; Oskar BÄTSCHMANN, "Félibiens Dictionnaire von 1676 und Baldinuccis Vocabolario von 1681", in E. OY-MARRA, U. BERNSTORFF, H. KEAZOR (ed.), *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2014, p. 21–46.

1. Filippo BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno*, Florence, Per Santi Franchi al Segno Della Passione, 1681, p. IX: " . . . *d'investigare il proprio de' vari termini e voci delle medesime Arti* . . . ". "*Lorenzo del Balì e Senatore Giulio Pucci*", who Baldinucci mentions as instrumental for the writing of the *Vocabolario* has not been unanimously identified. Edward L. GOLDBERG, 1988, p. 92 mentions him as "Cavaliere Lorenzo Pucci". Philip L. SOHM, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 166 calls him "Senator Luigi Pucci".

with which he self-identified and for which he intended to carve out a profile within his own cultural context. [1] Pucci also urged Baldinucci to record colloquial artistic vocabulary since usage is ephemeral and its richness is lost without a written record. Baldinucci conceived his œuvre as both a monument to the complex and diversified language of Florentine artistic practice and as a means of enabling connoisseurs to broaden their linguistic terminology, thus widening the audience that understood artistic production and appreciated art. [2]

Baldinucci and the Linguistic Culture of the Accademia della Crusca

As depicted in Pier Dandini's painting representing Baldinucci seated between the Accademia del Disegno and the Accademia della Crusca, Baldinucci's *Vocabolario* is firmly situated at the crossroads of art history and linguistic history (Fig. 2). [3] Baldinucci dedicated his *Vocabolario* to the Accademia della Crusca, whose member he became, following its publication. [4] Schlosser, Parodi, and Sohm have underscored the *Vocabolario's* indebtedness to the practical as well as ideological goals of this academy. [5] Parodi traces several definitions included in Baldinucci's dictionary back to the second volume of the *Vocabolario della Crusca*, which appeared 1623. She attributes the textual parallels between Baldinucci's definitions and those of the Crusca's vocabulary to the fact that the academicians proofread Baldinucci's *œuvre* before he became a member. [6]

1. On Baldinucci as a connoisseur, see Edward L. GOLDBERG, 1988, p. 44, 60, 64–65, 94, 104–105.

2. See Filippo BALDINUCCI, 1681, p. IX-X.

3. On Dandini's painting, see Floriana CONTE, "Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini," in *Studi Secenteschi*, 50, 2009, p. 171–207.

4. Edward L. GOLDBERG, 1988, p. 110–116.

5. Julius VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Vienna, Kunstverlag Anton Schroll, 1967, p. 468–469; Severina PARODI, "L'uso e i professioni nel Vocabolario della Crusca," in M. Fileti MAZZA (ed.), *Convegno Nazionale sui Lessici Tecnici delle Arti e dei Mestieri . . .* , symposium acts, Cortona, 28–30 May 1979, Florence, Eurografica, 1979, p. 21–36; Philip L. SOHM, 2001, p. 165–168.

6. Severina PARODI, 1979, p. 23. For the hypothesis that against their conventions the *Cruscanti* proofread Baldinucci's *Vocabolario* before he actually joined their academy see Severina PARODI (ed.), *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence, Studio Per Edizioni Scelte, 1985, p. IX. This circumstance is also alluded to by Baldinucci himself see Filippo BALDINUCCI, 1681, p. VII: " . . . *s'egli auuerrà giammai*,



Figure 2 – Pier Dandini, *Filippo Baldinucci seated between Allegories of the Accademia della Crusca and the Accademia del Disegno*, Oil on Canvas, 150.5 × 207 cm, Florence, Accademia della Crusca, Villa medicea di Castello. © Florence, Accademia della Crusca, Villa medicea di Castello.

However, the project of the Crusca's second edition and Baldinucci's *Vocabolario* differ fundamentally in their approach to language. The second edition of the *Vocabolario della Crusca* still limits its vocabulary to the canonical *Trecento* authors Boccaccio, Petrarch, and Dante, authors of the "*buon secolo*", and excludes colloquial language as inferior. [1]

che alcun de' vocaboli di queste Arti rozzamente portato da mè, ben pulito da VOI, e ridotto al suo naturale splendore . . . ".

1. This hierarchical approach to different language pools is openly stated in the preface to the second edition *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venice, Iacopo Sarzina, 1623, "*A Lettori*", n.p. On the Italian linguistic debate of the *questione della lingua* see Maurizio Vitale, *La Questione della Lingua*, Palermo, Palumbo, 1967. This linguistic debate on the validity of everyday language has its roots in the sixteenth century. For example, in his *L'Ercolano* (1570) the Florentine humanist Benedetto Varchi claimed that general linguistic usage should be integrated into literary language

This rejection of contemporary language triggered adamant opposition inside and outside of Florence. [1] Several seventeenth-century Florentine linguists such as Bernardino Fioretti or Bartolommeo Buommattei attributed much didactic potential to colloquial Florentine, when spoken by the educated. [2] The preparations for the third edition of the *Vocabolario della Crusca*, in which the academy's restricted language pool finally should be expanded triggered the collection of vocabulary of Florentine professions, in which Cardinal Leopoldo de' Medici, Baldinucci's later patron engaged between 1650 and 1658. [3] Therefore, by 1681, Baldinucci's decision to base his vocabulary on colloquial language and to focus on a professional group had lost its provocative edge and probably built on Leopoldo de' Medici's focus on professional terminology, which was included into the third edition of the *Vocabolario della Crusca*, which appeared only in 1691. [4] Baldinucci's competence and intentions as a compiler of artistic vocabulary have been evaluated in very contradictory terms. Von Schlosser suggests and Parodi argues that Baldinucci's approach to artistic vocabulary is derivative and merely informed by the "purist" linguistic choices of the Accademia della Crusca. Parodi also questions the linguistic comprehensiveness of Baldinucci's *Vocabolario* by stating that it did not include artistic colloquial language or workshop jargon. [5] While there is no doubt that Baldinucci heavily relies on the second edition of the *Vocabolario della Crusca*, von Schlosser and Parodi both underestimate the originality and theoretical ambition of the *Vocabolario*. Baldinucci fuses different linguistic pools by mixing vocabulary from art theoretical sources with that of workshop jargon (without specifically pointing out these distinctions) specific to contemporary artistic practice. He highlights the vocabulary's authenticity by frequently adding: "*diconsi i nostri professori*" (28 times) or "*dicesi dagli artefici*"

---

so that the richness of colloquial language gets preserved for posterity. For the innovative approach of the third edition of the *Vocabolario della Crusca*, which included vocabulary of contemporary usage as well as Trecento words that had fallen out of use see Raffaella SETTI, *Le Parole del Mestiere. Testi di artigiani fiorentini della seconda meta del Seicento tra le carte di Leopolda de' Medici*, Florence, Accademia della Crusca, p. 11–20.

1. Maurizio VITALE, 1967, p. 64–93.

2. Benedetto BUOMMATTEI, *Della lingua Toscana*, Milan, Societa tipografica de' classici Italiani, 1807, p. 108–12 (2 vol.).

3. Severina PARODI, 1979, p. 32.

4. Raffaella SETTI, 2010. p. 11–20.

5. Julius VON SCHLOSSER, 1967, p. 468. See Severina PARODI, 1979, p. 23–34.

(employed 127 times). However, he does not distinguish the terms *professore* and *artefice*.[1] Baldinucci defines *artefice* as someone who practices art, while the term *professore* is only implicitly clarified by its distinction from *dilettante*.[2]

Although Baldinucci frequently explains art theoretical terms by adopting definitions from the *Vocabolario della Crusca*, he deviates from the Crusca's lexicographical conventions in several aspects: as stated in his *Proemio*, he adds Latin translations only for terms that are not easily comprehensible for foreign readers; a second, more astonishing deviation particularly since Baldinucci claims to document artistic vernacular is that he seldom includes sentences exemplifying the usage of each term.

Baldinucci's introduction to the *Vocabolario* promises to render studio walls porous in order to make the studio-specific vocabulary of artists accessible to *intendenti*. Inclusion of terms such as *pittore da sgabelli* ("painter of stools"), which clearly derive from workshop jargon, indicate his intention to live up to this promise. *Pittore da sgabelli*, denotes a clumsy painter of low repute who lacks basic skills in *disegno*, is incapable of transcending the two-dimensionality of the picture plane by creating an illusionistic representation of space, and instead fills the canvas from edge to edge with clumsy figures.[3] A "painter of stools" is also not in command of the more sophisticated pictorial techniques of chiaroscuro or *sfumato*, since he sets fields of color bluntly next to each other. The term *pittore de' sgabelli* or its synonyms (*pittore da stivali*, *pittore da roste e boti*) are a part of the derogatory, competitive discourse practiced by artists among themselves in the workshop milieu. The pejorative employment of this term is supported by its use in the body of Antonio Malatesti's (1610–1672) unpublished poetry. He was a dilettante painter and a friend of several Florentine artists such as Francesco Furini, Baldassare Franceschini called *Il Volterrano*, or Lorenzo Lippi as well as the Neapolitan painter Salvator Rosa.[4] Malatesti's slan-

1. These numbers of occurrences are taken from the database of the University of Chicago Library, *Art Theorists of the Italian Renaissance*, [Online], URL: www.lib.uchicago.edu/efts/ATIR/ [accessed 3 May 2017].

2. Filippo Baldinucci, 1681, p. 15: "*Artefice, Artiere, Artigiano, Artista, m. Esercitatore d'Arte. Lat. Artifex*". *Ibid.*, p. 48–49: *"Dilettante: chi diletta. Ma tra' Professori del disegno, si prende impropriamente per chi si diletta di quest' Arti, a distinzione de' Professori di essa"*.

3. *Ibid.*, p. 125–126.

4. On his biography see Girolamo de Miranda's recent entry in the *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, p. 114–116. The most recent study of Antonio

derous poems against an undisclosed painter, Don Tarsia, stand in the workshop tradition of badmouthing and defaming works of art of opponents, which Vasari described as combining the burlesque and the true ("*mezzo burlando, mezzo dicendo da vero*").[1] In the series of poems dedicated to the painter Don Tarsia, Malatesti summons him to give up his ill-chosen profession and instead become a whitewasher or a decorator of plates. One of these poems invites *Il Volterrano*, Lippi, and Salvator Rosa to beat up Don Tarsia, a *pittor di stoviglie*, to punish him for his artistic dilettantism. Baldinucci's "painter of stools" resembles Don Tarsia's artistic profile in essential aspects. Malatesti describes many of these artistic deficiencies again in a poem entitled: *Don Tarsia, Painter of Fans and Ex-Voti*.[2] Also, the definition of the term *boto* (ex-voto) includes not only its neutral definition as "a votive image that is attached in churches", but matches the colloquial connotations associated with artistic dilettantism in Malatesti's slanderous poem.[3]

Despite the fact that Baldinucci commemorates a language pool that in traditional linguistic concept was considered ephemeral and colloquial ("*volgar favella*") and therefore associated with a lower social class, his *Vocabolario* is not concerned with social status, but with artisanal practice and the professional claims of the *Professore del disegno*. In making the specific professional language of the artist accessible outside the immediate artistic context, the *Vocabolario* embodies professional identity and belongs to the genre of "rhetorical treatment of profession"[4] whose increasing importance in early modern Italy has been underscored by George McClure.

Malatesti's poetry is: Davide MESSINA, *Antonio Malatesti, "La Tina: equivoci rusticali"*, London, Modern Humanities Research Association, 2014.

1. As Sanne Wellen has shown, this is a tradition that was also widely practiced among Florentine artists of the sixteenth century, but was clearly continued during the seventeenth century. Sanne Wellen, *Andrea del Sarto "Pittore Senza Errori" between Biography, Florentine Society and Literature*, Baltimore, John Hopkins University, 2003, p. 127–134.

2. For a full transcription and further interpretation of this poem see Eva STRUHAL, "Friendly Disagreements: Salvator Rosa and Lorenzo Lippi in seventeenth-century Florence," in S. EBERT-S. CHIFFERER, H. LANGDON, C. VOLPI (ed.), *Salvator Rosa e il suo tempo 1615–1673*, symposium acts, Rome, 2009, Rome, Campisano, 2010, p. 44.

3. See Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 183.

4. George W. MCCLURE, *The Culture of Profession in Late Renaissance Italy*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 2004.

Appropriating Art Historical Terminology

Although Baldinucci considered his *Vocabolario* essential to his activity as an art historian and indeed inseparable from his monumental project of the *Notizie de' Professori del Disegno*, little research has been done on the theoretical underpinnings of this œuvre.[1] Georg Germann and Oskar Bätschmann have suggested that one of the *stimuli* for the *Vocabolario* was André Félibien's (1619–1695) *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent* and its *Dictionnaire* (in 1676).[2] It is likely that Baldinucci knew of this text, since, like Félibien, he lists as justification for his *Vocabolario* the impossibility to describe a beautiful architecture without the command of architectonic terms.[3] Like Félibien, Baldinucci underscores that he writes for an audience of connoisseurs, not artists and claims that colloquial language is more apt for recording artistic practice than a literary one. Nevertheless, the *Vocabolario* relies heavily on Florentine art theoretical literature in its choice and explication of terms. While we know that Félibien interviewed artists and craftsmen for the *Dictionnaire*, very little is known about Baldinucci's strategies of compiling his *Vocabolario*. Baldinucci claims that it took him four months, which he presumably spent in Vico Pisano and therefore away from the workshops of Florentine artists. Given the comprehensive volume of his vocabulary he must have compiled at least a part of the collection of terms and vocabulary used in the artistic milieu prior to this period. Despite his explicit commitment to base his *Vocabolario* only on the colloquial jargon of artists rather than on written art theory, many of the definitions in Baldinucci's *Vocabolario* are gleanings from other art theoretical sources without citing their authors, a strategy that has been pointed out by Paola Barocchi about the *Notizie*.[4]

In his introduction to the *Vocabolario*, Baldinucci explicitly ties his project to a representation of the practical dimension of art. This view announces his agenda to recast the art historical framework that was available to him. For example, his definition of art, which he derives near verbatim from Benedetto Varchi's (1502–1565) *Maggioranza delle*

1. An exception is Philip Sohm, 2001, p. 165–184, who discusses Baldinucci's definition of style in the *Vocabolario*.

2. Georg Germann, 1997, p. 253–258; Oskar Bätschmann, 2014, p. 21–46.

3. Filippo Baldinucci, 1681, p. X; André Félibien, 1676, *Préface*, n.p.

4. Paola Barocchi, "Nota critica", in F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, vol. VI, Florence, Sansoni, 1975, p. 9–66.

arti, changes one word to alter its meaning significantly Varchi defines art in his first lecture as: "*. . . diremo che l'arte è uno abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa.*" [1] By replacing the adjective "*fattivo*" (active) with "*intellettivo*" (erudite/intellectual), Baldinucci introduces a fundamental change to the definition of art: "*Arte f. Un abito intellettivo, che si fa con certa e vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa.*" [2]

Cropper, Mendelsohn, Quiviger, Williams, and Barzman have underscored Varchi's indebtedness to Aristotle's definition of art, which associates it with the lower level of universal reasoning not focused on speculation but anchored in the realms of doing and making. [3] Particularly Varchi's strong emphasis on practice distinguishes his concept of *Disegno* from Giorgio Vasari's emphasis on universal judgment and, hence, on theoretical speculation. [4] Although art and its terminology in Baldinucci's eyes are firmly rooted within practice, his underscoring of the adjective "intellectual" suggests that he operates with a concept of practice that reformed and merged the traditional opposition among the Aristotelian categories *episteme* (knowing) and *praxis* (making) that

1. For the translation of this phrase see Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezzioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 113: "Art is a productive activity executed with a true knowledge of things which are not based on necessity, the source of which does not lie within the thing itself but in the maker."

2. Benedetto Varchi's definition of art is slightly confusing as a few lines before the phrase adapted by Baldinucci he calls art in fact also "*un abito intellettivo*" see Benedetto VARCHI, *Della Maggioranza delle Arti*, in P. BAROCCHI (ed.), *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, G. Laterza & figli, vol. 1, p. 9. This terminological ambiguity has lead to contrasting interpretations of Varchi's definition of art. For Baldinucci's definition of art see Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 15.

3. Elizabeth CROPPER, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, Princeton University Press 1984, p. 77–78; François QUIVIGER, "Benedetto Varchi and the Visual Arts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 50, 1987, p. 219–224; Karin EDIS-BARZMAN, "Perception, Knowledge, and the Theory of Disegno in Sixteenth-Century Florence," in L. J. FEINBERG (ed.), *From Studiolo to Studio. Florentine Draftsmanship Under the First Medici Grand Dukes*, Seattle, Univ. of Washington Press 1991, p. 37–48; Robert WILLIAMS, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1997, p. 35–40.

4. Giorgio VASARI, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, ed. by R. BETTARINI (ed.), Florence, Sansoni Editore, 1966 [1st ed. in 1550 and 1568]; on Vasari's concept of *Disegno* see Robert WILLIAMS, 1997, p. 29–72.

is considered as characteristic for the seventeenth century. [1] Art does not provide access to absolute truth, [2] but it is based on the concept of reasoned, intellectualized practice. Since art cannot provide a view into a world of otherworldly perfection and permanence, Baldinucci deemphasizes the traditional art theoretical opposition between different modes of imitation, one that imitates nature as is and one that idealizes it through selection. The Florentine sculptor Vincenzo Danti (1530–1576) distinguished *imitare* and *ritrarre* as two dramatically different kinds of imitation. [3] While *ritrarre* expressed the slavish process of copying the imperfect appearances of nature, *imitare* denoted an idealized style of imitation. Baldinucci mitigates the contrast between both words by defining *ritrarre* as "portraying again" and *imitare* as "rendering similar." [4] Such refusal to differentiate between different kinds of imitation distinguishes Baldinucci's art theoretical agenda from the art historical framework available to him. For example, he also alters other art theoretical concepts of paramount importance such as the concept of *Idea*, which in in the art theory of his Roman contemporary, the art theorist Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) promotes art that idealizes the corruptible imperfections of earthly nature. [5] In contrast, Baldinucci's definition of *idea* associates it only

1. On the important discussion on the early modern transformation of the concept of practice see Pamela H. SMITH, "Making as Knowing. Craft as Natural Philosophy," in A. R. W. MEYERS, H. J. COOK (ed.), *Ways of Making and Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014, p. 17–47; Pamela H. SMITH, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 17–20.

2. That in Baldinucci's eyes art does not provide access to the speculative realm becomes evident from his quote from Aristotle's *Nicomachean Ethics*, I. III in his introduction to the *Vocabolario*: "Now our treatment of this science will be adequate, if it achieves that amount of precision which belongs to its subject matter." See ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics*, Loeb Classical Library, 2nd edition, 1933, p. 4. Filippo BALDINUCCI, 1681, p. XI: "*Exacta tractatio, non simili modo, in uno quoque genere exquirenda est, quemadmodum neque in Artium opificiis*".

3. See Rudolf PREIMESBERGER, "Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere—'imitare' statt 'ritrarre' (1567)," in R. PREIMESBERGER, H. BAADER, N. SUTHOR (ed.), *Porträt*, Frankfurt am Main, Reimer, 1999, p. 273–287.

4. Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 73: "*Imitare. fare a simiglianza. Lat. Imitari* [*sic*]." For *ritrarre* see *ibid.*, p. 137: "*Ritrarre. Di nuovo trarre. Di nostri artefici si usa questa voce per lo dipinger dal naturale*".

5. On the concept of *Idea* and its central importance for the art of the seventeenth century see among others Elizabeth CROPPER, "L'Idea di Bellori", in E. BOREA (ed.), *L' idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, exh. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni, 2000, Rome, Edizioni De Luca, 2000, vol. 1, p. 81–86.

with terms as *capriccio*, *fantasia*, and *bellezza*, but not divine truth, thereby undermining art's speculative dimension. [1]

Baldinucci's stated aim of documenting the practical dimension of art demands a study of the relationship between the *Vocabolario* and contemporary artistic practice. Naturally the word and concept of *Disegno* loom large in Baldinucci's own biography and his art theoretical activity. While as the *Vocabolario's* title suggests, Baldinucci adopts Vasari's idea of *Disegno* as the father of the three arts, he fundamentally modifies Vasari's concept of *Disegno* in its basic importance. Baldinucci's definition of *Disegno* is a precise quote after Raffaello Borghini's (1537–1588) treatise *Il Riposo*, [2] modified slightly. Baldinucci's definition moves quickly from the art theoretical concept to the artistic object. [3] It also does not resolve the traditional ambiguities inherent in this term, such as its simultaneous reference to artistic invention and the art of draftsmanship. Borghini's definition echoes in most parts Vasari's, but he omits two fundamental characteristics associated by Vasari with his concept of *Disegno*: that it is the father of all three arts and that it is the result of the artist's universal judgment of all things in nature. In Borghini's art theoretical system, drawing after nature is a skill essential for the formation of the artist's personal style. Only painters who imitate nature can produce art comparable with pure fountain water. Painters copying after another artist's manner, risk that their art equals to stale water running through channels. In a partial

1. Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 72: "*Idea f. Perfetta cognizione dell'obbietto intelligibile, acquistata e confirmata per dottrina e per uso. Usano questa parola i nostri Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio, e d'invenzione*." Baldinucci's definition of this term demonstrates his commitment towards artistic terminology of Tuscan origin, since the first part of his definition copies the definition of "idea" from the *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1623, p. 402.

2. Raffello BORGHINI, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, p. 137: "*Il disegno non estimo io che sia altro che una apparente dimostrazione con linee di quello che prima nell'animo l'uomo si aveva concetto e nell'Idea imaginato, il quale a voler co' debiti mezi far apparire bisogna che con lunga pratica sia avezza la mano con la penna, col carbone, o con la matita ad ubidire quanto comanda l'intelletto*".

3. Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 51: "*Disegnamento, Disegno m. Un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose, che prima l'uomo coll' animo si aveva concepite, e nell'idea immaginate; al che s'avvezza la mano con lunga pratica, ad effetto di far con quello esse cose apparire. Vale ancora, figura, e componimento di linee e d'ombre, che dimostra quello che s'à da colorire, o in altro modo mettere in opera; e quello ancora che rappresenta l'opere fatte. Lat. Graphis, iconographia. E quello che rappresenta la figura di rilievo, è detto modello. Lat. Forma, modulus. Di quì aver disegno, termine de' Pittori, e vale sapere ordinatamente disporre la 'nvenzione, doppo aver bene, e aggiustatamente delineata e contornata ogni figura, o altra cosa che si voglia rappresentare*".

adoption of Borghini's definition, Baldinucci omits the close association between an excellent individual manner and the imitation of nature, which contrasts with his own definition of *maniera* (style) as "ineffable distance from the agreed-upon imitation of the true and natural". [1] Borghini's idea that an individual style is best formed through close study of nature is most clearly embodied by the art of his Florentine contemporary, Santi di Tito (1538–1603). In the *Notizie*, Baldinucci portrays Santi's fascination with the practice of *disegno* condescendingly, as someone who draws the most mundane surroundings: his cat, chairs, the children, his wife. [2] Baldinucci draws a close connection between the too exact mimesis of Santi's art, his appreciation of small, everyday objects and deplores that his art lacks the coloristic sophistication and softness of Venetian and Lombard painting. Not only in Santi's life, but also in a series of other artists among them Jacopo Chimenti (1551–1640) and Lorenzo Lippi (1606–1665), Baldinucci insinuates that focus on draftsmanship degrades the gracefulness of coloring and is incompatible with the requirements of the grand style. Thus, Baldinucci's definition of *disegno* subverts Borghini's positive evaluation. His criticism of the style whose outlines are too hard reveals an inherent polemical stance against this traditional Florentine concept. Baldinucci thus subliminally but fundamentally changes the meaning of *disegno* from a cognitive, intellectual category into a visible characteristic of style, distinguishable for the connoisseur, whose professional profile he started to establish.

Baldinucci's choice to represent artistic practice in the format of a vocabulary rather than that of a treatise merits profound analysis. Although Florentine linguistic culture plays an important part in it, the art theorist's ambitious *Vocabolario* cannot be explained entirely by his intention to underscore the supremacy of Tuscan language, its function to accompany the *Notizie*, or his ambition to become a member of the Accademia della Crusca. [3] An immediate consequence of this choice is, a seeming shift in authorial voice: while Baldinucci calls himself a compiler or collector of his vocabulary, the *Professori del Disegno* advance collectively into main agents of their art, suggesting that the *Vocabolario* opens for the reader an unfiltered insight into

1. See Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 88. For the translation, see Philip SOHM, 2001, p. 165–184.

2. Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno*, Florence, per Piero Matini, 1688, vol. 2, p. 119.

3. Philip SOHM, 2001, p. 166–167; Edward L. GOLDBERG, 1988, p. 89–116.

artistic practice. Yet, as Dubourg-Glatigny and Vérin point out, every compilation is also an act of "rewriting", [1] a fact we have underscored by the subtle changes Baldinucci introduces into terms defined by his *Vocabolario*, which align with his art theoretical convictions.

Elevating Practice

Baldinucci's *Vocabolario* often shifts traditional art theoretical terms from a highly intellectual dimension toward artistic practice. This consistent shift suggests that the intentionality behind Baldinucci's *Vocabolario* can be better understood as a parallel to the reevaluation of artistic practice as investigative—an "artisanal science" that Pamela Smith has dedicated an important body of publications to. [2] Baldinucci considered that craft and natural investigation are related and included detailed descriptions of local woods and precious stones as artistic materials. [3] The vocabulary's exhaustive list of verbs, nouns, and adjectives describing different aspects of artistic practice suggests that Baldinucci assumed that good practice, based on theoretical reflection, is an important and positive aspect of artistic creation. This distinguishes his approach from others, for example, Giovanni Pietro Bellori's slightly earlier art theoretical system in which artistic creation based only on practice is considered inferior to theory. Although recent research on Bellori has undermined the strict "theory-practice" divide that has been considered as essential to his concept of *Idea*, Baldinucci's representation of art through the lens of its techniques, materials and practices significantly differs from Bellori's. [4] Baldinucci's ambition to create a comprehensive representation of artistic techniques in the domain of language matches other early modern attempts to systematize knowledge of artisanal practices that Dubourg-Glatigny and Vérin

1. Pascal DUBOURG GLATIGNY and Hélène VÉRIN (ed.), *Réduire en art: la technologie de la Renaissance aux lumières*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 80–82.

2. See for example Pamela H. Smith, 2014, p. 17–47.

3. See for example, Baldinucci's entry on agate (*agata*), in Filippo BALDINUCCI, 1681, p. 4–6; cypress (*arcipresso*), in *ibid.*, p. 12.

4. For recent research that reevaluates the relationship between theory and practice in Bellori's oeuvre see Elisabeth OY-MARRA, "Drawing as an Epistemological Medium in Bellori's Lives," in H. KLINKE (ed.), *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge upon Tyne, 2014, p. 111–123; Hana GRÜNDLER, "Gloriarsi della mano e dell'ingegno': Hand, Geist und pädagogischer Eros bei Vasari und Bellori'", in E. OY-MARRA, U. BERNSTORFF, H. KEAZOR (ed.), 2014, p. 77–104.

have recently categorized as the cultural phenomenon of "réduction" or the "rationalisation des pratiques". [1] In doing so, Baldinucci documents the linguistic expression of Florentine artisanal traditions in which artworks and not art theoretical treatises were the preferred repositories of mental reflection that tied together artistic theory and practice. This aspect is documented in several passages from Baldinucci's life of the Florentine painter Matteo Rosselli (1578–1650), who instigated his students to merge art theoretical reflection and skillful practice within their works. [2] Although at first sight it might appear that Baldinucci de-intellectualizes the production of art by suggesting that its focus is on artistic technologies and know-how, in doing so, artistic practice is turned into an epistemology and therefore a field that can be analyzed and experienced by connoisseurs, the audience for whom Baldinucci wrote the *Vocabolario*. This inclusion of practice as a source of knowledge parallels another contemporary aspect of Florentine culture: the description of scientific experiments in the *Saggi di Naturale Esperienze* edited collectively by the scientific Accademia del Cimento. [3] Baldinucci and the scientists of the Accademia del Cimento strove for an authoritative representation of artistic and scientific practice that included observation and the suppression of the individual authorial voice in favor of a objective representation of the practices behind art and science respectively. In order to enhance the *Saggi's* authority, Lorenzo Magalotti, the editor of the descriptions, "overwrote" the scientists' individual voices and instead chose an objective, impersonal description of the experiments performed, similar to a research report. [4]

Baldinucci adopted the locally vetted format of a dictionary, a symbol of a domain's universality and comprehensive representation through language. In doing so, Baldinucci's *Vocabolario* served not only as a

1. P. Dubourg Glatigny, H. Vérin (ed.), 2008.

2. Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua che contengono tre decennali dal 1580 al 1610*, In Firenze nel Garbo, Florence, 1702, p. 410.

3. Lorenzo Magalotti, *Saggi di Naturali Esperienze fatte nell' Accademia del Cimento*, Florence, Giuseppe Cocchini all' Insegna della Stella, 1667.

4. On the question of collective authorship as a form of objectivity at the Accademia del Cimento, see Marco Beretta, "At the Source of Western Science," in M. Beretta, A. Clericuzio (ed.), *The Accademia del Cimento and its European Context*, Sagamore Beach, MA Science History Publ., 2009, p. 130–34; Luciano Boschiero, *Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany. The History of the Accademia del Cimento*, Dordrecht, Springer, 2007, p. 184–191.

linguistic monument but also a professional one, conveying a meta-historical *status quo*. [1]

A fruitful field for future research will be to point out the often minute, but profoundly meaningful changes Baldinucci introduces into existing art theoretical terminology. This intertextual research will also help reconstruct the rationale of art behind the author's art theoretical texts.

© PULM

1. This meta-historical viewpoint contrasts with Filippo BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Florence, Piero Matini, 1686. There, Filippo Baldinucci represents the history of printmaking through the lens of historical and technological development.

© PULM

Talent, Genius, Passion: 17th- and 18th- century Dutch Terminology for an Intangible but Indispensable Factor in Artistic Success

Marije Osnabrugge
LexArt — Université Paul-Valéry Montpellier 3

© PUM

Art treatises were written with a wide array of objectives in mind. They often include reflections and advice on what an artist needs to do in order to distinguish himself in his trade. Understandably, this subject fascinated artists, theorists and collectors alike. This paper will focus on the terms that are used in Dutch art literature between 1600 and 1750 to describe the characteristics that allow an artist to become successful. [1]

1. This analysis includes references to the following art theoretical treatises: Carel Van Mander *Het Schilder-boeck* . . . , Haarlem, Paschier van Wesbusch, 1604; Franciscus Junius, *De Schilder-konst der Oude* . . . , Middelburg, Zacharias Roman, 1641; Philips Angel, *Lof der Schilder-konst*, Leiden, Willem Christiaens, 1642; Willem Goeree, *Inleydinge tot de al-gemeene Teycken-Konst* . . . , Middelburg, Wilhelmus Goeree, 1670 [2nd edition; 1st edition: 1668]; Willem Goeree, *Inleydingh tot de practijck der al-gemeene Schilder-Konst* . . . , Middelburg, Wilhelmus Goeree, 1670; Samuel Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst* . . . , Rotterdam, François van Hoogstraeten, 1678; Gerard De Lairesse, *Grondlegginge ter Teekenkonst* . . . , Amsterdam, Willem de Coup, 1701; Gerard De Lairesse, *Groot Schilderboek* . . . , Amsterdam, Hendrick Desbordes, 1712 [2nd edition; 1st edition: 1707]. Arnold Houbraken, *De Groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* . . . , Amsterdam, Arnold Houbraken, 1718–1721, is also included, even though the book mainly contains artist biographies with a few art theoretical digressions that are of interest for our analysis. See, esp.: Houbraken, 1718–1721, vol. I, p. 378–381, vol. II, p. 334–341, vol. III, p. 135–146, see Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1968, p. 83–86; Bart

While a number of specific exemplary qualities are mentioned in relation to different artists, the idea persisted that artists had to possess a certain innate quality to obtain excellence. This article attempts to establish that, in the Dutch language of art, there was not one single term that made reference to this quality, but instead different terms were used in different contexts.

De Piles' *génie* translated

Perhaps unexpectedly, a Dutch translation of a French text forms an instructive starting point for an exploration of the range of terms deployed in the Dutch texts. The French language of art primarily used one specific term: *génie*, derived from the Latin *ingenium*.[1] Although Roger de Piles was not the only French art theorist to employ the term *génie*, it occupies a central place in his *Abrégé de la vie des peintres* (first edition 1699), especially in the introductory treatise *L'idée du peintre parfait*. In the very first sentence, De Piles adresses the importance of *génie*: "*Le Génie est la première chose que l'on doit supposer dans un Peintre.*"[2] The first edition (1699) has one chapter on genius, which forms the first chapter of the *Remarques et eclarcissemens sur la précedente Idée*.[3] In the 1715 edition,[4] De Piles expands this theme from the first edition and defines the concept of genius in two chapters. It is not my intention to discuss the details of De Piles' notion of genius, or that of other French art theorists of the period, nor to provide a comparison between the French and Dutch concepts of genius and talent.[5] Rather, the Dutch translation of the second edition of De Piles' treatise (1715)

Cornelis, "A reassessment of Arnold Houbraken's 'Groote schouburgh'", in *Simiolus*, vol. 23, issue 2/3, 1995, p. 163–180, esp. p. 173–174, as well as Bart Cornelis, "Arnold Houbraken's 'Groote schouburgh' and the canon of seventeenth-century Dutch painting", in *Simiolus* 26, issue 3, 1998, p. 144–161, esp. p. 152, for more information on the "theoretical digressions" by Arnold Houbraken.

1. For an overview of the use of the term *génie* in French art literature, see the *LexArt* database (expected launch: spring 2018).

2. Roger De Piles, *Abregé de la vie des peintres* . . . , Paris, Charles de Sercy, 1699, p. 1.

3. *Ibid.*, p. 13–15: "Du Génie".

4. Roger De Piles, *Abregé de la vie des peintres* . . . , Paris, Jacques Estienne, 1715 [2nd edition], p. 12–16. In fact, De Piles re-arranged the information in the original chapter, calling it "*De la nécessité du Génie*", and added a new chapter to precede it, called "*Du Génie*".

5. The *Dictionnaire* that will be written within the context of the *LexArt* project will include an analysis of the concept of genius in different languages.

edited by Johannes Verhoek in 1725 will serve as an introduction to the different types of terms that are used in the Dutch texts and will demonstrate the variety of the Dutch language of art.

Verhoek uses the term *genie* (a "dutchified" form of the French word, still in use today) on its own in his translation, which suggests that the Dutch eighteenth-century audience was familiar with this word despite the fact that the term is not used in Dutch art treatises of the period. [1] However, he frequently provides a Dutch equivalent, or placed the French term in the margin for clarification. [2] By contrast, John Savage, who worked on the English translation of 1706, consistently used the English term "genius", to translate *génie* and apparently did not think it necessary to offer any explanation or equivalents in the English edition of the text. [3]

Verhoek's considerations in translating the French text in a correct and transparent manner are apparent from the start. He translates the aforementioned first sentence of De Piles' introductory treatise into Dutch as: "*De *neiging van de Geest is de eerste zaak die in een Schilder plaats moet hebben.*" [4] In the margin, he adds "*Le Génie*", to indicate the French origins of this term that he is referring to with *neiging van de geest.* [5] In the first chapter on genius, entitled "*Van de Genie*", Verhoek choses to use the term *genegentheit*: "*Maar de natuur die voor deze schatten zorge draagt, wanneer zy deze Genie, of geweldige genegentheit, gegeven heeft voor een Konst, zo geeft zy die zelden algemeen voor alle*

1. De Lairesse uses the term "Genie" in the context of pagan ghosts (Gerard De Lairesse, 1712, *Van de verbeelding der Engelen en Geniën der Heidenen*, vol. II, p. 172–176.), most likely referring to spirits in Islamic religion, called *djinn*.

2. See Aude Prigot's essay in this book for a discussion of the problematics of translation. I am very grateful to my colleague Aude Prigot for pointing me in the direction of the Dutch translation, which she treated for the *LexArt* database.

3. Roger De Piles, *The Art of Painting, and the Lives of Painters . . .* , London, J. Nutt, 1706, p. 9–10 (Chapter One of the English edition, called "Of Genius"). The English translation was based on the 1699 edition of the *Abrégé.*

4. Roger De Piles, *Beknopt verhaal van het leven der vermaardste schilders . . . En nu in 't Nederduits vertaalt door J. Verhoek*, Amsterdam, Balthasar Lakeman, 1725, p. 1.

5. At the end of the chapter on the necessity of Genius, Verhoek repeats the translation *neiging van de Geest* for *génie*, see Roger De Piles, 1725, p. 15: "*Het is waar dat deze neiging van den Geest {Genie}, bezonder zyn vermogen, niet uistrekt over alle zoorten van kundigheden: maar het dringt doorgaans verder door in zulke, die onder zyn heerschappy zyn*". Roger De Piles, 1699, p. 16: "*Il est vray que le Génie particulier n'étend pas ainsi son pouvoir sur toutes sortes de connoissances: mais il pénétre d'ordinaire plus avant dans celle qui est de sa domination.*"

gedeeltens die zy bevat."[1] The adjective *geweldige* (tremendous) in the Dutch edition refers to a certain connotation of magnificence that transpired from the French term *génie*, but which Verhoek apparently felt to be absent in *genegentheit.*

With the translated title of the second chapter "*Van de Nootzakelykheit van den Geest*,"[2] Verhoek opts for the term *geest*, whilst again indicating the French term *génie*, used in the original, in the margin.

When stating that genius is the "light of the mind", Verhoek decides to use yet another equivalent, namely *drift*: "*Deze drift, of Genie is dan een verligting van den Geest, dewelke tot het voorgestelde einde geleid door gemakkelyke middelen.*"[3] At the end of the chapter on the necessity of genius, Verhoek introduces the Dutch term *vernuft* to translate *génie*:

> *Dit vernuft of Genie is dan nootzakelyk, maar een vernuft geoeffent door de regelen, door de overwegingen, en door de naarstigheit aan den arbeid; daar moet veel geleezen, en veel gestudeert zyn om dit vernuft te bestieren, en om het zelve bekwaam te maken, tot het voortbrengen van dingen, die agting van den Nazaat waardig zyn.*[4]

Elsewhere in the introductory treatise, as well as in the *Abrégé de la vie des peintres* that follows, Verhoek used a sixth translation of *génie*, namely *eigen aart.*[5]

Besides *génie*, the related French term *talent* was also placed in the margins by Verhoek, albeit infrequently.[6] The Dutch term it intended to clarify is *begaaftheit* (aptitude). *Neiging*, *genegentheit*, *geest*, *drift*, *vernuft* and *aart:* the variety of terms employed by Verhoek in his translation of De Piles is representative for the terms used in Dutch treatises of the Seventeenth and Eighteenth Century.

---

1. Roger De Piles, 1725, p. 12–13; Roger De Piles, 1715, p. 13–14: "*Mais la Nature qui ménage ses trésors, quand elle a donné du génie pour un Art, elle ne l'a donné que rarement universel pour toutes les parties qu'il contient.*"

2. Roger De Piles, 1725, p. 13; Roger De Piles, 1699, p. 14: "*De la nécessité du Genie*".

3. Roger De Piles, 1725, p. 14; Roger De Piles, 1715, p. 15: "*Le Génie est donc une lumière de l'esprit, laquelle conduit à la fin par des moyens faciles.*"

4. Roger De Piles, 1725, p. 15; Roger De Piles, 1715, p. 16: "*Il faut donc du Génie, mais un Génie éxercé par les régles, par les réfléxions, & par l'assiduité du travail. Il faut avoir beaucoup vû, beaucoup lû, & beaucoup étudié pour diriger ce Génie, & pour le rendre capable de produire des choses dignes de la posterité.*"

5. Roger De Piles, 1725, p. 36, 62, 177, 178.

6. *Ibid.*, p. 14, 256. *Talent* is placed in the margin for *begaaftheit*.

Natuur: an Innate Quality

The first group of terms (*natuur*, *aard*) refers to the general disposition of an artist. At the very beginning of *De Exhortatie* (the first chapter of *De Grondt*, which forms the theoretical introduction to the *Schilder-boeck*, 1604), Carel van Mander discusses the characteristics of a good painter. He makes clear that it is not in everyone's reach to become one and that the presence and assistance of *natuer* (nature) is necessary. [1] He summarizes his ideas in the margin with the following statement: "*Sonder Natuere canmen geen Schilder worden*" (Without Nature one cannot become Painter). [2] In the *Exhortatie* and elsewhere in the *Schilder-boeck*, *natuer* is used to describe an external force that directs the artist, [3] but which is simultaneously part of him. In the term *natuur* and its frequently used adjective *natuurlijk*, we find reference to something that is inherent in the artist since his birth—or is indeed lacking or insufficient. [4] The related adjective *aangeboren* (innate) is frequently placed before other terms used to describe a distinguishing quality of an artist. [5]

Natuur is often juxtaposed to instruction (*leer*, *lering* and *onderwijs*, *kunst*), in order to underline the impossibility to obtain certain qualities through learning alone. We find the term *natuur* used in this context by Franciscus Junius and Samuel van Hoogstraten, as well as by Arnold Houbraken in his *Groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718–1721). [6] These authors agree that *natuur* is capable of many good inventions without instruction, but that instruction in itself leads to nothing if *natuur* is absent. For all authors, a combination of *natuur* and *lering* is most desirable.

1. Carel VAN MANDER, 1604, fol. 1 r°-2 r°.
2. *Ibid.*, fol. 1 v°.
3. *Ibid.*, fol. 2 r°: "*Natuere gheeft somtijts haer Schilder-gaven*" (Nature sometimes offers its gifts for painting).
4. See Miedema on the concept of *Natura generans*, Hessel MIEDEMA, *Karel van Mander. The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, Doornspijk, Davaco Publishers, 1994–1999, vol. II, p. 39–40. *Natuur* and *natuurlijk* are also used to describe the natural world and its imitation in a natural manner.
5. Franciscus JUNIUS, 1641, p. 39 (*aengheboren Konst-liefde*); Gerard DE LAIRESSE, 1701, p. 10 (*natuurlijke neiging*); Gerard DE LAIRESSE, 1712, p. 39 (*ingebooren aart* and *natuurlyke neiging*); Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. II, p. 135 (*natuurlyke of aangeboren geneigtheid*).
6. Franciscus JUNIUS, 1641, p. 36–37, 327. Junius leads the discourse back to Horace and Quintilian; Samuel VAN HOOGSTRATEN, 1678, p. 16. Van Hoogstraten clearly paraphrases Junius here. Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. II, p. 335.

In his *Groot Schilderboek* (1707), Gerard de Lairesse also refers to the combination of nature, which he calls *natuur* and *ingebooren aart* (innate nature), and instruction. However, he is leaning towards a strong preference for instruction, underlining the fallacy of nature alone.[1] According to him, nature and natural inclination (*natuur*, *natuurlyke neiging*) and the urges (*driften*) that originate from it, are often flawed and must therefore be guided by instruction and art. For this reason, De Lairesse makes little reference to the concept of innate talent in his *Groot Schilderboek*.[2] In his earlier treatise, *Grondlegginge ter Teekenkonst* (1701), De Lairesse appears to have been a little more positive about the capacity of Nature and repeats the importance of combining it with instruction or art (*kunst*).[3]

1. Gerard DE LAIRESSE, 1712, vol. II, p. 39: "*Ja wat meer is, een Meester in zyne natuurlyke neiging aangemerkt, is hy anders als een kind, dat grooter en ouder werdende, de driften van de natuur opvolgt? Doet hy een zaak die prys en verwondering waardig is, hoe veele zal hy 'er uitvoeren, die verwerpelyk en der zinnen byster zyn? Maar laat reden en konst dezen ingeboorenen aart leiden: dan zal, als door een zuiver kanaal, de heldere vocht van den geest rein en onbesmet geleid worden. Daarom moet men eenigsins belyden, dat de konst en oeffening geen zo kleine voordeelen geeven, of ze zyn meer te achten dan al 't geene men door de natuur heeft verkreegen; om dat de natuur in een eenig voorwerp dikwils ten opzichte der begeerde volmaaktheid gebreekig is: maar omtrent haare uitwerkselen en voorwerpen in het algemeen is zy volmaakt; en de konst werd hier gedwongen haar op te volgen.*" In English: "Yes, furthermore, is the natural inclination of a master any different than a child who, growing taller and older, follows the drive of nature? Is he doing something worthy of praise and admiration, how many will he execute that are despicable and lacking sense? But let reason and art guide this innate nature: then, as through a pure channel, the clear fluid of the mind will be led clean and untainted. Which is why one should admit to some degree, that art and practice provide more than just a little advantage, as they are to be esteemed more than all that has been provided by nature; because nature is often lacking with regard to the desired perfection: but regarding her products and objects in general she is perfect; and art is forced to follow here there" (my translation). In the next paragraph, DE LAIRESSE cites QUINTILIAN (*Natura incipit, Ars dirigit, Experientia docet*) without identifying him—instead calling him "an old Philosopher".

2. For De Lairesse's dislike of the concept of innate genius, see Lyckle DE VRIES, *Gerard de Lairesse: An artist between Stage and Studio*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998, p. 11–13, 74, 78, 120. De Vries connects De Lairesse's disregard of innate qualities to the classicist nature of his treatise, herewith following Jan Emmens' suggestion that *geest* was inherently pre-classicist and verstand was given preference by classicist authors; see Jan EMMENS, 1968, p. 142–143. I see no reason to accept this assumption, as Houbraken—who Emmens calls a profound classicist—seems to have preferred geest as well. Moreover, I do not believe this strict distinction between pre-classicist and classicist authors is contributing much to our understanding of Dutch art literature.

3. Gerard DE LAIRESSE, 1701, p. 11: "*'t Is wel waar dat de Natuur veel macht heeft, buiten d'onderwyzinge: maar men moet ook vast stellen, dat het onderwys, zonder hulp van*

Geest: Place of Imagination and Invention

Geest is a general and frequently used term in Dutch art literature, which refers to the mind of the artist or to his entire person, as a *pars pro toto*. The mind of the artist is the place where invention and imagination take place and this is most often the context in which the term *geest* is applied.[1] *Geest* is generally interpreted as something distinct from the intellect (*verstand*) of the artist. The distinction becomes apparent in the recurrent discussion on the importance of "spirit, mind and diligence" (*gheest*, *verstant*, *patientie*) as necessary qualities for an artist.[2] In this context, spirit is the innate quality, the source of invention. Mind, which also implies knowledge (*kennis*), rules (*regels*), or art (*kunst*), is what is learned and what guides the spirit.[3] The third quality, referred to as practice (*oefening*), diligence (*ijver*) or patience (*geduld*), is the means by which to develop the first two. Van Mander implicitly refers to these three qualities in the *Grondt*,[4] but their meaning becomes most clear in the context of artist biographies. With regard to the brothers Van Eyck, Van Mander cites a poem by Lucas de Heere:

> *Vry desen Constenaer den roem heeft moghen strijcken,*
> *Te zijn een Schilder recht, en oprecht Meester goet:*

---

de Natuur, kragteloos is: Want de Natuur is blind, zo de Konst haar oogen niet oopent." In English: "It is true that Nature has a lot of power, outside instruction: but one should also recognize that instruction, without the assistance of Nature, is powerless: Because Nature is blind, if Art does not open its eyes" (my translation). Also see p. 2 and 10 of the *Grondlegginge*.

1. Philips ANGEL, 1642, p. 38: "*Werdt vereyscht een vloeyende ende eyghentlijcke by een-voeghende gheest.*" In English: "A fluid, authentic composing mind is required" (my translation). Gerard DE LAIRESSE, 1712, vol. 1, p. 362, 363–364; Franciscus JUNIUS, 1641, p. 31, 307, 325; Carel VAN MANDER, 1604, fol. 37 v°; Willem GOEREE, *Teycken-konst*, p. 116.

2. See Jan BLANC, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Frankfurt-Berlin-Bern-Bruxelles-New York, Peter Lang, 2008, p. 26–30 for the origins of this idea with Aristotle and Van Hoogstraten's take on the subject. Jan Emmens also discussed the topic, mainly as a means to distinguish pre-classicist and classicist art literature (EMMENS, 1968, p. 138–142, 170.).

3. Philips ANGEL, 1642, p. 37–38, 44; Samuel VAN HOOGSTRATEN, 1678, p. 35; Gerard DE LAIRESSE, 1712, p. 373–374.

4. Carel VAN MANDER, 1604, fol. 2 r°: "*maer als gaef en middel te samen keeren / By oeffeningh, lust en stadich bevlijten, / Dan baert arbeydt versoetende profijten*". In English: "but if gift and means come together / With practice, desire and steady work, / Then labour results in delightful profit" (my translation). See note 1, on p. 242 for the whole citation.

Vier deelen had hy doch, die Schilders wel ghelijcken,
Ghedult, onthoudt, verstandt, en gheest in overvloet. [1]

Hessel Miedema has connected Van Mander's conception of "talent" present in the Van Eyck brothers to that of the Flemish historian Marcus van Vaernewijck in *Den spiegel der Nederlandtsche oudheyt* (1568). [2] Van Vaernewijck stated, in relation to the Van Eyck brothers, that: "*De drie proprieteyten die een excellent schilder in hem moet hebben, sijn volcommelic in hemlieden ghevonden: te wetene, gheest, verstant ende patientie.*" [3] Here, *gheest* and *verstant* are clearly defined as two separate qualities of an artist, alongside *patientie* (patience). These three qualities are closely related to the aforementioned discussion about the interdependence of nature and instruction.

Arnold Houbraken was profoundly interested in the question of what distinguishes good artists from others and included three long digressions on this topic in between the artist biographies that constitute his *Groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen.* He similarly lists three qualities to obtain knowledge in an art or science, but replaces *geest* by *natuur*, *verstand* by *onderwyzing* (instruction) and *patientie* by *oeffening* (practice). [4] In another theoretical digression (*tusschenreden)* in the third volume, Houbraken lists the three qualities as *natuur*, *Konst* (art) and *dagelyksche oeffeninge* (daily practice). [5] This

1. Carel VAN MANDER, 1604, fol. 201 v°. As Miedema remarked, Van Mander, added *onthoudt* (memory) to the three qualities in his citation from De Heere; Hessel MIEDEMA, 1994–1999, vol. II, p. 212.

2. *Ibid.*, vol. II, p. 192, 205, 212.

3. "The three qualities that an excellent painter should possess are entirely found in them [red.: in Jan and Hubert Van Eyck]: that is: spirit, understanding and patience." Marcus VAN VAERNEWIJCK, *Den spieghel der Nederlandscher audtheyt . . .* , Ghent, Gheeraert van Salenson, 1568, fol. 119 r°, see: Hessel MIEDEMA, 1994–1999, vol. II, p. 192, 212. According to Miedema, it is likely that Van Vaernewijck based himself on Plutarch's "talent, theory and routine" here.

4. HOUBRAKEN cites Aristotle: "*Dry dingen zyn 'er noodig om tot wetenschap te komen, de natuur, onderwyzing, en oeffening: en ten zy dat de oeffening, zig by de natuur, en onderwyzing voegt, is 'er geen vrugt te wagten.*" In English: "Three things are necessary to come to knowledge, nature, instruction and practice, and unless practice accompanies nature and instruction, no fruit can be expected" (my translation). See Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. II, p. 340.

5. Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. III, p. 135: "*De eerste beginselen is men aan de natuur verschuldigt, de overige aan de Konst en dagelyksche oeffeninge.*" In English: "One owes the first principles to nature, the other to Art and daily practice" (my translation). Houbraken cites Petrus Francius' statement about the necessary qualities for a good rhetorician.

demonstrates the interchangeability of the Dutch terms and illustrates that the terminology was far from fixed.

Despite the fact that they are cited as complementary qualities by several authors, the distinction between *geest* and *verstand* is not as clearly defined in all texts. For example, Junius explicitly states that the *verstand* (mind), which he associates with imagination (*uytvindenskracht*) and invention (*inventie*), cannot be taught, thus ascribing this same meaning to *geest*:

> *die dinghen de welcke in d'uytnemenste Konstenaers voor de beste worden ghekeurt, bynae on-nae-volghelick sijn; 't verstandt, d'uytvindenskracht, die men d'inventie noemt, d'onbedwonghen ghemackelickheydt in 't wercken, en al wat ons door de regelen der Konste niet en kan worden ingheplant.* [1]

Likewise, there are other terms in Dutch texts besides *geest* that refer to the innate quality and the location of invention and imagination. Junius also frequently uses *gemoed* (mind). [2] Moreover, we find the term *vernuft*, [3] which was also used by Verhoek in his translation of De Piles. The commonly used adjectives *geestig* (spirited) and *vernuftig* (ingenious) apply to artists who are gifted with *geest* or *vernuft*, often referring to their inventiveness or imagination.

In short, the terms *geest*, *gemoed*, *vernuft* and to a lesser extent *verstand* are used to convey the genius of an artist, particularly his capacity to invent art works.

Neiging, *liefde* and *drift*: an extraordinary inclination and passion for art

According to Dutch theorists, in order to succeed, artists should not only possess *natuur* and *geest*, but also a profound unstoppable passion for their art. [4] This passion is described in terms that imply

1. Franciscus JUNIUS, 1641, p. 27.
2. *Ibid.*, p. 5, 6, 15, 216.
3. See, for example, Samuel VAN HOOGSTRATEN, 1678, p. 169, 200, 278, also as *pars pro toto*, e.g.: *vernuftelingen* (p. 8), *vernuften* (p. 16, 73). Van Hoogstraten uses *vernuft* both as an equivalent of *geest* and an additional quality (in the sense of *verstand*), p. 278.
4. As Miedema has argued, passion is to be understood as a part of talent in Van Mander's *Schilder-boeck*, and the same can be argued for other Dutch treatises and artist biographies. Hessel Miedema 1994–1999, vol. II, p. 182 (*lust*, *wellust*, *genegentheyt*) on Carel VAN MANDER, 1604, fol. 197 r°; Miedema, 1994–1999, vol. III, p. 6 (*lust*)

an inclination or penchant (*neiging, toegeneigdheid, geneigdheid, genegenheid*) [1] or in terms that are closely related to a certain passion or urge like *drift* (drive), *voortvarendheid* (propensity), *kunstliefde* (love of art) and *lust* (desire). These terms are frequently complemented with *natuurlijk* or *natuur-* (e.g. *natuurdrift*) or *kunst* (e.g. *kunstliefde, lust voor kunst*). Although the concept of inclination exists in French texts, it is quickly dismissed as of limited value by Roger de Piles (1677), for example:

> *Quelle différence trouvez-vous, interrompis-je, entre le Génie & l'inclination? C'est, répondit Pamphile, que l'inclination n'est qu'un simple amour pour une chose plustost que pour une autre. Et le Génie est un talent que l'on a receu de la Nature, afin de reüssir en quelque chose. Ce talent languit quelquefois dans la paresse, s'il n'est échauffé par l'ardeur qui accompagne l'inclination: & l'inclination est inutile, si elle n'est conduite par la lumière de l'esprit.* [2]

For De Piles, inclination is a simple and passive preference for something, whereas genius is talent that potentially carries the power to bring those who possess it to great things. The importance given to the element of passion and inclination appears to be specific for the Dutch texts. Moreover, it is considered as a viable part of the innate qualities of a good painter and therefore an element of genius. For Johannes Verhoek it was perfectly acceptable and even logical to use *neiging* and *drift* to translate the term *génie* in De Piles' treatise. For Junius, the love for the art of Poetry and Painting (*liefde deser Konsten*) is caused by forceful inclination (*voortvaerende toegheneyghtheyd*) that is part of the artist's nature. He calls this force *lust der Konste* (desire for art). [3] He furthermore stresses that the artist's propensity (*voortvarendheid*) or drive to continue is rooted in an innate love of art (*aengheboren Konst-liefde*). It is this love, or natural inclination (*naturelicke toegheneychtheydt*), which, according to Junius, distinguishes certain artists and makes it impossible for others to imitate them. [4]

---

on Van Mander, 1604, fol. 211 v°; Miedema, 1994–1999, vol. III, p. 30 (*lust, liefde tot de Const*) on Van Mander, 1604, fol. 214 v°; Miedema, 1994–1999, vol. V, p. 182 (*Const-liefdicheyt*) on Van Mander, 1604, fol. 282 r°.

1. Junius has a preference to use the term *toegeneigdheid* in this context, whereas *neiging* is most frequently chosen by Hoogstraten and De Lairesse.

2. 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, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, Nicolas Langlois, 1677, p. 19.

3. Franciscus Junius, 1641, p. 35.

4. *Ibid.*, p. 39.

Samuel van Hoogstraten, in turn, insists on the importance of an all-encompassing drive (*drift*) in the artist. [1] He lists three types of *drift*: striving for profit, for fame and being driven by love. With regards to this love of art, Van Hoogstraten writes:

> *{De liefde tot de kunst.} De eerste drift dan, die iemant tot de Schilderkonst komt aen te moedigen, is een natuurlijke liefde tot deze meer als gemeen bekoorlijke Godin, die haere oeffenaers alleenlijk door haere deugtsaeme bespiegelingen in de schoonste werkstukken des wonderlijken scheppers gelukkich maekt, ja zoodanich, datze als een knaging in haer geweeten gevoelen, wanneerze eenigen tijd verzuimt hebben haere minlijke Meestresse te dienen.* [2]

Inclination and passion can refer to a general talent for the art, but is most often used in reference to an aptitude for a specific part or genre of art. [3] The terms related to inclination and passion also frequently occur in the artist biographies. [4] Often, the unstoppable urge to work is

1. In the beginning of his book, Van Hoogstraten had recalled Carel Fabritius' answer to the question about what makes a good artist, namely that an artist should be completely in love with his work. See Samuel VAN HOOGSTRATEN, 1678, p. 11–12 and Jan BLANC, 2008, p. 22 for an analysis of this passage.

2. Samuel VAN HOOGSTRATEN, 1678, p. 345–346.

3. *Ibid.*, p. 73: "*En hoe overvloejenden geest men vindt, hy zal doch tot deeze of geene dingen te verbeelden meerder geneygt zijn, dan tot andere: . . . .*" In English: "And no matter how abundant one's mind is, he will yet feel more inclined to depicting some things more than others: . . . " (my translation). Or: Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. I, p. 379: "*Dewyl het dan dus gelegen is, dat door de verschillige neigingen, deze op dit, gene op wat anders doelt, en dat het geen van iemant uit een natuurlyke geneigtheid verrigt word, 't best gedaan word;*" In English: "While it is true, that because of different inclinations, one focuses on this and someone else on that, and those things that are done by someone out of a natural inclination are done best;" (my translation). Houbraken expresses a similar idea on specific talent in his biography of Salomon de Bray (vol. I, p. 177) and Emanuel de Wit (vol. 1, p. 282). He also refers to Roger De Piles table with the different levels of talent in certain aspects of a couple of important painters (vol. 3, p. 178–179, biography of Godfried Schalken).

4. To give just a few examples: Carel VAN MANDER, 1604, fol. 214 v° (Lucas van Leiden), 215 v° (Quinten Matsys). Miedema selected and discussed many more examples, see the index to the annotated translation of the Lives of Netherlandish painters for the keyword "talent" (Hessel MIEDEMA, 1994–1999). Houbraken also very frequently referred to inclination and drive in his artist biographies, some illustrative examples: Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. I, p. 170 (Jan van Goyen), vol. 3, p. 216–217 (Johannes Glauber), vol. 3, p. 220–221 (Maria Sybille Merian) and vol. 3, p. 249 (Mathijs Wulfraet, with a short poem). In one of his theoretical digressions, Houbraken reflects on the importance of inclination and love (Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. II, p. 337): "*dat zulke wel voor 't meeste deel Leerlingen van de laagste school zyn geweest, en geen hoogvliegers geworden zouden hebben; aangezien zy de Konst*

first apparent in young children, despite obstacles placed on their way, and continues to be a driving force throughout the artist's career. [1] The terms also form part of the explanation as to why an artist excellent in certain aspects and not in others, in the sense of a propensity for something.

We will once again clarify this issue by means of a translation. Franciscus Junius, who personally worked on the English (1638) and Dutch (1641) editions of his *De Pictura Veterum* (1637)—whilst making numerous additions to each edition—uses *toegeneigdheid* to translate different terms in the Latin and English edition. In the Latin edition of 1637, he used *ingenium* [2] and *pronitas*, [3] and in the English edition of 1638 *instinct* [4] and *inclination*, [5] albeit in other parts of the text. As such, we see that for Junius, the term included a reference to genius (*ingenium*), but also to a more visceral related quality that drove the artist (*pronitas*, *instinct*, *inclination)*. Likewise, the term *kunstliefde* in the Dutch edition is based on the *libido artis* in the Latin edition and does not occur with this same meaning in the English edition. [6] *Voortvarendheid* is based

niet oeffenden uit enkele geneigtheid en liefde tot de zelve; maar ter liefde van hun zelf, en om het voordeel dat zy geeft. . . . Michael Angelo, had zulke zugt tot de Konst, dat, toen hy niet meer konde zien te werken, nog de schoone voorwerpen te Rome beschouwen, hy zig dikwils daar na toe liet leiden; om door 't voelen en betasten van de zelve zyn Konstlust vernoeging te geven." In English: "that those were mostly pupils of the lowest level, and would not have become excellent artists; as they do no practice Art out of simple inclination or love for it; but out of love for themselves, and because of the profit it brings. . . . Michelangelo, out of desire for Art, when he could no longer see to work nor observe the beautiful things in Rome, had himself be brought to them; to satisfy his desire for Art by feeling and handling them" (my translation).

1. Jan Blanc, 2008, p. 26–34, esp. p. 31.

2. Franciscus Junius, 1641, p. 12 (*Het Eerste Boek, Dat Eerste Capittel*, § 8); Franciscus Junius, *De Pictura veterum* . . . , Amsterdam, Johannes Blaeu, 1637, p. 7. There is no precise term used in this section in the English edition.

3. Franciscus Junius, 1641, p. 39 (*Het Eerste Boek, Capittel IV*, § 1); Franciscus Junius, 1637, p. 27.

4. Franciscus Junius, 1641, cited n. 1, p. 35 (*Het Eerste Boek, Capittel IV*, § 1); Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients* . . . , London, Richard Hodgkinsonne, 1638, p. 45.

5. Franciscus Junius, 1641, p. 39 (*Het Eerste Boek, Capittel IV*, § 1); Franciscus Junius 1638, p. 49.

6. Franciscus Junius, 1641, p. 39 (*Het Eerste Boek*, *Capittel IV*, § 1); Franciscus Junius, 1637, p. 27; Franciscus Junius, 1638, p. 49. *Kunstliefde* is also used to describe the Love for art of amateurs (Franciscus Junius, 1641, p. 67–68), this section and therefore this use of the term is not included in the Latin edition and slightly altered in the English edition (Franciscus Junius, 1638, p. 81–82).

on *libido* in the Latin edition [1] and *inclination* and *forwardness* in the English edition. [2] Lastly, *lust (der konst)* is called *libido* in the Latin edition and *proneness* in the English. [3] As we see, the Latin terms also convey a certain urge (*libido*), whereas Junius' choice of words for the English edition (*inclination*, *forwardness*, *proneness*) stays away from this terminology of passion.

Talent, Gave: given to the Artist

The term talent originates from a parable in the New Testament in which a master gives his servants custody of an amount of money (*i.e.* talents). He later assesses to which degree each of the servants has made use of the talents they were given. [4] Whereas the term *talent* occurs in the Dutch seventeenth- and eighteenth-century art literature in reference to ancient currency, it is rarely used to convey skill or gift, as is its common meaning in the Dutch language today and in other languages as well. Willem Goeree was one of the few to use the term *talent* to describe a God-given quality that distinguishes men from beasts: [5]

> *het Talent van bequaemheyt dat yeder is toebetrouwt, . . . gemerckt dit alleen voor den Menschen een eygen en van God ontfangen goet is, . . . sonder welcke gave te besitten, het onmogelijck ware, seeckerlijck te weten hoe verre ons den Maecker van alles boven de onredelijcke Beesten gestelt hadt.* [6]

The term *gave* (gift) which Goeree uses here as a synonym for *talent*, and the related *begaafdheid* (giftedness) and *gunst* (grace) are more

1. Franciscus JUNIUS, 1641, p. 39 (*Het Eerste Boek*, *Capittel IV*, § 1); Franciscus JUNIUS, 1637, p. 27. There is no precise term used in this section in the English edition.

2. Franciscus JUNIUS, 1641, p. 35 (*Het Eerste Boek*, *Capittel IV*, § 1); Franciscus JUNIUS, 1637, p. 25; Franciscus JUNIUS, 1638, p. 45. This section is formulated differently in the Latin edition and the term does not occur.

3. Franciscus JUNIUS, 1641, p. 35 (*Het Eerste Boek*, *Capittel IV*, § 1); Franciscus JUNIUS, 1637, p. 25; Franciscus JUNIUS, 1638, p. 45.

4. Matthew 25: 14–25: 30; Luke 19: 12–19: 27.

5. Houbraken used the term *talent* twice in relation to the artist's qualities: in the biographies of Jacques Francaert and Leonart Bramer. See Arnold HOUBRAKEN, 1718–1721, vol. I, p. 162, 164.

6. Willem GOEREE, *Schilderkonst*, 1670, p. 1–2.

common in the Dutch treatises. [1] Like talent, this is something which is given (at birth) and should be developed by means of instruction and practice. [2] Therefore, it is closely related to the association of an innate quality that we have seen in relation to *natuur*. Van Mander also used the term gift (*Schilder-gaven, gaef*) when he provides an explanation of why certain talented painters remain undiscovered:

> *Natuere gheeft somtijts haer Schilder-gaven*
> *Daer tijdt noch middel is te moghen leeren,*
> *maer noots bedwanck, om den cost te beslaven,*
> *Dat sulck edel gheest moet blijven begraven,*
> *Als verborghen schat, een jammer verseeren:*
> *maer als gaef en middel te samen keeren*
> *By oeffeningh, lust en stadich bevlijten,*
> *Dan baert arbeydt versoetende profijten.* [3]

In this last citation from Van Mander, the different types of terms, which describe the indispensable quality to become a good painter, come together. *Natuer* figures as the provider of the *Schilder-gaven*, creating a noble *geest*. However, such genius runs the risk of remaining undiscovered, if the artist does not have the means to learn and wastes his time by working mindlessly. If all other circumstances are favorable, on the other hand, the artist can use his practice, *lust* and diligence to become successful.

Like theorists of other nationalities, Dutch authors developed ideas on the reasons why some artists were more successful than others. In all languages, the explanations are complex and multi-faceted. The concept of genius is connected to notions of its natural origin and the idea that it is given instead of learned, to artistic invention and to an unstoppable urge that drives talented masters. Whereas in most languages of art a single term (*ingenium*, genius, *génie*) is used to refer to all elements of this intangible quality, Dutch art theorists used a variety of terms to denote the different components of genius.

1. See Jan Blanc, 2008, p. 19–20. Blanc discusses how the origin of this gift, be it God or Nature, does not interest Van Hoogstraten (p. 22).

2. Samuel Van Hoogstraten, 1678, p. 15; Carel Van Mander, 1604, fol. 2 r°.

3. Carel Van Mander, 1604, fol. 2 r°: Nature sometimes offers its gifts for painting / When there is no time nor means to learn, / but out of necessity, to work for a living, / Such a noble mind has to remain buried, / As a hidden treasure, a pitiful grief: / but if gift and means come together / With practice, desire and steady work, / Then labour results in delightful profit.

In this paper, the Dutch terminology was divided into five groups. We should however keep in mind that this division is somewhat arbitrary, as the application of the terms was rather flexible and evolved considerably over time. Further research as to this evolution and the contexts in which specific terms were chosen, particularly within artist biographies, is necessary to further define the conceptualization of genius in the early modern Netherlands. Moreover, the relation between artistic terminology and practice needs further exploration. The Dutch vocabulary for genius likely reflected the artistic practice in the Dutch Golden Age (and vice versa), for example in the manner in which liberty, creativity and passion were encouraged in young artists—especially in Rembrandt's workshop. As such, this paper should be considered a stepping stone.

© PULM

© PULM

Vérité et vraisemblance dans la théorie de l'art française

Emmanuelle Hénin
Université Paris-Sorbonne

© PULM

Le concept de vraisemblance occupe une place centrale dans la *Poétique* d'Aristote et cette place fut encore exacerbée chez ses commentateurs français. À partir des années 1630, elle devint le pivot de ce qu'on appelle « la doctrine classique », sous la plume de théoriciens proches de Richelieu et de l'Académie française, Jean Chapelain et l'abbé d'Aubignac. La querelle du *Cid* (1636-1637) permet de définir la vraisemblance *a contrario*, à partir des infractions dont Corneille s'est rendu coupable : le concept vaut moins pour son contenu que pour son pouvoir normatif. Trente ans plus tard, l'influence des poétiques aristotéliciennes se fait clairement sentir dans les premiers traités d'art, telle *L'Idée de la perfection de la peinture* de Fréart de Chambray (Le Mans, 1662), et dans les premières Conférences de l'Académie. Ces textes inauguraux transposent à la peinture l'exigence poétique de vraisemblance de l'histoire, des caractères, de l'expression. Autour de 1670, un autre concept aristotélicien, l'opposition philosophique entre vrai et vraisemblable, intervient à son tour dans la querelle du dessin et du coloris. La plasticité de ces termes les rend adaptables à tous les contextes, tandis que leur origine aristotélicienne leur confère une puissante fonction de légitimation. Cependant, la théorie de l'art s'émancipe progressivement de ce substrat poétique : vérité et vraisemblance sont tantôt pris pour synonymes — au lieu d'être opposés comme chez Aristote — tantôt conçus comme les deux termes d'une dialectique féconde, qui réconcilie la double aspiration du peintre vers le sensible et vers l'Idée.

Je voudrais examiner trois sens de la vraisemblance dans la théorie de l'art française, qui se succèdent tout en se superposant. La vraisemblance est d'abord comprise comme la conformité au vrai et à l'histoire, tout en faisant l'enjeu d'un débat entre une conception normative et une conception pragmatique ; dans cette conception pragmatique, le vraisemblable se trouve concurrencé par le vrai. Mais la vraisemblance est également comprise comme un simulacre, l'apparence illusoire du vrai, dans une esthétique de la réception qui triomphe avec les coloristes. Enfin, le tournant du siècle voit triompher l'idée de belle nature comme synthèse du vrai et du vraisemblable. La réconciliation des deux termes coïncide avec l'avènement d'un syncrétisme à l'Académie : le dessin *et* le coloris ; les Italiens *et* les Flamands.

La vraisemblance comme conformité au vrai naturel

La préférence d'Aristote pour le vraisemblable est affirmée à plusieurs reprises dans la *Poétique*, et renvoie à la nécessité de persuader. De cette nécessité primordiale découle la supériorité du vraisemblable sur le vrai, donc du poète sur l'historien, énoncée au chapitre 9 [1] ; mais aussi la supériorité du vraisemblable sur le possible (autrement dit, de la possibilité subjective sur la possibilité objective) : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif » (60a26) ; et enfin, de la vraisemblance éthique sur la vraisemblance pratique, formulée sur le mode du paradoxe : « Il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent contre le vraisemblable [2] ». C'est-à-dire : nous éprouvons comme vraisemblable que la vertu soit récompensée, ce qui n'est pas vraisemblable dans les faits.

Enfin, le chapitre 25 de la *Poétique* applique la distinction vrai / vraisemblable à la peinture, sans formuler cette fois de hiérarchie, mais cette analogie permettra aux théoriciens de transposer à la peinture l'ensemble des réflexions et des prescriptions aristotéliciennes sur le

1. Aristote, *Poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, ch. 9 : « Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. » Le vraisemblable et le nécessaire deviendront les deux piliers de la théorie dramatique, notamment chez Castelvetro et Corneille.

2. *Ibid.*, ch. 18, 56a24.

sujet, par un premier glissement théorique [1]. Par une seconde contamination, cette fois exogène, le vraisemblable se voit peu ou prou assimilé au décorum horatien : le décorum consiste à conformer les éléments de la fable à l'attente du spectateur, pour que le message soit bien reçu. La nécessité pour le dramaturge de donner à ses personnages une apparence, un langage et des gestes adaptés à sa condition, mais aussi de respecter l'idée que se fait le spectateur des temps et des lieux représentés, tout cela se retrouve dans la théorie artistique des années 1660. La majorité des théoriciens présentent la vraisemblance comme la conformité au vrai naturel, et l'orthographient en deux mots liés par un tiret : la « vray-semblance » désigne ce qui a la semblance du vrai, conformément à la vocation mimétique de la peinture. Cependant, le mot s'applique en priorité à la partie intellectuelle de la création picturale : on parle de vraisemblance de l'action, de l'histoire, des attitudes, et plutôt de vérité du clair-obscur et du coloris. La notion est intrinsèquement liée à l'*ut pictura poesis*.

La vraisemblance d'un tableau historique désigne la conformité à l'histoire telle qu'elle s'est produite ; ainsi, quand un peintre représente la dernière Cène, il doit utiliser un éclairage nocturne et non diurne : « Il faut qu'il paraisse encore visiblement, que, comme cette action se passa de nuit, les figures ne soient éclairées que d'une lumière artificielle ; car sans cela, quelle vray-semblance, ou quelle conformité y aurait-il de la Cène à sa représentation [2]. »

Fréart de Chambray définit la *vray-semblance* comme la conformité à l'histoire sainte, selon une conception proche de celle du cardinal Paleotti dans son chapitre sur les *pitture non verosimili* [3]. Pour Paleotti, la mort du Christ doit être représentée de nuit, puisqu'il est écrit que « les ténèbres se firent sur toute la terre ». Cependant, Fréart l'entend non seulement dans une optique tridentine, comme le respect des choses sacrées, mais plus largement comme une obligation éthique du peintre, une forme d'honnêteté intellectuelle — opposée aux erreurs qualifiées de « méprises » ou d'« absurdités » dans la même page.

1. *Ibid.*, ch. 25, 60 b 7-11 : « Puisque le poète est auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous trois aspects : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elle semblent être ; ou bien telles qu'elles doivent être. »

2. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, p. 130-131.

3. Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologne, Alessandro Benacci, 1582, II, 26.

Dans les Conférences de l'année 1667, le respect de la vraisemblance est incarné par Poussin. Poussin est loué par Bourdon d'avoir traité l'histoire de la *Guérison des aveugles* « dans toute la vraisemblance [1] » (Bourdon) ; ou de n'avoir mis dans son tableau de la *Manne* rien « qui empêche l'unité d'action et qui ne soit vraisemblable [2] » (intervention attribuée à Félibien). Au cours du débat sur *Eliézer et Rébecca*, où Philippe de Champaigne accuse Poussin d'avoir omis de représenter les chameaux mentionnés dans la Bible, Le Brun invoque la dignité de la poésie et le droit du poète de supprimer de « légères circonstances qui, étant retranchées, ne faisaient aucun préjudice à l'Histoire. » Il recourt à une analogie : il y avait foule au Calvaire, et pourtant, les peintres ne représentent en général que cinq personnes, contre la « vraisemblance » de l'histoire, mais conformément à une vraisemblance poétique [3]. En revanche, quand Champaigne défend Poussin, c'est au nom d'une conception historique du vraisemblable : on ne peut blâmer Poussin d'avoir « péché contre la règle du vraisemblable » en peignant des colonnes toscanes et corinthiennes dans *La Peste d'Azot*, plusieurs siècles avant l'invention de ces ordres. En effet, il suffit de supposer que ces ordres avaient été inventés par les Syriens avant d'être légués

1. Sébastien Bourdon, Conférence sur *La Guérison des Aveugles* de Poussin, le 3 décembre 1667, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, E.N.S.B.-A., 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 193 : « Il se trouvera que M. Poussin a traité son histoire dans toute la vraisemblance et que bien loin de trouver quelque chose à reprendre dans son tableau, on sera contraint d'avouer que c'est un ouvrage très accompli et qu'on ne peut assez admirer. »

2. Charles Le Brun, Conférence sur *La Manne dans le désert* de Poussin, le 5 novembre 1667, *ibid.*, p. 173 : « Que dans cette rencontre l'on ne pouvait pas accuser M. Poussin d'avoir mis dans son tableau aucune chose qui empêche l'unité d'action et qui ne soit vraisemblable, n'y ayant rien qui ne concoure à représenter un même sujet. »

3. Charles Le Brun dans Philippe de Champaigne, Conférence sur *Élièzer et Rébecca* de Poussin, le 4 février 1668, *ibid.*, p. 205 : « Pour mieux autoriser cette opinion, M. Le Brun y joignit encore un exemple digne de vénération et dit que d'ordinaire en représentant Jésus-Christ mourant sur le Calvaire, on n'y faisait paraître que cinq figures, et trois le plus souvent, quoiqu'il soit constant qu'il y vint alors de Jérusalem une foule d'autant plus grande que la solennité de la fête de Pâques y avait attiré presque tout le peuple de la Judée. En cette occasion les peintres ne peuvent pas supposer avec vraisemblance que la multitude regardait de loin le spectacle, car qui aurait empêché qu'elle n'approchât, et n'est-il pas bien apparent que la foule des Juifs, déjà prévenue de la vie prodigieuse de Jésus-Christ, et curieuse d'en voir la fin, environnait de tous côtés le pied de la Croix ? »

aux Grecs [1]. Au fil des débats, deux conceptions s'opposent : pour Champaigne, le vraisemblable demeure la conformité au vrai historique, au détail archéologique et ultimement à la Vérité révélée ; pour Le Brun et Félibien, la notion se rattache à la convenance horatienne et au bon fonctionnement de la fiction — qui exige le respect des unités, de la décence et de la convenance. L'antithèse de Poussin et le repoussoir de la vraisemblance sont incarnés par Véronèse, qui n'a pas craint, dans ses *Pèlerins d'Emmaüs*, d'introduire dans une scène biblique les portraits de la famille du donateur [2].

Félibien précise cette conception normative de la vraisemblance dans le tome II des *Entretiens* paru en 1672, trois ans après la publication des *Conférences*. Adaptant à la peinture la doctrine dramatique, il souligne son efficacité didactique : « l'on ne peut bien s'instruire, si l'action n'est représentée avec toute la vraisemblance possible [3] ». En effet, la vraisemblance procure le plaisir d'apprendre quelque chose de nouveau, et ce plaisir cognitif est complémentaire du plaisir esthétique suscité par « le beau mélange des couleurs et l'artifice du pinceau ». Cet argument est directement issu du chapitre 4 de la *Poétique* sur le double plaisir de l'imitation. Mais Félibien ajoute un second argument, tiré cette fois de la « doctrine classique » française : ce plaisir est susceptible de rédimer l'art par une utilité non seulement intellectuelle, mais morale [4]. En effet, la vraisemblance garantit l'adhésion du spectateur à

1. Georges GUILLET DE SAINT-GEORGES, « Discours de M. de Champaigne. Sur l'Arche d'Alliance représentée par M. Poussin dans le tableau qu'on appelle vulgairement la Peste », le 3 juillet 1683, dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, t. II, vol. 1, p. 68.

2. Jean NOCRET, Conférence sur *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse, le 1er octobre 1667, *ibid.*, p. 149 : « Que pour ce qui est de la manière dont ce sujet devait être traité pour garder la vraisemblance, on voit que c'est à quoi le peintre ne s'est point attaché, ayant peut-être été obligé par celui qui le faisait travailler de représenter ce grand nombre de figures qui composent une famille entière, dont apparemment on a voulu qu'il fît les portraits. »

3. André FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. II, Paris, Sébastien MARBRE-CRAMOISY, 1672, p. 157. Félibien poursuit : « Or cette vraisemblance consiste à rappeler une idée des choses passées, et en former une image, où tout ce qui se pouvait rencontrer alors soit exactement observé. »

4. Sur le plaisir de l'imitation, je me permets de renvoyer à mon livre, *Ut pictura theatrum*, Genève, Droz, 2003. Sur la vraisemblance dans la « doctrine classique », voir Georges FORESTIER, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue : réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique* XXI, 82, 1990, p. 187-202 ; Patrick GRANIER, « La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du classicisme », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, volume 83, nº 1, 1976, p. 45-70 ; Janet MORGAN,

la fiction, donc la possibilité pour lui d'une purgation et d'un progrès moral. Elle est la règle des règles, et se décline en multiples préceptes particuliers, concernant le choix du sujet, la disposition, l'expression des personnages [1].

Sans être jamais explicitement opposée à la vérité de l'histoire, la vraisemblance autorise à l'aménager, à l'agrémenter, à en modifier les circonstances, tout comme le dramaturge se permet d'agrémenter son sujet en vertu de la liberté permise aux poètes et aux peintres, selon le fameux adage tiré d'Horace : *Pictoribus atque poetis audendi semper fuit aequa potestas*. Dans la *Manne*, « Quoiqu'il [Poussin] n'ait pas entièrement suivi le texte de l'Écriture sainte, l'on ne peut pas dire pour cela qu'il se soit trop éloigné de la vérité de l'histoire [2] », dit un intervenant, sans doute Félibien. De même, après avoir considéré les deux versions du *Martyre de saint Étienne* peintes par Annibal Carrache, les Académiciens admirent la capacité du peintre à « diversifi[er] ingénieusement la composition sans altérer les vérités essentielles de l'histoire [3] ». *A contrario*, les libertés poétiques sont régulièrement dénoncées par Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne, pour qui il n'y a pas de compromis possible avec « la vérité de l'histoire », « la vérité de la nature », « la vérité de l'Écriture et de la foi [4] ». La vérité obéissant à un critère absolu et transcendant, elle n'est pas susceptible d'écarts ni d'aménagements.

De fait, le mot « vérité » est beaucoup plus fréquent que le mot « vraisemblance » dans les Conférences et les traités de peinture. Si le recours à la vraisemblance relève d'une stratégie de légitimation

---

« The Meaning of *Vraisemblance* in French Classical Theory », *Modern Langage Review*, vol. 81, nº 2, 1986, p. 293-304.

1. André Félibien, 1672, p. 289 : « Que pensez-vous que soient en comparaison du dessein toutes les autres parties, dont vous avez parlé avec tant d'éclat ; comme la bienséance, c'est à dire, la maniére de traitter l'Histoire avec toute la vraysemblance qu'elle demande. » Ou bien *ibid.*, p. 157-158 : « Quelque liberté que les Peintres & les Poètes ayant pris dans leur Art : Il n'est pas permis aux uns ni aux autres, de s'éloigner de la vraisemblance, dont ils doivent indispensablement garder les règles. »

2. Félibien (?) intervenant lors de la Conférence sur *La Manne* de Poussin, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 173.

3. Georges Guillet de Saint-Georges, « Conférence du samedi 6e jour de mars 1683 sur un discours de M. Bourdon qui examine le *Martyre de Saint Étienne* de Carrache », dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. II, vol. 1, p. 46.

4. Lettre de Martin de Barcos à Jean-Baptiste de Champaigne, le 12 décembre 1674, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 2, p. 559-560.

exogène, la « vérité » est ressentie comme une notion endogène, et demeure le but premier du peintre. C'est un mot-clé dès qu'il s'agit d'expression : « donner plus de vie, d'action et de vérité à ses figures » (Nicolas Loir) ; « la vérité des mouvements du cœur de l'homme » (Antoine Coypel) ; « l'extrême vérité des expressions [1] » (Charles Coypel à propos de Rembrandt). L'Académie incite l'élève à étudier le naturel, et pas seulement l'antique ou la manière du maître. Seule l'observation attentive permet de rendre « la vérité de la couleur » ; de rendre ses effets « dans toute leur vérité [2] ». C'est pourquoi le maniérisme est présenté comme le repoussoir de la bonne peinture ; le terme désigne non seulement cette école qui fleurissait en France au début du siècle (et où l'on voyait « des choses aussi contraires à la raison qu'à la vérité [3] »), mais plus largement, ce concept renvoie à la tentation permanente du peintre de « manquer à la vérité », de « passer le juste point de ce vrai que tout le monde cherche ». La vérité renvoie à l'observation de la nature, de l'anatomie, de l'effet des ombres et des lumières, de la perspective atmosphérique, soit précisément au domaine propre au peintre, tandis que la vraisemblance désigne ce qu'il a en commun avec le poète : la représentation d'une histoire qui émeut les passions.

1. Nicolas Loir, Conférence sur *Le Martyre de saint Etienne* de Carrache, le 4 janvier 1669, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 288. Noël Coypel, « Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres », dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 351. Charles Coypel, « Réflexions sur l'art de peindre en le comparant à l'art de bien dire », « Du Style », dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. V, vol. 1, p. 255.

2. Jean-Baptiste Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur », le 7 juin 1749, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. V, vol. 1, p. 328 : « La vérité de la couleur ne se peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel. Les maîtres qui n'ont pas voulu se donner cette peine sont souvent tombés dans le faux ; car ces effets justes, et qui sont si piquants, ne dépendent point de l'imagination. Il les faut voir, et encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. »

3. Gabriel Blanchard, *Extrait des Sentiments d'Henry Testelin*, le 3 décembre 1672, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 2, p. 503.

La vraisemblance comme apparence du vrai

Vraisemblance et illusion

Si la vraisemblance désigne « ce qui a l'apparence du vrai », selon les termes de Furetière [1], cette définition est à double tranchant. Elle peut concerner la fidélité à l'histoire et à la nature, comme on l'a vu ; mais aussi, à l'inverse, tout ce qui donne l'apparence trompeuse, l'illusion du vrai. La « semblance » n'engage qu'un reflet, un simulacre ; elle relève des apparences, pas de l'essence. Dans la Conférence de Champaigne sur *La mise au tombeau* de Titien [2], la vraisemblance est convoquée pour décrire l'effet du clair-obscur, « l'artifice dont [le peintre] s'est servi pour mieux faire paraître les jours et les ombres [3] ». Donc un effet purement pictural. À son tour, Roger de Piles souligne la difficulté de rendre le contraste des drapés « sans sortir de la vraisemblance [4] », c'est-à-dire d'une vraisemblance optique, artificielle. De même, la vérité en peinture est un effet subjectif, résultant de la magie illusionniste : la peinture fait « par une magie innocente que le passé devient le présent et que le spectateur se rend à lui-même la vérité sensible [5] », dit Lamoignon de Basville dans son *Plaidoyer*.

De Piles théorise le déplacement du critère de la vraisemblance (et de la vérité) vers le spectateur, comme l'a montré Jacqueline Lichtenstein : l'œil du spectateur est la seule aune du vrai en peinture, le seul juge d'une vraisemblance affranchie de toute vérité extrinsèque, qu'elle soit naturelle ou métaphysique [6]. La vérité n'est plus définie par la conformité de la représentation à une réalité objective (comme chez

1. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, entrée « Vraisemblable » : « Vraisemblable. adj. m. et f. et subst. Qui a apparence de vérité, qui est dans la possibilité des choses arrivées, ou à arriver. Les aventures des romans et des pièces dramatiques doivent être plutôt *vraisemblables*, que vraies. »

2. Tiziano Vecellio, dit Titien, *La Mise au tombeau*, v. 1520, Paris, musée du Louvre.

3. Philippe de Champaigne, « La *Mise au tombeau* de Titien », le 4 juin 1667, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 124.

4. Roger de Piles, « Sur la disposition des draperies », le 1er mars 1704, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. III, p. 104 : « Dans les figures qui sont debout, il y a beaucoup de rencontres où difficilement le contraste peut se pratiquer sans sortir de la vraisemblance, et dans ces occasions le peintre qui sait profiter de tout se sauve par d'autres principes. »

5. Nicolas Lamoignon de Basville, « Plaidoyer pour le sieur Gérard Van Opstal », dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 222.

6. Voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, chap. « Du vrai en peinture ou les divers usages de la cosmétique », p. 183-211.

Champaigne), ni même à une vérité idéale ou transcendante (comme chez Le Brun), mais par la capacité de la représentation à convaincre le spectateur de la réalité de ce qui lui est représenté. Le « vrai en peinture » ne désigne plus un rapport à la vérité, mais la relation du spectateur au tableau. Ce « vrai en peinture » est une pure fiction, tout comme la « vérité de l'action théâtrale » invoquée par d'Aubignac.

En effet, ce déplacement vers le spectateur avait déjà été opéré dans la théorie dramatique, par Chapelain et d'Aubignac. Selon Roger de Piles, « La fin de la peinture comme de la poésie est de nous surprendre de telle sorte que leurs imitations *paraissent* des vérités [1] ». Dans son traité, *La Pratique du théâtre*, rédigé dans les années 1640 et publié en 1657, d'Aubignac réunit les conditions pour que l'action *paraisse* une parfaite imitation du vrai, sans s'occuper de savoir si elle imite parfaitement une vérité. Il réclame que l'action *paraisse* vraie, non qu'elle soit vraie ; l'imitation parfaite ne réside pas dans un degré maximal de vérité mais dans la perfection de la véridiction [2]. De même pour Roger de Piles, la perfection de la peinture n'est pas la représentation de la vérité, mais la vérité de la représentation [3]. Congédiant toute référence ontologique, vérité et vraisemblance renvoient également à l'efficacité du simulacre. Dans la préface du *Cours de peinture* (Paris, 1708), le « vrai en peinture » n'est pas présenté comme une fin, mais comme un moyen d'appeler le spectateur, de l'attirer pour entrer en conversation avec lui, l'instruire et le divertir : « Le Spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du Vrai dans un ouvrage de Peinture : mais le Vrai dans la Peinture doit par son effet appeler les Spectateurs [4]. » Loin que l'illusion soit au service de la vérité, le vrai est au service de l'illusion.

1. Roger DE PILES, « Si la poésie est préférable à la peinture », le 7 mai 1701, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. III, vol. 1, p. 68.

2. C'est le paradoxe classique relevé par Georges FORESTIER, 1990, p. 187-202 : « corriger le vrai du représenté au moyen de la vraisemblance absolue, pour donner au spectateur l'illusion absolue du vrai dans la représentation ».

3. Jacqueline LICHTENSTEIN, 1989, p. 183-211. Le parallèle est frappant entre les formulations du peintre et celles de Chapelain : bien que le vrai de la fiction soit feint, néanmoins il est *appelé* vrai parce qu'il est *regardé* comme vrai. « Bien qu'il soit vrai en soi que ce qui se représente soit feint, néanmoins celui qui le regarde ne le doit point regarder comme une chose feinte mais véritable » (Jean CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* [1630], éd. dans G. DOTOLI, *Temps de préfaces*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 231). « Bien que l'objet naturel soit vrai et que l'objet qui est dans le tableau ne soit que feint, celui-ci néanmoins est appelé vrai ». (De Piles, « Du vrai dans la peinture », le 7 mars 1705, dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, t. III, p. 122.)

4. Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, « L'*Idée de la Peinture* pour servir de Préface à ce livre », p. 8 (lue à l'Académie le

Dès lors, la vraisemblance n'est plus une catégorie statique, héritée du décorum horatien et susceptible d'être déclinée en plusieurs domaines (histoire, décor, expressions, etc.), mais une catégorie dynamique. Le vraisemblable conditionne notre adhésion à la fiction ; il est tenu de nous séduire, de nous surprendre, de nous frapper, et à cet effet, il doit s'allier au sublime, au merveilleux, à l'extraordinaire. Cette alliance du vraisemblable et de l'extraordinaire a également des origines poétiques, puisqu'elle renvoie aux théories italiennes de la *meraviglia*, le terme désignant à la fois l'étonnement (ou émerveillement) du spectateur, les objets et les moyens qui le provoquent. Pour le Tasse, le poète doit s'attacher au vraisemblable et au merveilleux, les deux éléments concourant à susciter le plaisir [1]. Loin d'être contradictoires, merveilleux et vraisemblable doivent être étroitement unis, d'où la préférence du Tasse pour les sujets chrétiens plutôt que païens, puisque les miracles sont vraisemblables aux yeux du public moderne [2]. Profondément marqué par la lecture du Tasse, Corneille invente la catégorie de « vraisemblable extraordinaire », pour élargir la vraisemblance classique et l'ouvrir à l'épopée — tout comme il joint à la pitié et à la terreur l'admiration, sentiment proprement épique. La tragédie doit provoquer le même effet d'étonnement, non par l'intervention du merveilleux, banni au théâtre, mais en empruntant à l'histoire ses traits les plus frappants. « Ainsi la victoire du Cid contre le comte se trouverait dans la vraisemblance extraordinaire, quand elle ne serait pas vraie » : il est invraisemblable que Rodrigue tue Don Gomès, duelliste expérimenté, mais cette victoire relève de la vraisemblance éthique, car elle satisfait au sens de la justice — et Corneille de citer Aristote,

4 février 1708). *Ibid.*, p. 6 : « La veritable Peinture doit appeler son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation ; et que le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente. En effet quand elle porte le caractère du Vrai, elle semble ne nous avoir attirés que pour nous divertir, et nous instruire. »

1. Le Tasse, *Second discours de l'art poétique*, trad. par F. Graziani, Paris Aubier, 1997, p. 89 [1re éd. en 1587] : « Le poète doit se demander si, dans la manière qu'il choisit de le traiter, il ne se trouve pas quelque événement qui, s'il se déroulait autrement, avec plus de vraisemblance ou plus de merveilleux, ou pour n'importe quelle autre raison, procurerait davantage de plaisir. »

2. *Ibid.*, *Discours du poème héroïque*, p. 184 : « une même action peut donc être à la fois vraisemblable et merveilleuse : merveilleuse si on la regarde en elle-même et circonscrite dans les bornes de la nature ; vraisemblable si on la considère indépendamment de ces bornes quant à sa cause, laquelle est une puissance surnaturelle, qui a le pouvoir et l'habitude de faire ces merveilles ». Voir une formulation proche dans le *Premier discours de l'art poétique*. *Ibid.*, p. 79.

« Il est vraisemblable [...] que beaucoup de choses arrivent contre le vraisemblable [1] ». De même, la clémence est une vertu si extraordinaire qu'elle rend vraisemblable le geste invraisemblable d'Auguste, « l'extraordinaire effort de clémence dont Auguste eut besoin pour pardonner à Cinna » (dédicace de 1643). Pour paraphraser Pascal, la vraie vraisemblance se moque de la vraisemblance [2].

En puisant au vocabulaire de l'effet dramatique, De Piles cherche à produire en peinture l'équivalent du coup de théâtre. Le « merveilleux vraisemblable » renvoie chez lui à la nécessité de ravir le spectateur (au sens fort du terme) par l'effet du tout-ensemble, la séduction des couleurs et la force du clair-obscur. L'alliance du merveilleux et du vraisemblable apparaît pour la première fois dans les *Conversations sur la connaissance de la peinture* (Paris, 1677) :

> De même que par exemple il ne suffit pas qu'il y ait de l'invention dans un poème épique, ni que la cadence des vers soit harmonieuse, et qu'on veut encore que tout y soit conduit avec esprit et selon les règles de l'art, pour y faire éclater le merveilleux et le vray-semblable ; ainsi dans un ouvrage de peinture ce n'est point assez qu'il y ait du feu et de l'imagination, ni que la justesse du dessin s'y rencontre, il y faut encore beaucoup de conduite au choix des objets, des couleurs et des lumières, si vous désirez qu'on trouve dans les tableaux comme dans les poèmes l'imitation de la nature accompagnée de quelque chose de surprenant et d'extraordinaire, ou plutot ce merveilleux et ce vray-semblable, qui fait toute la beauté de la peinture et de la poésie [3].

Concrètement, en quoi peut consister cette alliance du merveilleux et du vraisemblable ? Félibien en donne un exemple chez Poussin dans le VIIIe Entretien, publié en 1685 : dans le *Frappement du rocher*, Poussin a souligné l'origine merveilleuse du miracle par les gestes d'étonnement des Israélites, mais il a également respecté la vraisemblance en ménageant une fente dans le rocher par où l'eau peut former un ruisseau et les abreuver [4].

1. Pierre CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, éd. par B. Louvat et M. Escola, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 128 [texte datant de 1660].

2. Blaise PASCAL, *Pensées*, Br. 4 : « La vraie morale se moque de la morale ».

3. Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture*, Paris, Nicolas Langlois, 1677, p. 307.

4. André FÉLIBIEN, *Entretiens* [...], t. IV, Paris, Sébastien MABRE-CRAMOISY, 1685, VIIIe Entretien, p. 334 : « Il [Poussin] savait bien que le merveilleux n'est pas moins propre à la peinture qu'à la poésie : mais il n'ignorait pas aussi qu'il faut que la vraisemblance paraisse en toutes choses, comme je vous ai dit qu'il l'écrivit lui-même

Cette combinaison est ensuite reprise dans la Conférence de Roger de Piles sur la Disposition, prononcée le 2 septembre 1704. Il y multiplie les alliances de mots pour désigner l'effet de la peinture : *surprenante mais raisonnable* ; *extraordinaire vraisemblable, surprenante et vraisemblable*.

> L'enthousiasme est un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une manière sublime, surprenante et vraisemblable.
> C'est donc à cette élévation surprenante, mais juste, mais raisonnable, que le peintre doit porter son ouvrage aussi bien que le poète, s'ils veulent arriver l'un et l'autre à cet extraordinaire vraisemblable qui remue le cœur, et qui fait le plus grand mérite de la peinture et de la poésie [1].

Dès lors, De Piles présente le vraisemblable comme le vrai joint à l'enthousiasme ou au grand goût ; un vrai auquel s'ajouteraient une noblesse et une puissance supérieures ; ou encore l'équivalent du vrai composé, supérieur au vrai simple parce qu'il fait la synthèse de la nature et de l'Idée. Dans l'*Idée du peintre parfait* (Paris, 1699), le grand goût est défini comme l'alliance du vraisemblable et de l'extraordinaire, non sans évoquer implicitement l'idée de « belle nature » par le motif du choix.

> Ce grand goût dans l'ouvrage du peintre est un usage des effets de la nature bien choisis, grands, extraordinaires & vraisemblables : grands, parce que les choses sont d'autant moins sensibles qu'elles sont petites & partagées ; extraordinaires, car ce qui est ordinaire ne touche point, & n'attire point l'attention ; vraisemblables, parce qu'il faut que ces choses grandes & extraordinaires paraissent possibles, & non chimériques [2].

Ce raisonnement est cornélien : pour frapper le spectateur, il faut des choses extraordinaires, mais il faut aussi qu'il y croie, donc qu'elles soient vraisemblables. Et pour être vraisemblables, il faut qu'elles soient possibles, car comme le dit Aristote, « le possible est persuasif ; si cela a eu lieu, il est évident que c'est possible » (51b). Tout comme le dramaturge reconstruit une histoire plus forte que l'histoire en sélectionnant des traits extraordinaires (comme la clémence d'Auguste), le

au sieur Stella, en répondant à ceux qui avaient trouvé à redire à son Tableau du frappement du rocher, et qui n'approuvaient pas qu'il y eût marqué une profondeur pour l'écoulement des eaux. »

1. Roger De Piles, « De la disposition », le 2 septembre 1704, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. III, p. 118 et 119.

2. Roger De Piles, *L'Idée du peintre parfait* dans *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, Charles de Sercy, 1699, p. 2-3.

peintre doit sélectionner les effets de la nature les plus extraordinaires, pourvu qu'ils soient contenus dans les possibles de la nature.

Roger de Piles lègue au XVIIIe siècle une esthétique de l'illusion, l'évidence que le peintre doit « tromper tellement les yeux et l'esprit, qu'il fasse prendre pour des vérités des choses qui n'ont jamais été et qui ne peuvent jamais être [1] » (Antoine Coypel). Et Watelet fait l'éloge d'un art « dont la flatteuse illusion l'emporte quelquefois sur la vérité même, en réunissant, par un beau choix, des objets que la nature n'assemble guère sous un même point de vue ; L'âme est nécessairement émue par cet état violent et se laisse séduire par cette illusion charmante qui multiplie les droits de la nature et le pouvoir de la vérité [2]. » L'accent s'est déplacé de la vérité vers son « pouvoir », artificiellement recréé par le peintre.

Vraisemblance et vérité dans la querelle du coloris

Aux yeux de Roger de Piles, l'illusion de vérité ne peut être achevée que par la maîtrise du coloris. Seule cette partie de la peinture peut prendre « les yeux par la vérité qu'elle représente ». D'où les éloges qu'il prodigue aux grands peintres de la couleur : les « peintres lombards représentent la vérité » ; les œuvres de Rubens ont un « caractère de vérité », respectent « la vérité du naturel [3] ». À ceux qui accusent Rubens d'avoir « trop peu de vérité », de Piles objecte la nécessité d'une « savante exagération ». Par un paradoxe seulement apparent, cette exagération fait « paraître les objets peints plus vrais que les véritables mêmes » ; seul l'artifice conduit à la vérité, et plus précisément l'artifice de la couleur. De Piles loue « cette suavité de la couleur si nécessaire pour arriver à l'expression du vrai [4]. »

Lors du débat qui les oppose aux poussinistes dans les années 1670, les coloristes font de la vérité le critère ultime, contre la vraisemblance. Dans sa Conférence sur *La Vierge au lapin* de Titien, Louis de Boullogne loue la couleur rouge de la robe de la Vierge : « jamais peintre lombard n'eut une si bonne couleur, plus approchée de la vérité et plus

1. Antoine COYPEL, « Commentaire de l'épître à son fils », le 2 juillet 1712, dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, t. IV, vol. 1, p. 42.
2. Claude-Henri WATELET, « Sur la poésie dans l'art de la peinture », le 8 juin 1748, dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, t. V, vol. 1, p. 127 et 138.
3. Roger DE PILES, 1677, p. 81, 103, 133, 256.
4. *Ibid.*, p. 338.

sanguineuse [1]. » Dans sa Conférence « Sur le mérite de la couleur » (7 novembre 1671), Gabriel Blanchard établit une nouvelle hiérarchie entre vraisemblance et vérité, inversant celle des poétiques : « Et la raison de cela est que la couleur, dans la perfection que nous la supposons, représente toujours la vérité et que le dessein ne représente que la possibilité vraisemblable [2]. »

Blanchard situe le débat sur un plan philosophique, en reprenant *mutatis mutandis* une distinction aristotélicienne entre la puissance et l'acte : le « dessein » ne donne à voir l'objet qu'en puissance ; seul le coloris le fait voir en acte. Il recourt à l'argument de la différence spécifique ; la couleur définit la peinture par opposition aux autres arts. Mais pour Jean-Baptiste de Champaigne, les arguments de Blanchard violent une double hiérarchie : la hiérarchie des fins et des moyens (la couleur n'est qu'un moyen, tandis que le dessin est la cause finale et la forme de l'imitation), et la hiérarchie distinguant l'essence et l'accident. « La raison qu'il en donne est parce que la couleur dans sa perfection représente toujours la vérité ; il y a à dire à cela que la couleur n'est qu'un accident tout pur, et que la forme est la vérité [3]. »

Champaigne le neveu parle en platonicien, dénonçant la couleur comme un simulacre : prendre la couleur pour la perfection de la peinture, c'est « prendre l'ombre pour la vérité ». La couleur est une qualité accidentelle et se situe du côté du faux-semblant et du mensonge.

La querelle du dessin et du coloris déplace donc ponctuellement les notions de vrai et vraisemblable du plan poétique au plan ontologique, sans sortir de la référence à Aristote. Jamais le caractère manipulable et éminemment polémique de ces notions n'a été aussi patent, puisque les deux camps parviennent à leur donner un sens opposé, tout en se réclamant d'une même hiérarchie : les deux camps revendiquent la vérité, ressentie de part et d'autre comme supérieure à une vraisemblance présentée soit comme une possibilité non avérée (par les

1. Louis de Boullogne, Conférence sur *La Vierge au lapin* de Titien, le 12 avril 1670, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 363.

2. Gabriel Blanchard, « Le mérite de la couleur », le 7 novembre 1671, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 438.

3. Jean-Baptiste de Champaigne, « Contre le discours de M. Blanchard », le 9 janvier 1672, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 448. L'idée est reprise par Le Brun, qui tranche le débat en faveur des poussinistes : « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur », le 9 janvier 1672, *ibid.*, p. 450 : « On peut ajouter à ce que je viens de dire que le dessein imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. »

coloristes), soit comme une apparence illusoire (par les poussinistes). La querelle contribue ainsi à imposer le vrai comme finalité propre de la peinture, catégorie affranchie des poétiques. Si le vraisemblable était la catégorie de la légitimation, le vrai s'impose comme la catégorie de l'émancipation.

La belle nature comme synthèse entre vérité et vraisemblance

La querelle du coloris aurait pu déboucher sur une opposition entre l'imitation de la belle nature, fondée sur l'Idée et le dessein, et l'imitation du vrai naturel, permise seulement par la couleur. Or il n'en est rien ; l'idéalisme n'est pas moindre chez les coloristes, et De Piles est le premier à défendre la belle nature, sans oublier pour autant l'exigence de vérité. L'idée de belle nature, correspondant à la nécessité de *choisir* dans la nature et de la *perfectionner*, remonte à l'Antiquité, comme en témoigne l'*Hélène* de Zeuxis ; mais elle apparaît en France vers 1640 dans les poétiques et vers 1660 dans les traités d'art. Autour de 1640, La Mesnardière parle de « perfections qui ne se trouvent d'ordinaire que dans plusieurs princes séparés », Balzac d'un art « qui polit et orne la vérité », et Colletet de « représenter la nature par ce qu'elle a de plus noble et de plus beau [1] ». Dans la théorie de l'art, Du Fresnoy est le premier à utiliser l'expression « belle nature [2] » en 1668, mais l'idée se rencontre dans les premières Conférences : Van Opstal présente la statuaire antique comme le moyen d'« apprendre à corriger même les défauts qui se trouvent d'ordinaire dans le naturel [3] », tandis que Le

1. Hippolyte-Jules Pilet De La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639, p. 120 ; Guillaume Colletet, *Art poétique*, Paris, Sommaville, 1658, p. 16 ; Jean-Louis Guez de Balzac, « Lettre à Corneille du 17 janvier 1643 », dans *Œuvres*, Paris, T. Jolly, 1665, t. I, p. 676.

2. Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'art de peinture*, trad. par R. De Piles, Paris, Nicolas Langlois, 1668, p. 68 (à propos des statues antiques).

3. Gérard van Opstal, Conférence sur le *Laocoon*, le 2 juillet 1667, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 131 : « Il n'y eut personne qui ne convînt que c'est sur ce modèle qu'on peut apprendre à corriger même les défauts qui se trouvent d'ordinaire dans le naturel, car tout y paraît dans un état de perfection et tel qu'il semble que la Nature ferait dans tous ses ouvrages s'il ne se rencontrait des obstacles qui l'empêchent de leur donner une forme parfaite. »

Brun, de son propre aveu, « corrigeait par le secours de l'art ce que la nature et le vrai lui avaient montré d'imparfait dans le modèle [1] ».

Cependant, l'idée de belle nature devient centrale dans les années 1670, moment où un nouvel idéalisme imprègne les poétiques. On affirme la supériorité absolue de l'intelligible sur le sensible et la nécessité de « chercher des modèles dans la vraisemblance » pour remonter à la pureté des principes, non corrompus par la matière. La vraisemblance désigne alors la façon dont l'artiste parachève les formes laissées imparfaites par la Nature ; autrement dit, la vérité portée à une perfection idéale [2]. Comme le dit le Père Rapin, « Outre que la vray-semblance sert à donner de la créance à ce que la poésie a de plus fabuleux, elle sert aussi à donner aux choses que dit le poète un plus grand air de perfection que ne pourrait faire la vérité même, quoique la vray-semblance n'en soit que la copie [3]. »

Un tel déni du sensible et du singulier, mêlant l'idéalisme platonicien et l'intellectualisme cartésien [4], n'est pas tenable dans la théorie de l'art. La notion de belle nature, telle que Charles Perrault l'expose dans le troisième tome du *Parallèle des Anciens et des modernes* (Paris, 1692), y est comprise comme une synthèse entre la nature et l'Idée. Le peintre doit « attraper l'idée du beau [5] » et se servir seulement de la nature pour y parvenir. Ainsi, allègue Perrault, Le Bernin travailla au buste de Louis XIV d'après son idée, tout en consultant de temps à autre le portrait en pastel qu'il en avait fait. Dans les Conférences de la fin du

1. Charles Le Brun, nouvelle version de la Conférence de Jean-Baptiste de Champaigne sur la Peste de Poussin, le 3 juillet 1683, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. II, vol. 1, p. 71.

2. René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote*, Paris, François Muguet, 1674, chapitre XXIV, p. 41 : « La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent. Il ne naît rien au monde, qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance, et dans les principes universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier, qui les corrompe. »

3. *Ibid.*, p. 41.

4. Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1984.

5. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1692, p. 214 : « La plus grande difficulté ne consiste pas à bien représenter des objets, mais à représenter de beaux objets, et par les endroits où ils sont les plus beaux. Je vais encore plus loin, et je dis que ce n'est pas assez au peintre d'imiter la plus belle nature telle que ses yeux la voient, il faut qu'il aille au delà, et qu'il tâche à attraper l'idée du beau, à laquelle non seulement la pure nature, mais la belle nature même ne sont jamais arrivées ; c'est d'après cette idée qu'il faut qu'il travaille, et qu'il ne se serve de la nature que pour y parvenir. »

siècle, cette synthèse entre la nature et l'Idée est souvent identifiée à celle du vrai et du vraisemblable. Pour Pierre Monier (1686), les grands artistes sont parvenus au chef-d'œuvre en « unissant le vrai au vraisemblable [1] ». Pour Noël Coypel, il en va de même :

> Puisque c'est elle [la peinture] qui produit le parfait de la beauté naturelle et unit le vrai au vraisemblable des choses soumises au sens de la vue, aspirant toujours à la perfection et au merveilleux, se rendant non seulement imitatrice, mais supérieure à la Nature, faisant voir ses ouvrages élégants et accomplis, par le choix qu'elle fait de plusieurs de ses perfections, pour en composer une dans chaque objet qu'elle représente, *la Nature en particulier n'étant pas ordinairement parfaite en toute chose.* [2]

Coypel conseille d'unir « l'ordre, l'économie et la vraisemblance » pour opérer un « beau choix » parmi les objets de la nature et la présenter sous une forme recomposée. Comme le dira plus tard l'abbé Batteux, le vraisemblable est identifié à un vrai choisi et agencé de façon ordonnée [3]. La vraisemblance concerne donc indissociablement l'invention et la composition. Dans une Conférence traitant « De la disposition » (3 septembre 1704), De Piles l'assimile à l'unité visuelle et à l'unification de l'effet, qui permet l'intelligence immédiate du sujet. Le terme renvoie à l'économie interne du tableau, à sa capacité de persuader et de tromper : il ne faut pas « sortir de la vraisemblance » des contrastes

1. Pierre Monier, « Dissertation pour le jour des prix », le 28 septembre 1686, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. II, vol. 1, p. 157 : « Animez-vous donc, jeunes aspirants, à la vertu de seconder nos espérances par vos études en élevant votre esprit à la sublimité de l'Art, qui est une idée qui constitue le parfait de la Beauté naturelle en unissant le vrai au vraisemblable, ainsi qu'ont fait les excellents hommes de l'Antiquité et surtout le savant Phidias qui, figurant son Jupiter et sa Minerve, ne contemplait aucun objet où il prît leurs ressemblances, mais considérait seulement en son imagination une grande forme de beauté dans laquelle regardant fixement, il y dressait son jugement et sa main. »

2. Noël Coypel, « Sur le rang que le dessin et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture », le 26 avril 1697, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. II, vol. 2, p. 593.

3. Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 27-28 : « La belle nature », « Ce n'est pas le vrai qui est ; mais le vrai qui peut être, le beau vrai qui est représenté comme s'il existait réellement, avec toutes les perfections qu'il peut recevoir. » *Ibid.*, p. 25-26 : « Zeuxis se forma dans l'esprit une idée factice qui résultat de tous ces traits réunis : et cette idée fut le prototype, ou le modèle de son tableau, qui fut vraisemblable et poétique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément. » De même Molière « recueillit tous les traits d'humeur noire » et « figura un caractère unique, qui ne fut pas la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable ».

ou du caractère, peindre selon « le sujet et la vraisemblance », choisir une liaison des objets « agréable et vraisemblable [1] ».

La « vraisemblance » n'est pas contradictoire avec la vérité mais s'articule à elle, comme De Piles l'explique dans sa Conférence intitulée « Du vrai dans la peinture » (7 mars 1705), reprise dans le *Cours de peinture* (Paris, 1708). Il y distingue trois vrais : simple, idéal et composé. Le vrai simple est assimilé au trompe-l'œil, qui remporte l'adhésion mais n'atteint pas la perfection de l'art, si ne s'y ajoute un « vrai idéal », tiré de plusieurs modèles et de l'antique ; le composé des deux, le « vrai composé », est assimilé au vraisemblable et constitue le sommet de l'art : « C'est ce beau vraisemblable qui paraît souvent plus vrai que la vérité même [2]. » Le vraisemblable est l'achèvement du vrai.

Au terme de ce parcours, on serait bien en peine de donner une définition stable de la vérité et de la vraisemblance, tant ces concepts se révèlent polémiques. Dans le débat théâtral qui oppose les réguliers aux irréguliers dans les années 1630 pour aboutir à la fixation de la « doctrine classique », la vraisemblance fonctionne comme un outil normatif et idéologique : la fable vraisemblable évacue le réel et les accidents de l'histoire au nom d'une idée supérieure de la morale et de la société. Après l'Académie française, fondée en 1635, cette dimension normative est une tentation évidente pour l'Académie de peinture et de sculpture, fondée en 1648. Le concept de vraisemblance permet en effet de faire coup double : non seulement il apporte une légitimation aux peintres de l'Académie, considérés à l'égal des poètes, mais il laisse espérer la possibilité d'un corps de doctrine unifié et

1. Roger De Piles, « De la disposition », le 3 septembre 1704, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. III, p. 112 : « Dans la composition d'un tableau, le peintre doit faire en sorte, autant qu'il lui sera possible, que le spectateur soit frappé d'abord du caractère du sujet, et que du moins après quelques moments de réflexion, il en ait la principale intelligence. Le peintre peut faciliter cette intelligence en plaçant le héros du tableau et les principales figures dans les endroits les plus apparents, sans affectation néanmoins ; mais selon que le sujet et la vraisemblance le requerront. » *Ibid.* : « La liaison des objets par rapport seulement au dessein, et sans avoir égard au clair-obscur, regarde principalement les figures humaines, dont les actions, les conversations et les affinités exigent souvent qu'elles soient proches les unes des autres. Mais quoique cela ne se trouve pas toujours si juste entre plusieurs personnes qui se rencontrent ensemble, il suffit que la chose soit possible, et qu'il y ait assez de figures dans la composition d'un tableau, pour donner occasion au peintre de prendre ses avantages, et de faire plaisir aux yeux en pratiquant cette liaison lorsqu'il la jugera agréable et vraisemblable. »

2. Roger De Piles, « Du vrai dans la peinture », le 7 mars 1705, dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), 2006-2015, t. III, p. 123.

contrôlé par le pouvoir. Ce dernier ne verra jamais le jour, et nulle « peinture régulière » ne viendra correspondre à la « tragédie régulière », les artistes laissant au contraire s'exprimer autant de talents dans leur pratique que de voix dans la polyphonie des Conférences.

Dans cette mesure, il serait vain de chercher une cohérence parfaite aux concepts de vérité et de vraisemblance : ce sont des concepts fonctionnels. Dans un premier temps, la vraisemblance sert à revendiquer pour le peintre le droit de réinventer l'histoire par une histoire plus vraie que la vérité même. Mais la querelle du coloris entraîne une prise de conscience : désormais, la vérité apparaît comme une qualité infiniment supérieure à la vraisemblance, parce qu'elle fait du peintre l'égal du Créateur. Il ne s'agit plus seulement d'emporter l'adhésion du spectateur par une histoire vraisemblable et extraordinaire, mais de recréer sous ses yeux un monde nouveau, à mi-chemin entre le réel et l'Idée, l'apparence et l'essence, soit les deux faces de la vérité. Dès lors, le tableau peut prétendre à une double vérité, subjective et objective : la vérité du simulacre, qui nous attire irrésistiblement, et la vérité essentielle du monde, puisée dans les arcanes de la nature.

© PULM

Art Lexicography as Art Theory: On Pictorial Grounds in J. G. Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774)

Hans Joachim DETHLEFS
Chuo University, Tokyo

Ground and Figure

The following contribution is dedicated to the entry on "*Grund* (*Mahlerey*)" in Johann Georg Sulzer's two-volume art dictionary published between 1771 and 1774, which is considered the foremost work of 18th century German-language art lexicography (Fig. 1). Sulzer makes his intention clear in his working title: he wishes to go beyond a given (historical) art vocabulary and to provide the user with a *General Theory of the Fine Arts*. German-language terminology at the time offered numerous synonyms for the term *Grund*, such as *Tiefe* (depth), *Boden* (floor), *Erde* (earth).[1] The most frequent with regard to art

1. Frequently cited sources: Leonardo Da Vinci, *Libro di Pittura.Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. by Carlo Pedretti and Carlo Vecce, Florence, Giunti, 1995, 2 vol., (abbreviated "*CU*" in this paper); Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, Leipzig, Weidmann, 1771–1774, 2 vol. (vol. 1: A-J, vol. 2: K-Z); Leipzig, Weidmann, 1773–1775, 2 vol. (vol. 1,1; 1,2: A-J, 1773; vol. 2.1, 2.2: K- Z, 1775); Biel, Heilmann, 1777; *Zweite verbesserte Ausgabe*, Leipzig, Weidmann 1778–1779, 4 vol. (vol. 1: A-Dus, 1778; vol. 2: E-Ion, 1778; vol. 3: K-Qui, 1779; vol. 4: R-Zwi, 1779); *Neue vermehrte Ausgabe*, Leipzig, Weidmann, 1786–1787, 4 vol. (vol. 1–2, 1786; vol. 3–4, 1787); *Zweite vermehrte Ausgabe*, Leipzig, Weidmann, 1792–1794; Christian Friedrich von Blankenburg, *Litterarische Zusätze zu Johann Georg Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste*, Leipzig, Weidmann, 1796–1798, 3 vol. (vol. 1: A-G, 1796; vol. 2: H-R, 1797, vol. 2: S-Z, 1798); *Neue vermehrte dritte Auflage*, Frankfurt-Leipzig, no publ., 1798, 4 vol. Christian Friedrich VON

was *Feld* (field), which Sulzer however used exclusively in relation to architecture: "In architecture *Feld* means the flat surface on a wall or ceiling that has a somewhat protruding border." [1]

He keeps his entry on *Grund* very short. He opens by discussing the question of painting bases, which are applied to the media wood, metal, fabric or other materials in the form of underpainting. The ground upon which paint is applied is of no little importance for the effect of a painting, the treatment of colour and its luminosity, as well as its durability. Like Roger de Piles, he recommends the use of a white ground, which presumably goes back to his *Remarque* on verse 382 from Charles-Alphonse Du Fresnoy's *De Arte Graphica* ("*campus tabulae vagus esto, levisque*"). [2] Pearl-coloured grounds, according to Sulzer,

---

BLANKENBURG, *Register*: Über die in allen vier Teilen der neuen vermehrten zweiten Auflage vorkommenden *Schriftsteller, Künstler und Schriften*, Leipzig, Weidmann, 1799. Cited below is the *Zweite vermehrte Ausgabe*, Leipzig, Weidmann, 1792–1799, ed. by C. F. VON BLANKENBURG and G. TONELLI, 5 vol. (with a register from 1799), reprinted in Hildesheim, Olms, 1994 (abbreviated "*AT*" in this paper). Many thanks again go to Paul Taylor for his critical suggestions.

1. *AT*, vol. 2, p. 221, s.v. "*Felder*": "*Feld heißt in der Baukunst überhaupt an einer Wand oder an einer Deke jede gerade Fläche, die eine etwas hervorstehende Einfaßung hat.*" On the earlier use of "*Feldung*" as the equivalent of *campus* in painting in the 15th century, see Matteo Burioni, "*Grund und campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der Frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos Schlacht von San Romano", in G. BOEHM and M. BURIONI (ed.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Munich, Fink, 2012, p. 95–149, here p. 97. For German *Grund* and Dutch *gront* employed in a general sense for painting supports and surfaces of all types, see Jilleen NADOLNY, "European documentary sources before c. 1550 relating to painting grounds applied to wooden supports: translation and terminology", in J. H. TOWNSEND *et al.*, *Preparation for Painting. The Artist's Choice and its Consequences*, London, Archetype Publications, 2008, p. 1–13, here p. 10. Seminal works on this subject are: Meyer SCHAPIRO, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6, 1972–1973, p. 9–19; Jeroen STUMPEL, "On grounds and backgrounds: some remarks about composition in Renaissance painting", in *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 18, 1988, p. 219–243; following these, see also Thomas PUTTFARKEN, *Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven-London, Yale University Press, 2000, p. 110–118; Wolfram PICHLER, "Kunstgeschichte des Bildfeldes", in G. BOEHM and M. BURIONI (ed.), 2012, p. 440–472; Matteo BURIONI, "Der Künstler als Champion. Kunsttheoretische *Figuren des Grundes* in der frühen Neuzeit", in H. BUSCHE (ed.), *Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700)*, Hamburg, Meiner, 2011, p. 954–970; Karin LEONHARD, *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jh.*, Berlin, Akademie Verlag, 2013, p. 70–77.

2. [Roger DE PILES], *L'art de peinture de C.A. Du Fresnoy. Traduit en français, enrichi de remarques, augmenté d'un dialogue sur le coloris*, Paris, Langlois, 1673, p. 61, 216 [1st ed. 1668].

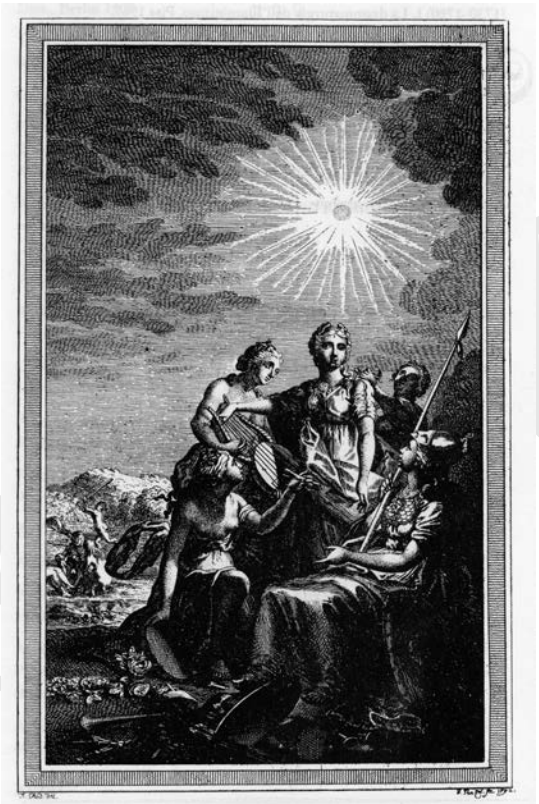


Figure 1 – Daniel Chodowiecki, *Minerva von den drei Grazien umgeben*, Leipzig 1792, copper engraving, 198 × 130 mm, frontispiece of Sulzer's *General Theory of Fine Arts*.

are what Gerard de Lairesse recommends in his *Groot Schilderboek* (1707); for historical scenes in closed spaces or for night-time scenes he himself advises umbra-coloured grounds.[1] Strikingly, he avoids discussing art technical questions in the narrow sense of the word. Questions about coloured grounding are also dealt with in the entry on *anlegen*. Sulzer understands this term to refer to the optical effect of various layers of surfaces where paint is applied, that is to say, how toned groundings influence the effect of the overlying colours above. In this article priority is given to chiaroscuro: "the most certain way

1. *AT*, vol. 1, p. 451, s.v. "*Grund*".

to prepare a painting well seems to be to use a rather broad brush to set first the *lights* and then the *shadows* equally strongly next to one another".[1] This priority also applies in relation to the colours: central importance is given to the chiaroscuro differences between colours, and specifically in relation to the "good union of light and shade"—as he puts it.[2] His sources are again Lairesse and the chapter "*Manière d'esquisser et d'ébaucher un tableau*" from de Piles' *Elemens de Peinture pratique* (edition of 1766). In this book the graphic aspect of *esquisser* is emphasized, where linear strokes are used, as opposed to coloured underpainting, *ébaucher*.[3] Following de Piles, Sulzer uses the term *anlegen* as an equivalent to the French *ébaucher* and counts it as the "first application of the paints" in colouring; this use follows that found in the anonymous German translation of Pernety's *Dictionnaire portatif* (1764).[4].

Sulzer quite clearly operates with highly varied conceptions of *Grund*: while in the corresponding article he includes not only the grounding of the painting surface but also the various layers of applied colour fields, his real interest however is in the visual concepts that support his theory. The relational structure of the figure-ground relationship is for him such a concept and this—as will be shown later—is a fundamental building block of his theory of painting, which with its key concept of force (*Kraft*) ties in with Leibniz's dynamic view of the world.[5] For

1. *AT*, vol. 1, p. 149, s.v. "*Anlegen*": "*Der sicherste Weg, ein Gemählde gut anzulegen, scheinet dieser zu seyn, daß man mit einem etwas breiten Pinsel zuerst die Lichter, denn die Schatten gleich stark neben einunder seze*".

2. *Ibid.*, "*guten Vereinigung des Lichts and Schattens*".

3. Roger DE PILES, *Élémens de peinture pratique, entiérement refondue, & augmentée considérablement par Charles Antoine Jombert*, Amsterdam-Léipsick, Arkstée & Merkus, 1766, p. 107–108 [1st ed. 1684]. Pernety's use of terminology is much more differentiated, see Antoine-Joseph Pernety, *Des Herrn Pernety Handlexikon der Bildenden Künste*, Berlin, Voss, 1764, p. 9, 128 131. In addition to *Anlegen (Ébaucher)*, see also *Gründen (Abreuver)*, *Gründen (Imprimer)*, *Gründen*, or *Auftragen (Coucher)*, *Gründung*, or *Grund (Empreinte*, *Impression*, *Couche)*.

4. *AT*, vol. 1, p. 149, s.v. "*Anlegen*": "*erste Auftragung der Farben*"; Antoine-Joseph PERNETY, 1764, p. 9–10, s.v. "*Anlegen*". Apart from the French and German Pernety editions, Sulzer's contemporary forerunners are François-Marie Marsy and his *Dictionnaire abrégé de Peinture et Architecture*, Paris, Nyon, 1746; see also Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, Estienne & Hérissant, 1752 as well as its Italian translation *Dizionario portatile delle belle arti*, Venice, Remondini, 1758

5. Johann Georg SULZER, "*Von der Kraft* (Energie) *in den Werken der schönen Künste*", in J. G. SULZER, *Vermischte philosophische Schriften*, Hildesheim, Olms, 1974 [1st ed. 1767–1773]. On *Kraft* see also Hans-Peter NOWITZKI, "Denken—Sprechen—Handeln. J. G. Sulzers semiotische Fundierung der *Allgemeinen*

Sulzer works of art form force fields that seek to achieve an effect on the beholder.

Most of his article is dedicated to the relationship between ground and figure. "However, the term *Grund* is also understood as the surface upon which or against which an object is seen. So the blue sky is the ground for a cloud and a single-coloured wall of a room is the ground for the painted figures in the room."[1] As in the entry on *anlegen*, his principle focus is on chiaroscuro. An impression of great brightness arises when intense darkness is set in opposition to it: "The general rule is that brightness stands out against a dark ground and darkness against a bright ground. The browner the ground against which something white is painted, the whiter it will appear, and vice versa."[2] Only later does he go on to discuss colour contrasts, namely how, under the influence of a differently coloured ground, the colour impression operates in the direction of greater contrast and thus heightens the effect of the colour: "Flesh tones become pale against a red ground and a pale red colour becomes livelier and warmer against a yellow ground."[3] Sulzer makes no attempt to explain the relationships between colours and their optical effects. Everything depends on the experience of the painter: "It is part of the investigation of the secrets of colouring that one observes the effects that the colour of the ground has on the various objects in the painting."[4] He limits himself in this article to the statement that the initial structuring of the ground is achieved by means of various-coloured layers of colour surfaces. One must turn to other entries to discover more details about the relationship of surfaces to each other or against each other. Sulzer uses a series of expressions of movement that describe how spatial fields develop out of surface

Theorie der Schönen Künste", in F. GRUNERT and G. STIENING (ed.), *Johann Georg Sulzer (1720–1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p. 137–167, here p. 139.

1. *AT*, vol. 2, p. 451, s.v. "*Grund*": "*Man versteht aber unter dem Namen Grund auch die Fläche, auf welcher, oder gegen welche, ein Gegenstand gesehen wird. So ist der blaue Himmel der Grund einer Wolke, und eine einfärbige Wand des Zimmers, der Grund der in dem Zimmer gemahlten Figuren.*"

2. *AT*, vol. 1, p. 451, s.v. "*Anlegen*": "*Es ist eine allgemeine Regel, daß das Helle gegen den dunkeln, und das Dunkle gegen den hellen Grund stehe. Je brauner der Grund ist, worauf etwas weißes gemahlt wird, je mehr wird es weiß scheinen, und auch umgekehrt.*"

3. *AT*, *ibid.*: "*Incarnat wird auf einem rothen Grunde blaß, und eine blaße rothe Farbe wird auf gelbem Grunde lebhafter and wärmer.*"

4. *AT*, *ibid.*: "*Es gehört zur Erforschung der Geheimnisse des Colorits, daß man die Würkungen, die Farbe des Grundes auf die verschiedenen Gegenstände des Gemähldes hat, genau beobachte.*"

complexes. These expressions of movement, to which Sulzer ascribes an energy-producing quality, include *abstechen* (stand out from), *hervorheben* (accentuate), *hervortreten* (emerge), *herannähern* (draw close to), *sich entfernen* (recede), *sich verlieren* (become lost), *zurükweichen* (retreat). His terminology shows a clear affinity with contemporary French art lexicography. The supposition of a particular closeness to Lacombe's dictionary is not confirmed;[1] on the other hand, there is a striking number of instances of agreement with Pernety's terminology (Fig. 2).

Sulzer's expressions describe active and passive movements in the spatial dimension that take place in opposite directions, both backwards and forwards. The most important expression is the last in the list, namely, *zurükweichen* or *receding, retreating*, which is the only expression of movement to have its own entry. Adopting a didactic tone, he speaks of three means that produce true *zurükweichen*, namely "by more detailed drawing, more clearly defined colours and stronger light and shade."[2] In his view the main reason why more distant objects in paintings do not retreat sufficiently lies above all in the mistaken use of local colours of closer objects, namely "in the colours and in the light and shade of the closest objects, or of the foreground of that upon which it stands".[3] There are namely colours which "independently of their strength and weakness retreat further from other adjacent colours than others".[4] Not only the respective degree of strength of a colour but also the proximity of colours influences the

1. The traditional view is that Sulzer developed his dictionary starting from the plan to translate Lacombe's *Dictionnaire* into German. See Johannes LEO, *Johann George Sulzer und die Entstehung seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, Berlin, Frensdorff, 1907, p. 33–40; Johannes DOBAI, *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik: seine Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Winterthur, Konkordia, 1978, p. 264; Johan VAN DER ZANDE, "Johann Georg Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste", in *Das achtzehnte Jahrhundert*, 22, 1998, p. 87–101, here p. 91–92; see also Robert E. NORTON, *The Beautiful Soul: Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 1995; Elisabeth DÉCULTOT, "Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la *Théorie générale des beaux-arts* de Johann Georg Sulzer", in *Revue germanique international*, 10, 1998, p. 141–160; Sandra RICHTER, *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in international context*, Berlin–New York, De Gruyter, 2010, p. 45.

2. *AT*, vol. 4, p. 759, s.v. "*Zurükweichen*": "*durch ausführlichere Zeichnung, durch bestimmtere Farben und durch stärkeres Licht und Schatten*."

3. *Ibid.*: "*in den Farben und in Licht and Schatten der nächsten Gegenstände, oder des Vorgrundes, und dessen, was darauf steht*."

4. *Ibid.*, p. 760: "*die ohne Rüksicht auf ihre Stärke und Schwäche, von andern daneben liegenden, weit mehr abstechen, als andere*."

Terminological Equivalences			
Sulzer (1772-1774)	**Pernety French / German (1757 / 1764)**	**Lacombe French / Italian (1752 / 1758)**	**Marsy 1746**
Abstechen [nl. Afsteeken]	Abstehen vom Grunde		
Anlegen	Anlegen = Ébaucher	Ébaucher = Sbozzare	Ébaucher
Herannähern	Vorrücken = avancer		
Hervorheben	Hervorheben, die Gegenstände = Approcher les objets		
	Hervorheben, aus dem Felde = Echampir, réchampir		
Hervortreten	Hervortreten = Sortir		
	Hervortreiben, S. Erheben = Relever		
(Abstechen)	Losmachung, Ablösung vom Grunde, Abstehen = détacher	Détacher = Distaccare	Détaché
Entfernen	Entfernen, die Gegenstände = Éloigner les objects	Dégrader, diminuer (suivant les degrés d'éloignement) = Degradare, dimiuire (a norma de' varj gradi di lontananza)	Dégrader
Sich-Entfernen	Sich entfernen = Reculer	S'enfoncer, s'eloigner = fuggire	Dégrader
	Unterstützen = soutenir		
	Verschießen [nl.verschieten] = Dégrader	Dégrader	
Sich-Verlieren	Sich-Verlieren, zurückweichen = Fuir, la fuite	Fuir, fuyant = fuggire, fuggente	
	Verlierend (Farben) = Fuyant Verloren = Perdu		
Zurükweichen	Cf. Sich-Verlieren		

Figure 2 – Terminological equivalences in Sulzer's, Pernety's, Lacombe's, and Marsy's art dictionaries.

dynamics of emerging or retreating. "So, for example, it is far more difficult to maintain a retreating motion where green stands against green than where the colours are of different kinds, as when red is set against yellow." [1] With optical acts of perception of superimposed layers the brighter part of the perception field stands out from the ground. It is the more active part of the field of vision that receives the special attention of the observer:

> Every time the eye tends to fall on the larger rather than on the smaller object, on the area where the light is strong rather than where it is more weakly illuminated. In this way the painter can, as it were, force the eye to observe the parts of the painting in the order he wishes to prescribe for it. [2]

The locus of greatest attention is that of the main figure or the main group. All the rest depends on it. From this place of greatest attention the direction of the gaze moves in gradual tonal shades into the depth, and it does so not jerkily but turning "gradually into the parts that are connected to it in the order required by the nature of things". [3] A change in the figure-ground relationship such that the colour of the ground stands out more than that of the figure would disturb attention, which is to be avoided in the interest of constancy of perception. [4]

Lexicographic Findings on *Grund* and *Hintergrund—champ* and *fonds*

Sulzer's entry cites as the source for ground as a relationship of contrast the short maxim CXXXVII taken from Raphaël Trichet du Fresne's 1651 edition of Leonardo da Vinci's *Trattato della Pittura*. He

1. *Ibid.*, "*So ist es z. B weit schweerer, wo grün gegen grün steht, das Zurükweichen zu erhalten, als wo die Farben verschiedener Art sind, wie wenn roth gegen gelb gesezt wird.*"

2. *AT*, vol. 2, p. 455, s.v. "*Gruppe*": "*Das Aug fällt allemal eher auf das Große, als auf das Kleine, eher auf das wo starkes Licht ist, als auf das schwächer Erleuchtete. Dadurch kann der Mahler das Aug gleichsam zwingen, die Theile des Gemähldes in der Ordnung, die er ihm selbst vorschreiben will, zu betrachten.*"

3. *Ibid.*, "*allmählig auf die mit ihm verbundenen Theile, in der Ordnung, welche die Natur der Sachen erfodert*".

4. Such perceptual irritations were known long before Sulzer. Hoogstraeten speaks about the chessboard effect ("*dergelijke Schilderyen wel schaekberden gelijken*"), when light and shade clash with each other, so that figure and ground are co-extensive on one level of the painting. Samuel VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam, Hoogstraeten, 1678, p. 305.

Quotation of references with regard to Leonardo in Sulzer's *Allgemeine Theorie*			
Bataillen	Erfindung	Helldunkel	Luftperspektiv
Behandlung	Falten	Kupferstecherkunst	Mahlerey, Mahlerkunst
Carricatur	Farben (Mahlerey)	Lächerlich	Perspektiv
Colorit	Florentinische Schule	Landschaft	Regeln. Kunstregeln
Einbildungskraft	Grund	Licht	Schatten
Entfernung	Haltung	Luft	Umriß
			Wiederschein
			Zurükweichen

Figure 3 – Quotation of references with regard to Leonardo in Sulzer's Allgemeine Theorie.

uses the French translation by Roland Fréart de Chambray from that year.[1] He makes such frequent explicit recourse to Leonardo's treatise that one can talk of its productive adaptation in the parts of the *Allgemeine Theorie* that relate to painting (Fig. 3). The Leonardo chapter that is brought into play in the entry on *Grund* is remarkable in various respects: it provides us with the Italian and French equivalents of the German term *Grund* and at the same time is a valuable aid to understanding semantic developments in the early stages of the construction of French art terminology. In Italian, Leonardo's heading reads: "*De' campi che si convengono all'ombra, & a lumi*" and in Chambray's translation: "*Des champs ou fonds qui conviennent à chaque ombre & chaque lumiere*".[2] What is striking is that Chambray uses the two expressions

1. In his *General Theory* (1771–1774), Sulzer makes some marginal annotations with abbreviated bibliographical references. In the entries *Falten*, *Einbildungskraft*, *Bataillen* and *Wiederschein* he refers explicitly to the 1651 French edition of the *Traité de peinture* and its division into chapters.

2. Leonardo DA VINCI, *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci.Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle Du Fresne*, Paris, Langlois, 1651, p. 39; *Traitte de la peinture de Leonard de Vinci . . . par R.F.S.D.C.*, Paris, Langlois, 1651, p. 44. Already around 1400, Cennino Cennini, in chap. 147 of his treatise, used *campo* and *campeggiare* with regard to colour contrasts. See Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte*, ed. by F. BRUNELLO and L. MAGAGNATO, Vicenza, Neri Pozza, 1982, p. 151. See Jeroen STUMPEL, 1988, p. 219. In the same place Cennini also uses *letto* to refer to colour field.

champ and *fonds* to render Leonardo's *campo*.[1] This synonymy was later to have consequences. De Piles takes over the term and cites it in the glossary of terms that opens the 1668 edition of Du Fresnoy's *Art de peinture*. Under the entry *Champ du Tableau* we read: "*Le champ, le Fond & le Derriere du Tableau ne signifient qu'une mesme chose, sinon que l'on appelle plus ordinairement Fond, ce qui est derriere les objets particuliers*".[2] In de Piles, two components are superimposed upon each other: the figure-ground relationship and the background of the painting, referred to as the "*Derriere du Tableau*". This use later found its way into French dictionaries and encyclopaedias: Pierre Richelet uses it in his *Dictionnaire françois* printed in 1680 in Geneva and explicitly names de Piles as his source. Starting from Richelet's dictionary, this semantic shift leaves a long trace to be found in virtually all French art dictionaries in the 17th and 18th centuries (Fig. 4 & 5). However, there is one important exception, namely Diderot's *Encyclopédie*, where *champ* is clearly distinguished from *fonds*. Admittedly this distinction is then later blurred in the entry on *fonds* for which Claude-Henri Watelet was responsible. In Watelet's own art lexicographic handbooks, the two-volume edition in the section *Beaux-Arts* in the *Encyclopédie Méthodique* (1788–1791) and the five-volume *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture & Gravure* (1792), there are no entries by him on *champ*.[3] That the content components of *champ* tend to be subsumed into the term *fonds* is confirmed not least by Francesco Milizia's *Dizionario Delle Belle Arti Del Disegno* (1797), which—as the title declares—owes much to the *Encyclopédie Méthodique*. As in Watelet, in this most important Italian

1. At another point in CHAMBRAY'S *Idée de la perfection de la peinture* (Le Mans, Ysambart, 1662, p. 109) the expression "le fond du tableau" is used.

2. Roger DE PILES, 1673, n.p. Appended to the German translation of De Piles' *Abregé de la vie des peintres* (Paris, Ch. de Sercy, 1699) is a glossary of French-German art terms, which explains *Champ* as follows: "*Man saget auch, daß ein Gewand, oder ein Stück vom Gebäude, einer Figur zum Felde dienet, wenn die Figur auf die Kleidung oder das Gebäude gemahlet ist.*" ("It is said that a garment, or a piece of a building, serves a figure as a field when the figure is painted on the clothing or the building"). See Roger De Piles, *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler . . . von Monr. De Piles*, Hamburg, Schiller, 1710, p. 746. Corresponding verbatim to this is the entry for *champ* in the "Erklärung Der Französischen Mahler-Wörter" by Johan DAUW, *Der kunst-erfahrne curieuse, galante, doch aber zugleich erbauliche Schilder und Mahler*, Copenhagen, Rothe, 1721, p. 388.

3. Claude-Henri WATELET, *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières: Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, 1788–1791, 2 vols; Claude-Henri WATELET, Pierre-Charles LEVESQUE, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture & Gravure*, Paris, Prault, 1792, 5 vols.

French Lexicography (16th-17th c.)	Art. Champ/fond(s)
Robert Estienne, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, 1549	Le *Fond* de quelque chose que ce soit *Fundum*, vel *Fundus*. Le fond & le bas du theatre
Jean Nicot, *Thresor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*, Paris, 1606	*Champ*, *Campus*, Ager. Un *champ* et piece de terre sans bastiment, ou avec bastiment, *Fundus Fond*, ou *Fonds*, m. C'est le bas et interieur d'une chose, *Fundum*, vel *fundus*
Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the french and english tongues*, London, 1611	*Champ*,Field, land,open, or plain peece of ground Fond …also, the drawing out of a (cut) garment
Gilles Ménage, *Les Origines de la langue Françoise*, Paris, 1650	No lemma
Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, 1680	Fond de tableau, C'est le champ ou le derriere du tableau / De Piles, *Art de peinture*
Antoine Furetière, *Dictionaire universel*, La Haye et Rotterdam, 1690	Le champ, le fonds, & le derrière signifie la meme chose
Le Dictionnaire de l'Académie françoise dedié au Roy, Paris, 1694	*Champ* signifie aussi fig. un fonds sur lequel on peint

Figure 4 – French lexicography (16th-17th c.) on *champ/fond(s)*.

French art lexicography (until 1770)	Art. Champ/fond(s) (painting)
André Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, 1676	*Champ*, c'est le fond d'un tableau ou d'une medaille Fond, Derriere, ou Champ d' un Tableau
Thomas Corneille, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris 1694	*Champ*. Fond d'un tableau ou d'une medaille Fond, se dit du derriere ou champ d'un tableau
François-Marie Marsy, *Dictionnaire abrégé de Peinture et Architecture*, Paris 1746.	*Champ*, on appelle *champ* du tableau le fond du tableau même Fond, Voyez Champ
Denis Diderot / Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772 (1753/1755/1757)	**Champ*, se dit de l'espace entier qui renferme les objets executes […] avec les couleurs, […] il est synonyme à étendue. Quelques personnes ont donné à ce terme une acception bien différente ; ils ont dit qu'un corps étoit de champ à un autre, […]. Le terme de *champ* se restraint quelquefois à une seule partie d'un tableau, d'une tapisserie, & alors il signifie seulement l'espace occupé par cette partie.
	**Echamper*, v. act. (Peinture.) c'est terminer les contours d'une figure, & les détacher d'avec le fond. *Fond*, en Peinture, signifie ou les derniers plans d'une composition, ou le champ qui entoure un objet peint.
	Ce dernier sens comprend les préparations sur lesquelles on ébauche un tableau, c'est-à-dire l'apprêt ou les premieres couches de couleurs dont on couvre la toile, le bois, le cuivre, ou la muraille sur laquelle on veut peindre. (Watelet)
Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris. 1752	*Champ*, Terme de peinture, pour designer ce qui, dans un Tableau, paroit derriere les objects principaux… *Voy. Fond*
Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757	*Champ*, signifie le *fond*, le derriere d'un tableau *Fond* signifie la même chose que champ, ou derriere d'un tableau
Charles-François Roland Le Virloys, *Dictionnaire d'Architecture, civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne*, Paris 1770	*Champ*, Lat. *Area*, It. *Campo*, Ang. *Ground*, All. *Grund*. Est dans l'Architecture, la peinture & la sculpture, les parties unies, ou le fond sur lequel sont appliquées les moûlures, les ornemens, les compartimens. *Fond*, Lat. *Fundus*, It. *Fondo*, Esp. *Hondon*, Ang. *Bottom*, All. *Grund*. Est la partie basse de tous les corps qui ont trois dimensions distinctes: tel est le fond d'une cave, d'un fossé.

Figure 5 – French art lexicography (until 1770) on *champ/fond(s)* in painting.

art dictionary of the 18th century *campo* has lost its status as a lemma separate from *fondo*. Like Watelet, Milizia links *fond* and *plan*; for him *fondi* are the rear picture levels, the "*ultimi piani della composizione*".[1]

1. Francesco MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica*, Bassano, Remondini, 1822, 2 vol., s.v. "*fondo*", vol. 1, p. 265 [1st ed. 1797].

On the Semantics of *campo* in Leonardo

Given these overlapping uses of *campo*, *fondo* and *piano*, it is useful to clarify what Sulzer's source Leonardo understood by the word *campo*. A look at the contents of the Du Fresne edition shows, that in the numerous chapter headings containing the words *campo* or *campeggiare*, there can be found no single example of these words being used synonymously with *fondo*. In the whole edition the expression appears only once, and that is in relation to sculpture. The chapter in question is Chapter CCCLI "*Della statua*". By *fondo* he understands the bottom of a box in which a marble block is kept. In *Codice Vaticano Urbinate lat. 1270*, which was published long after Sulzer's death (1779), the word *fondo* appears quite frequently. The uses range over a long period between ca. 1490 and ca. 1515 and show considerable semantic consistency. *Fondo* and the expression *profondità*, which belongs to the same semantic field, refer to the depth or the bottom of an empty or full, artifactual or natural three-dimensional container, as the following uses in Leonardo show: "*fondo di un fiume*",[1] "*i fondi delle valli*",[2] "*le trasparenti acque, per le quali si vedono i verdeggianti fondi*",[3] "*delle acque e il fondo loro*",[4] "*del fondo de' fiumi*",[5] "*il fondo delle acque,*"[6] "*fondi di quelle selve.*"[7] The important point to bear in mind is that Leonardo does not use *fondo* as a term in painting. Its uses correspond to its meanings in early Italian lexicography—including the much later art dictionary by Baldinucci (Fig. 6).

Piano and *campo* are not synonyms for Leonardo. For example, he uses *corpi piani*, in relation to planes of glass or mirrors. Furthermore, *piano* serves very often as a geometrical term: points are connected to straight lines, straight lines to surfaces. *Piani* are moreover (invisible) painting levels. For example, he criticizes painters who place an *istoria* with its associated landscape and buildings on one level ("*in*

1. *CU*, 856 (ca. 1508–10).
2. *CU*, 835 (ca. 1508–10).
3. *CU*, 20 (ca. 1490–2).
4. *CU*, 40 (ca. 1500–5).
5. *Ibid.*
6. *CU*, 506 (ca. 1510–15). *CU*, 40 (ca. 1500–5).
7. *CU*, 919 (ca. 1510–15). See also Leonardo Da Vinci, *Il codice di Leonardo Da Vinci della biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, ed. by G. CALVI, Milan, Cogliati, 1909, fol. 19 v°, fol. 26 v° and the many occurrences in *The Madrid Codices*, vol. 1: Leonardo DA VINCI, *The Madrid Codices*, ed.by L. RETI, New York, McGraw-Hill, 1974, 5 vol.

Early Italian Lexicography	Art. Campo/Fondo
Francesco Alunno, *Le Richezze della Lingua Volgare*, Venezia, 1543	*Campo*, il spatio, la pianura betc. meta. campo aperto et libero *Fondo* F. del pozzo, F. dell'acqua, *profondo*
Filippo Venuti, *Dittionario Volgare, & Latino*, Venezia, 1578	*Campo*, territorio, Ager *Fondo*, val profondo, *Fondo*, possession
Giacomo Pergamini, *Il memoriale della lingua italiana*, Venezia, 1602	*Campo*, Terreno, Ager, Campus … per metaphora significa occasione, materia Il *fondo*,e quivi, fondo di Barca, fondo d'Acqua, fondo del Pozzo
Vocabolario dell'Accademia della Crusca, Venezia, 1612	*Campo*, spazio di terra, dove si semina. Lat. *ager, arvum.* Meta. campo aperto, e libero *Fondo*, Sust. profondità, la parte inferior delle cose concave. Lat. *fundus.*
Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1681	*Campo*, Dicesi da' Pittori quello spazio, che circonscrive tutte l'estremita della cosa dipinta; ed è parte di gudizioso Artefice il campire con tal colore, che aiuti a rilevare assai la sua pittura; perchè nel campo scuro piu spicca il chiaro … *Fondo*, Profondità, la parte interiore delle cose concave

Figure 6 – Early Italian lexicography on *campo/fondo*.

un piano").[1] *Parete piana* can be a wall or else "*il tagliamento della piramide*"[2]—the sectional plane through a visual pyramid. Leonardo's *campo*, on the other hand, is a topological term, which means a field of reference with backwards and forwards directional tendencies. As places of object differentiation *campi* acquire a fundamental meaning in painting: "*Principalissima parte della pittura sono i campi delle cose dipinte.*"[3] At this point it is to be noted that already in early Italian art theory instead of the word *campi*, mostly associated with military struggles and storage facilities, a more civil place was used as a synonym, namely *piazza.* This largely neglected art term did not find its way into either Baldinucci's or Milizia's dictionary. In Grassi's modern art lexicon, however, it denotes "*zona, luogo, superficie chiara o luminosa, che*

1. *CU*, 119 (ca. 1492).

2. *CU*, 481 (ca. 1510–15). In Leonardo *piano* largely corresponds to the use of the word in Alberti's *Della Pittura*, where *piano* is used to refer to "*superficie piana*", "*piana tavola*", as well as *piano* as geometric plane and in the sense of the intersegation of the visual pyramid ("*in suo uno piano*"). *Campo*, on the other hand, occurs only once as a military term ("*campi dell' armi*") in Alberti. See Leon Battista ALBERTI, *Della Pittura*, ed. by C. GRAYSON, *Opere Volgari* . . . , Bari, Laterza, 1960–1973, 3 vol. Here, see vol. 3 (1973), p. 14 (4), p. 88 (49), p. 36 (19), p. 92 (53).

3. *CU*, 482 (ca. 1510–11). This is the exact opposite of what is asserted in relation to the painting of the Italian Renaissance by Thomas PUTTFARKEN, 2000, p. 124: "ground as background or *campo* was of secondary importance . . . the impact that a figure would make on the viewer was more important than its relationships within its pictorial context."

Giorgio Vasari, *Introduzzione*, cap. XXVIIII, *Del musaico*	Leonardo, MS A 113 (33) = CU 414, ca. 1492
E chi intende nel disegno la forza degli sbattimenti e del dare pochi lumi et assai scuri con fare in quegli certe **piazze o campi**, costui sopra di ogni altro lo farà bello e bene ordinato.	Come si deve dare il lume alle figure. Il lume deve essere usato secondo che darebbe il naturale sito dove fingi essere la tua figura; cioè, se la fingi al sole, fa le ombre oscure, e **gran piazze di lumi**, e stampavi le ombre di tutti i circostanti corpi in terra.

Figure 7 – Leonardo and Vasari defining the visual art term *piazza*.

spicca su . . . zone d'ombra".[1] Malvasia's *Vite di Pittori Bolognesi* (1678) is cited as the source for its first occurrence. Yet Vasari had already used *campo* and *piazza* as synonyms in both editions of his technical introduction: *piazze* are large uninterrupted surfaces of light that are set off from dark areas. Previously Leonardo had used the expression in the manuscript A from ca. 1492 (Fig. 7). An echo of Leonardo's expression *gran piazze di lumi* can still be found in the art literature until the late 18th century.[2] The grounds of figures in paintings are not only flat vertical surfaces such as walls, hedges or the firmament imagined as a layer. Leonardo repeatedly mentions that even bodies or groups of bodies can form a ground for other bodies ("*un corpo che campeggi sopra un altro*").[3] The figure-ground constellation is a concept that interlinks the qualities that are mostly perceived discretely as contrasts of bodily and medial spatiality. Shaped figures can evidently likewise appear so flat that they themselves can serve in turn as grounds for the figures in front of them. All bodies can serve as media (grounds) for further bodies. The special feature of the figure-ground distinction is that it is in itself repeatable. It sets in motion a process of relationing with other bodies within the painting which allows the beholder to see (scattered) things bound together.

1. Luigi GRASSI, Mario PEPE, *Dizionario di Arte*, Turin, UTET, 1995, p. 586, s.v. "*Piazza (nella pittura)*".

2. The expression is to be found in the Trichet Du Fresne's edition: Leonardo Da Vinci, 1651, chap. CCLXXIX. It is still in use around 1800: See Baldassare ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture . . . ed altri cosi rare della città di Ascoli*, Perugia, Stamperia Baduelliana, 1790, p. 178; and also Baldassare ORSINI, *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino*, Perugia, Stamperia Baduelliana, 1804, p. 167: "*Siccome dunque nell'arte di chiaroscurare vi ha luogo il contrasto delle piazze luminose, e bisogna ben divisare il lume locale, ed il chiaro continuato ed unito*."

3. *CU*, 475.

That bodily forms can free themselves from a flat level and stand out against it is something Leonardo extols as the first wonder of painting ("*la prima maraviglia che apparisce nella pittura è il parer spiccata dal muro o d'altro piano*").[1] He uses the word *spiccare* to refer to this movement whereby a figure stands out against its ground and presses forwards. *Spiccare* triggers a spatial movement that goes in opposite directions, which Leonardo terms a "*moto aumentativo e diminutivo*", "*propinquità e remozioni*" or "*accrescimento e decrescimento*".[2] This simultaneity of opposing movements and directions is not free of paradox. The fact that (coloured) objects are perceived as if they were protruding into space or retreating raises the question as to the place of origin of this backwards and forwards movement—the place from where things, as it were, catch the eye or become immersed in the innermost part of the painting. In a passage in the late manuscript E from ca. 1513–14 he sees as the primary part of painting the fact that the bodies show themselves as elevated ("*rilevati*") and that the *campi* that surround them with their distances appear to enter into the wall where the painting is generated ("*e che i campi di essi circondatori con le loro distanze si dimostrino entrare dentro alla parete, dove tal pittura è generata*").[3] In this maxim *campi* are not construed as background surfaces against which the figures stand out. On the contrary, Leonardo describes them expressly as *circondatori*, in other words as the (atmospheric) setting of a figure. *Campi* are thus not the *Dahinter* of a figural event and also no *Derrière du tableau*. Rather the observation of a simultaneous backwards and forwards movement steers attention from *Dahinter* to *Dazwischen*—from the grounds to the gaps. In the late tenet from the manuscript G (ca. 1510–11, 1515) the talk is once again of *circondatori*: here mention is made of *aria circondatrice*, the mantle of air that surrounds the body ("*aria circūdatricie d'esso corpo*").[4] For that which is between body and air ("*interposto infra l'aria e il corpo*") Leonardo uses the term *il mezzo* (medium).[5] My surmise is that Leonardo modified the assumption of the ground as a surface of emergence and that with the concept of *campi circondatori* he elevated the figure-ground relationship on to a medium-theoretical level that includes the beholder in the pictorial

1. *CU*, 45.
2. *CU*, 9 and 6.
3. *CU*, 136.
4. Leonardo DA VINCI, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, ed. by C. RAVAISSON-MOLLIEN, Paris, Quantin, 1890, 6 vol., vol. 5, *Ms G*, fol. 37 r°.
5. *Ibid.*

world. As Leonardo puts it in an early note from ca. 1487–90, it is this medium between eye and seen objects that changes the perception of things ("*Il mezzo, ch' è infra l'occhio e la cosa vista, trasmuta essa cosa*"). [1]

The Search for Wholeness and its Harmonies: *Haltung—Houding—Keeping*

Despite Sulzer's numerous borrowings from Leonardo's *Trattato*, there is one difference that should not be overlooked. What stands in the foreground in Leonardo with regard to the figure-ground constellation is *spiccare*, the experience of observing a bodily presence that emerges from a flat wall as if by miracle. In Sulzer, on the other hand, the focus is on the spatial forces that penetrate the inner part of the painting and which gradually dwindle as they move backwards. His central concept of movement is *zurükweichen*. For him the central point is the question of the organizing principle of the paintings on the level of colours and figures *im Ganzen* (on the whole), as the expression *Tout-ensemble* is rendered in German. [2] This concept of wholeness makes evident a further difference from Leonardo. When Leonardo speaks of the "*notizia del tutto insieme con la parte*" in the maxim from *Libro A* (ca. 1508–10), what he means is the relationship of the parts to the whole of a body. [3] It makes a difference when later writers, as for example Luigi Pellegrini Scaramuccia in *Le finezze de' pennelli italiani* (1674), pick up Leonardo's expression of "*massa cagionata dalle gran Piazze de chiari, e de scuri*": they are thinking not of figures standing out or being emphasized but of the whole of the painting in the sense of "*grand'accordamento del tutto insieme*". [4]

Leonardo's maxim is cited in Sulzer's article on *Grund*, but another source that is named in the bibliographical appendixes is the fourth chapter in the fourth book of Lairesse's *Schilderboek*. It bears the title "Of the disposition of shady objects, either distant or near against a

1. *CU*, 258b.

2. *AT*, vol. 2, p. 296–97, s.v. "*Im Ganzen*"; Antoine-Joseph PERNETY, 1764, s.v. "*Ganze, das.* (L'ensemble, le tout ensemble)", p. 100–101.

3. *CU*, 426.

4. Luigi PELLEGRINI SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani* . . . , Pavia, Magri, 1674, p. 95. Included among the maxims of great painters that Scaramuccia offers at the end of his book are 20 selected tenets from Leonardo (*ibid.*, p. 211–16).

light ground": here Lairesse describes the chiaroscuro contrasts of the grounds as part of a theory of harmony or *reddering*, whose task it is to settle the positions of near and far and to represent them in a clear and optically convincing manner. [1] He names this part *tusschenzaak* (medium). [2] The spatialization of the ground generates a tension between opposing movements. With regard to these moving and moved forces the painter's task is to ensure that things should remain "*in't verschiet op hunne plaats*" or as Lairesse's English translator Fritsch puts it, should "have communication with the . . . ground, thereby to keep their distance". [3] The harmonious overall impression arises not in the isolated observation of individual colour complexes but in the orderly interplay between all the elements. In the following chapter Lairesse prepares the concept for an overall system that integrates the colour and figural life of the whole of the painting. It bears the title "*Van de Harmonie of Houdinge der Koleuren*". In this chapter Lairesse carries out some semantic re-positioning. In his *Grondlegginge ter teekenkonst* from 1701, the *Houding* concept, which is responsible for colouring and colour harmony, is still at the lower end of a hierarchical model of "parts". "*Goede Houdinge*" comes after *idea*, invention, model selection, gestures, clothing, and just one position above architectural representation and embellishment ("*Cierlyke Architectuur. Aardig Bywerk*"). [4] In *Schilderboek* this *idea*-oriented hierarchical model is taken apart and put together again. As early as the first page of the book the artist is urged to cast his gaze on the whole of the general *Houding* ("*algemeene*

1. Gerard De Lairesse, *Groot Schilderboek* . . . , Haarlem, Marshoorn, 1740, p. 227 [1st ed. 1707); Gerard De Lairesse, *Des Herrn Gerhard de Lairesse, Welt-belobten Kunst Mahlers, Grosses Mahlerbuch* . . . , Nuremberg, Weigel, 1728–30, p. 63. German has no term of its own: in the German translation of Lairesse the Dutch term *reddering* is rendered as "*Zusammenfügung*" (*ibid.*, p. 225), "*Einrichtung*" (*ibid.*, p. 233), "*Grund*" (*ibid.*, p. 310), "*Anlegung*" (*ibid.*, p. 351), "*Haltung*" (*ibid.*, p. 402). The expression possibly stands in connection with Lairesse's military jargon, namely in the meaning of maintaining the upper hand and keeping protruding nearby objects at a distance or destroying them. For *reddering* see also Ulrike Kern, "Light and Shadow, Clouds and Sunrays: The Concept of Reddering in Netherlandish Art", in *Oud Holland*, 144, 2011, p. 209–230.

2. Gerard De Lairesse, 1740, p. 224.

3. Gerard De Lairesse, *The art of painting in all its branches, methodically demonstrated by discourses and plates, and exemplified by remarks on the paintings of the best masters*, tr. J. F. Fritsch, London, Vandenburg, 1738, p. 131.

4. Gerard De Lairesse, *Grondlegginge ter Teekenkonst* . . . , Amsterdam, de Coup, 1701, p. 16.

houding").[1] As later with Sulzer, also Lairesse sees painting serving as a force field ("*groote kracht*"), which as an *actio in distans* galvanises the beholder's potential for action (here according to the social-ethical requirements of beautiful *Welstandigheit)*.[2]

Only by respecting the general *Houding* is the order and clarity of the whole of the painting at a glance guaranteed. It is not difficult to recognize the kinship between his concept of *houding* with the Italian *campo*: Lairesse compares the painter to a general on a battlefield. It is no different with regard to the order and harmony of colours: "as in a camp, where, in the general's absence, the lieutenant-general commands, and in a company, the lieutenant for the captain, and the ensign for him, even the sergeant is not without his power".[3] The prevailing position cannot be weakened; it must maintain the upper hand. Every object that comes optically too close must be weakened, "to lessen its force, or to kill it".[4] At the end of his chapter on *Houding* he indicates two ways of breaking the colour of an object so that it only has the power of *halve koleur*: namely, "*door de dampen, of hunne gestelde achtergrond*" (either by mistiness, or by means of their positioned backgrounds).[5] The analogy to Leonardo's twofold *campo*

1. Gerard DE LAIRESSE, 1740, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 109. On this point, see Hans Joachim Dethlefs, "Wohlstand and Decorum in the German 16th Century Art Theory", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXX, 2007, p. 143–155 and Hans Joachim DETHLEFS, "Gerard de Lairesse and the semantical development of the concept of *Haltung* in German", in *Oud Holland*, 122/4, 2009, p. 215–233.

3. Gerard DE LAIRESSE, 1740, p. 230 and Gerard DE LAIRESSE, 1738, p. 134–35.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.* The corresponding term in Sulzer is (following Hagedorn) "*Mittelfarben*"; in addition he also uses "*gebrochene Farben*", "*Halbschatten*" and "*Zwischenfarben*". He emphasizes the point that these allow "the true *Haltung* and harmony" to be brought out. See *AT*, vol. 3, p. 403, s.v. "*Mittelfarben*". Antoine-Joseph Pernety (1764, p. 138–139) uses *Halbschatten* for *demi-teinte* and refers to Bosse. Abraham Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières*, Paris, P. Des Hayes, 1649 and Abraham Bosse, *Le peintre converty*, ed. by R.-A. WEIGERT, Paris, Hermann, 1964, p. 113–114. Bosse makes the point: "*Teinte et demi-teinte doivent être entendus de la diminuition de force, ou affaiblissement d'une couleur à une autre*". It is not easy to prove a corresponding term in Leonardo. In Ms E, fol. 3 v°—see Leonardo DA VINCI, 1890 and *CU*, 464 (ca. 1513–1514)—he uses an expression that comes closest to the concept of half-shadow ("*colore di mediocre oscurità di nebbia*"). See also *CU*, 219 (ca. 1505–1510): "*carte di mezzana oscurità*"; *CU*, 634 (ca. 1508–1510): "*Qual parte è mediocre ombra nella superficie d'un corpo ombroso*"; Leonardo Da Vinci, *Il codice Arundel 263 nella British Library* [. . .], ed. by C. PEDRETTI and C. VECCE, Florence, Giunti, 1998, 2 vol., p. 5 r, fol. 171 r°: "*il mezo di ciascuna onbra*"; *CU*,

concept is evident. [1]

Sulzer follows Lairesse's systematic positioning of the grounds within the framework of a theory of *Haltung*: "the colour of the ground has a great influence on the *Haltung* of the painting". [2] Here Sulzer achieves a breakthrough: his *Allgemeine Theorie* counts as one of the rare early modern sources which by means of the equivalence of *Grund* and (Leonardo's) *campo* reveals precursors of the concept of *Haltung* in Italian art literature. [3] Furthermore, he sets up a link to French

206 (ca. 1505–1510) and *CU*, 466 (ca.1504): "*ombre mezzane*". *CU*, 219 and 466 correspond to chap. CXIV ("*Qual parte d'un medesimo color si mosterà più bella in pittura*") and CCCXXVII ("*Delle macchie dell'ombre che appariscono ne' corpi da lontano*") in the Trichet Du Fresne edition (1651). Roland FRÉART DE CHAMBRAY, 1651, p. 38, 111, translates "*mezzana oscurità*" and "*ombra mezzana*" as "*demi-teinte*". Leonardo's German translator, Johann Georg Böhm, *Des vortrefflichen Florentinischen Mahlers Lionardo da Vinci höchst-nützlicher Tractat von der Mahlerey . . .* , Nuremberg, Weigel, 1724, p. 5, 95, 125, alternates between "*Mittelfarbe*" and "*halbe Schatten*". The concept is old. Cennino Cennini (1982, chap. XXIX) already used "*gli scuri, e mezzi, e bianchetti*", Leon Battista ALBERTI (1973, p. 84 [47]) "*mezzo colore*" and Giorgio Vasari (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. by P. BAROCCHI and R. BETTARINI, Florence, Sansoni, 1966, chap. XV) on the introduction to painting "*colore mezzano tra il chiaro e lo scuro*". Probably the expression that was to have the farthest-reaching consequences is *Mezzatinte* ("*uniti cun le meze tente*"), which occurs very early in Marcantonio Michiel (*Notizia d'opera del disegno*, ed. by T. von FRIMMEL, *Quellenschriften der Kunstgeschichte and Kunsttechnik*, Wien, Graeser, 1888, p. 80); Ms 50r written between ca. 1520 and 1543. *Mezzatinte* as a synonym for half-shade is used in chap. VII "*Vom Wohl-Mahlen*" by Joachim VON SANDRART (*Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- and Mahlerey-Künste*, Nuremberg, Miltenberger, 1675–1680; ed. by C. Klemm, Nördlingen, Uhl, 1994, 3 vol., p. 73)—as a calque from Karel Van MANDER'S *Den grondt der edel vry schilder-const* from 1604 (ed. by H. MIEDEMA, Utrecht, Haentjens, 1973, vol. 1, p. 140 [fol. 18 v°]): "*Italiaanse mezzatinte . . . zachte tussentinten van gemengde kleuren*". However, Sandrart (*ibid.*) uses the term with regard to *Haltung*: "*Die neue gerechte Manier zu mahlen / ist feistlich / mürb / glatt and meisterhaft/ weiß die Farben wol zu regieren / die große Flacken warzunehmen/ wol zu rundiren/ and zwischen beeden die mezze tinten oder halbe Schatten wol zu halten*".

1. Lairesse's distinction is noteworthy. Sulzer does not know Leonardo's two-fold *campo* concept as it is not addressed in his source for Leonardo, the Chambray translation of 1651. Leonardo's manuscripts were unknown to him, which raises the question as to the avenues Lairesse must have taken to acquire his extensive knowledge.

2. *AT*, vol. 2, p. 451, s.v. "*Grund*": "*Die Farbe des Grundes hat einen großen Einfluß auf die Haltung eines Gemähldes*." See also Hans JOACHIM DETHLEFS, "Zur Theorie der Haltung in Johann Georg Sulzer's *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*", in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 59/2, 2009, p. 257–279.

3. This provenance is limited not only to Leonardo's ground-figure concept, to which Sulzer explicitly refers in his entry on *Grund*, but also to his exposition on colour contrasts, which is taken from Leonardo's text. Thus Sulzer's explications on

art theory. Drawing on the example of "Titian's bunch of grapes" from the *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen* by de Piles (Fig. 8), published in German in 1760, *Haltung* refers to a system of contrasts that differentiates and at the same time synchronizes details with regard to the totality of an overall impression:

> Such a whole is, for example, a bunch of grapes: each grape seen on its own is something whole, namely a round body. Scattered over a table, these grapes form not one but several bodies, but brought together in a bunch, they become a group and thus a whole which has its form and can now suddenly be construed as a single system. [1]

---

the contrast between light and shade (see note 2, p. 269) and on pale incarnation (see note 3, p. 269) are word-for-word translations of the Trichet Du Fresne's edition, 1651, p. 40, chap. CXL ("*De' campi delle figure*"), p. 81, chap. CCLXXXVIII ("*Del dividere e spiccare le figure da' loro campi*").

1. *AT*, vol. 2, p. 454, s.v. "*Gruppe*": "*Ein solches Ganzes ist z. B. eine Weintraube: jede Beere for sich betrachtet, ist etwas Ganzes, nämlich ein runder Körper; diese Beeren auf einem Tische zerstreuet, machen nicht einen, sondern viel Körper aus; aber in eine Traube vereiniget, werden sie zu einer Gruppe and dadurch zu einem Ganzen, das seine Form hat and nun auf einmal, als ein einziges System, kann gefaßt werden*." The principle of Titian's bunch of grapes dates back to Charles-Alphonse DU FRESNOY (1673, Precept XXXIII). De Piles translates the expression "*Figurarum globi seu cumuli*" that Du Fresnoy uses in Precept XII as *Grouppes de Figures*. He defines *Grouppe* in his glossary of art terms: "*Les Italiens disent, groppo, qu'ils ont pris du mot latin globus*". In Precept XXXI ("*Tonorum, Luminum & Umbrarum ratio*"), moreover, Du Fresnoy uses the expression in relation to the atmospheric phenomena of light and shade ("*Luminis Umbrarumque globus*"), for which de Piles as a rule uses *masse*. It is important to note that de Piles' translation *grouppe* from 1668 is not the first occurrence of this art term in French, as the *Grand Robert* says, nor is it the occurrence in Molière (1669), as the *Grand Larousse* maintains, nor is it Charles Lebrun's *Conférence* from November 1667, in which *grouppe* is introduced as "a new term", as Thomas Puttfarken believes; see "Composition, disposition and ordonnance in French 17th century writings on art", in P. TAYLOR and F. QUIVIGER (ed.), *Pictorial composition from medieval to modern art*, London-Turin, Warburg Institute-Aragno, 2000, p. 131–145, here p. 142. As early as 1649, it appears in Abraham BOSSE (1964, p. 114) as an art term: "*Groupe, c'est lorsqu'on voit dans un tableau deux, trois, quatre ou plusieurs figures ou autres corps ensemble*." In Karel Van Mander's *Grondt* (1973, p. 131 [fol. 16 r°]) *groepen* is used. In his biography of Italian painters he speaks in the context of Piero della Francesca of a "*groeppen der Peerden, vluchten*"—a literal translation from Giorgio Vasari (1966, vol. 3, p. 262–263), who refers to "*gruppo di cavagli in iscorto*". See Karel VAN MANDER, *Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders*, Haarlem, de Meester, 1603, fol. 103 r°. *Globolenze* was already used by Leonardo in the maxim *Del Fumo* for clouds of smoke (*CU*, 470, ca. 1508–1510), or *groppi* in the Trichet Du Fresne's edition (Leonardo Da Vinci, 1651, chap. CCCXXXI). For *globi, globulenze, globosità*, mostly in the sense of convex or concave curvatures, see also Leonardo DA VINCI, 1890, Ms F, fol. 56 v°; Ms G, fol. 37 r°; Leonardo DA VINCI, 1998, p. 30r: fol. 45 r°; Leonardo DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*,

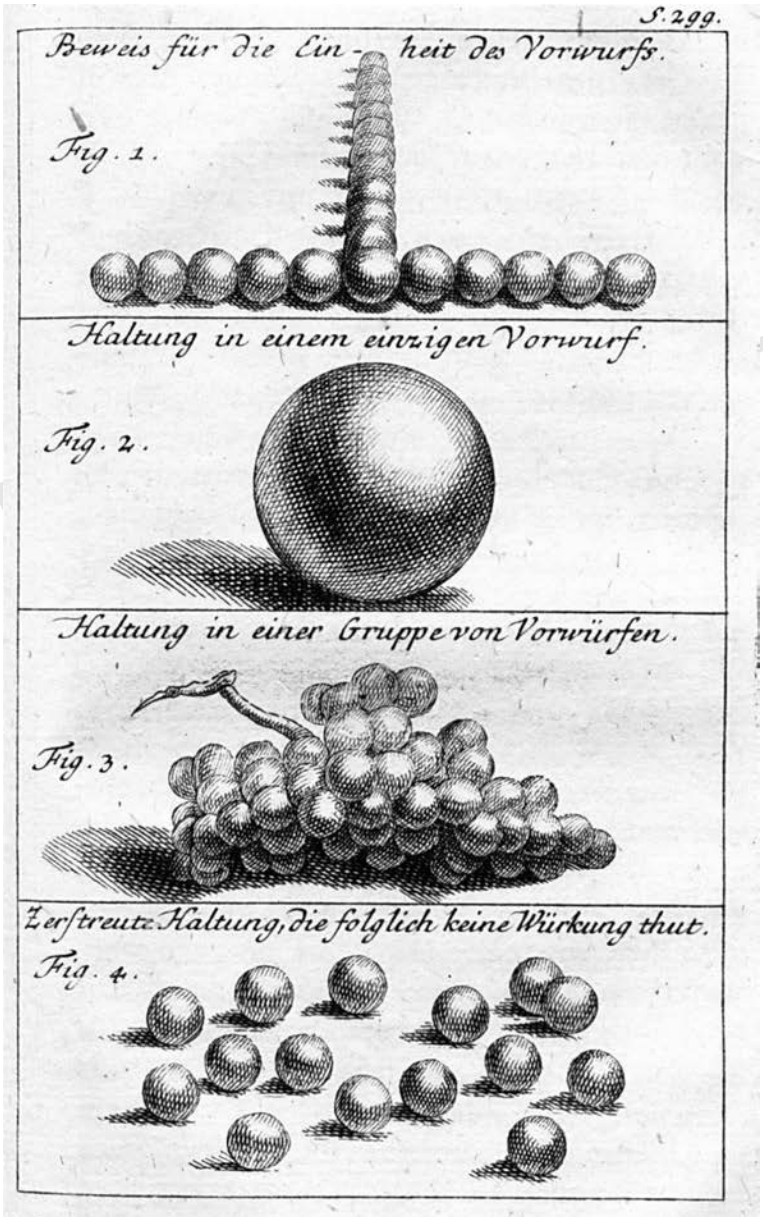


Figure 8 – *Titian's grape* from Roger De Piles, *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig, Dyck, 1760, after page 298.

To refer to the unity and continuity of large connected masses of light Sulzer uses the expression "*Zusammenhaltung des Hauptlichts*": [1] the narrative of the painting is ordered by means of these masses of light, orientation is made easier and visual confusion reduced to a minimum. The expression is not his own coinage; in fact, Sulzer borrowed it from *Betrachtungen über die Mahlerey* (1762) by Christian Ludwig von Hagedorn. [2] The earliest occurrence is, however, considerably older. It originates from Joachim von Sandrart, who in the *Teutsche Academie* (1675) praises the "*Zusammenhaltung der universal-Harmonia*" in Rembrandt's Life. [3] "*Universal-haltung*" is the subject of the chapter on "ordering and distribution of colours and their proper marriage and association" in the second main section from 1679. [4] The short form *Haltung* is what he uses in the *vitae* of Gerard Seghers ("staying with all colours in *Haltung* or harmony") and Frans van Mieris ("also going through the *Haltung* of the colours, each well understood in its place"). [5] In Chapter XIII of his theoretical introduction to painting, Sandrart uses the Dutch equivalent *Hauding* again with regard to the "hardworking and in this case highly reasonable Rembrandt". [6] Also for Sandrart *Haudung* consists in retreating, in other words "in diminishment: so that gradually and to the proper degree one becomes lost", [7] and all objects receive the place that befits them. In this case Rembrandt had "as it were performed a miracle" and had observed the true harmony according to the rules of light. [8]

Sulzer picks up the wholeness aspect of a universal *Haltung* already mentioned in Sandrart and develops it further, as the extraordinary

---

ed. by C. PEDRETTI and A. MARINONI, Florence, Giunti, 2000, 3 vol., fol. 508 r°; 1061 v°; Leonardo Da Vinci, 1974, 3a, fol. O v°. The collective terms *massa* and *gruppo* are also to be found in the Trichet Du Fresne's edition (Leonardo DA VINCI, 1651, chap. LXVI: "*Come si deve figurar' una fortuna*"; chap. LXVII: "*Come si deve figurare una battaglia*"). Roland Fréart De Chambray (Leonardo DA VINCI, 1651, p. 19) translates *gruppo* in a battle scene as "*trouppe d'hommes*". This military expression was to become established as the regular synonym for the art term *groupe*. Almost half a century earlier van Mander had synonymized the two terms.

1. *AT*, vol. 1, p. 158, s.v. "*Anordnung*".

2. Ludwig Christian VON HAGEDORN, *Betrachtungen über die Mahlerey*, repr. Hildesheim, Olms, 1997, 2 vol., vol. 1, p. 264 [1st ed. 1762].

3. Joachim von SANDRART, 1994, vol. 1, p. 326 a.

4. *Ibid.*, vol. 2, p. 19.

5. *Ibid.*, vol. 1, p. 301 b: "*mit allen Farben bey der Haltung oder harmonie bleibend*", 321 b: "*auch die Haltung der Farben durchgehend / jedes an seinem Ort wol verstunden*".

6. *Ibid.*, p. 85: "*laboriosen und dißfalls hochvernünftigen Rembrand*".

7. *Ibid.*, "*disminuirung: daß man nach und nach / in gerechter Maße / sich verliere*".

8. *Ibid.*, "*gleichsam Wunder gethan*".

Areas of competence of *Haltung* in Sulzer's *Allgemeine Theorie*					
Abdruck	Beschreibung	Flüchtig	Harmonie (Mahlerey)	Kupferstecher	Oßian
Academien	Colorit	Fruchtstük	Hart	Kupferstecherkunst	Plan
Aezen. Aezkunst	Druker	Galerie (Zeichnende Künste)	Helldunkel	Leidenschaften	Portrait
Anlegen	Edel	Im Ganzen	Historie	Licht	Punkt. Punktiren
Anordnung	Eigenthümliche Farbe	Gemählde (Mahlerey)	Holländische Schule	Mahlerey. Mahlerkunst	Richtigkeit
Ausarbeitung	Falsches Licht	Gewand	Klarheit	Miniatur	Perspektiv
Ausdruck	Falten	Glasmahlerey	Künste; Schöne Künste	Mittelfarben	Ton (Mahlerey)
Begleitung	Flämandische Schule	Grund	Kunstgriff	Mosaisch	Wiederschein
					Zeichnung
					Zurükweichen

Figure 9 – Areas of competence of *Haltung* in Sulzer's Allgemeine Theorie.

broadening of the area of application of painterly *Haltung* in his *Allgemeine Theorie* clearly demonstrates (Fig. 9). In the wake of Sulzer's article—ground-breaking for aesthetic theory in the age of Herder and Goethe—*Haltung* is called sheer "magic" or—as in Goethe's *Theory of Colours*—as the "ultimate aim" of painting. [1]

In conclusion I would like to turn my attention to Goethe's *Theory of Colours*, in the translation by Charles Lock Eastlake (1840), who quite correctly translates *Haltung* as *keeping*. [2] The expression has not escaped the attention of modern English lexicography, as shown by the corresponding entry in the *Oxford English Dictionary*. It is to be pointed out that the entry comes from James Murray's *New English Dictionary on Historical Principles* (1884–1928, 1901), which the *OED* has taken over unchanged from its forerunner. Murray himself is not the first person within the rich tradition of 19th century English lexicography to refer to *keeping* in painting (Fig. 10). However, his

1. *AT*, vol. 1, p. 749, s.v. "*Druker*"; Johann Heinrich MERCK, "Ueber die Landschaft-Mahlerey an den Herausgeber des T. M. (1777)", in J. H. MERCK, A. HENKEL, P. BERGLAR (ed.), *Werke*, Frankfurt am Main, Insel, 1968, p. 380–385, here p. 382; see Hans Joachim DETHLEFS, "Ästhetisches Glücksversprechen. Haltung in der Kunstanschauung von Johann Heinrich Merck", in *Das Achtzehnte Jahrhundert*, 32/1, 2008, p. 72–93; Johann Wolfgang GOETHE, *Zur Farbenlehre*, in Johann Wolfgang GOETHE, *Werke*, ed. by E. TRUNZ, Hamburg-Munich, Dtv, 1948–1960, 14 vol., vol. 13, p. 517 (§901); see Hans Joachim DETHLEFS, *Der Wohlstand der Kunst. Ökonomische, sozialethische und eudämonistische Sinnperspektiven im frühneuzeitlichen Umgang mit dem Schönen*, Tokyo, Chuo University Press, 2010, p. 471–501.

2. Johann Wolfgang GOETHE, *Goethe's Colour Theory* . . . , ed. by R. MATTHAEI, New York, Nostrand Reinhold, 1971, p. 262–263.

Engl. Art lexicography and encyclopaedias (from 1770): Remarks and references	
M. Pilkington, *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*, London, 1770	Jacob Cuyp, Lawrence De la Hire (faulty), Mantegna, Masolino, Frederick Moucheron, Linglebach, Cornelius de Waal, Waterloo, Watteau, Viviani called Codazzo,
George Gregory, *A new and complete dictionary of arts and sciences*, London, 1807-08	S.V. "Painting back-grounds" We should then leave the masses of light and shadow, in regard to the keeping of the picture, broad and well united together… The colours of the Landscape, in backgrounds, should be broke and softened also with those of the parts of the ground, as it were, of one piece
William Nicholson, *The British Encyclopedia, Or Dictionary of Arts and Sciences*, London, 1809	KEEPING, in painting, signifies the representation of objects in the same manner that they appear to the eye at different distances from it, which is only done by attending to the rules of perspective.
C T. Watkins, *A portable cyclopædia; or, Compendious dictionary of arts and sciences*, London, 1810	as Gregory
Alexander Jamieson, *A Dictionary of Mechanical Science, Art, and Manifactures*, London 1817	Keeping in painting,denotes the representations of objects in the same manner that they appear to the eye at different distances from it, for which the painter should have recourse to the rules of Perspective. There are two instances in which the famous Raphael Urbin has transgressed these rules…
Thomas Mortimer, William Dickinson, *A general commercial dictionary: comprehending trade, manufactures, and .navigation…*, London, 1819	s.v. painting … do it with a tender sort of keeping, and near in regard to their tone in the lights, but much softer in the shadows; all which should be mixed and broken with the colours of the ground
Charles N. Baldwin, *A universal biographical dictionary containing the lives of the most…*, London, 1825	Adrian Brouwer
Walter Hamilton, *A Hand-book, Or, Concise Dictionary of Terms Used in the Arts and Sciences*, London, 1825	as Nicolson
James Mitchel, George Gregory, *The Portable Encyclopædia; Or Dictionary of the Arts and Sciences*, London, 1826	as Nicolson
Richard Phillips, *Barrow's Dictionary of Facts and Knowledge*, London, 1827	Keeping in painting is the management of lights, and precision according to distance
Noah Webster, *Dictionary of the English Language*, 1828	as Nicolson
Thomas Tegg, *London encyclopaedia; or, Universal dictionary of science, art*, London, 1829	as Jamieson
John Gould, *Biographical dictionary of painters, sculptors, engravers*, London, 1838	Cornelius de Waal
William Thomas Brande, Joseph Cauvin, *A Dictionary of Science*, London 1843	Keeping in painting,the management of lights, shadows, colours, and aerial tints in such subordination to each other, that each object may seen to stand rightly in the place that the linear perspective has assigned to it.
Edward Smedley, *Encyclopædia metropolitana; or, Universal dictionary of knowledge…*, London, 1845	s.v. Painting. Keeping means such a correct disposition of the lights, shades and colours of an object as leaves the mind of the spectator in no doubt as to its intended place in the picture. Nature all the while continually varying in the direction, colour, and in intensity of lights and shadows presents no object that does not keep its due position, its prominency in the scale of aerial perspective. One of the most indispensable employments of the artist is to study the effects of atmosphere throughout all the various changes which diversify the appearance of the objects…..
John Weale, *Rudimentary Dictionary of Terms*, London, 1849-50	Keeping in painting is the observance of a due proportion in the general light and colouring of a picture, so that no part be too vivid or more glaring than another... Kept down is a term implying gloominess of tint, or an object so shaded with fuscous colour that its form can scarcely be determined
John Ogilvie, *The Imperial Dictionary, English, Technological, and Scientific*, London, 1853	as Brande/Cauvin
Frederick William Fairholt, *A Dictionary of Terms in Art*, London, 1854	An attention to the proper subserviency of tone and colour in every part of a picture, so that the general effect is harmonious to the eye. When this is unattended to, a harshness is produced, which gives improper isolation to individual parts, and the picture is to be said out of keeping.
Thomas John Gullick, John Timbs, *Painting Popularly Explained*, London, 1859	The last operation of painting is varnishing which completes the intention of the vehicle, when this either has not enough of the nature of a varnish, or is not used in sufficient quantity to cause the design and colouring to bear out with their fullest freshness, force, and keeping.
Funk & Wagnalls, *New Standard Dictionary of the English Language*, 1894	right relation or proportion; congruity, harmony of composition: also used in a general sense
James Murray, *New English Dictionary on historical principles*, London, 1901, (vol. 5)	In painting. Orig. The maintenance of the proper relation between the representations of nearer and more distant objects in a picture; hence ... the maintenance of harmony of composition. 1715, J. Richardson, *The Painting…*,1762 Goldsm. ... 1768 W. Gilpin Upon Prints, 1780 Johnson ...

Figure 10 – English Art lexicography and encyclopaedias (from 1770): Remarks and references.

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1760, I, IX	Laurence Sterne, *Tristam Schandis Leben und Meynungen*, tr. Carl Lebrecht Crusius, Hamburg 1774, p. 33
Besides all this,— there is **keeping** in it, and the dark strokes in the Hobby-Horse, (which is a secondary figure, and a kind of back-ground to the whole) give great force to the principal lights in your own figure, and make it come off wonderfully; — and besides, there is an air of originality in the tout ensemble.	Ueber dem allen, – es hat **Haltung**, und die tiefen Schattirungen in dem Steckenpferde, (welches eine Nebenfigur und eine Art von Hintergrunde zum Ganzen ist) geben dem Hauptlichte in ihrer eigenen Figur eine ausnehmende Stärke und dringen solche ungemein hervor; – und noch dazu ist in dem Toutensemble viel Originalhaftes

Figure 11 – Cultural transmissions: *Keeping* and *Haltung* in poetry.

entry provides for the first time a list of historical instances, which begin with Richardson's 1715 treatise *An Essay on the Theory of Painting* and reach Hazlitt and Lowell. For Murray the English term is thus an 18th century coinage. Is this in fact true of an expression that is so closely connected to the Golden Age of Dutch painting? [1] In 1695 the didactic poem *De Arte Graphica* by Du Fresnoy appeared in an English translation by John Dryden. The book contains not only Dryden's rendering (*The Art of Painting*) but also the *Original Preface* with his best known text on art *A Parallel between Painting and Poetry* as well as the anonymous *Short Account of the most Eminent Painters, both Ancient and Modern* ("By another Hand"). In the second edition of the 1716 book the author of the *Acount* identifies himself in the dedication to Richard Burlington as Richard Graham. In his short biography of Adriaen Brouwer from 1695 the word *Keeping* appears: praise is given to "such excellent *Drawing* in all the *particular parts*, and good *Keeping* in the *whole together*, that none of his *Countrymen* have ever been comparable to him in *that* Subject." [2] Despite this omission, Murray's article is nonetheless remarkable: he documents uses of the concept with regard to the art of poetry that transcend subject boundaries. The *Haltung* in Ossian's poetry had already impressed Sulzer. Elsewhere he predicted that the province of *Haltung* would expand to include poetry, rhetoric and music. [3] Yet by the time of the publication of his dictionary this verdict was retrospective, as is proved by the fact that the poetic contexts in which it was used had already spread from the original source country of England to the corresponding German

1. Mention should be made of William Gilpin's *An Essay on Prints* (London, Robson, 1768, p. 10–13), whose German translation was published in the same year as the English first edition and where Haltung is used as correctly as the equivalent for keeping. See William GILPIN, *Abhandlung von Kupferstichen . . .* , Frankfurt-Leipzig, Dodsley, 1768, p. 14–18 [transl. by J. J. Volkmann].

2. [Richard GRAHAM], *Short Account of the most Eminent Painters, both Ancient and Modern continue'd down to the Present Times, according to the Order of their Succession. By another Hand*, in Charles-Alphonse DU FRESNOY, *De Arte Graphica. The Art of Painting . . .* , translated into English by J. DRYDEN, London, Heptinstall, 1695, p. 338. About Graham see Johannes DOBAI, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern, Benteli, 1974–1984, 4 vol., vol. 1, p. 721; Karen JUNOD, *Writing the Lives of Painters: Biography and Artistic Identity in Britain 1760–1810*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 52. Dobai is unaware of the two terms keeping and *houding*. Also the German term *Haltung* is unknown to him, which becomes clear in his book on Sulzer (Dobai, 1978, p. 197). His comment: Haltung as the synonym for harmony makes Sulzer's "baroque-classicist position here especially clear".

3. *AT*, vol. 2, p. 463, s.v. "*Haltung*".

translations (Fig. 11). This should, at least in the case of *Keeping* or *Haltung* in painting, reverse the established idea that rhetoric and poetics are the determining point of reference for the early modern construction of an apparatus for painting theory.

© PULM

L'absence des mots : l'échec de la théorie académique face aux genres « hybrides »

Marlen SCHNEIDER

Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

Depuis les deux dernières décennies, la notion de l'« hybride » et ses dérivés — hybridité, hybridation — semblent devenus indispensables au champ lexical des sciences humaines et sociales. Le terme sert à décrire un nombre croissant de phénomènes culturels, religieux, artistiques, littéraires et linguistiques de nos jours, mais aussi d'autres époques plus lointaines. L'historien Peter Burke, pour ne citer qu'un exemple, vient ainsi de publier un livre intitulé *Hybrid Renaissance* [1] dans lequel il applique le concept d'une hybridation culturelle à l'art et la culture de la Renaissance. Ses observations sont pertinentes ; cependant le terme « hybridation » semble ici illustrer des processus que l'on pourrait également saisir avec les notions du transfert, des échanges culturels ou de l'histoire croisée [2]. L'emploi de ce terme se révèle donc problématique : en parlant d'« hybride » et d'« hybridité » on renvoie souvent à des concepts qui existaient déjà sous un autre nom, et on risque de s'éloigner de la compréhension historique d'un phénomène. Bien entendu, le mot semble adéquat pour parler des opérations comme la combinaison, le mélange, le croisement, et leurs résultats, c'est-à-dire des pratiques culturelles et des objets esthétiques composites ou

1. Peter BURKE, *Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture*, Budapest, Central European University Press, 2016 ; Peter BURKE, *Cultural Hybridity*, Cambridge, Polity, 2009. Pour un autre exemple, voir Gary A. SCHMIDT, *Renaissance hybrids : culture and genre in early modern England*, Farnham, Ashgate, 2013.

2. Pour une introduction à ces notions et concepts, voir Michael WERNER et Bénédicte ZIMMERMANN (éd.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Longjumeau, Seuil, 2004.

hétéroclites [1]. Mais son utilisation inflationniste a quelque fois entraîné un manque de précision quant à sa définition et sa fondation théorique.

Toutefois, nous souhaitons l'utiliser comme point de départ pour analyser un phénomène propre aux XVIIe et XVIIIe siècles, époque où le terme « hybride » n'apparut que rarement dans les dictionnaires et aucunement dans le discours esthétique [2]. Nous avons besoin de recourir à cette expression provisoire car la théorie artistique ancienne ne fournit pas de terminologie dédiée à ce qu'on appelle aujourd'hui « les genres hybrides ». L'« esthétique du mélange », notion introduite par Nicole Masson [3], régnait pourtant dans les arts en France entre la fin du XVIIe siècle et le milieu du XVIIIe : la période connut l'essor de la peinture de genre — mêlant librement paysages, natures mortes, portraits et histoires anecdotiques — et du portrait historié ainsi que l'établissement de la fête galante. Cependant, il n'en existe aucune définition historique précise. De plus, les termes employés dans les écrits pour renvoyer à ces images variaient énormément, disqualifiant souvent de telles compositions « chimériques ». Dans ce qui suit, nous allons exposer les raisons de ce décalage entre discours théorique et production artistique pour ensuite proposer une méthodologie capable de combler ce vide terminologique. Le cas du portrait historié nous servira d'exemple pour analyser les enjeux d'un tel genre composite dans le contexte théorique, et pour mieux comprendre la réticence académique à propos de cette pratique très répandue.

Enjeux théoriques

Il est d'abord nécessaire de rappeler les fonctions, les objectifs et les origines de la théorie de l'art dans le contexte académique en France. Depuis la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture

1. Voir Dominique BUDOR et Walter GEERTS (éd.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 12.

2. Le terme ne figure pas dans les dictionnaires de l'Académie française de 1687 et 1694, ni dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière de 1690. Par contre, l'entrée « Hibrides » de l'*Encyclopédie* renvoie à l'utilisation de cette notion en linguistique depuis le XVIIe siècle. Elle servait à caractériser des mots composés d'éléments de langues différentes et elle était également connue en biologie depuis bien longtemps pour parler d'animaux métis. Voir « Hibrides » dans Denis DIDEROT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome VIII, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1765, p. 201.

3. Nicole MASSON, *La poésie fugitive au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2002, p. 20.

en 1648, le discours théorique servait à légitimer les efforts pour élever la peinture et la sculpture au rang d'une profession intellectuelle, comparable à un art libre [1]. Le rapprochement avec la poésie, la rhétorique ou l'histoire fut alors un *topos* privilégié dans les écrits des théoriciens, et plus particulièrement ceux d'André Félibien, pour citer le plus connu de ces premières décennies de l'institution [2]. Dans ce même contexte, la production artistique de l'Académie fut théorisée en rapport avec une fonction très précise : il s'agissait de visualiser la gloire du souverain et de contribuer à la politique culturelle, tout comme les poètes et les hommes de lettres. Il n'est donc pas étonnant que la théorie de l'art de l'époque s'inscrivît dans une tradition « rhétorico-poétique [3] », suivant l'exemple de la théorie de l'art italienne qui, quant à elle, appliqua les idées d'Aristote et d'Horace aux arts visuels. Les concepts poétiques et théâtraux de la typologie des genres littéraires et de l'idée de l'unité [4] furent ainsi cruciaux pour la théorie de l'art et nous amènent au cœur de notre problématique. Car une fois adaptés à la peinture, ces concepts ne mettaient en valeur qu'une partie de la production artistique, à savoir la peinture d'histoire qui, par son caractère narratif et par ses implications politiques et morales, se prêta parfaitement à une assimilation avec la littérature. Au XVIIe siècle, on ne connaissait pas encore la notion des genres picturaux, mais on distinguait clairement entre un peintre de talent général — c'est-à-dire un peintre d'histoire — et un peintre de talent particulier, dédié au portrait, au paysage ou à la nature morte [5]. Les observations à propos de l'art ainsi que les règles établies et discutées lors des conférences de l'Académie et dans les traités de peinture visèrent essentiellement la bonne exécution du genre noble. Ce fut à propos de la peinture d'histoire qu'on réfléchit

1. Voir Thomas KIRCHNER, *Le héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 135-137.

2. Voir Stefan GERMER, *Art-Pouvoir-Discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2016.

3. Bernard VOUILLOUX, « L'œuvre attrapée par le genre. Quelques préalables théoriques », dans F. ELSIG, L. DARBELLAY et I. KISS (éd.), *Les genres picturaux : genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, Mētis Presses, 2010, p. 23-36.

4. Bernard VOUILLOUX, 2010, p. 25-26 ; Marc BAYARD, « De la cohérence à la cohésion : quelques réflexions sur la constitution de la théorie de l'unité dans les arts en Italie et en France (XVIe-XVIIe siècles) », dans M. Bayard (éd.), *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008, Paris, Somogy, 2010, p. 415-431.

5. Voir Christian MICHEL, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, p. 166-169.

sur l'expression des passions, à l'avantage de la couleur ou du dessin, sur le *decorum* ou le costume. Ce n'est qu'au XVIIIe siècle, d'abord avec Roger de Piles, et ensuite, vers le milieu du siècle, avec les conférences de Louis Toqué, de Donat Nonnotte ou de Jean-Baptiste Oudry, qu'on s'intéressa plus profondément aux talents particuliers [1].

Dans ce contexte-là, un tableau comme le *Repas des paysans* des frères Le Nain (fig. 1) ou le portrait allégorique de la Grande Mademoiselle par Pierre Bourguignon (fig. 2) ne présente que peu d'intérêt théorique. Même si le premier tableau est aujourd'hui considéré comme une des œuvres les plus connues des frères Louis, Antoine et Mathieu Le Nain — d'ailleurs tous membres de l'Académie royale — aucune source théorique de l'époque ne nous éclaircit à son sujet, ni à propos des autres ouvrages des peintres [2]. La seule mention des frères Le Nain au XVIIe siècle fut le commentaire de Félibien dans son *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes*, paru à Paris en 1679 : « Le Nain, frères peignaient des Histoires et des Portraits, mais d'une manière peu noble, représentant souvent des sujets pauvres [3] ». Faute d'une terminologie précise pour évoquer les scènes d'intérieur de la vie quotidienne [4], Félibien qualifia leurs tableaux d'histoires, mais traitées d'une manière basse et dédiées à des sujets peu convenables.

1. Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708 ; Louis TOCQUÉ, « Réflexions sur la peinture, et particulièrement sur le genre du portrait » [1750], dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, E.N.S.B.-A., 2006-2015, tome V, vol. 2, p. 448-465 ; Donat NONNOTTE, « Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter » [1760], dans A. PERRIN KHELISSA, *Le traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de Francois Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779*, Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, tome X, Lyon, C. Palud, 2011, p. 221-371 ; Jean-Baptiste OUDRY, « Sur la manière d'étudier la couleur » [1749], dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, tome V, vol. 1, p. 319-341.

2. Au sujet des frères Le Nain, voir Claude Douglas DICKERSON, *The brothers Le Nain : painters of seventeenth-century France*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 2016 ; Jacques THUILLIER, *Les frères Le Nain*, Dijon, Éditions Faton, rééd. 2016 ; Joël CORNETTE, *« Le repas des paysans » des frères Le Nain*, Paris, Colin, 2008 ; Agnes SCHERLING, *Das Genre der Le Nain : Studie zur Rezeptionsgeschichte ihres Werkes*, thèse de doctorat, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 1990.

3. André FÉLIBIEN, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes*, Paris, s.n., 1679, p. 61.

4. À ce sujet, voir Barbara ANDERMAN, « La notion de peinture de genre à l'époque de Watteau », dans M. EIDELBERG (éd.), *Watteau et la fête galante*, cat. expo., Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2004, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 28-43.



FIGURE 1 – Louis Le Nain, *Repas de paysans*, 1642, huile sur toile, 97 × 122 cm, Paris, Musée du Louvre. © bpk / RMN-Grand Palais / Gérard Blot.

Quant à l'autre tableau, le portrait de la Duchesse de Montpensier en Minerve [1], on ne trouve aucune réflexion théorique à propos de cette œuvre dans les écrits de l'époque. Le terme « portrait historié » apparût en passant dans les procès-verbaux de l'Académie lors de la remise du sujet pour le morceau de réception de Bourguignon [2], sans que l'artiste ne reçoive une explication précise de ce que cette demande impliquait. L'image seule nous fournit les informations nécessaires pour comprendre la signification de cette notion qui implique la mise en scène d'une effigie à l'aide d'un décor mythologique ou historique.

1. Voir Françoise BARDON, « Fonctionnement d'un portrait mythologique. "La Grande Mademoiselle en Minerve" par Pierre Bourguignon », *Coloquio Artes*, n° 26, février 1976, p. 4-17 ; Francis H. DOWLEY, « French Portraits of Ladies as Minerva », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1955, p. 261-286.

2. Anatole de MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. 1648-1792*, tome I (1648-1672), Paris, J. Baur, 1875, p. 357.

De manière générale, le portrait historié ne fut que rarement abordé par les théoriciens et ce fut très souvent avec un certain mépris au regard de ce genre composite, situé entre le portrait et la peinture d'histoire [1]. Cela s'applique également au cas des fêtes galantes, ces représentations idéalisées de la sociabilité mondaine et du théâtre, mêlant librement costumes de fantaisie et habits historiques, masques et portraits, éléments mythologiques, paysages et scènes du quotidien. En parcourant les traités de l'art, les conférences de l'Académie ou bien les critiques d'art entre la deuxième moitié du XVIIe siècle et le milieu du XVIIIe, un grand silence se manifeste vis-à-vis de ces genres qui dépassèrent le cadre d'une théorie normative, dédiée à la pratique de la peinture d'histoire et aux idées de l'unité et de la convenance qui lui sont propres.

Réticences académiques et morales

Les remarques à propos de ces genres furent d'abord indifférentes, mais devinrent de plus en plus hostiles par la suite. Dans une conférence donnée en 1719, le peintre d'histoire et directeur de l'Académie royale Antoine Coypel réprouva fortement la pratique de certains peintres de confondre éléments anciens et modernes dans leurs tableaux :

> Par la même raison qu'il ne faut pas se servir des vêtements modernes dans des sujets de l'Antiquité, il ne faut pas traiter un sujet moderne ni représenter des personnes avec qui nous vivons avec des vêtements à l'antique. C'est cependant une licence que les peintres prennent souvent dans les portraits ; je ne prétends pas faire ici le procès aux grands peintres que la complaisance et les égards engagent à le faire [...] ; d'ailleurs, ne sont-ils pas toujours contraints par les caprices différents de ceux pour qui ils travaillent ? [...] Je n'ose décider sur cette matière [2].

1. Au sujet du portrait historié, voir Marlen SCHNEIDER, *« Belle comme Vénus ». Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, thèse de doctorat, universités de Lyon — Leipzig (dir. Philippe Bordes — Martin Schieder), soutenue en 2015 ; Dominique BRÊME, « Portrait historié et morale du Grand Siècle », dans E. COQUERY (éd.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, cat. expo., musée des Beaux-Arts, Nantes — musée des Augustins, Toulouse, 1997-1998, Paris, Somogy, 1997, p. 91-104.

2. Antoine COYPEL, *Commentaires de l'Épître à son fils. L'art de bien draper* [1719], dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, tome IV, vol. 1, p. 202.



FIGURE 2 – Pierre Bourguignon, *Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier*, vers 1672, huile sur toile, 175 × 148 cm, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. © bpk / RMN-Grand Palais / Gérard Blot / Christian Jean.

Deux notions du discours esthétique furent à la base de ce jugement : la convenance et la vraisemblance, qui selon Coypel, n'étaient pas compatibles avec l'esthétique composite des portraits historiés pourtant très demandés par la clientèle des académiciens. Compte tenu du grand succès de ce genre, pratiqué par des artistes célèbres et influents tels que Nicolas de Largillierre, François de Troy et Hyacinthe Rigaud, la critique de Coypel demeura discrète. Ce fut sous la direction de son fils, Charles-Antoine Coypel, que les genres hybrides furent ouvertement attaqués dans le contexte académique.

Devenu directeur de l'Académie royale en 1747, Coypel fils tenta avec Le Normant de Tournehem, directeur des Bâtiments, de réformer l'institution, sa pratique artistique et son discours théorique [1]. Les conférences furent rétablies [2] ainsi que les règles strictes de la peinture d'histoire ; le siècle de Louis le Grand servit de modèle. C'est dans ce contexte-là que le comte de Caylus présenta sa *Vie d'Antoine Watteau* devant les académiciens, récit peu favorable au peintre des fêtes galantes et de décors, « genre [qui] a non seulement fait détruire les plafonds des appartements que les plus habiles peintres avaient exécutés, mais [...] vous prive encore tous les jours d'une occupation qui vous permettrait d'employer votre talent dans le grand et dans l'héroïque [3] ». Si l'on croit Dezallier d'Argenville, le peintre d'histoire Louis II de Boullogne aurait même proclamé :

> [...] que rien n'étoit plus dangereux pour les étudiants, que le goût des grotesques et des bambochades, qui les éloignoit de pouvoir traiter noblement l'histoire sacrée et la profane. On y suit, il est vrai, la nature, mais une nature outrée, comique, théâtrale, habillée chimériquement, qui s'éloigne des grands plis, des belles proportions de l'antique, et de cette noblesse d'expression qui caractérise les sujets de l'histoire et de la fable [4].

1. Christian MICHEL, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Genève, Droz, 2012, p. 97-108.

2. Comme le soulignent Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, « la matière même des conférences est enfin destinée à opérer cette réforme ». Voir leur introduction dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, tome V, vol. 1, p. 27.

3. Anne-Claude-Philippe, comte de CAYLUS, *Vie d'Antoine Watteau*, conférence lue le 3 février 1748, dans Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL (éd.), 2006-2015, tome V, vol. 1, p. 87.

4. Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, tome IV, Paris, de Bure l'aîné, 1762, p. 266.

Quant au portrait historié, il perdit également ses faveurs au sein du discours théorique de l'Académie. Suivant le jugement de son père, Charles-Antoine Coypel n'apprécia pas ces effigies hybrides car elles compromettaient les efforts de l'Académie cherchant à renouveler le genre noble et à renforcer la hiérarchie des genres. En 1751, il écrivit à propos des œuvres de Jean-Marc Nattier, exposées au Salon de cette même année : « Mr. Nattier veut composer en peintre d'histoire ; mais son coloris est faux, & il n'est pas toujours heureux dans les ressemblances [1] ». Le directeur de l'Académie condamna les effigies qui, par leur rapprochement avec la peinture d'histoire, trahissaient la ressemblance et s'inscrivaient avec leur coloris dans le goût pour la rocaille qu'on cherchait à surmonter. Un article de Pierre-Charles Levesque dans l'*Encyclopédie méthodique* finalement, parue entre 1788 et 1791, rassembla de manière pointue tous les arguments contre ces images, désormais perçues comme les vestiges d'une société, d'un art et d'un système politique en déclin [2]. Comme le souligna Levesque, le portrait historié fut considéré comme « un genre bâtard & vicieux » à la veille de la Révolution, ne correspondant ni aux principes d'un portrait, ni à la peinture d'histoire, et contournant l'idéal de l'authenticité, de la transparence et de la naïveté tant proclamées par les Lumières comme indispensables aux mœurs et aux portraits [3]. Un artiste devrait choisir son genre, car la pratique d'un genre hybride lui donnerait doublement tort : « comme peintre de portrait, on lui reprochera le défaut de précision ; comme peintre d'histoire, on l'accusera de n'avoir pu s'élever jusqu'au genre héroïque. Un artiste habile pourra faire, dans ce genre, un tableau bien dessiné, bien peint, bien composé, bien agencé, qui ne sera toujours qu'un ouvrage médiocre, par le vice inhérent au genre lui-même » [4]. À la condamnation théorique du genre composite se joignit une dimension morale, rejetant toute pratique artistique ambiguë.

1. Charles-Antoine COYPEL, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 août 1751*, Amsterdam, 1751, Collection Deloynes, vol. IV, pièces 50 à 52, p. 25.

2. Pierre-Charles LEVESQUE, « Le portrait », dans Claude-Henri WATELET et Pierre-Charles LEVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, tome II, Paris, Panckoucke, 1791, p. 205-209.

3. Sur la critique du portrait dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, voir Martin SCHIEDER, « "Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français". Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIe siècle », dans C. MICHEL et C. MAGNUSSON (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris-Rome, Somogy, 2013, p. 41-58.

4. Pierre-Charles LEVESQUE, 1791, p. 208.

Saisir l'image par la pratique culturelle

Que faire alors aujourd'hui avec ce discours soit absent, soit méprisant qui accompagna l'essor des genres hybrides entre la fin du XVIIe siècle et le XVIIIe ? Faut-il reprendre la terminologie polémique et le jugement négatif de la théorie de l'art et des philosophes pour parler de ces phénomènes ? Ou n'est-ce plutôt l'objectif de l'historien de l'art d'être critique avec les sources écrites, de les évaluer en fonction de leurs intentions et leur contexte historique et de les mettre en relation avec les images, qui parlent bien souvent un autre langage ? Car fonder l'interprétation d'une œuvre de Nattier sur le seul jugement d'un Diderot ou d'un Coypel serait mal comprendre une partie importante de la production artistique, ses fonctions culturelles et sociales ainsi que son importance dans l'histoire de l'art. Un autre regard sur ces œuvres s'ouvre quand on va au-delà du discours théorique et critique. On découvre que leur constitution esthétique correspondait à une caractéristique présente dans tous les arts de la première moitié du XVIIIe siècle : la littérature, le théâtre et mêmes les arts décoratifs furent marqués par un libre mélange des formes et un dépassement des conventions et des règles [1]. Il s'agit alors de situer le portrait historié et d'autres genres hybrides par rapport à ces divers composants du contexte culturel. Destiné aux châteaux de campagne, palais et hôtels particuliers de l'aristocratie, le portrait historié se référait également aux autres pratiques culturelles de ce milieu social : banquets prestigieux, fêtes, bals masqués et soirées exclusives, accompagnés par des récits poétiques ou musicaux, des représentations de théâtre et de la danse. Les sources qui nous permettent de reconstruire de tels évènements — textes panégyriques, descriptions de fêtes, livrets de ballets et recueils de poésie — témoignent du langage métaphorique et riche en images, propre à la culture de cour. Si l'on compare et étudie les œuvres d'art en rapport avec d'autres pratiques culturelles, une lecture plus riche s'offre à l'historien.

Prenons l'exemple du portrait historié : pour retracer la signification historique du mot et les dimensions de son usage [2], il faut se tourner vers d'autres sources. Le mot « historier » se référait, selon les dictionnaires de la fin du XVIIe siècle, d'abord au processus d'« embellir, orner de

1. Nicole MASSON, 2002, p. 121.

2. Voir Imola KISS, « Considérations sur le portrait historié », dans F. ELSIG, L. DARBELLAY et I. KISS (éd.), 2010, p. 103-132.

quelque chose » et d'« enjoliver de divers petits ornements [1] ». D'après ces définitions, la qualité décorative du déguisement mythologique fut l'élément principal d'une telle composition. La comparaison avec la poésie de l'époque — riche en images et en métaphores — et avec le théâtre — domaine de la mascarade — nous éclaircit encore à propos des dimensions rhétoriques et les fonctions socio-culturelles de ces portraits qui sont analogues à la littérature. Un portrait comme celui du duc du Maine et de Mlle de Nantes en Pâris et Vénus par François de Troy (fig. 3) résulta à la fois des conventions de la poésie galante, faisant l'éloge de la beauté féminine, et de la pratique du théâtre et de la mascarade. À travers le costume mythologique, le peintre compara la princesse à la déesse de la beauté et de l'amour et reprit ainsi une stratégie rhétorique présente dans les poèmes et les correspondances de l'époque.

Citons, par exemple, le poème *Le Songe* de La Fontaine qui rendit hommage à la princesse de Conti. Lors d'une vision onirique, la princesse apparaît telle une déesse de l'Olympe, elle charme tout le monde par son apparence divine et révèle ainsi sa naissance royale : « Fille de Jupiter, m'écriai-je à sa vue, On reconnaît bientôt de quel sang vous sortez [2] ». De pareilles stratégies rhétoriques figuraient dans les descriptions de fêtes pour rendre hommage à un prince ou une princesse. Dans *Les divertissemens de Seaux*, un recueil de poésie galante crée lors des fêtes et salons littéraires de la duchesse du Maine à Sceaux, Nicolas de Malézieu inventa ainsi une lettre fictive que la duchesse aurait écrit à son époux. Elle s'adresse à lui comme « nymphe de Seaux », afin de l'attirer dans son parc : « Un Zéphir de ma part, Prince, court vous apprendre, / Qu'à l'heure du Nectar on vous attend ici, / Ne manquez pas de vous y rendre. [...] Vous verrez avec moi d'agréables Nayades, Et des plus gentilles Dryades [3] ». Elle justifie sa demande suppliante par son statut social élevé : « Il est vrai qu'on méprise une fille qui prie, / Mais il faut regarder & le temps & les lieux. / Ce qui chez les mortels est une effronterie, / Entre nous autres Demi-Dieux, / N'est qu'honête

1. Voir l'entrée « historier » dans Antoine FURETIÈRE, *Dictionaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux et modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, tome I, La Haye, Leers, 1690, s.p. ; « historier » dans Thomas CORNEILLE, *Le Dictionnaire des lettres et des sciences, par M. D. C., de l'Académie française*, tome I, Paris, J.-B. Coignard, 1694, s. p.

2. Jean de LA FONTAINE, « Le Songe » [1689], dans Louis MOLAND, *Œuvres complètes de La Fontaine*, tome VI, Paris, Garnier Frères, 1876, p. 416-417.

3. Nicolas de MALÉZIEU, *Les divertissemens de Seaux*, Trévoux, É. Ganeau, 1712, p. 25-26.



FIGURE 3 – François de Troy, *Portrait du duc du Maine et de Mlle de Nantes en Vénus et Pâris*, fin du XVIIe siècle, huile sur toile, 150 × 120 cm, Paris, musée du Louvre. © bpk / RMN-Grand Palais / Stéphane Maréchalle.

galanterie [1] ». Les vers transformèrent le domaine de Sceaux en jardin paradisiaque, peuplé de nymphes et d'autres créatures fantastiques. Le duc et la duchesse du Maine, quant à eux, furent décrits comme des demi-dieux, des êtres olympiens, profitant d'autres normes et règles que les gens ordinaires.

Ce recueil de poésie s'inscrivit aussi bien dans les pratiques de la conversation galante, propre au milieu de cour, que le portrait historié. De par leur langage codifié et métaphorique, le texte et l'image contribuèrent à la valorisation des modèles, suggérant leurs qualités physiques et soulignant leur origine noble par le biais de la comparaison mythologique. Dans le cas du double portrait par François de Troy, le duc du Maine et sa sœur sont assimilés aux dieux et héros de l'Antiquité par les attributs et le scénario du jugement de Pâris ainsi que par les habits à l'Antique. En associant les effigies du prince et de la princesse aux personnages de la fable, figurés comme dans une peinture d'histoire, ce portrait historié pouvait remplir les mêmes fonctions que les louanges écrites : il servit à la représentation sociale, au divertissement et prit part des pratiques de sociabilité de l'aristocratie. Ce fut grâce au langage pictural hybride, écho des conventions littéraires et communicatives, que l'effigie put répondre aux usages et aux attentes de ce milieu social.

Suivant les tendances culturelles de son époque, le phénomène du portrait historié ne peut pas être entièrement saisi à l'aide du discours théorique, mais par une approche comparative qui met en relation la pratique artistique et les tendances culturelles. C'est ainsi que nous pouvons comprendre son caractère composite, écho non de la théorie de l'art mais des principes de la sociabilité et de la conversation galante. Seul reste le problème terminologique : hybridation, mélange, esthétique composite — toutes ces notions ne sont certes pas des termes historiques, mais elles nous aident aujourd'hui à parler d'un phénomène artistique complexe, pour lequel les contemporains n'ont pas trouvé de mots.

1. *Ibid.*, p. 27.

© PULM

Disserter sur la convenance et les embellissements des églises parisiennes dans la première moitié du XVIIIe siècle

Sébastien Bontemps
Université de Bourgogne

© PULM

En France, à la fin du XVIIe siècle, la règle en matière de décor sculpté est énoncée par l'Académie royale d'architecture, fondée en 1671, autorité officielle chargée d'uniformiser et d'élever la création architecturale française en exerçant trois grandes actions : élaborer la doctrine officielle, l'enseigner aux élèves et contrôler les grandes réalisations du royaume. Si en apparence les règles sont simples, les difficultés se présentent dans la pratique. En effet, concernant par exemple le décor, comment discerner clairement un décor licencieux d'un décor de bonne facture ? La théorie elle-même, sous sa forme institutionnalisée, en donne la réponse : « La véritable règle pour connaître les choses de bon goût parmi celles qui plaisent est de considérer ce qui a toujours plu davantage aux personnes intelligentes, dont le mérite s'est fait connaître par leurs ouvrages ou par leurs écrits [1]. »

Théoriser le décor est donc avant tout affaire de discours et d'autorité, et les affrontements se font par publications interposées. L'architecture religieuse cristallise ainsi les controverses artistiques et ecclésiastiques de l'époque. En effet, la *Déclaration du Roi pour la reconstruction des*

1. Henri Lemonnier (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture 1671-1793*, Paris, Édouard Champion, vol. 1, 1911, p. 4, séance du 14 janvier 1672. L'Académie royale d'architecture s'interroge sur la définition du « bon goût » au cours des séances des 7 et 14 janvier 1672, et le 8 août 1681 en présence de Colbert.

églises en 1661 entraîne l'apparition de nouveaux décors dans de nombreuses églises parisiennes gothiques. Ces transformations et restructurations de l'espace ecclésial sont qualifiées d'*embellissements* par trois catégories de publications, constituant trois niveaux de discours : les traités d'architecture, les guides et les textes ecclésiastiques. Ces embellissements des anciennes églises sont non seulement des compositions artistiques destinées à mettre en valeur un espace particulier, mais aussi des actions destructrices menées bien souvent au détriment de la relative unité stylistique des édifices médiévaux. Théoriciens de l'architecture et hommes d'Église tentent alors de définir les règles propres au réaménagement des églises médiévales et concentrent principalement le débat sur la *convenance* du décor avec les normes architecturales et la fonction cultuelle de l'église.

Au nom de l'unité et de la *bienséance*, l'enjeu est alors de disposer des éléments anciens avec des éléments nouveaux, pour faire de cet ensemble un tout *convenable* à l'exercice du culte. Cependant, théoriciens et architectes portent un regard différent sur la définition du principe de *convenance*, voire même sur l'*ornement* en architecture.

Étude sémantique : *ornement* et *convenance*

La définition actuelle des mots *ornement* et *décoration* précise bien davantage leur origine que la littérature théorique des XVIIe et XVIIIe siècles, et détermine une corrélation entre la convenance et le décor. Ainsi, le mot ornement vient du latin *ordinare*, mettre en ordre, tandis que décoration vient du latin *decus* qui lui-même vient du verbe *decere*, convenir [1]. L'ordre et la règle commandent donc au décor, ce qu'il doit dire ou faire, et la convenance est ainsi propre au décor : l'un implique l'autre et réciproquement. La littérature artistique ne se préoccupe en général que d'un seul aspect du décor : l'ornement. Or, la définition même du mot ornement, selon les circonstances de son usage, peut être la source de querelles sémantiques et de divergences d'appréciation. La définition vitruvienne de l'ornement correspond aux formes et aux proportions des ordres de l'architecture (*ordine*). Cela reviendrait presque à dire que l'architecture est le signifiant, et l'ornement, le signifié. Mais ornement est le maître mot du dis-

1. Pierre Gros, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective*, n° 2010/1, p. 130-136. Thomas Golsenne, « L'ornemental : esthétique de la différence », *Perspective*, n° 2010/1, p. 11-26.

cours architectural, son usage est multiple, et si l'on essayait d'en faire l'inventaire, on comprendrait pourquoi les débats du XVIIIe siècle pour tenter d'en définir la signification et la valeur sont si nombreux. En effet, à l'époque moderne, la notion d'ornement revêt plusieurs aspects, pouvant signifier aussi bien la structure que la beauté de l'architecture. Claude Perrault (1613-1688) précise d'ailleurs en 1673 que les *ornamenta* définissent certes les ordres mais aussi « toutes les choses qui ne sont point des parties essentielles, mais qui sont ajoutées seulement pour rendre l'ouvrage plus riche et plus beau [1] ».

Perrault rappelle ensuite que la bienséance est un précepte vitruvien applicable au domaine de l'ornement, consistant à l'accorder au caractère de l'occupant du lieu. Au milieu du siècle suivant, dans son *Architecture françoise* de 1752, Jacques-François Blondel (1705-1774) donne le terme de *convenance* comme synonyme vitruvien de *bienséance*. *Bienséance* et *convenance* peuvent donc se confondre. Plus tard dans son *Cours d'architecture* le même Blondel donne quelques précisions : « On se sert en architecture du terme de bienséance pour l'assortiment du style de l'ordonnance avec le choix des ornements. Par exemple, c'est manquer à la bienséance que de faire l'usage d'attributs profanes dans les ornements sacrés [2] ». La bienséance, ou la convenance, s'allie donc ici à la décoration. Il s'agit de l'accord ou de l'adéquation entre le décor et son espace d'inscription.

Si les architectes donnent depuis la fin du XVIIe siècle une nette préférence au terme de *convenance*, les deux auteurs qui insistent davantage sur la *bienséance* ne sont pas de la profession, mais sont membres du clergé : Jean-Louis de Cordemoy (1655-1714) et Marc-Antoine Laugier (1713-1769). Exceptionnellement, Laugier s'accorde à Jacques-François Blondel pour allier la bienséance aux formes décoratives : « la bienséance exige qu'un édifice n'ait ni plus ni moins de magnificence qu'il convient à sa destination [3] ». Le principe de convenance soulève cependant une question. En effet, Blondel précise dans son *Cours d'architecture* : « Lorsque l'esprit de convenance préside, l'ordonnateur a prévu dans toute son ordonnance le style et le caractère dont il doit faire choix pour exprimer par exemple la décence dans

1. Claude PERRAULT, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1673, Livre I, p. 5.

2. Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771-1777, vol. 1, p. 22.

3. Marc-Antoine LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, Paris, Desaint, 1765, p. 155.

l'embellissement de nos temples [1]. » On peut donc se demander s'il est possible de distinguer, de caractériser plus concrètement des principes universels et intemporels ou bien si la notion de convenance est tributaire du goût et de la mode. Et finalement sur quels principes exacts, sûrs et explicites, le décorateur et l'architecte peuvent-ils appuyer leurs choix sans risquer de tomber dans l'inconvenance ?

Parmi les théoriciens de l'architecture, Michel de Frémin (actif entre 1665 et 1704) a sans doute défini le plus exactement possible la convenance en architecture :

> L'architecture est un art de bâtir selon l'objet, selon le sujet et selon le lieu ; cela signifie que le premier soin d'un architecte consiste en faisant son dessein de concevoir la fin pour laquelle l'on lui ordonne un bâtiment ; c'est ce que j'entends par le mot objet ; il doit ayant bien compris l'usage propre du bâtiment, [...] examiner si tout ce qu'il pense a une union parfaite, si dans cette union les parties y trouvent leur juste convenance, et un rapport régulier, c'est ce que j'appelle le sujet [2].

Le principe de convenance

La distinction objet-sujet permet de définir deux types de convenance, si l'on reprend une formulation proposée par Christian Michel pour définir l'ornement sous Louis XIV [3]. Le premier se rapporte à la convenance externe d'un édifice, autrement dit l'objet, et concerne les rapports entre la fonction de cet édifice et son architecture. Le second est la convenance interne, c'est-à-dire le sujet, concerne les rapports entre les différentes parties de l'architecture. Michel de Frémin propose une formulation claire de ce qu'il appelle « le principe de convenance » : c'est pour le théoricien « la science de ne rien mettre dans un bâtiment qui ne soit au-dessus de la dignité du maître [4] ». L'architecture se plie au décorum social, et suit les règles qu'il convient d'observer selon le rang et la destination de l'édifice. Le *paraître*, autrement dit l'apparat

1. Jacques-François Blondel, 1771-1777, vol. 1, p. 389-390.
2. Michel De Frémin, *Mémoires critiques d'architecture*, Paris, Saugrain, 1702, p. 23.
3. Christian Michel, « Ornements et convenance dans les premières années du règne personnel de Louis XIV », dans E. Coquery (éd.), *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVIIe siècle*, Paris, M. Hayot, 2005, p. 201-213. Nous renvoyons aussi aux travaux de Werner Szambien et notamment à Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.
4. Michel De Frémin, 1702, p. 54.

officiel, ne saurait tolérer aucune discordance entre la forme et la fonction. Comme le dit Blondel, « il ne s'agit pas de faire beau, il convient de faire beau [1] ». Ainsi de même que la vie sociale gouverne la société aristocratique de cour, « l'architecte s'efforce de rendre visible par l'aménagement et la décoration le statut social de son propriétaire [2] », comme le souligne Norbert Elias ; de même l'architecture religieuse doit orienter le décor de la « maison de dieu » pour honorer son hôte d'exception et la fonction spirituelle du lieu. On pourrait donc dire que la convenance externe correspond au respect de la forme en regard de (ou conformément à) l'usage des lieux, selon le jugement de quelqu'un qui fait partie de ce lieu, qui agit en ce lieu et participe à sa fonction, en l'occurrence le religieux qui joue un rôle actif. Le fidèle aussi peut être considéré comme faisant partie des lieux, mais sa condition est passive, ou du moins sensorielle. Toute la difficulté repose sur l'équilibre d'un décor destiné aussi bien au créateur qu'à la créature. La convenance interne du décor sculpté définit un décor qui se plie au mouvement interne de l'architecture, c'est-à-dire capable d'intégrer « de l'intérieur » l'architecture du lieu pour ne pas dénaturer l'ordre architectural.

Mais les conditions d'examen du principe de convenance dans une église sont bouleversées dès que l'ornement se combine à une architecture antérieure, au risque d'aboutir à une hétérogénéité stylistique. Les traités d'architecture et les guides qualifient d'« embellissement » la rénovation des églises médiévales, souvent pour mieux répondre aux besoins de la liturgie. Il est important de mieux définir le mot « embellissement ». Le terme implique un état initial de la structure, nécessairement dévalorisé, et un état final de cette même structure, considéré comme amélioré. Il définit donc l'acte par lequel les artistes interviennent sur un édifice qui passe d'un état ancien à un état nouveau. Le phénomène des « embellissements » concerne de nombreuses églises dans la deuxième moitié du XVIIe siècle. La littérature artistique ne distingue jamais nettement les travaux d'architecture, de sculpture, d'orfèvrerie, voire de peinture et de tapisserie pour ces embellissements. Les auteurs préfèrent bien souvent regrouper l'ensemble de ces interventions sous le mot « décoration ».

1. Jacques-François BLONDEL, 1771-1777, vol. 3, p. 356.
2. Norbert ELIAS, *La société de cours*, Paris, Flammarion, 2008, p. 38.

Anciens contre Modernes ?

La première question que se posent les architectes est celle de la confrontation de l'architecture gothique et de l'architecture moderne. Dans la première moitié du XVIIe siècle, la construction de cinq églises paroissiales parisiennes s'achève ainsi dans le style gothique notamment pour respecter l'unité stylistique [1]. Mais la majorité des interventions contemporaines réalisées dans les chœurs des églises paroissiales visent à habiller « à la moderne » les piliers et les arcs gothiques, rompant cette fois-ci délibérément l'unité de l'édifice et créant un décor paratactique, comme à Saint-Laurent ou Saint-Séverin. À partir du XVIIIe siècle, le développement en hauteur et en largeur du système d'ornementation permet d'introduire une véritable dilatation de l'espace. Mais déjà les premières critiques apparaissent. Le 3 juin 1700, les Bâtiments du roi sollicitent l'avis d'un architecte, certainement Jean-Louis de Cordemoy, qui rend un rapport très critique envers le modèle du nouveau sanctuaire de Notre-Dame de Paris. L'auteur reproche d'abord au modèle de ne pas masquer l'architecture gothique : « L'incrustation que l'on a faite aux piliers du chœur d'un ordre moderne produit plusieurs autres effets à éviter : En ce que de cet ordre, l'on en voit sortir au-dessus qui est gothique, ce qui choque encore les règles et la vue, le plus bel ordre devant surmonter le moindre [2] ».

Mais c'est bien l'introduction de l'ornement moderne créant une artificialité contre-nature qui suscite la plus vive critique :

> Dans cette église [...], on fait paraître un chœur d'une autre architecture qui la dépare et lui reproche pour ainsi dire le goût de son ancienneté, de même que si, pour orner une femme vénérable par sa grandeur et son âge, on lui mettait tant de plâtre et de fard sur les joues que le bas de son visage parût d'une jeune fille tandis que les rides à ses yeux et à son front découvriraient sa vieillesse : l'on voit bien que ce serait la rendre méprisable et même lui faire perdre ce qu'elle aurait de majesté dans les autres parties de son corps [3].

Le système d'ornementation proposé pour le *Vœu de Louis XIII* est ainsi réduit à la plus vile définition possible pour l'ornement, celle de l'excès, du superflu, voire de l'inutile, dont le caractère additif porte

1. Saint-Leu-Saint-Gilles (1612), Saint-Nicolas-des-Champs (1613), Saint-Médard (1620), Saint-Gervais (1657) et Saint-Laurent (1661).

2. Paris, Archives nationales de France, Maison du Roi, O1 1690, [Église de Notre-Dame : correspondance, travaux, croquis], no 35.

3. *Ibid.*, no 35.

atteinte à l'espace d'origine. L'ampleur des « embellissements » des églises paroissiales parisiennes pourrait même être interprétée comme la volonté de faire disparaître l'architecture gothique derrière un décor de théâtre ou de revêtement, ce qui est pratiquement fait dans un cas seulement, à Saint-Barthélémy en 1740, où le système d'ornementation se répand au-delà des limites du sanctuaire, comme à Notre-Dame, et va littéralement conquérir l'espace de la nef.

D'une manière générale, les architectes sont hostiles au gothique, et l'Académie royale d'architecture exprime officiellement ce rejet au cours d'une séance du 18 juillet 1712 : « L'architecture antique est tellement au-dessus de la gothique qu'il n'y a nulle comparaison à faire de l'une ou de l'autre [1] ». Cependant, la même année, Jean-Louis de Cordemoy loue la beauté de l'architecture gothique dans son *Nouveau Traité*, et recommande même l'emploi d'ornements sculptés propres au gothique en lieu et place d'ornements modernes : « Est-ce que si les églises, par exemple, de Royaumont, de Longpont et de Sainte-Croix d'Orléans, de la manière qu'elles sont conduites, avaient les ornements de l'ancienne Architecture ne seraient pas de toute beauté [2] ? » La principale remontrance réside donc dans la discordance des styles, les travaux d'embellissements aboutissant à une forme de montage de temporalités différentes, de palimpsestes décoratifs. Cette idée est reprise quarante ans plus tard par Marc-Antoine Laugier, qui met en garde contre les dérives des embellissements :

> On est accoutumé à un genre de décoration, l'habitude en veut faire usage partout, il en résulte des mélanges d'architecture incompatibles. Ainsi à Notre-Dame, à Saint-Jean-en-Grève, à Saint-Sauveur, aux Grands-Augustins et dans beaucoup d'autres églises gothiques, on voit des décorations d'autels où l'architecture grecque contraste mal à propos avec l'ordonnance du bâtiment [3].

De la théorie artistique à la théorie religieuse

L'intérêt pour l'art du Moyen-Âge se manifeste dans la littérature artistique dès la fin du XVIIe siècle. Jean-François Félibien (1658-1733)

1. Henri LEMONNIER, 1911, vol. 4, p. 10. Étaient présents à la séance : Boffrand, Bullet, Desgodets, De la Hyre fils et Félibien.

2. Louis de CORDEMOY, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1714, p. 175.

3. Marc-Antoine LAUGIER, 1765, p. 136.

distingue ainsi le *gothique ancien*, dépréciatif, correspondant aux périodes du Haut Moyen-Âge, et le *gothique nouveau*, acceptable, correspondant au Bas Moyen-Âge [1]. Dès le XVIIIe siècle, jésuites et mauristes expriment leur admiration pour cette architecture. Le Père Laugier, reprenant la terminologie de Félibien, souligne la nécessaire prudence dont il faut faire preuve dans le choix d'aménagements modernes pour un édifice ancien : « Il faut que l'ornement soit adapté à l'esprit et au système d'architecture, et que la broderie n'altère jamais le fond [2]. »

Opposé à l'association disparate des styles, Laugier reprend ici le principe de concordance entre l'ornement et l'architecture, et celui de la suprématie de l'architecture. En 1752, Blondel déplore ainsi la disparition de l'architecture de Notre-Dame derrière les travaux du *Vœu de Louis XIII* [3]. De même pour Laugier, à Notre-Dame, « le système d'Architecture a été dénaturé [4] ». Dès les années 1760, Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) se montre le meilleur défenseur des idées de Laugier en les appliquant à la nouvelle église Sainte-Geneviève et, vingt ans plus tard, Jacques-François Blondel indique également son opinion sur l'architecture gothique : « À travers ses chimères, ses harpies, ses mascarons, ses ornements grotesques, toutes ses figures grossièrement sculptées, les connaisseurs remarquent, dans l'ensemble de ses édifices, un caractère de légèreté qui les étonne, ainsi qu'une majestueuse élévation qui en impose [5]. »

Dans un premier temps, l'architecte exprime clairement un jugement défavorable aux formes et motifs caractéristiques de l'ornement sculpté gothique. Pierre Patte (1723-1814) partage cet avis et préconise même d'abandonner le gothique pour l'embellissement de la capitale, au nom du progrès des arts et du droit des artistes à la création et à l'innovation [6]. Néanmoins, dans un second temps, Blondel reconnaît une association heureuse avec la structure, contribuant à l'effet d'ensemble. Ce raisonnement résume parfaitement la convenance de l'ornement

1. Jean-François Félibien, *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1687, p. 149.

2. Marc-Antoine Laugier, p. 129.

3. Jacques-François Blondel, *Architecture françoise*, Paris, Charles-Antoine Jombert 1752, t. 2, livre IV, p. 109.

4. Marc-Antoine Laugier, 1765, p. 132. L'auteur reprend une critique semblable pour les travaux du chœur de Saint-Merry où la sculpture « altère et corrompt le système de son architecture », Marc-Antoine Laugier, 1765, p. 134.

5. Jacques-François Blondel, 1771-1777, vol. 6, p. 206-207.

6. Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, Desaint, 1765, p. 226.

sculpté mesurée à l'aune de son intégration à l'architecture, de sa pleine participation à la structure de l'édifice religieux.

Mais Jacques-François Blondel est un architecte, un théoricien doté d'un grand sens pragmatique. Jean-Louis Cordemoy et Marc-Antoine Laugier sont certes aussi des théoriciens de l'architecture, mais ils sont avant tout des hommes d'Église. Et comme nous l'avons déjà dit, les ecclésiastiques portent un regard différent sur la définition du principe de convenance, ils privilégient davantage le rapport à l'usage et à la fonction de l'édifice, selon les idées de bienséance et de décence. Théologiens et architectes ne parlent sans doute pas de la même chose. Sans formation à l'art de la construction, ni même l'intention de se référer à l'architecture, le religieux appréhende la convenance sous l'angle de la théorie religieuse.

Parmi les créateurs des discours, on pourrait ajouter un troisième acteur : l'auteur de guide. En 1765, le guide de Piganiol de la Force (1669-1753) attaque sévèrement l'excès d'ornements du nouveau chœur de Saint-Merry (fig. 1). Avant même d'entamer sa description, l'auteur se lance dans une diatribe contre « la décoration intérieure des églises au point de magnificence où on les voit aujourd'hui [1] ». Citant saint Bernard, il regrette « qu'il [soit] peu d'abus aussi opposés à la religion de Jésus-Christ, que celui du luxe dans le lieu saint [2] ». En réalité, l'auteur de ces lignes n'est pas Jean-Aymar Piganiol de la Force, mort à Paris en 1753, quelques années avant l'achèvement des travaux de Saint-Merry. Il s'agit d'un ajout de l'abbé Pérau (1700-1767) qui, en 1765, réédite et amplifie la publication de 1742, en l'augmentant notamment de deux volumes. L'opinion d'un homme d'Église qui prend en compte les principes de « la religion de Jésus-Christ » et s'appuie sur saint Bernard, se montre donc bien plus intransigeante avec toute dissonance dans le *decorum* artistique, surtout si le sanctuaire en est l'enjeu.

Les remarques de l'abbé Pérau montre le glissement de la théologie chrétienne vers la théorie artistique dans la mesure où les querelles de doctrine (molinisme et jansénisme) sont aussi des querelles sur le beau et le goût. L'antiquomanie naissante du milieu du siècle dénonce la décadence des derniers décors religieux dont la luxuriance laxiste corrompt la foi du fidèle. Sans entrer dans une dialectique entre les

1. Jean Aymar PIGANIOL DE LA FORCE, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Desprez, 1765, vol. 3, p. 459.
2. *Ibid.*, vol. 3, p. 459.



Figure 1 – Chœur de l'église Saint-Merry, Paris, 1752-1754. © Sébastien Bontemps.

défenseurs et les détracteurs du luxe dans les églises [1], les discours des ecclésiastiques apportent une vision élargie à la notion d'ornement, qu'ils ne cherchent pas à différencier de la sculpture mobilière ou de la dorure, mais qu'ils considèrent comme un apport à l'ensemble du champ visuel du fidèle. Pour l'homme d'Église, le débat se situe essentiellement dans une dialectique entre nécessité et futilité. L'ornement, considéré comme un élément participant au décor, doit soutenir la valeur de l'orné, c'est-à-dire l'église, qui est celle de la sacralité. Le principe de convenance se situe alors à l'extérieur du champ architectural, en dehors des considérations exclusivement formelles. Mais un homme comme Marc-Antoine Laugier fait le lien entre l'homme d'Église et l'architecte. Il déplore les embellissements comme celui de Saint-Merry dont son *Essai sur l'architecture* est l'exact contemporain :

> Il faut que l'ornement soit adapté à l'esprit et au système d'architecture, et que la broderie n'altère jamais le fond. L'architecte donne les massifs et les percés. Le devoir du décorateur est de s'y assujettir et d'éviter tout

1. Jacques Vanuxem, « La querelle du luxe dans les églises après le concile de Trente », *Revue de l'art*, nº 24, 1974, p. 48-95.

> ce qui peut corrompre les uns et offusquer les autres. De là la difficulté de décorer les églises gothiques. Dans ces sortes de bâtiments les massifs sont d'ordinaire fort légers et les percés multipliés à l'infini. Il en résulte une bizarrerie, une variété d'aspects, qui occupent agréablement la vue, et qui produisent le spectacle le plus séduisant. Détruire ce spectacle, ce serait anéantir le principal mérite de ces églises, et faire disparaître leur plus grande beauté [1].

Ce type de jugement n'est pas seulement une position de principe, il a des conséquences directes dans les œuvres. Dès 1756, à Saint-Germain-l'Auxerrois on préfère ainsi adapter l'élégance d'une ordonnance moderne à la légèreté des édifices gothiques (fig. 2). La nécessité de prendre en compte la structure gothique de l'église pousse l'architecte Claude Baccarit (mort en 1785) à recourir à un système novateur, avec la disposition d'arcs brisés sur des colonnes sillonnées de cannelures, se rapprochant des piles fasciculées gothiques, dont les chapiteaux arborent des guirlandes remplaçant les crochets gothiques, tandis que les écoinçons des arcades sont taillés en caisson. Le génie de Baccarit est d'avoir su assujettir les principes mêmes de l'architecture gothique aux lois de l'ornement moderne sans les opposer. Antique ou gothique, le vocabulaire ornemental cherche plus ou moins l'équilibre pendant les décennies à venir, et c'est bien à partir des constructions *ex nihilo* qui assurent une unité immédiate entre la structure et l'ornement, que se définit l'évolution de l'ornement dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. C'est alors que la basilique tardo-antique, dont le modèle est en réalité prônée dès le début du siècle par les théologiens, devient le modèle de référence, comme ici à Saint-Symphorien à Montreuil (1764-1800, Louis-François Trouard), à l'église Saint-Louis de Saint-Germain-en-Laye (1765, Nicolas-Marie Potain) et à Saint-Philippe-du-Roule (1768, Jean-François-Thérèse Chalgrin), où dorénavant le répertoire ornemental est exclusivement lié à l'ordre. Rigueur du vocabulaire ornemental et démesure de la structure composent à présent les rapports entre l'architecture et l'ornement des édifices religieux.

L'étude sémantique des termes *embellissement* et *convenance* révèlent donc le développement de différents discours sur l'architecture et le décor religieux des églises parisiennes dans la première moitié du XVIIIe siècle. Architectes ou hommes d'Église, les auteurs de ces discours expriment un avis dénotant une orientation différente sur la manière d'appréhender le décor, davantage fondée sur les besoins liturgiques

1. Marc-Antoine LAUGIER, 1765, p. 129.



Figure 2 – Chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris, 1756.
© Sébastien Bontemps.

ou motivée par l'unité stylistique et le souci du confort visuel du fidèle. Malgré ces divergences, ils interrogent tous la forme et l'emploi du décor de l'église catholique, à partir d'une réflexion sur la fonction de l'ornement, qui permet de théoriser à la fois une pratique artistique et la fonctionnalité des lieux.

Troisième partie

Circulation de notions : transferts, traductions

© PULM

© PULM

Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique

Ralph Dekoninck

Université catholique de Louvain

> « L'artiste excellent n'a aucun concept
> qu'un marbre seul en soi ne circonscrive de sa masse ; et
> seule l'atteint
> La main qui obéit à l'entendement [1]. »
>
> Michelangelo Buonarroti, *Rime*

Les premiers vers de ce sonnet de Michel-Ange (1475-1564) ont retenu l'attention des chercheurs pour les résonances que l'on a voulu y reconnaître avec son œuvre sculptée et plus encore avec la pensée néoplatonicienne qui sous-tend sa réflexion esthétique. C'est d'ailleurs cet horizon philosophique qui a conduit certains traducteurs à confondre le terme *concetto* avec celui d'*idea* [2]. Comme le notait déjà Erwin Panofsky, en analysant le reste du poème qui porte sur l'amour dont la sculpture n'est qu'une métaphore, le sonnet témoigne d'« une théorie qui correspond étroitement avec les conceptions néoplatoniciennes, et il est facile de comprendre que la façon de concevoir en son essence même l'Idée

1. « *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / Ch'un marmo solo in se non circoscriva / Col suo soverchio, e solo a quello arriva / La man che obbedisce all' intelletto*. » Dans Michelangelo Buonarroti, *Rime*, éd. par M. Residori, Milan, Arnoldo Mondadori, 1998, p. 262-263. Nous citons la traduction de l'édition française d'Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. de Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983, p. 141.

2. Par exemple : « Le grand artiste ne conçoit nulle idée qu'un bloc de marbre en soi ne circonscrive [...] ». Dans Michel-Ange, *Poésies / Rime*, édition bilingue, trad. fr. d'Adelin Charles Fiorato, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 92.

© PULM

artistique, telle qu'elle s'exprime dans ces poèmes, doit s'interpréter en un sens purement platonicien [1] ». Michel-Ange emploierait donc le terme *concetto* pour désigner non pas une représentation qui reproduit une réalité préexistante, mais « une représentation qui crée librement son propre objet et peut ainsi constituer un modèle permettant de créer les formes extérieures [2] ».

Concetto et *idea*

Une telle insistance sur l'imprégnation néoplatonicienne de la poésie michelangélesque occulte toutefois le fait que la notion latine *conceptus* [3] et italienne *concetto* [4] dérive d'un aristotélisme passé au filtre de la scolastique, puisqu'on doit la formalisation philosophique de ce terme essentiellement à Thomas d'Aquin (1225-1274), et à toute la scolastique médiévale. Cette dernière n'a fait que reprendre l'acception originelle liée au fruit de la grossesse maternelle pour l'appliquer à la gestation des représentations mentales et au processus d'abstraction présidant à la formation des idées générales dans l'esprit, question au cœur de nombreux débats scolastiques tant au moyen âge qu'à l'époque moderne. Ces questions continuent en effet d'être débattues et enseignées dans les universités européennes aux XVIe et XVIIe siècles, entraînant la production d'une vaste littérature, alors que cette pensée scolastique, traversée de multiples courants, reste un important cadre de référence pour la philosophie et la pensée en général durant ce premier âge moderne [5]. Il importe dès lors de prendre en considéra-

1. Erwin Panofsky, 1983, p. 142.
2. *Ibid.*, p. 143.
3. Voir Claude Panaccio, « Conceptus », dans B. Cassin (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 248-250 ; Luigi Coletti, « Intorno alla storia del concetto di manierismo », *Convivium*, vol. 17, 1948, p. 801-811 ; Georg Weise, « La doppia origine del concetto di manierismo », *Studi Vasariani*, Florence, 1952, p. 181-185.
4. Voir Jean-François Groulier, « Concetto », dans B. Cassin, 2004, p. 250-254.
5. La littérature sur le sujet est surabondante dans le champ des recherches en histoire de la philosophie. Je me contenterai donc de citer deux études qui ont pu me guider : Leen Spruit, *Species intelligibilis : From Perception to Knowledge*, vol. 2 : *Renaissance Controversies, Later Scholasticism and the Elimination of the Intelligible Species in Modern Philosophy*, Leiden, Brill, 1995. Jacob Schmutz, « Hurtado et son double. La querelle sur les images mentales dans la scolastique moderne », dans L. Couloubaritsis et A. Mazzù (éd.), *Questions sur l'intentionnalité*, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 157-232. Il conviendrait de prolonger pour les XVIe et XVIIe siècles l'étude qu'Olivier Boulnois a mené pour le Moyen Âge : *Au-delà de l'image, une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e^-XVIe siècle*, Paris, Seuil, 2008.

tion l'influence qu'elles ont pu exercer dans les théories littéraires et artistiques de l'époque [1].

Pour revenir au sonnet de Michel-Ange, l'inspiration aristotélico-thomiste qui le caractérise, tout autant que les sources néoplatoniciennes, apparaît de manière évidente dans les commentaires que l'académicien florentin Benedetto Varchi (1503-1565) en propose dans sa *Leçon* prononcée en 1546 devant l'Academia Fiorentina. Il y déploie la polysémie du terme *concetto* de la sorte :

> Tel que l'emploie le poète, *concetto* correspond à ce que les Grecs nommaient idée [*idea*], les Latins exemplaire [*exemplar*], et nous, modèle [*modello*], c'est-à-dire forme [*forma*] ou cette image [*imagine*], désignée par quelques-uns comme intention [*intenzione*], que nous avons dans l'imagination [*fantasia*], de tout ce que nous pensons vouloir ou faire ou dire ; laquelle intention est spirituelle [...] et sert de cause efficiente [*cagione efficiente*] à tout ce que l'on dit ou fait [2].

On devine aisément, à travers le vocabulaire utilisé, les sources d'inspiration bien plus aristotéliciennes que néoplatoniciennes, comme le relevait déjà Panofsky et comme le confirme la citation de la *Métaphysique* d'Aristote, traduite assez librement par Varchi : « quand on fait un lit ou tout autre chose artificielle, la raison agissante est la forme, c'est-à-dire le modèle qui se trouve dans l'âme de l'artiste [3]. » Cette

1. Cette problématique est au cœur du projet d'équipe « Schol'Art : The Early Modern Theories of Letters and Arts in the Light of Scholasticism (France-Italy, 1500-1700) », dirigé par Aline SMEESTERS, Agnès GUIDERDONI et Ralph DEKONINCK (Group for Early-Modern Cultural Analysis, GEMCA, Université catholique de Louvain).

2. « *In questo lungo si piglia concetto dal nostro Poeta per quello, che dicemmo di sopra chiamarsi da' Greci Ἰδέα, da' Latini exemplar, da noi modello, ciò è per quella forma o immagine detta da alcuni intenzione, che avemo dentro nella fantasia di tutto quello che intendiamo di volere o fare, o dire. La quale se bene è spiritale,* [...] *è però cagione efficiente di tutto quello che si dice, o fa.* » Dans Benedetto VARCHI, *Due Lezzioni*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549, p. 24. Voir Paola BAROCCHI (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan – Naples, Riccardo Ricciardi, 1973, t. 2, p. 1330. Nous citons la traduction de Jean-François GROULIER dans B. CASSIN, 2004, p. 251. Sur la théorie de Varchi, voir François QUIVIGER, « Benedetto Varchi and the Visual Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, p. 219-224 ; Sergio ROSSI, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milan, Feltrinelli, 1980, p. 95-106 ; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 203-233 ; David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 227-230.

3. « [...] *onde diceva il Filosofo nel settimo libro della prima Filosofia : Forma agens respectu lecti est in anima artificis : ciò è : Quando si fa un letto (ed il medesimo dovemo*

citation est complétée par celle d'un « commentateur » d'Aristote qui n'est autre qu'Averroès (1126-1198 [1]) :

> L'art, ce n'est rien d'autre que la forme de la chose qui est produite par l'art et cette forme réside dans l'âme de l'artiste [Varchi précise dans « l'imagination de l'artiste »] ; c'est elle qui est le principe opératoire [*principium factivum*] de la forme produite par l'art dans la matière [2].

Tel est donc, conclut Varchi, « le principe premier, la cause efficiente de toutes les choses qui se disent ou qui se font ». Et de décliner ensuite tous les termes qui peuvent désigner ce principe : *species*, formes, images, semblances, idées, exemples, exemplaires, similitudes, intentions, concepts, modèles, simulacres, fantasmes [3]. À travers ce vocabulaire qui est en lien avec les question des catégories de causes comme avec celle des rapports entre puissance et acte ainsi qu'entre forme et matière, il apparaît que Varchi utilise, sans le citer et peut-être sans le savoir, bien des concepts et des idées développés par

intendere di tutte le cose artificiali) la cagione agente è quella forma che è nell'anima dell'artista, ciò è il modello. » Dans Benedetto VARCHI, 1549, p. 24 (trad. fr. Erwin Panofsky, 1983, p. 145). Il est difficile d'établir le passage exact dans l'œuvre d'Aristote, mais Varchi s'inspire bien de la *Métaphysique* 1032b, 12-15 : « Quant aux productions de l'art, ce sont celles dont la forme est dans l'esprit de l'artiste ». Voir également *Métaphysique* 17, 1041a. Il apparaît toutefois que la citation exacte est empruntée non pas à Aristote mais bien à Averroès dans ses commentaires sur le traité d'Aristote consacré à la *Génération*. Voir l'édition de Marcantonio ZIMARA, *Sextum volumen Aristotelis libri omnes, Ad animalium cognitionem attinentes cum Averrois Cordubensis variis in eosdem commentariis*, Venise, Apud Junctas, 1562, livre 2, chapitre 3, p. 75.

1. Je n'ai pu repérer le passage précis dans l'œuvre d'Averroès, mais Varchi utilise vraisemblablement, comme pour la précédente citation attribuée à Aristote, les *Theoremata seu memorabilium propositionum limitationes* de ZIMARA (Venise, Ottaviano Scoto, 1539). La présente citation se trouve à la page 85 de l'édition vénitienne de 1564, tandis que la précédente se situe à la page 71.

2. « *Ed il suo dottissimo Commentatore volendo diffinire, che cosa fosse arte, disse : Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis, quae est principium factivum formae artificialis in materia ; ciò è : Affine che ognuno possa intendere, ed intenda quanto intese questo Poeta in questi quattro versi di questa prima parte, l'arte non è altro che la forma, ciò è il modello della cosa artifiziale, la quale è nell'anima, ciò è nella fantasia dell'artista, la qual forma, o vero modello è principio fattivo della forma artificiale della materia* ». Dans Benedetto VARCHI, 1549, p. 24 (notre traduction).

3. « *E così il primo principio, o vogliamo dire la cagione efficiente di tutte le cose, che si dicono e che si fanno è quella spezie o forma, o immagine, o sembianza, o idea, o esempio, o esemplare, o similitudine, o intenzione, o concetto, o modello, o altramente, che si possa o debba dire, come sarebbe simulacro, o fantasma, la quale è nella virtù fantastica, o vogliamo dire nella potenza immaginativa di colui che vuole, o farle, o dirle* ». Dans Benedetto VARCHI, 1549, p. 25.

Thomas d'Aquin et d'autres théologiens scolastiques [1], sources passées sans doute au filtre des nombreux commentateurs du théologien au XVIe siècle, dans un contexte culturel finalement assez syncrétique, où l'aristotelico-thomisme côtoie le néoplatonisme [2].

Ce n'est pas le lieu ici pour faire cette complexe démonstration [3]. Contentons-nous d'insister sur le fait que si les recherches sur l'art de la Renaissance comme sur sa théorie ont permis, ces dernières années, de redonner la place essentielle qui revient à l'aristotélisme, contrebalançant ainsi l'importance conférée jusqu'alors au néoplatonisme, on a insuffisamment mis en évidence l'influence de la philosophie scolastique, qui, loin d'être une tradition éteinte aux XVIe et XVIIe siècles, connaît au contraire un nouvel essor. Cette influence sous-estimée se marque particulièrement dans la théorie de l'art de la seconde moitié du XVIe siècle, dont l'orientation assez spéculative, pour ne pas dire métaphysique, témoigne de la volonté de fonder philosophiquement les « prétentions de l'artiste lorsqu'il revendique pour ses représentations intérieures une validité transcendante à la subjectivité [4] ». Un des textes qui en rend le mieux compte est très certainement l'*Idea* de Federico Zuccaro (1542-1609 [5]) qui contribua à conférer une assise philosophique et théologique, en recourant principalement à une argumentation d'inspiration aristotélico-thomiste [6], l'usage du concept de

1. Voir en particulier Thomas D'AQUIN, *Somme théologique* I, q. 15 a. 1 (pour une traduction française, voir Thomas D'AQUIN, *Somme théologique*, t. 1, trad. par A.-M. Roguet, Paris, Cerf, 1984, p. 270-271).

2. C'est la conclusion à laquelle aboutit Panofsky (1983, p. 145-146) à propos de l'emploi du mot *concetto* par Michel-Ange et du commentaire qu'en fait Varchi. L'esthétique de Michel-Ange consiste à trouver le juste équilibre entre la réalité et l'Idée, laquelle n'est pas nécessairement conçue en un sens transcendant ; d'où la préférence donnée au terme *concetto*.

3. Parmi les rares tentatives, citons l'article de Bernd ROGGENKAMP, « Vom "Artifex" zum "Artista". Benedetto Varchis Auseinandersetzung mit dem aristotelisch-scholatischen Kunstverständnis 1547 », dans J. A. AERTSEN et A. SPEER (éd.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin-New York, De Gruyter, p. 844-860. L'auteur met notamment en évidence la façon dont Varchi transforme les nombreuses métaphores artisanales présentes dans la philosophie aristotélico-thomiste pour les appliquer au champ de l'art, afin d'insister sur l'importance de l'imagination comme puissance créatrice.

4. Erwin PANOFSKY, 1983, p. 105.

5. Federico ZUCCARO, *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, Turin, Agostino Disserolio, 1607.

6. Le recours à Thomas d'Aquin lui permet notamment de fonder non plus par la voie néoplatonicienne l'origine divine du *disegno interno*. Voir, entre autres, Sergio ROSSI, « Idea e academia : Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari, 1 : Disegno

disegno qu'il préféra à celui d'*idea* ou de *concetto* [1] en raison de son application plus strictement artistique [2].

Quoi qu'il en soit, ces trois termes renvoient à la même problématique de l'*invention* de la représentation mentale, envisagée du côté des artistes comme source de la création, tandis qu'elle est conçue par les philosophes et théologiens comme médiation vers la connaissance, le débat portant essentiellement sur son origine naturelle ou divine. Le fait que les débats philosophiques et les disputes théologiques du moment entrent en résonance avec les réflexions développées dans le champ de la théorie de l'art sur la fabrique mentale de l'image artistique indique clairement que cette théorie de l'art s'apparente moins à une théorie du beau qu'à une théorie de la connaissance par l'image, qui devient une théorie de la création de l'image et par l'image,

interno e disegno esterno », *Storia dell'arte*, 20, 1974, p. 279-290 ; Ulrich Pfisterer, « Die Entstehung des Kunstwerks : Federico Zuccaris *L'Idea de'pittori, scultori, et architetti* », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38, 1993, p. 237-268 ; Kemal Demisory, « Disegno Interno, Amor Divino ed Arte : Das Ganymed-Fresko des Römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Tomasischen Kontemplationslehre », dans T. Weddigen (éd.), *Federico Zuccaro : Kunst Zwischen Ideal und Reform*, Bâle, Schwabe & Co., 2000, p. 43-116 ; Wolfgang Kemp, « Disegno — Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, p. 219-240 ; Sylvie Deswarte-Rosa, « Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro », *Revue de l'art*, 94, 1991, p. 45-65 ; Françoise Graziani, « L'image comme Verbe divin chez Zuccaro et Marino », dans Société française de littérature générale et comparée, *Art et littérature*, actes du congrès de la Société française de littérature [...], Aix-en-Provence, 24-26 juillet 1986, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 265-277.

1. Si les termes de *disegno* et d'*idea* vont dominer le champ de la théorie artistique, celui de *concetto* connaîtra une postérité dans le champ de la littérature, et en particulier de la littérature symbolique, avec la mode du conceptisme. Voir, entre autres, Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Droz, 1992 ; Françoise Graziani, *Variété du conceptisme*, Paris, Garnier, 2017.

2. « Il est certain que par ce nom de *disegno* intérieur je n'entends pas seulement le concept interne formé dans l'esprit du peintre, mais également ce concept que forme n'importe quel intellect [...]. Si l'on veut définir plus parfaitement le nom de ce *disegno* intérieur, nous dirions qu'il est le concept ou l'idée que forme quiconque en vue de connaître et d'œuvrer. Or, si dans ce Traité je recours à ce concept intérieur que quiconque peut former pour soi sous le nom particulier de *disegno*, et si je n'utilise pas le nom d'intention, comme le font logiciens et philosophes, pas plus que celui de modèle (*essemplare* qui vient du latin scolastique *exemplar*) ou d'idée, comme le font les théologiens, c'est parce que je parle en tant que peintre et que je m'adresse principalement à des peintres, à des sculpteurs et à des architectes [...] ». Dans Federico Zuccaro, 1607, p. 4-5, trad. fr. dans J. Lichtenstein (éd.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 147.

envisageant tant le rapport du créateur à l'image créée que le rapport du spectateur à cette même image [1].

Idea et *idolum*

Afin d'approfondir l'étude de ces résonances et correspondances entre les deux champs théologico-philosophiques et artistiques, il est intéressant d'investiguer un troisième champ qu'on peut situer à la jonction des deux précédents : celui de la théorie de l'image religieuse qui se développe au même moment dans le cadre des querelles entre protestants et catholiques [2]. Faire dialoguer cette théorie de l'image avec la théorie de l'art, deux champs qui ont été étudiés séparément malgré leurs multiples points de jonction [3], devrait permettre de mieux mettre en évidence un même arrière-fond néo-scolastique partagé. Car l'intérêt de la théorie de l'image est qu'elle est profondément imprégnée de cette pensée scolastique tant au niveau de la forme que du fond, les principaux auteurs de ces traités étant des théologiens patentés. Ainsi retrouve-t-on tout naturellement dans cette théorie de l'image religieuse une riche réflexion sur la relation non seulement entre l'image et ce qu'elle représente, mais aussi entre l'image mentale et l'image matérielle.

Afin d'amorcer cette étude comparée, je me contenterai d'aborder un seul exemple qui nous ramène au milieu du XVIe siècle. Au même moment où Varchi publie ses *Lezzioni*, un débat a lieu entre théologiens

1. Voir, entre autres, Martin KEMP, « From Mimesis to Phantasia : The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, 8, 1977, p. 347-398 ; Harald KLINKE (éd.), *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014 ; Gerhard WOLF, « Gestörte Kreise. Zum Wahreitsanspruch des Bildes im Zeitalter des Disegno », dans H.-J. RHEINBERGER, M. HAGNER et B. WAHRIG-SCHMIDT (éd.), *Räume des Wissens : Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin, Akademie Verlag, 1977, p. 39-62.

2. Parmi les principales études, on peut citer : Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997 ; Giuseppe SCAVIZZI, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang, 1992 ; François LECERCLE, *Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, thèse de doctorat d'État dactylographiée, université de Montpellier (dir. Henri Weber), 1987.

3. Parmi les rares tentatives de rapprochement entre ces deux champs, on peut citer, pour la France du XVIIe siècle, les travaux de Frédéric COUSINIÉ, notamment : *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

à Rome à la veille de la seconde phase du Concile de Trente [1]. Plus précisément, il s'amorce en 1552 sous la forme d'une dispute théologique dont les principaux acteurs sont deux Dominicains : d'une part Mathieu Ory (1492-1557), théologien de la Sorbonne et inquisiteur général de France, dont le traité *De cultu imaginum* [2] répond à un autre traité que l'on doit à un théologien espagnol Martin Pérez de Ayala (1504-1566 [3]) ; d'autre part, Ambrogio Catarino Politi (1484-1553), auteur d'une *Disputatio de cultu et adoratione imaginum* publiée en 1552 [4]. Cette dispute, de nature très scolastique et *a priori* sans lien avec les réflexions qui germent alors dans le champ de la théorie de l'art, portent sur un point précis, ainsi résumé par Catarino : « Alors qu'aucun catholique ne désapprouve l'usage des images comme aide à la mémoire, à la doctrine et à l'excitation des âmes, certains cependant émettent des doutes sur le fait que ces images puissent recevoir un culte et une vénération, et de quel type et de quelle manière [5]. » Plus précisément, la dispute porte sur l'interprétation d'un passage de la troisième partie de la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin [6], où il est question du double

1. Voir Christian HECHT, 1997, p. 229-231 ; François LECERCLE, 1987, p. 149-183 ; Giuseppe SCAVIZZI, 1992, p. 63-70 ; Hubert JEDIN, « Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets uber die Bilderverehrung », *Theologische Quartalschrift*, 116, 1935, p. 143-188 et p. 404-429 ; Wietse DE BOER, « The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images, 1530s-1560s », dans W.S. MELION et K.A.E. ENENKEL et W. DE BOER (éd.), *Jesuist Image Theory*, Leiden, Brill, 2016, p. 53-73 ; Pierre-Antoine FABRE, *Décréter l'image ? La XXVe Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 ; Ralph DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, 1 : 1 éditions, 2016.

2. Ce traité est resté à l'état manuscrit, mais il a alors largement circulé. Il est conservé en partie dans les archives du Concile de Trente (Vatican, Archivio Segret Vaticano, Concilio 7, fol. 283 r°-305 v°). Voir Wietse DE BOER, « Matthieu Ory's *De cultu imaginum* (1552) : An Edition With Translation », dans A. DIFURIA et I. VERSTEGEN (éd.), *Space, Image, Reform in Early Modern Art : The Influence of Marcia Hall*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, à paraître.

3. Martin PÉREZ DE AYALA, *De divinis, Apsotolis atque Ecclesiasticis traditionibus*, Augsburg, Jaspar Gennepaeus, 1548.

4. Ambrogio CATARINO, *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, dans *Enarrationes* [...] *in quinque priora capita libri Geneseos*, Rome, Antonius Baldius, 1552, col. 121-144.

5. « *Nam eum nemo catholicus sit qui non probet usum Imaginum ad memoriam & doctrinam & animi excitationem : dubitant tamen nonnulli, nunquid ipsis imaginibus ullus cultus ac veneratio debeatur, & quandam & quo pacto* ». Dans *Ibid.*, col. 121.

6. Thomas D'AQUIN, *Somme théologique* III, q. 25, a. 3 (pour une traduction française, voir Thomas D'AQUIN, *Somme théologique*, t. 4, trad. par A.-M. Roguet, Paris, Cerf, 1986, p. 198). Voir Günther PÖLTNER, « Der Begriff des Bildes bei Thomas von Aquin », dans H. VETTER (éd.), *Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und*

mouvement de l'âme (*motus animi*) vers l'image, passage qui s'appuie lui-même sur le *De memoria et reminiscentia* d'Aristote, traité faisant partie de ses *Parva naturalia*. Thomas d'Aquin y défend l'idée d'un culte de latrie à l'égard de l'image du Christ, selon la logique suivante : le culte de latrie doit être rendu à l'image et non pas seulement au modèle représenté (*res representata*), étant donné qu'il y a ressemblance entre l'image et son prototype. Cette ressemblance permet en effet une forme de substitution mentale, le mouvement de l'âme vers l'image comme image étant identique au mouvement de l'âme vers le modèle. L'image extérieure de l'objet ne se différencie donc pas de son image intérieure.

Pérez de Ayala réfute cette théorie en raison de la confusion qu'elle opère entre le modèle et l'image et qui peut conduire le peuple à croire que l'image contient quelque chose de numineux (*aliquid numinis*). L'image n'est qu'un signe et la vénération ne s'opère qu'en présence de l'image, mais certainement pas envers l'image. Mathieu Ory prend quant à lui ouvertement la défense de l'orthodoxie thomiste. Selon lui, les deux types de *motus animi* opèrent sur la perception corporelle et sur la perception mentale : la vision corporelle des couleurs et des figures correspond à la vision intellectuelle d'un *phantasma* ou d'un concept de l'objet. Cela veut dire que l'intellect produit des images et des concepts pour concevoir les objets de la même manière que l'œil physique perçoit ces objets comme ayant des couleurs et des figures. Il en conclut que l'image, à la fois dans sa forme visible et intellective, est le médium à travers lequel une chose est vue et comprise [1]. Il va même plus loin en argumentant que les deux formes d'appréhension sont liées par un même acte de perception : tout type de vision corporelle est incomplète tant qu'elle ne débouche pas sur une opération intellectuelle [2]. Quant à

die Phantasie, Munich, R. Oldenbourg, 1991, p. 176-99 ; Jean WIRTH, « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », dans J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 39-57 ; Olivier BOULNOIS, 2008, p. 267-283.

1. « *Ideo sicut eodem actu visionis corporalis videtur color et res colorata, figura et res figurata, sic eodem actu visionis intellectualis videmus phantasma et rem significatam, verbum cordis sive conceptum ultimatum rei intellectae et ipsam rem intellectam.* [...] *Nam imago sive in rebus visibilibus, sive intellectualibus, est id mediante quo res videtur aut intelligitur, et sic non terminat actum videndi aut intelligendi* ». Dans Mathieu ORY, fol. 287 v°-288 r°.

2. « *Et sicut concurrit phantasma ad actum intelligendi, sic etiam exterior rerum similitudo concurrit ad intelligendum res significatas. Utraque enim concurrit ad productionem eiusdem speciei intelligibilis, quae producitur in mente ab obiecto vel*

Catarino, qui inscrit son traité dans le sillage de celui d'Ory, il apporte quelques nuances aux idées de son confrère, dont l'une apparaît entrer en résonance avec le contexte artistique de l'époque. Ainsi rappelle-t-il que l'image n'est pas une fin en soi. Elle n'est pas conçue pour « le délassement et le plaisir des yeux », car l'Église « ne veut pas que l'on reste attaché à l'image, mais qu'on tende continuellement vers ce qui est représenté par l'image [1] ». On a là un discret mais néanmoins essentiel pont jeté entre le domaine de l'image et celui de l'art, qu'exploiteront d'autres théologiens au lendemain du Concile de Trente.

Le principal d'entre eux est le cardinal et archevêque de Bologne Gabriele Paleotti (1522-1597) avec son *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de 1582 [2] . Tout le chapitre 32 du livre 1 consiste à « écarter une difficulté qui a été beaucoup débattue et examinée par les docteurs, à savoir : comment peut-on pieusement rendre aux images sacrées l'honneur qui leur est dû, et si c'est un simple acte de déférence vis-à-vis de l'image et de la chose imagée [*alla imagine et imaginato*], et si oui, comment [3] ». L'originalité de Paleotti est qu'il introduit un troisième terme dans l'équation scolastique de départ : à la matière de l'image et à sa ressemblance au modèle s'ajoute sa forme, et donc l'intervention artistique qui ne se résume plus à une quête de la ressemblance. C'est ce qu'explicite la citation suivante qui démarre par une référence à la nature scolastique de ce débat :

---

eius exteriori imagine, mediante interiori similitudine quae est phantasma ». Dans *Ibid.*, fol. 292 r°.

1. « *Etenim à sacris Imaginibus multum utilitatis percipit homo si his legitime utatur, non autem ad oculorum oblectationem, quemadmodum sit ubi quam fabre & eleganter sculptum quid aut pictum si contemplamur, ipsam solummodo artem & artificis manum admirantes, non de eo quod repraesentatur cogitantes. Hoc autem est curiosorum. Non id solatij & oblectationis oculorum intendit in usu Imaginum Ecclesia, quae non vult nos sistere in Imagine, sed ad id maximè quod Imagine repraesentatur continuo animum evolare* ». Dans Ambrogio CATARINO, 1552, col. 128.

2. Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologne, s.n., 1582. Le traité est publié en latin en 1594 (*De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadt, Sartorius, 1594). Une comparaison entre ces deux versions mériterait d'être menées au niveau du vocabulaire. Voir Holger STEINEMANN, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis « Discorso intorno alle imagine sacre e profane » (1582)*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2006.

3. « *Abbiamo ora a levare una difficoltà che tra' dottori è grandemente agitata et intricata; la quale è, come piamente possiamo rendere alle sacre imagini il debito onore, e se è un atto solo che si defferisce alla imagine et imaginato, o come* ». Gabriele PALEOTTI, 1582, p. 94-95 (éd. par P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquencento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, G. Laterza & Figli, 1961, vol. 2, p. 254). Voir la version latine, Gabriele PALEOTTI, 1594, p. 131-132.

> Sur ce point, laissant les questions scolastiques de côté, nous disons que trois choses peuvent être considérées dans les images. La première est le matériau dont elles sont faites, que ce soit de l'or, de l'argent, de l'ivoire ou tout autre chose similaire. La deuxième est la forme conférée par l'auteur au matériau grâce au dessin, aux lignes et aux ombres, etc. La troisième est ce qui résulte à la fois du matériau et de la figure, et qui est cette chose que nous appelons image, représentant quelque chose d'autre dont elle est la ressemblance. De cela découle que, dans l'acte de voir, plusieurs pensées peuvent se produire en nous : la première se concentre sur le matériau, qui peut être couteux, riche et coloré de manière attrayante ; la seconde porte sur l'artifice et la diligence avec laquelle la chose a été représentée ; la troisième sur l'image dans la mesure où elle représente autre chose, dans lequel cas nous ne sommes plus face à l'œuvre comme matériau ou figure mais face à la chose représentée, qui est présente en elle sous le mode de la représentation, et c'est sur cela que nous fixons notre pensée [1].

De ce point de vue, conclut Paleotti, on peut affirmer qu'« il ne s'agit pas de deux actes différents visant deux termes distincts mais un seul et même acte portant sur le même objet, bien que sur un mode pour l'image et un autre mode pour ce qui est imagé (*imaginato*) ».

Toutes ces subtilités scolastiques n'ont d'autres buts que d'éviter une chose, déjà dénoncée par Pérez de Ayala : à savoir la confusion de l'image avec son modèle. Le mot n'a pas encore été cité, mais il est bien présent dans toutes ces réflexions : ce que ce juste rapport à l'image veut écarter, c'est le spectre de l'idole. Or il importe de mettre en relation ce dernier terme, central dans la littérature de controverse sur l'image, avec le terme d'*idée*, omniprésent dans la littérature d'art, ne serait-ce que parce que ces deux termes sont liés par une même étymologie (*eidos* dérivant du verbe **eidô*), mais surtout parce qu'ils sont au cœur d'une même réflexion sur les rapports non seulement entre

1. « *Intorno a che, lasciando le questioni scolastiche da parte* [édition latine : *difficilioribus disputationibus quae ad scholasticos pertinent*], *diciamo che nelle imagini si possono considerare tre cose : l'una è la materia della quale elle son fatte, come sarebbe a dire l'oro l'argento, l'avorio e cose tali ; la seconda è la forma data dall'autore a tal materia con disegni, lineamenti et ombre etc. ; la terza è ciò che risulta dalla materia e figura insieme, ch'è quella cosa che chiamiamo imagine, rappresentante un'altra cosa, della quale essa è similitudine. E di qui nasce che nel mirarla possono cadere in noi varii pensieri : l'uno dirizzato alla materia, come pregiata, ricca e vaga di colori ; l'altro, come a cosa disegnata con grande arteficio, e con molta diligenza figurata ; il terzo, come ad imagine, cioè in quanto fa lo effetto di rappresentare un'altra cosa, nel qual modo non attendiamo più all'opera come materia o figura, ma alla cosa rappresentata, che è in lei per modo di rappresentazione, et in questa fissiamo il pensier nostro* ». Gabriele PALEOTTI, 1582, p. 94-95.

l'image et ce qu'elle représente, et plus encore entre l'image mentale et l'image matérielle. Dans cette pensée catholique sur l'image, on assiste en effet à une nette évolution de la compréhension de l'idole comme entité matérielle extérieure, dont la définition est celle de fausse ressemblance avec quelque chose d'inexistant, vers l'idée d'une idole intérieure, fausse image mentale projetée sur la réalité extérieure. Ainsi le jésuite François de Coster (1532-1619) affirme-t-il en 1585 :

> Ceux qui prient agenouillés devant une image peinte ou sculptée, ne font rien d'autre que ceux qui, sans image externe, prostrés par terre, se forment une image [*similitudo*] du Christ crucifié et adorent le Christ d'une vénération extrême. Car cette image interne, formée chez eux dans l'entendement, l'image externe matérialisée en statue ou en peinture nous en tient lieu. Etant donné que l'idolâtrie se commet à travers la vénération intérieure des images, qui se développe dans l'imagination ou l'intellect, similairement il n'y a pas d'idolâtrie si nous vénérons l'image extérieure, que nous regardons ave les yeux corporels, parce que nous n'honorons dans l'image rien d'autre que le prototype [1].

Comme l'atteste cette citation tirée d'un ouvrage de controverse, un tel déplacement de l'idole extérieure vers l'idole intérieure caractérise les disputes entre catholiques et protestants qui connaissent une nouvelle vigueur à la charnière des XVIe et XVIIe siècles. Une des œuvres les plus emblématiques à cet égard est celle du jésuite Louis Richeome (1544-1625), controversiste extrêmement investi sur le terrain de la défense de l'image, développant une réflexion qui, soit dit en passant, est exactement contemporaine de celle de Federico Zuccaro [2]. La

1. « *Rursus qui ante pictam aut sculptam imaginem iacentes precantur, non agunt aliud qua milli, qui sine externa imagine in terram prostrati, Christi crucifixi similitudinem in mente & cogitatione sibi formant, in eaquem summa veneratione Christum adorant. Quod enim est illis interna imago cogitatione efficta, hoc nobis est externa imago in statua vel pictura adumbrata. Ac proinde sicut Idololatria nulla committitur, veneratione internae imaginis, quae in phantasia seu cogitatione formatur; sic nulla est Idololatria, si veneremur externam imaginem, quam oculis corporeis cernimus; quia non alius in imagine honoratur, quam ipsum prototypon* ». Dans François de COSTER, *Enchiridion controversiarum praecipuarum*, Cologne, A. Milius, 1585, p. 263.

2. Voir Frédéric COUSINIÉ, « L'idole intérieure au tournant du siècle : entre théologie, philosophie et théorie de l'art », dans C. NATIVEL (éd.), *Autour d'Henri IV : figures du pouvoir, échanges artistiques*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 77-89. Texte repris et développé dans Frédéric COUSINIÉ, *Sébastien Bourdon : la tactique des images*, Paris, Éditions 1 : 1, 2011, p. 107-161. Voir également Ralph DEKONINCK, « L'imagination idolâtre et l'idolâtrie fantasmée. La guerre des images entre L. Richeome et J. Bansilion », dans C. NATIVEL, 2016, p. 68-75 et Ralph DEKONINCK, « Des idoles de bois aux idoles de l'esprit. Les métamorphoses de l'idolâtrie dans l'imaginaire moderne », *Revue théologique de Louvain*, 35, 2004, p. 203-216.

problématique de l'image intérieure est un des principaux nœuds de l'argumentaire de Richeome qui opère un déplacement stratégique du problème de l'idole vers celui de l'idolâtrie [1]. Passer des faux dieux aux images adorées comme dieux, c'est-à-dire d'une définition par l'objet (l'idole) à une définition par l'usage (l'idolâtrie) lui permet en effet d'introduire la distinction entre idolâtrie matérielle et idolâtrie spirituelle [2]. Selon Richeome, « l'idolatrie exterieure est un effect de l'idolatrie interieure [3] », ce qui fait que la seconde peut être sans la première. En révélant la présence d'une telle idole intérieure, l'objectif de Richeome est on ne peut plus clair : il s'agit non seulement de désamorcer la critique protestante en défendant l'idée que tout catholique posant son regard sur les images est mu d'une intention juste, c'est-à-dire non idolâtre, mais plus encore de retourner l'arme contre les protestants en fustigeant leurs mauvaises intentions qui font d'eux les véritables idolâtres. En s'attaquant aux prétendues idoles extérieures des catholiques, ils ne font à vrai dire qu'exprimer leurs propres fantasmes idolâtriques.

Comme le montre l'exemple de Richeome, une telle réflexion sur l'idole spirituelle, qui va de pair avec la promotion, dans la spiritualité de la même époque, de l'image intérieure comme moyen et support de la méditation, ne manque pas d'entrer en résonance avec les réflexions développées dans le champ de la littérature d'art qui, au XVIIe siècle, intègre elle aussi, comme l'a démontré Frédéric Cousinié [4], cette notion d'idole en l'opposant à celle d'idée. Pour conclure avec un seul exemple, on peut citer *L'idée de la perfection de la peinture*, traité datant de

1. Louis RICHEOME, *Trois discours pour la religion catholique : des miracles, des saincts et des images*, Bordeaux, S. Millange, 1597 ; Louis RICHEOME, *L'idolatrie Huguenote. Figurée au patron de la vieille payenne*, Lyon, Pierre Rigaud, 1608 et Louis RICHEOME, *Le Pantheon Huguenot decouvert et ruiné contre l'Aucteur de l'Idolatrie papistique*, Lyon, Pierre Rigaud, 1610.

2. « *Noz Theologiens explicans* le sens de toutes les parties de ce commandement, divisent l'Idolatrie en deux : l'une est interieure ; l'autre exterieure. L'interieure est, quand en l'ame on recognoist & honore une creature au lieu de Dieu. L'exterieure est un effect de l'interieure, & consiste au culte donné par le corps, comme s'incliner, leuer les mains, & faire semblables offices d'honneur & reuerence à une Idole ou sculpture, qui represente une fausse diuinité. La premiere s'engendre en l'entendement & volonté ; la seconde prouient de la premiere. Le cœur iette en fonte son Idole au dedans, & l'adore spirituellement & inuisiblement. La main en faict un pourtraict corporel, & l'adore au dehors, & visiblement », dans Louis RICHEOME, 1597, p. 521-522.

3. *Ibid.*, p. 521. Voir également les chapitres V à IX de son *Idolâtrie huguenote*, p. 13-37. On peut notamment y lire que « L'autre est spirituelle & invisible, qui se forme dans l'esprit, & est la mère, & la souche de la matérielle. », dans *Ibid.*, p. 13.

4. Frédéric COUSINIÉ, 2011, p. 107-161.

1662 dans lequel Roland Fréart de Chambray (1606-1676) critique « l'idole fantastique » des peintres qui trouve à s'incarner dans des idoles peintes : « Les peintres se sont fait une nouvelle maîtresse, coquette et badine, qui ne leur demande que du fard et des couleurs, pour agréer à la première rencontre, sans se soucier si elle plaira longtemps. Voilà l'idole du temps présent, à qui le vulgaire de nos peintres sacrifie tout son travail [1] ».

Au terme de ce rapide parcours, qui n'est que l'amorce d'une cherche à venir, on peut conclure sur l'importance d'une étude systématique du vocabulaire latin relatif au champ sémantique de l'image (*conceptus*, *exemplar*, *idea*, *idolum*, *figura*, *forma*, *notitia*, *phantasma*, *repraesentatio*, *similitudo*, *species* [2]…) et utilisé par la philosophie et la théologie scolastiques, vocabulaire dont les reprises, adaptations et transformations, dans diverses langues, par les théories de l'art des XVIe et XVIIe siècles nous apprennent beaucoup sur les systèmes de l'âme qui sous-tendent alors les diverses conceptions de la création artistique à cette même époque. La seconde scolastique, envisagée dans ses multiples déclinaisons, a en effet développé une riche réflexion sur les relations de la pensée à l'image [3]. Au mouvement de dématérialisation auquel l'âme procède à partir des données perçues pour en extraire les formes soumises à l'intelligence répond, du côté artistique, le mouvement inverse consistant à matérialiser une idée, laquelle naît toutefois dans des conditions analysées, entre autres, par les philosophies scolastiques. La rencontre de la théologie augustinienne du Verbe intérieur et de la psychologie aristotélicienne de l'image mentale, fondées toutes deux sur le principe de la ressemblance dont le modèle est fourni par la réalité naturelle ou par la réalité surnaturelle, a permis de penser le rapport entre imitation et invention, et notamment l'autonomie de l'âme « accouchant » de ses propres idées / images.

1. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, éd. par M. STANIC, Paris, E.N.S.B.-A., 2005, p. 251 [1re éd. en 1662].

2. On peut citer ici la nomenclature que Roger Bacon donne de cette représentation intérieure : « […] *haec virtus secunda habet multa nomina, vocatur enim similitudo agentis et ymago et species et ydolum et simulacrum et fantasma et intentio et passio et impressio et umbra philosophorum apud autores de aspectibus* ». Dans Roger BACON, *De multiplicatione specierum*, I, 1, éd. David C. LINDBERG, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 2.

3. Cette réflexion continue à se fonder sur le principe aristotélicien selon lequel « il n'y pas de pensée sans image » (*De anima*, III, 7, 431a, 16-17) : « *Deinde cum dicit abstractione autem quia dixerat philosophus, quod nequaquam sine phantasmate intelligit anima, phantasmata autem a sensu accipiuntur* » (THOMAS D'AQUIN, *Quaestiones disputatae de anima*, l. III, lectio 12, dans *Opera omnia*, vol. 24, *In Aristotelis Stagiritae*, Paris, L. Vivès, 1889, p. 176).

L'objet d'art et l'expérience du merveilleux mis en mots : le livre de fête comme laboratoire lexical

Rosa De Marco & Caroline Heering

Université de Liège et Université catholique de Louvain

En marge des écrits théoriques et des principaux réseaux de diffusion d'une lexicographie artistique (traités d'art, dictionnaires, etc.), le livre de fête se présente comme un précieux observatoire pour étudier la constitution, l'usage et la circulation du vocabulaire artistique dans l'Europe du XVIIe siècle. À travers la description, ou *ekphrasis*, le livre de fête est en effet destiné à conserver la mémoire de l'événement éphémère que le lecteur ne peut pas ou plus éprouver : les mots et les procédés rhétoriques y sont chargés de décrire les différentes composantes de l'appareil festif mais ont aussi pour tâche, par leur capacité évocatrice, de recréer l'expérience du spectacle et de transmettre l'effet produit ou recherché sur le public.

À travers l'analyse du livre de fête, envisagé comme lieu d'expression de la culture tant artistique que littéraire, cette étude vise à dresser un premier sondage critique de ce qui se présente bien comme un laboratoire lexical à part entière. En vue d'en saisir l'étendue et les spécificités, il s'agira plus précisément d'explorer ici un corpus de textes qui relatent les festivités organisées en 1622 à l'occasion de la canonisation des pères fondateurs de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola et François Xavier [1]. Notre enquête s'est plus précisément

1. Ces solennités se déroulèrent dans tous les centres urbains de la chrétienté, là où les Jésuites étaient implantés et disposaient d'une maison, selon les moyens à disposition dans chaque maison de la Compagnie. Sur ces festivités, pour les Pays-Bas, voir Annick Delfosse, « From Rome to the Southern Netherlands : Spectacular

dirigée sur un ensemble de textes constitué de relations imprimées italiennes, françaises et de textes latins issus des provinces jésuites gallo-belges (correspondant au territoire des Pays-Bas méridionaux [1]). Écrits par des pères jésuites ou des auteurs faisant partie de l'entourage local de la Compagnie, ces relations sont des éditions relativement modestes par rapport à certains livrets d'entrées, souvent luxueusement et abondamment illustrés en vue de réaliser des livres à grand spectacle, mais elles n'en demeurent pas moins des textes chargés d'enjeux littéraires et dotés d'une grande richesse lexicale destinée à faire revivre au lecteur l'expérience du merveilleux.

Genre éditorial particulier s'il en est, ces relations de fête sont toutefois truffées d'enjeux idéologiques et, comme l'ont démontré nombre d'études récentes [2], leur dimension documentaire demeure à relativi-

---

Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier », dans J. DeSilva (éd.), *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 141-159 ; Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse et Koen Vermeir, « Performing emotions at the canonization of St. Ignatius and St. Xavier », dans *Changing hearts : Performing Jesuit emotions between Europe, Asia and the Americas*, article à paraître. Pour la France : Rosa De Marco, *Le langage des fêtes jésuites dans les pays de langue française de la* Ratio Studiorum *de 1586 jusqu'à la fin du généralat de Muzio Vitelleschi (1645)*, thèse de doctorat, université de Bourgogne (dir. Paulette Choné), soutenue en 2014. Pour l'Italie, voir entre autres Bernadette Majorana, « Entre étonnement et dévotion. Les fêtes universelles pour les canonisations des saints (Italie, XVIIe siècle et début du XVIIIe siècle) », dans B. Dompnier (éd.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 424-442. Pour l'Espagne, voir notamment : Catalina Buezo, « Festejos y máscaras en honor de san Ignacio de Loyola en el siglo xvii », *Boletín de la real academia de la historia*, 190, 1993, p. 315-323 ; José Jaime García Bernal, *El Fasto Público en la España de los Austrias*, Séville, Universidad de Sevilla, 2006.

1. Les textes imprimés et les transcriptions de l'ensemble de ces relations (ainsi que les traductions des textes latins) seront prochainement consultables en ligne, sur la base de données du projet inter-universitaire financé par la Politique scientifique fédérale sous les auspices de l'Academia Belgica, de l'Institut Historique Belge de Rome et de la Fondation Nationale Princesse Marie-José, *Cultures du spectacle baroque*, [En ligne], 2017, URL : http://spectaclebaroque.eu/ [consulté le 26 avril 2017]. En ce qui concerne les textes latins, une traduction et une édition papier est en cours de préparation par Grégory Ems (UCL) et Laurent Grailet (ULg). Nous les remercions de nous avoir transmis les résultats de leur travail en cours.

2. Sur les spécificités et les conventions propres à ce genre éditorial, voir : Benoît Bolduc, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle », 2016 ; Rosa De Marco, « La description comme interprétation : Les relations des fêtes de canonisation de saint Ignace de Loyola et saint François-Xavier en France (1622) », dans P. Zoberman (éd.), *Interpretation in/of the seventeenth century*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastel Upon Tyne,

ser. Car derrière l'objectivité apparente du témoignage se cache une volonté d'exalter le spectacle et ses principaux protagonistes. D'ailleurs, si les auteurs des relations revendiquent souvent un souci d'exactitude — comme le fait l'auteur de la relation d'Avignon qui précise que « le narré que vous allez lire est veritable et naif [1]... » — ils ne manquent pas de souligner, sous la forme d'une *captatio benevolentiae*, l'inévitable insuffisance du texte, incapable de rendre compte de la totalité de la vision et plus généralement de l'expérience multi-sensorielle du spectacle. Le même auteur précise ainsi :

> Ceux qui virent de leurs yeux l'ordre, et l'appareil illustre de la procession, croiront que je diray trop peu, et trop bassement à proportion de la conception [...]. Ceux qui en liront sur ce papier la simple description, que je vay faire, regreteront de n'avoir assisté au triomphe, qui ne se peut dignement representer par la plume : les uns, et les autres voyants le seul grifonnement de la verité, suppleeront par leur memoire et leur imagination au defaut de l'arrondissement de la besogne [2].

À partir d'une description verbale, tout en sollicitant l'imagination du lecteur, il s'agit bien de suggérer l'image du spectacle, ou plutôt, comme le précisent les textes, de le *mettre sous les yeux* du nouveau spectateur qu'est le lecteur du livre : « Ce que le temps à ja porté en arriere, vous sera remis devant les yeux sur ce papier, comme dans un miroir, mais un miroir concave, où tout paroist petit. Vous y verrez

---

2015, p. 283-300 ; Ralph DEKONINCK et Agnès GUIDERDONI, « L'image entre texte programmatique et performance festive. Les relations de fêtes au XVIIe siècle », dans P. GIULIANI et O. LEPLATRE (éd.), *Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime*, Genève, Droz, 2013, p. 161-177 ; Margaret MCGOWAN, « The French Royal Entry in the Renaissance : The Status of the Printed Text », dans H. VISENTIN et N. RUSSEL (éd.), *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century : Event, Image, Text*, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies – Essays and Studies, 2007, p. 29-54 ; Henri ZERNER, « Looking for the unknowable : the visual experience of renaissance festivals », dans J. R. MULRYNE, H. WATANABE-O'KELLY et M. SHEWRING (éd.), *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Aldershot-Burlington, Ashgate-Modern Humanities Research Association, 2004, p. 75-98 ; William MCALLISTER JOHNSON, « Essai de critique interne des livres d'entrées français au XVIe siècle », dans J. JACQUOT et E. KONIGSON (éd), *Les fêtes de la Renaissance. III*, 15e colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1975, p. 187-200.

1. *La celebrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon* [...], Avignon, I. Bramereau, 1622, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 11.

neantmoins avec contentement d'esprit, ce qu'Avignon approuva ces jours passez [1] [...]. »

Le vocabulaire artistique mis au service de l'*ekphrasis* festive

En vue d'actualiser par la lecture la splendeur du spectacle, les relations de fête témoignent d'une grande richesse du vocabulaire artistique, lequel permet de décrire les différentes composantes de l'« appareil [2] », leur contenu symbolique, leurs qualités sensibles ou leurs valeurs, ainsi que leurs effets sur le spectateur.

Mis au service de l'*ekphrasis*, le lexique permet ainsi d'identifier toutes les typologies d'objets déployés lors du spectacle : les différents types de constructions éphémères (les chars, arcs de triomphe, scènes de théâtre, autels, etc.), les objets lumineux ou pyrotechniques, les artefacts odorants ou sonores, les objets portés en procession ou les objets militaires arborés par les protagonistes du spectacle, les objets de la représentation (de l'affiche à la statue), les objets liturgiques (de la vaisselle sacrée aux parements d'autel), etc. sont décrits et identifiés avec une étonnante diversité et une extrême minutie.

Parallèlement, les textes s'attardent sur le contenu des représentations, qu'elles soient figuratives (depuis les armoiries jusqu'aux tableaux) ou textuelles (depuis les chronogrammes jusqu'aux poèmes), et que ce contenu soit d'ordre mythologique, hagiographique, allégorique ou politique.

Mais encore, les textes s'attachent à décrire avec un soin particulier les couleurs, les techniques et les matières utilisées, qu'elles soient textiles, végétales, ligneuses, minérales ou qu'elles ressortissent de tout l'éventail propre aux arts du métal. Il en est ainsi du textile, par

1. *Ibid.*, p. 4.

2. Désignant « ce qu'on prepare pour faire une chose plus ou moins solemnelle » (Furetière), le mot « appareil » désigne l'ensemble des dispositifs éphémères. Le mot renvoie à la fois au caractère pompeux (avec apparat) mais aussi éphémère et assemblé des différentes constructions érigées pour l'occasion. Il trouve en ce sens un équivalent italien dans le mot *apparato* et dans le mot latin *pegma*, lequel désigne quelque chose de construit, fixé, assemblé et destiné à la vue (voir Caroline Heering, « Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne », *Textimage — Le Conférencier* : *Entre textes et images : montage / démontage / remontage*, [En ligne], mars 2016, URL : http://revue-textimage.com/conferencier/06_montage_demontage_remontage/heering1.html [consulté le 26 avril 2017]).

exemple, qui, parce qu'il recouvre dans la culture du spectacle une importance symbolique, sociale et esthétique particulière, est décrit avec une extrême minutie. On ne compte plus les mentions des tissus vulgaires et surtout précieux comme la baptiste, le lin, le crêpe, la laine, l'armoisin mais aussi la soie, le damas, le satin, le taffetas de Florence ou de Chine, le velours, le brocard, etc. autant de matières qui sont, comme le précisent les textes, « rehaussées », « relevées », « garnies », « bordées », « brodées », « flourées », « chamarrées », « guypées », « mouchetées », « recamée », etc. de borderies, de boutures et de motifs divers, de cordons, de bouillons, de galons, de houppes, de lambrequins, de franges, d'or, d'argent, de perles, de gemmes, etc.

Si les longues énumérations d'objets, de matières et de formes peuvent s'expliquer par un phénomène de *variatio* purement rhétorique — *copia* et *varietas* étant des notions particulièrement chères aux jésuites — elles traduisent et reproduisent sous la forme verbale une logique d'abondance, d'accumulation, mais aussi d'opulence et de variété, composante essentielle du succès de ces festivités, à tel point que le lecteur du livre se trouve plongé dans un effet d'étourdissement ou d'enveloppement analogue à celui éprouvé par le spectateur de la fête.

L'insistance toute particulière sur les qualités matérielles et sensibles — visuelles et tactiles — des différentes composantes de l'appareil se voit par ailleurs en quelque sorte redoublé, dans les textes, par la mention de la valeur associée aux dispositifs, qu'il s'agisse d'une valeur quantitative ou esthétique. Omniprésente dans les textes, car garante de la réussite des festivités, la valeur esthétique des dispositifs s'exprime à travers l'usage récurrent du champ lexical de la *beauté* (le « beau », « joli » ou « joliet », « gentil », « plaisant », « exquis », ce qui a de la « grâce », etc. [1]). Parallèlement, afin de donner l'image de la somptuosité de l'événement, le champ lexical du *magnifique* s'allie avec celui de la *richesse* et de l'*ornement*. En signant l'alliance de la beauté et de la richesse, la « magnificence » est exprimée par l'« auguste », le « grandiose », le « digne », le « somptueux », « pompeux », « majestueux [2] », etc. Quant à l'ornement, en renvoyant à tout ce qui s'ajoute à une chose pour l'embellir ou la rehausser, il s'associe à la « parure », au

1. Avec leurs équivalents latins (*pulchritudo*, *speciosus*, etc.) et italiens (*bellezza*, *bello*, *vago*, *leggiadria*, etc.).

2. Avec leurs équivalents latins (*magnificum*, *augustum*, *dignitas*, etc.) et italiens (*magnifico*, *magnificenza*, etc.).

« décor », à « l'esmail », à « l'enrichissement », à « l'appareil », etc. [1] Par ailleurs, la lumière et l'éclat, le *decorum* (ou la convenance), la variété, l'artifice, l'invention mais aussi l'illusion, sont encore autant de champs lexicaux qui permettent de qualifier la *manière* des dispositifs — la manière étant régulièrement placée sous le signe d'une compétition avec la matière [2], tout comme « l'élégance », ainsi que l'indique l'auteur de la relation de Bruxelles, « rivalisa avec l'opulence pour honorer Ignace et Xavier [3] ».

Mais c'est sans conteste dans l'usage d'un vocabulaire propre aux effets de l'appareil festif que réside tout l'intérêt et les spécificités de ce corpus de textes jésuites. Depuis le « divertissement » jusqu'à l'« effroi [4] », en passant par l'« étonnement », la « surprise », la « confusion », la « stupeur », mais aussi l'« admiration », le « contentement », le « ravissement » ou le « plaisir », c'est toute la palette d'émotions relative à l'expérience immersive et multi-sensorielle du spectacle qui est décrite dans ces livrets de fête. Dans les textes, l'insistance toute particulière sur les qualités matérielles et sensibles de l'appareil, sur l'illusion produite, sur l'éclat, la richesse, la diversité, la beauté ou la magnificence de la manière et des matières témoigne plus particulièrement de l'importance accordée au sens de la vue au cours de l'expérience spectaculaire. Les dispositifs éphémères, comme le précisent inlassablement les textes, « récréent merveilleusement l'œil », le « contentent », le « captivent », le « touchent », l'« agréent », le « satisfont », le « trompent », etc. Mais tout en s'adressant à la vue, par une savante articulation entre plaisirs artificiels et inventions de l'esprit, il s'agit finalement aussi de toucher l'imagination et l'esprit du specta-

1. Avec leurs équivalents latins (*ornamentum*, *ornatus*, *decus*, *cultus*, etc.) et italiens (*adornato*, *ornamento*, *addobbo*, *distintione*, *abbellire* etc.).

2. « Quant aux chasubles et aux dalmatiques [...] on hésiterait quant à savoir si c'était la matière qui surpassait l'art ou l'inverse. » En latin : « *Casulae dalmaticaeque antependiis* [...] *in quibus dubium an artem materia, an ars materiam superaret.* » Voir Rome, Archivum Historicum Societatis Iesu, FB 50 II, cahier 80, *Historia domus professae Societatis Iesu Antverpiae*, 1616-1624, fol. 497 v°.

3. « [...] *elegantia cum opulentia pro honorando Ignatio Xaverioque certavit.* » dans *Sanctorum Ignatii et Xaverii in Divos relatorum triumphus Bruxellae ab Aula et Urbe celebratus*, Bruxelles, J. Pepermann, [1622], p. 5.

4. Sur cette notion, voir Ralph Dekoninck et Annick Delfosse, « Sacer horror. The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, [En ligne] 8-2, 2016, URL : www.jhna.org/index.php/vol-8-2-2016/332-ralph-dekoninck-annick-delfosse ; DOI : 10.5092/jhna.2016.8.2.9 [consulté le 26 avril 2017].

teur : « Bref chacun faisoit le choix de ce qui touchoit plus agreablement son œil et plus vivement son esprit [1] », comme l'exprime l'auteur de la relation d'Avignon. Car, finalement, c'est bien en « captivant l'œil et l'esprit des regardants [2] » que le spectacle est susceptible d'émouvoir le spectateur et de plonger dans l'expérience du merveilleux.

Loin d'être anodines, ces nombreuses références aux effets produits (ou recherchés) par les dispositifs spectaculaires témoignent d'une inclination à appréhender l'objet artistique dans son rapport avec le spectateur, posé comme sujet. Ce point de vue particulier sur l'objet d'art, partant de l'expérience vécue du spectateur, cumulé avec l'importance accordée au sens de la vue, semble cristalliser au sein du livre de fête écrit par les Jésuites une nouvelle manière de concevoir l'objet d'art, et ce de manière précoce par rapport à la théorie artistique, dont les enjeux et les motivations sont évidemment tout différents. Comme Jacqueline Lichtenstein l'avait montré dans son ouvrage *La tache aveugle* [3], on assiste au cours du XVIIe siècle, dans le discours sur l'art, à un déplacement qui consiste à envisager le point de vue du spectateur de l'œuvre — et non plus seulement le point de vue de l'artiste créateur, comme c'était le cas dans les débats sur l'art au cours de la Renaissance — et à accorder aux sens auxquels l'art s'adresse — et non plus seulement aux sens mis en œuvre dans l'art — une place de plus en plus importante. Comme l'explique l'auteur, ce déplacement prend une tournure systématique avec Roger de Piles dans le dernier tiers du siècle, pour devenir un argument essentiel des coloristes au sein de la querelle du coloris contre le dessin. Mais si ce déplacement, dans le domaine de la théorie de l'art, s'inscrit dans la querelle des Anciens et des Modernes, et est corollaire à une volonté de démontrer la supériorité de la peinture sur la sculpture, il n'est nullement question, dans les relations jésuites, de statuer sur la hiérarchie des arts, ni même de définir la supériorité entre les « inventions » de l'esprit (représentées par tout l'arsenal de représentations et de ce qui relève plus généralement de l'expression symbolique : emblèmes, *imprese*, énigmes, etc.) et les « artifices » de la main — inventions (ou esprit) et artifices (ou exécution) étant placés, de la même manière que l'art et la matière, sous le signe d'une harmonieuse compétition ou complémentarité. Cette insistance de la part des auteurs jésuites sur les

1. *La celebrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon* [...], 1622, p. 21.
2. *Ibid.*, p. 23.
3. Jacqueline LICHTENSTEIN, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2003, p. 16 et suiv.

effets produits par le spectacle nécessite en effet d'être resituée dans le cadre d'une « grammaire des passions » de nature rhétorique, et plus largement au sein d'une stratégie pastorale jésuite, qui suppose que toutes émotions conduisent à une motion intérieure [1], laquelle visait à convertir les âmes et à augmenter la dévotion envers les saints de la Compagnie.

À ce titre, il n'est sans doute pas anodin de constater que ce sont toutes les expressions de l'art qui contribuent à susciter l'expérience de la merveille dans ces relations, sans tenir compte de leur hiérarchie ou de leur statut : les matériaux simulés trompent tout autant que les perspectives savantes ; la peinture « ravissoit les yeux de ceux qui la consideroient attentivement [2] » tout autant que les feux d'artifice ou que la musique « ravissoit doucement les oreilles [3] » ; on souligne les belles et riches inventions des prédications, des énigmes ou des poésies tout autant que celles des tableaux ou de l'ordonnance des architectures ; les peintures ont tout autant de grâce que les déguisements d'enfants dans les processions ou que les houppes pendant des bannières portées en procession. La fête étant une « *opera d'arte totale* » (œuvre d'art totale) selon l'expression de Maurizio Fagiolo Dell'Arco, où les arts fusionnent dans un bouillonnement expérimental, les descriptions festives expriment cette pluralité du travail artistique. Il en résulte une sorte d'aplatissement des arts, des genres et de la hiérarchie artistique, laquelle contribue à la création d'un environnement saturé de *stimuli* sensoriels, faisant écho à la dimension immersive du spectacle baroque, capable de plonger le spectateur dans une expérience frisant parfois l'hallucination et propice à convertir les âmes, qui nous amène bien loin du jeu sublime de distanciation cultivée par l'art savant.

L'illusion de la perspective : approche d'un champ lexical

Les grands champs sémantiques relatifs au vocabulaire artistique des relations de fête étant esquissés à larges traits, il convient à présent d'atteindre l'analyse d'un champ lexical précis, celui de l'illusion,

1. Voir sur cette question : Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse et Koen Vermeir, « Performing emotions… », article à paraître.

2. *Recit de ce qui s'est passé à Reims en la celebrité de la canonization des saincts Ignace de Loyole et Francois Xavier*, Reims, Nicolas Constant, 1622, p. 12.

3. *La celebrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon* […], 1622, p. 8.

expérience essentielle du spectacle. Si nous n'aurons pas ici la place d'en proposer une analyse exhaustive, ce premier sondage critique dans les relations de fêtes du Sud et du Nord Europe vise à démontrer le terrain très fertile que ce genre littéraire offre à l'étude du lexique artistique. Nous avons vu comment le lecteur est amené à revivre dans son imagination l'illusion à travers un vocabulaire riche et varié propre à donner l'impression de réalisme des matériaux. En effet, il est difficile de discerner le réel de l'artificiel d'après les descriptions. Le mot, en recréant l'illusion dans l'imagination du lecteur, fonctionne en quelque sorte comme un dispositif éphémère qui métamorphose l'espace quotidien de la ville afin de bâtir un nouvel espace fictif aux yeux du spectateur. Cependant les auteurs dévoilent parfois les ruses de l'éphémère. Les mots et les expressions employés dans ce dernier cas constituent des marques d'énonciation qui révèlent la dimension artificielle du spectacle : ce qui « trompe », ce qui est « feint », ce qui « semble » et qui « paroist », ce qu'« on aurait dit » et qui « gaigne l'œil [1] ». Dans les relations de fête, la révélation de la fiction est le plus souvent liée à l'illusion de la perspective. Le dessin en perspective pouvait servir à réaliser des inscriptions en lettres capitales apposées aux architectures, à créer des scénographies dans les églises, à simuler le relief des architectures feintes et leur décoration sur les arcs de triomphe, sur la façade du collège ou la galerie éphémère réalisée dans la cour des classes à l'occasion des réjouissances :

> La trabéation qui regnoit sur toutes ces colomnes haute de deux pieds, faisoit heureusement paroistre en ses retours et elevations sur le massif des pilliers le point de la perspective, qui estoit pour chaque face pris du milieu de la cour, regardant à angle droit au milieu de chaque coté, dont plusieurs des plus curieux prirent sujet de gager qu'il y avoit du relief, tant les lignes de perspective trompoient bien la vue, mesme des clairs-voyants [2].

Dans les fêtes jésuites, les perspectives sont aussi largement exploitées en tant que performances visuelles tout-court. C'est la découverte de l'illusion qui suscite le plaisir et l'étonnement chez le public comme le démontre l'expérience des spectateurs face aux tableaux perspectifs dans la cour des classes de Pont-à-Mousson :

1. Avec leurs équivalents latins (*illudere*) et italiens (*ingannare*, *sembrare*, *credere*, *finto* etc.).
2. *La celebrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon* [...], 1622, p. 29.

> Les tableaux estoient excellents, principalement six grandes pieces de perspective, qui flattoient les yeux de leur gayeté, et faisant paroistre un renfoncement de 40 ou 50 pas, trompoient heureusement la veue et l'imagination des regardants, servants de passe-temps à plusieurs, lesquels y retournoient de temps en temps, et prenoient un singulier plaisir de recidiver en ceste aymable tromperie [1].

Il est intéressant de remarquer comment l'emploi du mot « perspective » dans les relations françaises bascule entre deux directions sémantiques : la construction spatiale, mais aussi d'autres types de tromperies et jeux optiques, comme celles produites par le miroir, c'est-à-dire selon le sens donné par le latin classique du terme « perspectiva » utilisé originairement dans la sphère de l'optique [2] :

> Je veu seulement veoir les miroirs qui embelissoient ceste galerie et entre tous en choisir un pour vo faire cognoistre que cest artfice est celuy qui a le plus attiré et estonné les regardans pour la nouveauté. [...] Le secret en est beau : mais ce n'est pas le lieu de l'apprendre à ceux qui ne le sçavent pas. Il me faut abbreger les plus notables circonstances de nostre solemnité, et non pas enfiler une leçon de perspective [3].

Le mot « perspectiva » dans la signification qu'il a acquise dans le langage artistique vernaculaire à partir du *Quattrocento* pour décrire la construction géométrique de l'espace, un « néologisme sémantique [4] » comme le définit Matteo Motolese [5], apparaît très tôt en France dans le traité du chanoine lorrain Jean Pèlerin, *Viator*, qui publie à Toul en 1501 (*editio princeps*) le *De artificialia perspectiva*. D'après le *Trésor de*

1. Louis Wapy et Jean Appier Hanzelet (graveur), *Les Honneurs et applaudissements rendus par le Collège de la Compagnie de Jésus, Université et Bourgeoisie du Pont-à-Mousson en Lorraine l'an 1623, aux SS. Ignace de Loyole et François Xavier, à raison de leur canonization faicte par nostre S. Père Gregoire XV*, Pont-à-Mousson, Sébastien Cramoisy, 1623, p. 30-31. Sur l'expérience du jeu perspectif dans la fête jésuite, et son herméneutique spirituelle se référer à l'analyse de Paulette Choné, « La perspective édifiante dans les fêtes jésuites de Pont-à-Mousson (1623) », dans P. Béhar (éd.), *Spectacle et image dans l'Europe de la Renaissance*, Actes du XXXIIe colloque International d'Études humanistes du Centre d'Études supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin-8 juillet 1989, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 211-244.

2. Matteo Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologne, Il Mulino, coll. « Studi e Ricerche », 2012, p. 49.

3. *Récit de ce qui s'est passé à Reims en la canonisation des saints Ignace de Loyola et François-Xavier*, 1622, p. 11-12.

4. Matteo Motolese, 2012, p. 49.

5. *Ibid.*, p. 45-50.

la langue française [1], une des plus anciennes utilisations du mot dans cette acception sémantique se trouve dans une relation de fête, l'entrée solennelle d'Henri II et de Catherine de Médicis à Rouen en 1550 [2] ; un témoignage du rôle prééminent que joue le livre de fête dans l'application et la transmission du lexique d'art. Par ailleurs, la présence des deux sens du mot dans les fêtes de canonisation de 1622 n'est pas anodin, vu l'essor contemporain de l'enseignement des mathématiques, l'usage régulier de la langue latine dans les collèges jésuites et les références classiques des élèves. Ainsi le nombre majeur d'occurrences du mot « perspective » se trouve dans deux relations, celles de Pont-à-Mousson et de La Flèche [3], fleurons de l'enseignement de l'optique et en général des mathématiques dans les collèges jésuites français à cette époque [4]. En Italie, prévaut le terme « *prospettiva* », mais aussi « *scorcio* » ou encore « *sfondato* [5] ». De manière plus récurrente en 1622 apparaît le verbe « *sfondare* » indiquant un enfoncement pratiqué dans l'architecture, mais le « *sfondato* » peut aussi indiquer une perspective feinte lorsque le mot est utilisé comme participe passé substantivé et ainsi qu'il est défini par Filippo Baldinucci en 1681 : « *Una veduta di prospettiva, che dimostri gran lontananza* [6]. » Bien que presque synonymes, on peut toutefois remarquer comment le mot « prospettiva » par

1. Centre national de Ressources textuelles et lexicales, *Trésor de la langue française informatisé*, [En ligne], URL : www.cnrtl.fr/etymologie/perspective [consulté le 26 avril 2017].

2. *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magniques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen, ville métropolitaine du pays de Normandie ; A la Sacrée Majesté du Treschristian Roy de France, Henry second leur souverain Seigneur, Et à Tres illustre dame (...) mercredy & jeudy premier & second jours d'octobre Mil cinq cens cinquante*, Rouen, Robert Le Hoy, 1551. Voir la « bonne perspective » des bannières carrés portés dans le défilé p. 48, et encore p. 96 et p. 103.

3. Le mot « perspective » dans le sens de construction de l'espace est présent dans la relation de Pont-à-Mousson (3 occurrences), de La Flèche (2 occurrences), d'Avignon (1 occurrence) ; son correspondant latin « *perspectiva* » dans la relation d'Anvers (1 occurrence) ; l'italien « prospettiva » dans les relations de Palerme (3 occurrences), de Turin (1 occurrence) et de Milan (1 occurrence).

4. Voir en particulier Antonella Romano, « Du Collège romain à La Flèche : problèmes et enjeux de la diffusion des mathématiques dans les collèges jésuites (1580-1620) », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 107, n° 2, 1995, p. 575-627.

5. Dans les relations italiennes nous trouvons plus fréquemment les mots « *sfondato* », « *sfondare* » à Palerme (4 occurrences), à Milan (1 occurrence), à Turin (1 occurrence), à Syracuse (1 occurrence).

6. Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Florence, Santi Franchi, 1681, p. 151.

rapport au mot « *sfondato* » implique un comportement particulier du regard et un effet émotionnel conséquent. À ce propos, nous pouvons comparer deux descriptions différentes de la même décoration feinte pour la coupole de l'église des jésuites de Palerme, pas encore terminée au moment des solennités [1]. L'auteur, le même pour les deux relations, emploie respectivement les deux termes « *prospettiva* » et « *sfondato* ». Dans la première description, le mot « *sfondato* » est employé dans une description qui immerge le spectateur dans l'illusion, sans révéler l'artifice : « *Rappresentasi dunque nella suffitta della cupola in un sfondato il Cielo, dove l'Eterno Padre cinto da un giro d'angioletti, che afferrati per le mani menano una gratiosissima danza, sta in atto di bandire all'universo festa e trionfo* [2]. »

Dans la deuxième description, le mot « perspective » suivi de « *ingannato* [*l'occhio*] » et de « *realmente credea* [*l'occhio*] », révèle l'illusion et suggère la merveille de l'artifice. Ainsi on découvre que le ciel, où une cohorte d'anges entourait le Père Éternel dans l'espace profond de la coupole, n'est rien d'autre qu'une illusion provoquée par la projection perspective sur une toile plate et tendue d'une image tridimensionnelle exécutée à la gouache : « *Nella cupola dunque non finita vi si pose una soffitta di tela con pittura a sguazzo, dove talmente si vedeano le prospettive ben prodotte al punto che al ricacciar di quelle, ingannato, l'occhio realmente credea che s'alzasse via più la suffitta di quel che ella era* [3]. »

Le souvenir des illusions picturales de Correggio et de Lanfranco qui terminait à Rome dans les mêmes années la coupole de Saint-André-de-la-Valle (1621-1625) se combine à la solution technique conçue par le père Andrea Pozzo pour la coupole fictive de l'église romaine Saint-Ignace (1685). L'enseignement du mathématicien et astronome Christoph Grienberger à Palerme entre 1609 et 1610 a

1. La coupole originale, détruite lors des bombardements du 9 mai 1943, fut terminée en 1683 et décorée par Gaspare Serenario (Palermo, 1707-Palermo, 1759). Voir Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere* [...] *tutte le magnificenze* [...] *della Città di Palermo*, vol. 3, Palerme, Reale Stamperia, 1816, p. 149.

2. Tomaso d'Afflitto, *Ragguaglio degli apparati, e feste fatte in Palermo per la canonizatione de' santi Ignatio, e Francesco Xavier 1622. Per Tomaso d'Afflitto*, Palerme, Giovan Battista Maringo, 1622, p. 6.

3. Tomaso d'Afflitto, *L'Idea dell'apparato fatto per la canonizatione de' santi Ignatio Loiola e Francesco Xavier nella chiesa della Casa professa della Compagnia di Giesù in Palermo l'anno mille seicento vintidue. Dove quelle cose sole si toccano, che d'espositione han bisogno. Per lo signor Tomaso d'Afflitto*, Palerme, Giovan Battista Maringo, 1622, p. 5.

peut-être laissé une marque, même si son intérêt envers les instruments scénographiques pour dessiner des perspectives est attesté autour de 1645 [1].

Parmi les autres mots utilisés pour l'*illusione prospettica*, il est possible de distinguer — mais la frontière n'est pas nette — les mots qui décrivent les dispositifs de ceux qui définissent l'effet produit sur le spectateur. Font partie du premier groupe les « raccoursissemens », les « racourcis [2] », les « *scorci* », les figures « *scorcie* » ; ou encore les « renfoncements [3] », « les renfondremens », l'« estrecissement » pour préciser le dessin en perspective [4]. Si ces constructions fictives « *ingannano l'occhio* [5] », « gaignoient l'œil [6] », « trompent la vue [7] » et « trompent l'imagination [8] », l'expérience illusoire est toujours mise au service d'une herméneutique spirituelle.

Ce premier et rapide sondage dans la sphère lexicale de l'illusion perspective nous permet d'apercevoir les conceptions de l'art et de l'objet artistique absorbées dans la culture et le langage des auteurs des relations, car le vocabulaire utilisé dans la description, bien que soumis au régime de l'écriture, tient de l'oralité et de l'expression d'une expérience directe. Par ailleurs, l'étude du vocabulaire artistique dans ces relations permet de mitiger la conviction longtemps défendue de l'indifférence des jésuites envers les caractéristiques esthétiques des représentations visuelles, prioritairement sensibles à l'*utilitas* qu'à la *jocunditas* de l'objet artistique. Si tous les arts sont assujettis à la rhétorique sacrée [9], à la méditation comme à l'évangélisation, ces

1. Mordeachai FEINGOLD (éd.), *The New Science and Jesuit Science : Seventeenth Century Perspectives*, Dordrecht, Springer Science, 2003.

2. Les mots « raccoursissement » et « racourcis » sont employés encore dans les relations de Pont-à-Mousson (1 occurrence) et d'Avignon (1 occurrence) ; le correspondant italien « *scorcio* » et tant que substantif (1 occurrence) et adjectif (1 occurrence) se trouvent dans la relation de Palerme.

3. Les mots « renfondrement » ou « renfoncement » se trouvent dans les relations de Pont-à-Mousson (3 occurrences) et d'Avignon (2 occurrences).

4. Utilisé dans la relation de Pont-à-Mousson (1 occurrence).

5. Palerme (1 occurrence).

6. Avignon (1 occurrence).

7. La Flèche (1 occurrence).

8. Avignon (1 occurrence).

9. Ralph DEKONINCK, « Une bibliothèque très sélective : Possevino et les arts », *Littératures classiques*, 66, 2008, p. 71-80. *Outil* de l'action apostolique et de l'herméneutique spirituelle de la Compagnie, l'art ainsi que l'objet d'art ne cessent pas d'avoir une place importante dans les écrits des pères jésuites, déjà dans le *De Pictura* d'Antonio Possevino, jusqu'à vers la fin du XVIIe siècle, où les collaborations intellectuelles et littéraires entre jésuites et artistes ont inspiré ainsi que donné lieu à des importants traités sur l'art et le spectacle.

relations de fête révèlent une appréhension toute particulière envers l'objet d'art matériel et notamment, c'est bien là leur originalité, envers la réaction psychologique du public face à l'objet artistique.

Parallèlement, le souci constant de décrire le contenu et les actions représentées dans ces récits ne se justifie pas exclusivement par la préoccupation de transmettre un message clair et respectueux des règles du *decorum*. La description et explication des tableaux était en effet une des performances rhétoriques orales dans lesquelles les élèves se produisaient au cours de ces événements festifs. Cette exégèse visuelle liée à des pratiques pédagogiques adoptées particulièrement dans les collèges jésuites, et qui s'insère dans une tradition littéraire ancienne, représente dans l'histoire de l'*ekphrasis* artistique un moment important de sensibilisation vers une pensée esthétique.

© PUFM

Acculturation des éléments étrangers et permanence régionale : la construction d'une langue artistique vernaculaire dans le dessin en Espagne à l'aube du Siècle d'or

Lizzie Boubli
Institut des textes & manuscrits modernes — ITEM — C.N.R.S.

© PUPM

Les liens multiséculaires de l'Espagne avec l'Italie n'en font pas un pays annexe de celle-ci car elle demeure une entité historique et linguistique très idiosyncrasique avec des traditions et des différences régionales fort marquées en dépit de la centralisation du pouvoir royal. L'Espagne est cependant très proche de l'Italie en raison de la parenté de la langue romane et de ses origines latines. La constance des échanges entre les deux péninsules joua dans tous les domaines et dans les deux sens. L'existence de régions italiennes politiquement espagnoles (Gênes, Naples, Sicile) et d'une vaste et ancienne circulation des idées, des ouvrages, de leurs traductions et des artistes entre les deux péninsules depuis l'Antiquité et le Moyen Âge a renforcé cette proximité et l'intensité des échanges. Dans les années 1530, l'acculturation italienne s'affirme et s'opère notamment dans la littérature par la défense de la langue vernaculaire, le comparatisme et l'émulation avec la langue italienne par des écrivains comme Juan de Valdés (?-1541), par la médiation de la traduction avec la publication castillane du *Cortegiano* en 1534 par le poète Juan Boscán (?-1542) et, parallèlement, l'apparition d'une poésie nouvelle pratiquée par Boscán et Garcilaso de la Vega pour rivaliser avec les vers italiens de Pietro Bembo et de Sannazzaro. On n'omettra pas non plus l'apport fondamental des artistes espagnols revenus d'Italie (les Hernandos, Alonso Berruguete, Pedro Machuca,

Gaspar Becerra), souvent intégrés dans les milieux artistiques les plus avancés de Florence et de Rome, qui changèrent les canons, les formes et les usages à leur retour en Espagne dans ces mêmes années 1530.

Terminologie d'origine étrangère : transfert en Espagne

On peut distinguer deux grandes catégories d'occurrences dans la terminologie du dessin : la première se réfère à une origine étrangère, surtout italienne, tandis que la seconde est spécifique aux usages de la langue vernaculaire. La permanence des échanges entre l'Italie et l'Espagne eurent aussi des conséquences dans les transferts terminologiques en Espagne, plus manifestes à partir du XVe siècle et surtout au XVIe siècle. Parmi ces transferts sémantiques, on constate deux groupes de termes adaptés en Espagne : un groupe de termes transférés d'une langue à l'autre sans modification ni adaptation du sens mais simplement une transformation phonétique, tandis que le second groupe de termes modifie le sens avec la phonétique. Ainsi les mots espagnols *ezquizo* et *boceto*, dérivés des mots italiens *schizzo* et *bozzetto*, un dérivé de *bozza* appartiennent au premier groupe de transfert où le changement demeure superficiel. Le mot castillan *boceto* a donné un dérivé castillan sous le nom d'*esbozo*, ce qui signifie « ébauche », équivalent du *boceto* ou *bozzetto* en italien, donc une forme d'acculturation du mot italien dans un contexte proprement espagnol sans en changer le premier sens d'ébauche. Dans ces principaux exemples, le sens du mot n'est pas modifié. Il conserve le même sens que l'italien et seule la prononciation phonétique change pour s'adapter au castillan. Les exemples de *boceto* et d'*ezquizo* sont les plus évidents puisqu'on devine encore l'origine italienne qui est maintenue dans le sens et même la prononciation tout en adaptant quelques syllabes au transfert d'une langue à l'autre.

Ce transfert s'opère donc sans changer le sens des mots ni même les faire évoluer afin de s'acculturer à un autre milieu. Il n'est sans doute pas fortuit que ces mots importés soient moins usités dans les écrits théoriques où ils sont employés occasionnellement. Même le mot le plus courant de *boceto* reste peu utilisé et n'est même pas inclus dans le *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1539-1613) ni dans le *Diccionario de las Autoridades*, dictionnaire officiel de l'Acadé-

mie royale à partir du XVIIIe siècle. Quant au mot *escorzo* pour signifier le raccourci, il est employé (Francisco de Villapando, José de Sigüenza) et attesté dès le XVIe siècle et sa relation étroite avec le toscan est spécifiée dans le dictionnaire de Covarrubias sans toutefois l'assimiler complètement à une origine italienne. Il est très couramment utilisé au XVIIe siècle, par exemple par Francisco Pacheco (1564-1644) qui en donne une définition précise [1]. Mais pour la plupart de ces mots, l'origine italienne n'est pas relevée et laisse parfois une ambiguïté sur leur origine exacte et leur relation avec l'italien ou une autre langue.

Dans le second groupe de transfert, les modifications du sens sont plus profonds et transforment la nature du mot importé dans le contexte de spécificités locales ou régionales. Le terme le plus impliqué dans cette transformation concerne le mot *diseño* qui est, lui aussi, comme les transferts terminologiques plus superficiels, un transfert phonétique du mot italien *disegno*. Non seulement, l'occurrence n'apparaît pas dans les dictionnaires faisant autorité comme le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publié en 1611, et le *Diccionario de las Autoridades*, dictionnaire officiel de l'Académie, maintes fois édité à partir du XVIIIe siècle, mais le plus étonnant est que le mot est employé couramment avec le sens de dessin, puisqu'on le rencontre dans le *Diccionario de las Autoridades* pour expliquer le sens même de certaines entrées comme *traza* et *muestra* qu'on verra

1. Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990 [1re édition posthume : Séville, Simón Fajardo, 1649], p. 438 [sur le *Jugement Dernier* de Michel-Ange] : « *Y escorzandolas con tanta verdad que se salen de el papel o cuadro las figuras, o partes así escorzadas, y por la fuerza de la perpectiva asimesmo se apartan, todo lo que quiere el pintor, unas figuras de otras, con no ayudarse de cosa que tenga relievo, sino obrando en un llano con la fuerza del ingenio y del arte.* » (Et en les raccourcissant avec tant de vérité que les figures sortent du papier ou du tableau, ou les parties ainsi raccourcies, et par la force de la perspective elle-même, les figures s'éloignent les unes des autres, tout ce que veut le peintre, sans s'aider du relief mais en œuvrant sur une plaine avec la force du talent et de l'art) ; p. 438 : « *Para la vuelta de la Capilla que pinto a fresco y para la gran historia del Juicio hizo cinco, seis figuras desnudas redondas, como de su mano y, escorzeándolas como le parecía, variar los perfiles, fronteros, de espaldas y lado ; se valía dellas haciendo diferentes figuras en debuxos muy acabados, poniendo delante la red, o cuadricula, para que los escorzos le saliesen ciertos* [...]. » En français : « Pour la voûte de la Chapelle qu'il [Michel-Ange] peignit à fresque et pour la grande histoire du Jugement, il fit cinq, six figures nues entières, de sa main et, en faisant des raccourcis semble-t-il, pour varier les profils, les faces, de dos et de côté ; il en fit différentes figures dans des dessins très achevés, en les plaçant devant un quadrillage ou une mise au carreau, afin que les raccourcis saillent mieux [...]. »

plus loin : *significa también disseño ù modélo de alguna cosa* [1]. Il n'est pas besoin d'explication à donner puisque le lecteur semble connaître ce mot. Or l'inclusion du mot *diseño* dans le vocabulaire artistique de la Renaissance pose des difficultés dues à son ambiguïté sémantique que l'on mesure en Italie même, à travers les deux éditions des *Vite* de Vasari, et notamment dès le *Proemio* de la peinture, ou encore tout au long du texte. Usité en Espagne au XVIe siècle, le mot *diseño* double le sens de l'occurrence proprement castillane *dibujo*, qui signifie « dessin » dans toute la péninsule ibérique. L'inclusion comme l'usage du mot *diseño* au XVIe siècle viennent en effet redoubler la présence du dessin dans la culture artistique et au-delà de celle-ci, dans les sources littéraires et scientifiques en Espagne. Pourquoi chercher à redoubler l'existence d'une occurrence locale, déjà enracinée dans le passé de l'Espagne, par l'introduction d'un mot étranger ? On ne peut passer sous silence cette insertion importante dans la mesure où le mot *diseño* apparaît dans la plupart des écrits théoriques de la Renaissance. On constate en effet la coexistence des deux occurrences *diseño* et *dibujo* au moins jusqu'à la publication du livre de José de Sigüenza (1544-1606), c'est-à-dire en 1605, dans la plupart des textes artistiques et scientifiques (Rodrigo Zamorano et Pedro Ambrosio Onderiz, par exemple). Dans tous les cas, on est aussi étonné que le sens de *diseño* contienne une désignation différenciée de l'occurrence *dibujo* et le mot semble perdurer dans la langue écrite sans réelle distinction des disciplines comme s'il s'agit d'une évidence comprise de tous. Alors que l'italien emploie le même mot *disegno* pour tous les sens de ce terme, que ceux-ci soient pratiques ou conceptuels, l'espagnol dissocie ici le dessin en deux catégories, l'une plus matérielle sous l'appellation *dibujo*, et l'autre plus conceptuelle, voire exclusivement réservée à cette acception, sous l'appellation *diseño*, équivalente plutôt au français « dessein » bien que le mot français ne connote pas une grande différence avec le mot « dessin » au XVIIe siècle (les auteurs n'utilisant bien souvent que l'orthographe « dessein », comme par exemple Félibien [2]). L'italien se sert du même mot *disegno* pour tous les sens du

1. Diccionario de Autoridades, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con la phrases o modos de hablar, los proverbos o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* [...], Madrid, Imprenta de la Real Académia Española, 1726-1739, t. 4, p. 626, « muestra » : *« Significa tambien disseño ù modélo de alguna cosa, para dar a entender lo que ha de ser, y de las cualidades que debe tener. »* En français : « Elle signifie aussi dessin ou modèle d'une chose pour faire comprendre ce qu'il doit être et les qualités qu'elle doit avoir. »

2. Chez Félibien en effet la distinction des différents sens du terme reste à plusieurs

dessin tandis que l'espagnol sépare ainsi le dessin en ces deux acceptions matérielle et conceptuelle, faisant de *diseño* un transfert direct du mot italien. En distinguant les deux occurrences, c'est comme si les Espagnols différenciaient le schème conceptuel inféré dans le dessin ou encore sa supériorité et son éminence dans le processus de l'acte même de manier les outils et de fabriquer une œuvre dans ses phases matérielles successives. Ce transfert d'un mot spécifiquement italien et employé dans sa sémantique proprement intellectuelle, au contraire de la polysémie qu'il contient en italien, n'a du reste pas du tout évolué en Espagne au cours du XVIe siècle. L'occurrence *diseño* persiste dans les écrits artistiques et scientifiques jusqu'à la fin du XVIe siècle et sa disparition dans la langue artistique au profit du seul mot *dibujo* au XVIIe siècle absorbe alors tous les sens du mot « dessin » sous cette unique appellation (fig. 1). Le mot *diseño* demeure cependant toujours en usage dans la langue orale, dans le vocabulaire de l'architecture et du design où il conserve tout son caractère abstrait et conceptuel, persistant aujourd'hui encore dans les mémoires et dans la langue. Le transfert sémantique s'est bien opéré dans la langue castillane mais il n'a pas dépassé les usages oraux ou écrits dans les textes artistiques où les deux occurrences *dibujo* et *diseño* ne sont jamais confondues et toujours différenciées dans la définition et l'usage. On peut parler d'un transfert partiellement oral du mot *diseño* dans la mesure où il disparaît au XVIIe siècle tout en étant apparemment compris de tous et toujours employé au sens conceptuel du dessin. Comment expliquer alors cette

égards ténue et l'auteur n'utilise pas d'orthographe différente (dessin / dessein), préférant systématiquement l'écriture du terme sous la forme de « dessein ». Dans plusieurs parties de textes, le mot se réfère explicitement au dessin au sens de trait : « Le Dessein a pour objet la figure des corps que l'on represente, & que l'on fait voir tels qu'ils paroissent simplement avec des lignes. » (André FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent* [...], Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 393). Mais dans d'autres, on mesure parfaitement le double sens que revêt ce même terme de dessein chez l'auteur : « Je voy bien, dit-il [Pymandre], qu'en termes de Peinture, le mot de dessein a diverses significations. C'est pourquoi, afin que je tire de nostre entretien toute l'utilité que je desire, souffrez que je vous demande ce que vous entendez particuliérement par le mot dessein, lors qu'il semble que vous en attribuez toute la perfection à Michel-Ange. Il est vray, répondis-je, que ce mot est pris en divers sens parmi les Peintres ; car ils appellent dessein, l'esquisse d'un Tableau, ou le projet de quelque Ouvrage, representé seulement sur du papier avec le crayon, ou à la plume. On appelle encore dessein la pensée, ou la volonté qu'on a de faire quelque chose ; ainsi avant que d'arrester quelque histoire, un Peintre dit qu'il en a formé le dessein dans son esprit. » (André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Seconde partie*, t. II, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1672, p. 297-298).

disparition tout en demeurant alors aussi vivace dans la mémoire et les usages oraux ? Il est difficile de répondre à cette question mais on ne peut que constater ce décalage et la persistance du mot *diseño* dans le vocabulaire artistique oral et écrit aujourd'hui encore, sans une intégration officielle dans la langue acceptée par les institutions académiques. Les auteurs de la Renaissance, d'ambitions, de tempéraments, de disciplines souvent différentes (comme Felipe de Guevara et José de Sigüenza) ont employé cette terminologie en toute conscience puisqu'aucun d'entre eux ne confond jamais les deux termes. Mais comment expliquer l'élimination du mot *diseño* au XVIIe siècle et plus tard alors que la langue parlée et une section du vocabulaire artistique continue à l'employer avec la même acception intellectuelle ? Le *diseño* serait la seule occurrence circulant en Espagne avec un sens précis mais dévié de la polysémie originelle du mot italien — le seul mot pour désigner tous les sens et les phases du dessin — et maintenu à terme. Parmi les mots les plus courants, il s'agit d'un transfert d'une péninsule à l'autre mais avec une médiation passée par une acculturation aux besoins locaux.

Ces besoins sont étonnamment mûrs dans les années 1550 puisque l'inclusion du mot *diseño* et sa distinction, claire dans les esprits, du mot *dibujo* viennent appuyer l'hypothèse d'une application terminologique nuancée car les deux termes ne sont jamais confondus, et l'aspect conceptuel de *diseño* toujours correctement employé. Cela signifie que la pratique du dessin est nettement reconnue dans les usages, et la dissociation d'avec la dimension intellectuelle, ou même abstraite dans le cas de discours scientifiques (Rodrigo Zamorano), du mot *diseño* témoigne d'une circulation profonde de cette terminologie dans les milieux savants et lettrés et dans les milieux artistiques dont les textes de José de Sigüenza et de Felipe de Guevara (?-1563) sont les exemples les mieux recensés et les plus représentatifs de la théorie artistique. On soulignera ici un paradoxe : l'Espagne est encore aujourd'hui le pays le moins connu par ses dessins, tout au moins pour la période de la Renaissance beaucoup moins étudiée que le Siècle d'or. Il est donc tout à fait important de souligner ce paradoxe d'un pays longtemps excentré et ignoré dans ce domaine jusqu'à récemment, bien que les traces littéraires indubitables mettent l'accent sur de fines nuances terminologiques sur le concept et la pratique du dessin dans les milieux les plus avancés. Il existe peu de pays à la Renaissance qui soulignent de tels usages dans les pratiques linguistiques. Il faut attendre le siècle suivant pour que la distinction entre « dessin » et « dessein » soit interrogée sans



FIGURE 1 – Domenico Theotokópoulos dit El Greco, *Étude pour saint Jean l'Évangéliste pour le volet du retable de Santo Domingo el Antiguo à Tolède*, Madrid, Biblioteca Nacional, Inv. B. 105. © Madrid, Biblioteca Nacional.

que la différence entre les deux termes soit marquée. En Espagne, la distinction ne disparaît que dans les sources écrites mais elle demeure implicite et bien tranchée. Un autre paradoxe de la situation espagnole est déterminé par le décalage entre les usages sophistiqués de la terminologie artistique et une absence ou seulement une insuffisance des pratiques dessinées telles que les considérait l'historiographie du dessin jusqu'à récemment. La distinction très nette entre les deux mots dans les discours théoriques démontre que la connaissance du dessin relevait d'une tradition et d'une transmission sans discontinuité et témoignait de sa pratique dans les ateliers et les milieux artistiques. Cette connaissance est seulement moins conservée et maintenue dans les mémoires du temps, sans doute aidée par la disparition des œuvres. Peut-on envisager que le transfert du mot italien *diseño* correspondait à une nécessité d'adapter la terminologie à une typologie des usages, notamment aux pratiques d'atelier dont les différents exemples d'utilisation du dessin étaient certainement accessibles ? Autrement dit, la distinction prégnante de ces deux mots est-elle causée par la constatation d'un décalage entre une pratique matérielle, concrète du dessin, telle qu'on la connaissait dans les ateliers, et un discours sur sa définition et sa finalité avant l'unification du discours au Siècle d'or uniformisé autour du mot *dibujo*, qui se substitue ainsi pour tous les sens et rejoint l'universalité du mot *disegno*, chacun dans leur langue respective ?

Permanence de la langue vernaculaire

L'existence souterraine de l'occurrence *diseño* après la Renaissance interroge sur la réelle réception des occurrences étrangères en Espagne puisque peu d'entre elles, tels les mots *esquizo* et *esbozo*, sont utilisées quand il n'existe pas de synonymes d'origine vernaculaire. Se produisit-il une résistance ou bien le vocabulaire artistique était-il déjà assez fourni pour ne pas recueillir les emprunts étrangers ni les absorber vraiment ?

Le cas du mot *dibujo*, l'un des plus importants pour notre propos, est très symptomatique de cette situation. Il s'agit d'une occurrence vernaculaire probablement d'origine médiévale française, adoptée dans toute la péninsule ibérique par tous les dialectes. Son existence ne s'est jamais démentie ni ne connut une éclipse comme *diseño*. Son hégémonie exclusive à partir du XVIIe siècle et son universalité contrastent

fortement avec la place ténue occupée désormais par le *diseño*, plus du tout mentionné dans les dictionnaires. Le terme *dibujo* consacre alors le dessin tout entier, occupe l'espace réel et intellectuel d'une pratique et d'une théorie élaborée avec force par les artistes théoriciens du XVIIe et du XVIIIe siècles (Carducho, Pacheco, Martinez, Palomino) selon les modèles discursifs italiens certes, mais toujours dotés de réflexions et de préceptes personnels et originaux.

Mais au XVIe siècle, on ne rencontre pas encore une telle universalité du mot *dibujo* dont le sens est toujours dissocié de celui de *diseño* : un seul texte consacre cette double dimension matérielle et intellectuelle au *dibujo*. Il ne concerne pas vraiment l'art mais la science. Le médecin Bernardino Montaña de Monserrate (v. 1480-1558) publie, en 1551, le *Libro de la Anatomia del Hombre* [1] dans lequel il décrit des observations sur les sens, plus précisément sur le sens commun. Il adapte ainsi le mot *dibujo* à une série de données physiologiques pour qualifier les images qui se forment dans le cerveau. Au lieu de recourir au mot *diseño*, alors le plus approprié et toujours usité, comme le font tous les auteurs du XVIe siècle, il a recours au mot *dibujo*, c'est-à-dire à un mot d'origine vernaculaire, et non à un emprunt étranger, pour désigner cette propriété. Paradoxalement, le mot ne convenait pas dans ce contexte et la désignation abstraite de cette qualité aurait mieux été servie par le mot *diseño*. Dans un sens, ce choix probablement délibéré, destiné aux lecteurs espagnols, précédait la généralisation de l'occurrence *dibujo* au siècle suivant et sa malléabilité lui fait s'adapter ainsi à tous les contextes. À part le mot *dibujo*, le plus important pour notre propos, d'autres occurrences issues de la langue vernaculaire continuèrent à être employées bien plus fréquemment que les mots italiens. Tels sont les mots espagnols *rasguño* et *borrón* pour désigner l'esquisse et le brouillon (fig. 2 et fig. 3). Ils sont de très loin plus employés que les mots italiens hispanisés en *esquizo* et *esbozo*. L'acculturation de ces deux dernières occurrences n'a pas modifié les habitudes de recourir aux usages vernaculaires.

Mais plus encore que ces deux termes, deux autres mots accusent la prédominance de la langue vernaculaire. Les mots *muestra* et *traza* sont directement issus du jargon d'atelier et de la terminologie juridique nécessaire à la dénomination des commandes artistiques et à leur valeur légale inscrite et décrite dans les contrats, les nombreux procès

1. Bernardino MONTAÑA DE MONTSERRATE, *Libro dela Anathomía del hõbre* [...], Valladolid, Sebastián Martínez, 1551, fol. CXV r^o^.



Figure 2 – Marçal de Sax (documenté à Valence entre 1390 et 1410), *Feuille d'études diverses*, plume et encre brune, sur papier beige. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (Inv. 2280 v°). © Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

et d'autres documents comme les inventaires, et aussi dans la littérature artistique. La *muestra* est un terme utilisé pour qualifier le dessin joint au contrat pour donner au mécène une idée de la pièce à réaliser [1] tandis que le terme capital de *traza* désigne aussi une pièce juridique mais il est plutôt employé pour les projets d'architecture (fig. 4) bien que la frontière entre ces deux termes ne soit pas claire [2]. La dénomination de *muestra* et de *traza* suffisait à désigner et à identifier un dessin et, même si aujourd'hui on en conserve de très rares pièces, les nombreux documents d'archives témoignent encore de leur indispensable fonction dès le XIIIe siècle, en particulier en Aragon et en Catalogne où la tradition picturale s'établit et rayonne dans toute la Méditerranée et attire de

1. Encarna Montero Tortajada, *La transmisión del conocimiento en los oficios artìsticos, Valencia, 1370-1450*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, Disputació de València, coll. « Arxius i documents », n° 59, 2015, p. 81.

2. *Ibid.*, p. 82 et p. 160.



FIGURE 3 – Alonso Berruguete, *Feuille d'études pour une frise ornementale et des putti*, plume et encre brune, sur papier beige. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (Inv. n. 9244 v°). © Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

nombreux artistes étrangers venus d'Italie et de Flandres. Or rien n'est aussi indiscutable que les pièces juridiques dans la mesure où elles constituent des témoignages objectifs des usages de la langue courante rédigés par les notaires et approuvés par les artistes qui s'inscrivent ainsi dans la désignation des œuvres qu'ils ont produites. Peut-être plus encore que le mot *dibujo*, pourtant très idiomatique, les termes *muestra* et *traza* attestent la vivacité de la tradition vernaculaire. Mais l'ensemble de ces termes désignent surtout des pièces d'atelier et leur valeur légale dans les clauses d'un contrat. Ces fonctions essentielles les associent étroitement à la tradition vernaculaire dans la pratique de la langue locale. L'usage quotidien et omniprésent de ces termes dans la langue orale transmise à travers les documents écrits correspond à une réalité de pratiques d'atelier et artisanales qui perdurent lors la constitution d'un acte légal concrétisé par une appellation précise comme *muestra* ou *traza*, deux termes associés à tout type d'artisanat,

particulièrement à la peinture et à l'architecture ou à l'élévation de retables (fig. 5). Autant que celui de *dibujo*, la fréquence des mots *traza* et *muestra*, à l'encontre du *diseño*, que ceux-ci soient ou non étendus à la peinture et non plus à l'architecture, consacre d'abord des termes techniques, et correspond à la fois à un jargon d'atelier et à l'emprise d'une appellation courante, rapidement identifiable. Bien qu'on ait considéré que le mot *traza* délimite conceptuellement la frontière entre l'architecture et les autres arts [1] et qu'il devienne presque exclusivement dédié à l'architecture à partir du Siècle d'or, cette délimitation n'était pas étanche au XVIe siècle et ne le devint que par la suite.

Il en résulte que les occurrences *dibujo*, *muestra* et *traza* constituent un exemple majeur dans le vocabulaire artistique, particulièrement utilisées pour le dessin et aussi dans les arts en général, et que toutes trois proviennent de la langue vernaculaire avec sa racine latine, qui explique son affinité avec l'italien. Le mot *dibujo* devient hégémonique à partir du XVIIe siècle et témoigne de la permanence de la terminologie vernaculaire comme d'une tradition locale persistante dans les pratiques et les coutumes locales. Cette hégémonie atteste la primauté de la langue vernaculaire dans la transmission des usages pratiques au sein des ateliers. Leur permanence au XVIIe siècle s'inscrit dans la constitution d'une théorie de l'art à travers les principaux auteurs de traités qui ont laissé des œuvres importantes tels de Vicente Carducho (1576-1638) et Francisco Pacheco. L'emploi systématique de la langue vernaculaire correspond à une volonté de rendre les préceptes de la peinture accessibles au plus grand nombre, aux artistes en particulier, et ouvre ainsi la voie à une reconnaissance du statut des arts mécaniques. Du reste, la date symbolique de 1600 est marquée par la publication du texte du juriste Gaspar Gútierrez de los Ríos (1566-1606), *Noticia general para la estimacion de las Artes* [...], plaidoyer pour la défense des arts mécaniques et leur reconnaissance parmi les arts libéraux. L'inscription de ce riche vocabulaire dans la tradition écrite entérine ainsi, d'une certaine façon, la culture des ateliers (fig. 6) et en divulgue une partie des usages séculiers. La souplesse d'adaptation du mot *dibujo*, la stabilité de ses racines historiques, son identification immédiate dans tous les dialectes parlés dans la péninsule, y compris au Portugal, contribuèrent à cette hégémonie. Ce terme devient, avec d'autres

1. Lino Cabezas, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, coll. « Grandes Temas », 2008, p. 150.

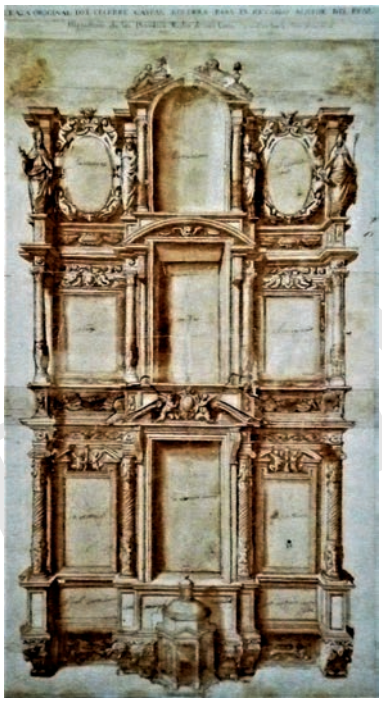


FIGURE 4 – Gaspar Becerra, *Retable des Descalzas Reales*, plume et encre brune, lavis d'encre brune, sur papier beige. Madrid, Biblioteca Nacional, Inv. B. 3. © Madrid, Biblioteca Nacional.



FIGURE 5 – Joan de Joanes, *Projet de retable*, plume et encre brune, sur papier beige. Stockholm, Nationalmuseum. © Stockholm, Nationalmuseum.



Figure 6 – Fernando Yáñez de la Almedina, *Étude pour des anges musiciens*, pointe de métal, sanguine lavée sur papier lavé à la sanguine. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 11677. © Paris, musée du Louvre.

occurrences vernaculaires, le véhicule des idées et des connaissances, parmi lesquelles les techniques jouent un rôle essentiel.

On assiste ainsi à une acculturation des éléments et des mots étrangers, plutôt que le contraire, afin de rendre cette langue accessible et de développer des méthodes de description et des discours théoriques compréhensibles dans la langue locale. Le point de départ de cette orientation décisive commence dans la décennie 1550 avec l'émergence d'une conscience artistique collective et une nécessité de transcrire et de transmettre dans la langue vernaculaire des connaissances, souvent très techniques, et des idées pour faire progresser le perfectionnement des principes. Le succès du traité d'anatomie de Juan Valverde de Hamusco (v. 1525-v.1587), publié en castillan à Rome en 1556 et traduit en italien l'année suivante, atteste le besoin impérieux des artistes comme des médecins et des scientifiques de disposer d'un texte accessible non pas en latin, comme il était encore d'usage, mais en langue vernaculaire et ainsi de pouvoir disposer de techniques, de

méthodes et de concepts immédiatement applicables. La disparition du mot *diseño* au XVIIe siècle est le signe de la fin d'une époque, celle de la culture humaniste de la Renaissance où les Italiens laissèrent une forte empreinte dans la culture locale, par le biais de la traduction et de la diffusion des idées nouvelles associées à l'humanisme sous tous ses aspects. Mais ce fut le propre du Siècle d'or de procéder à la construction d'une langue artistique dotée des finesses terminologiques et de se réapproprier les principes inventés en Italie, de les rendre originaux, dérivés en partie de la disponibilité des acquis d'une langue vernaculaire désormais capable de parvenir à l'édification d'une langue artistique indépendante où les usages idiosyncrasiques de la langue répondent à la nécessité d'expliciter les préceptes artistiques dans l'harmonie d'une compréhension mutuelle. À partir de la circulation des idées et des mots dans l'aire ibérique, la construction d'une langue artistique résultait donc de la sédimentation d'éléments vernaculaires implantés et façonnés, depuis plusieurs siècles, à travers les générations et les pratiques locales, et de la circulation intense et active des Espagnols et des Italiens dont les échanges concernaient les domaines politiques, économiques et commerciaux aussi bien que les échanges littéraires et artistiques favorisés par la politique territoriale de l'empire. Cette construction était la conséquence d'un contexte particulièrement réceptif, propice à un tel processus, malgré une politique religieuse rigoriste [1].

1. Pour le processus d'édification et de construction de la langue et la conjoncture favorable à cet essor, je me permets de renvoyer à mon étude : *Le dessin en Espagne à la Renaissance. Pour une interprétation de la trace*, Turnhout, Brepols, coll. « Études renaissantes », Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, n° 15, 2015, p. 321-607.

© PULM

« Manière », « maniéré », « maniériste » : transferts et enjeux théoriques autour d'un terme clé du vocabulaire artistique

Émilie PASSIGNAT
Università di Pisa

> Ne fanno anco l'astratto *Manierismo* ; inutile :
> e già troppo basta Maniera.
>
> Niccolò TOMMASEO, *Dizionario della lingua italiana*, 1865

Le regain d'intérêt qu'a connu le Maniérisme au XXe siècle a donné lieu à de nombreux ouvrages qui ne manquent pas, dans la majorité des cas, de rappeler l'histoire de ce terme. Les vicissitudes liées à son étymologie figurent en effet très souvent en introduction comme un passage obligatoire dans sa définition. Les auteurs passent ainsi en revue les moments essentiels de la formation du mot. La « manière » chez Giorgio Vasari (1511-1574), la critique dénonciatrice et fatale due à l'abbé Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) et l'emploi inaugural de « manierismo » chez Luigi Lanzi (1732-1810) dans le sens d'« altération du vrai » sont les étapes systématiquement citées. Mais de telles considérations préliminaires ont souvent servi plutôt à encadrer les difficultés et les débats contemporains sur la légitimité de son utilisation actuelle, qu'à fournir une véritable réflexion sur son usage au cours des siècles [1].

1. Pour ce débat, dans lequel sont intervenus de nombreux historiens de l'art à partir des années 1950, rappelons parmi les contributions les plus importantes celles de Georg WEISE, « La doppia origine del concetto di manierismo », dans Istituto nazionale di studi sul Rinascimento (éd.), *Studi vasariani*, Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della edizione delle « Vite » del Vasari, Florence, Palazzo Strozzi,

© PULM

« Manière », terme paradigmatique du lexique artistique, combine à la fois une dimension théorique, pratique et critique, une association difficile qui en a déterminé l'évolution sémantique, marquée par de nombreuses fluctuations et par une progressive polarisation négative. Mario Treves fut le premier à fournir une liste plus détaillée d'occurrences dans le but de mettre en évidence une certaine logique dans sa transformation. Christian Michel a depuis nettement contribué à éclaircir ses différentes acceptions à travers les théories de l'art en Europe, en mettant en évidence le processus de substitution du terme par celui que l'on emploie aujourd'hui, le « style [1] ». Nous proposons de réfléchir davantage encore sur les enjeux théoriques que soulève cette terminologie, en nous concentrant également sur la formation et la diffusion de ses dérivés par suffixation, à travers l'analyse des occurrences de « maniéré » et « maniériste », notamment dans les écrits sur l'art en France jusque vers la moitié du XVIIIe siècle.

La *maniera*, des manières

Il est presque incontournable d'aborder la notion de « *maniera* » sans prendre initialement en considération les écrits de Giorgio Vasari, étant donné que c'est lui qui en impose et en entérine l'usage dans le vocabulaire artistique, en lui attribuant le sens de caractère reconnaissable d'une entité artistique individuelle ou collective. Quoique que ce sujet ait déjà été abondamment traité, il reste néanmoins à formuler quelques utiles observations quant à l'adoption de « *maniera* », dont certains aspects ont jusqu'à présent été trop négligés [2]. Il s'agit

16-19 septembre 1950, Florence, Sansoni, 1952, p. 183-185 ; Giuliano Briganti, *La Maniera italiana*, Rome, Editori Riuniti, 1961 ; Accademia nazionale dei Lincei (éd.), *Manierismo, barocco, rococo : concetti e termini* [...], Convegno internazionale, Rome, 21-24 avril 1960, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962 ; Congrès international d'histoire de l'art (éd.), *Studies in Western art. 2, The Renaissance and Mannerism*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, New York, 7-12 septembre 1961, Princeton, Princeton University Press, 1963 ; mais aussi et surtout Antonio Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin, Einaudi, 1993.

1. Mario Treves, « *Maniera*, the *History* of a Word », *Marsyas*, I, 1941, p. 69-88 ; Christian Michel, « Manière, goût, faire, style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au 18e siècle », dans F. Douay-Soublin (éd.), *Rhétorique et discours critiques : échanges entre langue et métalangue*, Actes du colloque du GEHLF, Paris, 13-14 mars 1987, Paris, Presse de l'École normale supérieure, 1989, p. 153-159.

2. Parmi les meilleures contributions et enquêtes conduites sur le terme « *maniera* » chez Vasari, signalons celles de Jean Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée*

essentiellement de se demander pour quelle raison Vasari a opté pour ce terme plutôt que « style ». Il se trouve en effet que plusieurs hommes de lettres influents n'ont pas hésité à employer « style » en se référant aux artistes, et ce, précisément dans la période qui précède la première édition des *Vies* vasariennes. C'est le cas par exemple de Giulio Camillo (v. 1480-1544) et de l'Arétin (1492-1556 [1]). Le premier, expert en logique, qui propose aux artistes sa classification, en sept échelons, des connaissances nécessaires pour atteindre la perfection dans leur discipline, explique dans son traité sur l'imitation : « *Nel sesto deono esser ordinate tutte le positioni o movimenti del corpo che dir vogliamo. Questo sarebbe per aventura quello, nel qual l'artefice potrebbe mostrare più che in altro lo stile suo* [2]. » De même, l'Arétin, mentor de Vasari, parle de style pour les artistes à plusieurs reprises dans sa correspondance. Prenons pour seul exemple la lettre de louanges des œuvres de Michel-Ange (1475-1564) qu'il envoie justement à Vasari et dans laquelle il écrit : « *In conclusione : lo stile del grande uomo è lo spirito de l'arte ; perciò le figure da lui scolpite e dipinte parlano, muovono e spirano* [3] ».

Derrière ces deux occurrences significatives sous de nombreux aspects, se profile avant tout le grand thème de l'*Ut pictura poësis*. De son côté Vasari ne devait certainement avoir aucune objection à

Vasari, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 97-112 ; Luigi GRASSI, *Dizionario della critica d'arte*, Turin, UTET, 1978, *ad vocem* ; Ursula LINK-HEER, « Maniera : Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe) », dans H.U. GUMBRECHT et K.L. PFEIFFER (éd.), *Stil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 93-126 ; Ursula LINK-HEER, « Raffael ohne Hände' oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation : Konzepte der "maniera" bei Vasari und seinen Zeitgenossen », dans W. BRAUNGART (éd.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 203-219.

1. Sur la notion de « style » dans les écrits de Cicéron, de Baldassarre Castiglione et de l'abbé Bellori, voir Willibald SAUERLÄNDER, « From "stilus" to style : reflection on the fate of a notion », *Art History*, 6, 1983, p. 253-270, en particulier p. 254-259.

2. Giulio CAMILLO, *Dell'Imitazione*, dans *Tutte le opere di Giulio Camillo*, édition revue par T. PORCACCHI, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567, p. 234 [1re éd. Venise, 1544].

3. Cette lettre datée du 15 juillet 1538 a été publiée dans Pietro ARETINO, *Lettere di Pietro Aretino. Libro II*, Venise, Marcolini, 1542, p. 76 ; voir Giorgio VASARI, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, éd. par K. FREY e H.W. FREY, Munich, Müller, 1923-1940, vol. I, p. 35. Intéressante à ce point l'occurrence de « *stile* » dans les *Vies* qui constitue une sorte de réponse à la lettre de l'Arétin : voir Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. par P. BAROCCHI et R. BETTARINI, Florence, Sansoni, 1966-1987, vol. VI, p. 58. Sur l'Arétin et Vasari, en particulier sur le phénomène de réfraction littéraire qui se vérifie dans leurs écrits, voir Gerarda STIMATO, « Da Pietro Aretino a Giorgio Vasari : contagio epistolare come prima palestra di stile », *Italianistica : Rivista di letteratura italiana*, Anno 38, 2, 2009, p. 239-250.

emprunter un mot au lexique des Lettres puisque, comme la plupart des théoriciens de l'art de son époque, il s'efforçait d'élever le statut du peintre au même rang que celui du poète. Il est très révélateur de constater qu'il a choisi de représenter sur les murs de sa demeure florentine les allégories de la peinture et de la poésie dans des postures pratiquement identiques. Il s'est montré en revanche beaucoup moins indulgent avec la sculpture, en peignant une allégorie qui frise la caricature : pour le statuaire et son œuvre ébauchée dans le marbre il reprend en effet la solution de composition alors en vogue — soit le thème des lutteurs qui met en scène deux figures dans un rapport dominant-dominé — voulant ainsi illustrer une situation de conflit perpétuelle du sculpteur avec la matière. C'est la réponse personnelle et très privée de Vasari au débat du Paragone [1]. Dans le cas du peintre et du poète, la relation entre le créateur et son œuvre reste sereine, la position confortable et les outils de travail, la plume et le pinceau, se confondent quasiment. Ce dernier détail est particulièrement parlant. Le choix du terme « style » aurait sans doute pu contribuer à souligner davantage ce parallèle, en s'appuyant justement sur la similitude des instruments utilisés par le peintre et le poète. Le *stylus* servait à l'écriture dans l'Antiquité et le « *stile* » faisait de fait encore partie de l'équipement du dessinateur. Vasari le mentionne par exemple dans sa réponse à Benedetto Varchi (1503-1565), lorsqu'il évoque la difficulté du rendu des ombres et des lumières pour le peintre : « *E, finito questo, pigliate una carta e disegnatevi su il medesimo ; e, quando dintornato avete le prime linee, Voi con lo stile, o penna, o matita, o pennello cominciate a ombrarla* [2]. » Les théoriciens du XVIe siècle tenaient à souligner l'évidence d'une origine commune aux Arts et aux Lettres, en rappelant par ailleurs que le terme grec *gráphein* permettait de désigner sans distinction les actes d'écrire, de dessiner et de peindre [3].

Toutefois, au moment où Vasari rédigeait les *Vies*, les objectifs de l'auteur étaient plus ambitieux et « style » présentait à ce point au

1. Sur ces allégories, voir Émilie PASSIGNAT, « Vasari Between the Paragone and the Portraits of Himself », *Explorations in Renaissance Culture*, 39.1, 2013, p. 102-104.

2. Il s'agit de la lettre du 12 février 1547 publiée dans Benedetto VARCHI, *Due lezioni* [...], Florence, Torrentino, 1549, p. 121-126, citation p. 122 ; voir Benedetto VARCHI, Vincenzo BORGHINI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, éd. par P. BAROCCHI, Livourne, Sillabe, 1998, p. 62.

3. Le terme *gráphein* a par exemple suscité l'intérêt de Pomponio Gaurico (1481 ou 1482-1530) et de Cesare Cesariano (1475-1543). Voir Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan, Riccardo Ricciardi, 1971-1977, vol. II, p. 1167 et vol. III, p. 2998.

moins deux inconvénients majeurs. Le « *stile* » était tout d'abord un terme technique sans relief particulier — se référant non seulement à un outil pour dessiner, mais aussi à un rondin de bois — dont la plupart des artistes ne devaient soupçonner les liens anciens avec les Lettres et qui par conséquent ne se prêtait pas bien à supporter la dimension théorique envisagée par Vasari. Il était indispensable de se faire comprendre par ses confrères, ce qui impliquait de récupérer le lexique courant des *botteghe*, dans lesquelles le terme « *maniera* » était déjà utilisé dans une signification qu'il aurait suffi à Vasari de parfaire [1]. Par le biais de son étymologie, « *maniera* » permettait de surcroît de valoriser la main ; la main comme prolongement de l'esprit ; la main qui traduit librement l'Idée de l'artiste. L'excellence du dessin ne dépendait pas de l'outil mais bien de l'adresse manuelle. Un des défis des théoriciens était de réussir à donner une nouvelle épaisseur intellectuelle à l'art sans pour autant rabaisser ou perdre la valeur de l'action, du geste nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre. Sans l'entraînement continu de la main, l'artiste était considéré incapable de traduire ses inventions. C'est dans le même ordre d'idées que Baccio Bandinelli (1488-1560) déconseillait l'usage d'instruments pour guider le trait en décrétant dans son *Libro del disegno* que l'on ne peut atteindre la perfection qu'en pratiquant le dessin à main libre, « *senza sesta e riga* », une critique plutôt explicite du traité de géométrie d'Albrecht Dürer (1471-1528), *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* [2]. Le concept de style de l'artiste désigné par une métonymie mettant en évidence un instrument n'était donc pas en mesure de transmettre les nouvelles ambitions théoriques du milieu florentin. En revanche, sans se focaliser sur un outil en particulier, la panoplie des artistes étant du reste très abondante, « *maniera* » s'adaptait tout compte fait à l'ensemble des disciplines artistiques, un avantage loin d'être négligeable qui constituait un élément unificateur des arts supplémentaire à l'aube de la fondation de l'Accademia del Disegno.

1. On trouve déjà « *maniera* » dans le sens de « style » de l'artiste dans le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (env. 1360-env. 1440), mais aussi dans les écrits de Léonard de Vinci (1452-1519). Voir Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte della pittura : il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice riccardiano*, éd. par A.P. TORRESI, Ferrara, Liberty House, 2004, *passim* ; Léonard DE VINCI, *Libro di Pittura, Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. par C. PEDRETTI et C. VECCE, Florence, Giunti, 1995, *passim*.

2. Louis A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court : a corpus of early modern sources*, Philadelphia, American philosophical society, 2004, p. 902.

L'autre inconvénient de « style » était son acception plutôt restreinte. Lorsque les hommes de lettres employaient ce mot, c'était le plus souvent avec une polarité essentiellement positive. Ce que l'on peut remarquer par exemple dans la citation de l'Arétin ci-dessus. « *Maniera* » se prêtait à un usage plus ample qui correspondait à l'empreinte, à la trace de l'artiste dans l'œuvre, pouvant être bonne ou mauvaise. Il n'est donc pas étonnant de voir chez Vasari se multiplier les adjectifs pour qualifier et décrire la « manière » de chacun des artistes. Rappelons tout de même qu'avec Vasari on assiste à la naissance de la critique d'art et qu'à travers les *Vies* s'opèrent des choix très consciencieux au niveau du lexique, dans le but de forger le vocabulaire artistique tout en visant à imposer le toscan comme la langue des arts [1]. Dans ce contexte, « *maniera* » assuma immédiatement un rôle décisif et devint un terme clé, un point de jonction crucial entre le vocabulaire pratique, théorique et critique. Pour se justifier d'avoir entrepris l'écriture des *Vies*, Vasari se présente comme un expert qui « *riconosce le varie maniere degli artefici come un pratico cancelliere i diversi e variati scritti de' suoi equali* [2] ». Dans un passage fondamental de son troisième *Proemio*, il explique en outre vouloir « *far conoscere a quegli, che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi et in diverse persone* [3] ». Ces deux importantes déclarations témoignent de l'émergence de la figure du connaisseur et de l'amateur et révèlent à quel point les diverses déclinaisons de « *maniera* » devaient répondre aux exigences d'un marché de l'art en plein essor, selon une solution qui allait avoir un impact durable [4]. En suivant ce filon, l'usage de « *maniera* » associée à de nombreux adjectifs, sans connotation péjorative *a priori*, se poursuit dans la littérature artistique successive, en particulier chez Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) et André Félibien (1619-1695), qui comptent

1. À ce sujet, voir surtout Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, ELLUG, 1988, p. 209-235 ; Donatella Fratini, *I « vocaboli particolari » degli artefici : appunti sulla nomenclatura delle arti nelle due edizioni delle* Vite *vasariane*, dans H. Miesse et G. Valenti (éd.), *« Modello, regola, ordine ». Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, Rennes, PUR, à paraître.

2. Giorgio Vasari [1550], 1966-1987, vol. VI, p. 411.

3. *Ibid.*, vol. III, p. 4.

4. Sur la « manière », le marché de l'art en Europe et les débats autour de la pratique de l'attribution aux XVIIe et XVIIIe siècles, voir la synthèse de Gaëtane Maës et Chiara Savettieri, « Manière », dans A. Lafont (éd.), *1740, Un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dézallier d'Argenville*, Lyon, Fage, 2012, p. 157-161.

eux aussi sur l'épithète pour en moduler à volonté toutes les nuances, lui donnant tour à tour le sens d'éloge ou de blâme.

Manière-maniéré : une distinction nécessaire

Deux cents ans plus tard, la situation a cependant sensiblement changé et à côté de « manière », par exemple dans les dictionnaires de Jacques Lacombe (1724-1811) et d'Antoine-Joseph Pernety (1716-1801), apparaît un autre terme, « maniéré », qui entre temps a fait son entrée dans le vocabulaire artistique. Antoine-Joseph Pernety publie son *Dictionnaire portatif* en 1757, destiné à un public toujours plus large. Il y définit la « manière » assez longuement sur quatre pages : « La manière d'un peintre est proprement son style ; c'est son faire [1] » écrit-il, soulignant les synonymes qui commençaient à circuler plus couramment dans le milieu académique [2]. Mais surtout, l'auteur note plus loin qu'il ne faut pas confondre « avoir une manière » et « être maniéré », en laissant entendre par conséquent que c'est désormais le dérivé « maniéré » qui comporte une connotation péjorative. Il lui consacre par la suite une définition autonome dans laquelle ressort la critique de la répétition et de l'éloignement de la nature [3]. Jacques Lacombe insiste également sur cette distinction dans son *Dictionnaire portatif* paru quelques années auparavant. Sa définition de « manière » est de plus très intéressante pour l'aspect énigmatique induit par le « je ne sçais quoi » qu'il emprunte probablement à Roland Fréart de Chambray (1606-1676) ou à Filippo Baldinucci (1625-1696 [4]) : « C'est une façon de faire, une touche, un goût, un choix, enfin un je ne

1. Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Beauche, 1757, p. 398.

2. Voir Christian MICHEL, 1989. C'est au nom du parallèle entre poésie et peinture que le terme « style » a commencé à réapparaître. Voir par exemple la définition de « manière », profondément marquée par les idées de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), fournie par Hilaire Pader (1617-1677) en 1653 : « c'est comme le Stille parmi les Poètes, & comme ils sont divers, les Manieres le sont aussi ; De telle sorte que je trouve qu'il y a grande relation des Peintres aux Poètes », Hilaire PADER, *La Peinture parlante*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1653, p. 9. Sur Pader et Lomazzo, voir l'article de Stéphanie TROUVÉ, p. 103.

3. Antoine-Joseph PERNETY, 1757, p. 401-402.

4. Voir Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection en peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, p. 120 ; Filippo BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, Santi Franchi, 1681, p. 88 : « [...] *il che porta per necessità ancora ne' maestri singularissimi una non so qual lontananza dall'intesa imitazione del vero, e naturale* ».

sçais quoi qui caractérise et fait connoître les Ouvrages d'un Peintre et quelquefois même d'une Ecole entière [1] ». Après quoi il recommande :

> Il faut prendre garde de confondre ces deux façons de parler *avoir une manière* et *être maniéré* qui sont deux choses bien différentes. La *manière* d'un Peintre est, comme on l'a dit, le faire et en quelque sorte son *stile* : mais *être maniéré*, c'est sortir de la nature et du vrai, et ne tenir à rien que d'une pratique vicieuse [2].

Ces définitions résument l'essentiel de près d'un siècle de débats autour de la question de l'imitation. On doit à Filippo Baldinucci l'apparition à l'écrit du nouvel adjectif « *ammanierato* » dans l'article « *maniera* » de son dictionnaire [3]. « Maniéré » devait être suffisamment utilisé en France dès la fin du XVIIe siècle pour qu'Antoine Furetière (1619-1688) l'intègre dans son dictionnaire : « Qui se dit d'un peintre qui n'estudie ni l'antique ni la nature, mais qui ne suit que son génie. On appelle le travail de Joseph Pein, un travail maniéré [4] ». Nous reviendrons plus loin sur cette dernière phrase. Force est de constater cependant qu'il n'était pas encore très répandu à l'écrit. On en relève notamment une occurrence dans le *Discours sur la couleur* d'Henri Testelin (1616-1695), où « maniéré » est là aussi opposé au modèle de la nature. Le peintre, dans sa formation, doit faire preuve d'un « choix des effets naturels qui se rapportent mieux aux règles de l'art, se détournant de tout ce qui est maniéré [5] ».

C'est au cours de la première moitié du XVIIIe siècle que l'emploi de « maniéré » se généralise, parallèlement à la perte de valeur de « manière ». L'intérêt d'un dérivé de la sorte devait ainsi permettre de

1. Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, La veuve Estienne et Fils, 1752, p. 382-383.

2. *Ibid.*, p. 383.

3. Filippo Baldinucci, 1681, p. 88 : « *Da questa radical parola, maniera, ne viene ammanierato, che dicesi di quell'opre nelle quali l'artefice discostandosi molto dal vero, tutto tira al proprio modo di fare, tanto nelle figure umane, quanto negli animali* [...]*; ed è vizio questo tanto universale, che abbraccia, ove più ove meno, la maggior parte di tutti gli artefici* ».

4. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, vol. II, *ad vocem*.

5. Henri Testelin, *Sentiments sur les plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture : recueillis et mis en tables de préceptes avec plusieurs discours académiques*, dans A. Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris, E.N.S.B.-A., 1996, p. 365 [1re éd. La Haye, s.d. (v. 1693-1694)].

retrancher une bonne partie des connotations négatives qui s'étaient progressivement greffées sur le mot, dans le but d'en maintenir l'usage.

Maniéristes : la vanité, l'insulte

Il est couramment admis qu'une étape décisive dans l'histoire du terme « manière » est franchie avec la condamnation sans appel sortie de la plume de l'abbé Bellori en 1672. Cette attaque est pourtant anticipée d'une décennie en France, avec l'apparition d'un autre dérivé, « maniériste », qui constitue un jalon tout aussi déterminant dans l'évolution du mot : elle est due à Roland Fréart de Chambray dans le traité de *L'Idée de la Perfection de la Peinture* publié en 1662. De telles positions radicales illustrent l'aboutissement de la politique des images menée par l'Église depuis une centaine d'années. Un certain dilemme entre la recherche du beau idéal et l'imitation de la nature était perceptible avant même la conclusion du concile de Trente dans les propos de Paolo Pino (?-v. 1565) et de Francisco De Holanda [1] (v. 1517-1584). Ce dernier théorisait d'une part le concept d'Idée en exaltant le rôle de l'imagination, d'autre part avertissait l'artiste de ne pas s'éloigner du modèle de la nature, en lui rappelant que son premier maître reste incontestablement cette création divine. Cet aspect moral de la sacralité de la nature poussa dès lors les théoriciens de la période de la Contre-Réforme à condamner la liberté artistique qui s'était peu à peu installée et faisait de la figure de l'artiste un véritable démiurge. L'Église commença ainsi à réprimer le recours à l'imagination [2]. Dans ce cadre, considérer la nature imparfaite et vouloir la corriger, voire la réinterpréter, devenait du coup un acte vaniteux. Voilà pourquoi la « manière », cette empreinte de l'artiste dans l'œuvre qui se révèle être un filtre plus ou moins déformant de la réalité, était sous accusation : elle était vue comme un signe de vanité de l'artiste et devint donc un vice pour Bellori.

Plusieurs conférences académiques sur le thème de la « manière » illustrent l'ampleur des débats qui se vérifient par la suite, touchant tout autant à la théorie qu'à la question de la formation de l'artiste. La première d'entre elles, intitulée *Contre les copistes des manières* est

1. Voir Paolo PINO, *Dialogo di pittura*, dans P. BAROCCHI (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960-1962, vol. I, p. 97 ; Francisco de HOLANDA, *Da pintura antiga*, éd. par J. Da FELICIDADE ALVES, Lisbonne, Livros Horizonte, 1984, p. 36.

2. Voir surtout Gabriele PALEOTTI, *Discorso sulle imagini sacre e profane*, dans P. BAROCCHI (éd.), 1960-1962, vol. II, p. 358-370, 382-389, 398-407.

prononcée par Philippe de Champaigne (1602-1674) justement l'année de la parution des *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. L'auteur invite à faire évoluer les pratiques pédagogiques de l'Académie Royale. Il distingue l'imitation d'un maître, qui est un passage obligatoire pour l'élève, de la copie systématique de la manière d'un seul et même maître. La « manière » en soi n'y est pas condamnée : il préconise au contraire aux jeunes peintres de « prendre ce qu'il a de plus beau dans toutes les manières particulières et se former, à l'imitation des abeilles, un suc, c'est-à-dire une beauté qui leur fut propre [1] ». C'est ici l'adjectif « particulières » qui laisse entendre combien le collectif et l'universel doivent prévaloir contre l'individuel et le spécifique. La conférence du comte de Caylus (1692-1765) *Sur la manière et les moyens de l'éviter* prononcée le 2 septembre 1747 est très éclairante sur l'évolution du problème. Elle s'inscrit dans un contexte tout autre, celui d'un retour au modèle classique activement encouragé par Caylus lui-même passionné d'archéologie. Son opinion est résolument critique :

> La manière, quelque définition qu'on en donne, et de quelque côté qu'on puisse la regarder, n'est qu'un défaut plus ou moins heureux. Ne nous y trompons pas : c'est l'habitude de voir toujours de la même façon ; et pour dire plus, c'est une malheureuse approbation que nous donnons souvent à notre paresse [2].

La manière est donc avant tout un défaut. Au cœur du siècle des Lumières, où la quête du vrai est la finalité suprême, la personnalité du peintre passe au second plan. Il poursuit : « Sûrement ce n'est pas une faculté méritante : car enfin avouons-le, une chose que nous mettons à la place de la nature ne peut être approuvée dans un art qui ne consiste que dans sa parfaite imitation. » La manière du peintre est maintenant considérée comme un obstacle à la contemplation de la nature. Au-delà de l'usuelle dénonciation de la répétition, l'auteur décèle en quelque sorte une origine physiologique à cette faute qu'il définit comme étant une « habitude de voir ». Notons aussi combien il prend ses distances par rapport au Beau idéal lié à la théorie de l'*electio*, exemplifiée par la célèbre anecdote plinienne de Zeuxis et des filles de Crotone. Cette recherche de la beauté qui implique la correction du modèle fourni par la nature lui semble une source d'erreurs :

1. Alain Mérot, 1996, p. 224-228, citation p. 225-226 ; Voir Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, E.N.S.B.-A., 2006-2015, t. I , vol. 2, p. 461-463.

2. *Ibid.*, t. V, p. 61-69, citation p. 61.

> Je crois le défaut de la manière fondé sur un malheur de la nature. Un modèle n'est jamais parfait ; il faut réparer les parties de contour et de proportions qui lui manquent, ce qui met dans la nécessité de faire des liaisons d'une belle partie à une autre qui convient, c'est-à-dire qu'il faut remplir l'intervalle. Vous concevez que de telles opérations, malheureusement inévitables par cette nécessité de suppléer la nature, n'ont pu et ne pourront jamais produire que d'heureux hasards. Car je ne puis le nommer autrement [1].

Cette dernière observation est significative car elle met en relation la « manière » avec le « malheur de la nature ». De son point de vue, la grande problématique se trouve au niveau des jointures entre les parties sélectionnées, zones où doit forcément intervenir la créativité, voire la fantaisie de l'artiste : il remet donc en cause cette démarche, qui passe par la sélection et par la pratique de l'assemblage, jugée pratiquement aporétique [2]. Bien que les fondements soient sensiblement divergents, pour les théoriciens et les praticiens les plus puristes, que ce soit par morale ou par éthique, la « manière » demeure fortement compromise, intégrée parmi les vices et jugée inacceptable.

Pour Fréart en particulier, déplorant l'« ignorance présomptueuse qui règne aujourd'huy sur cet Art [3] », une telle situation valait bien un néologisme. Aspirant à la pureté de la langue, l'Académie française de la fin du XVIIe siècle était plutôt conservatrice et l'invention de termes nouveaux était très mal perçue. Les originalités lexicales de plusieurs écrivains qui se rebellaient contre les restrictions imposées ont en ce temps-là fait couler beaucoup d'encre [4]. Certes, le vocabulaire artistique, alors en pleine formation, n'était pas directement concerné par la question de la langue, mais il semblerait pourtant que dans le cas de Fréart, ce contexte particulier n'ait pas été complètement négligeable. L'auteur nous fait en effet part de ses préoccupations linguistiques dans son « Avertissement au lecteur ». Il explique qu'un de

1. *Ibid.*, t. V, p. 62.

2. Chez Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) aussi (qui s'exprime aussi sur la « manière » à l'Académie de Rouen en 1777), on trouvera ce regard critique sur la recherche obstinée du Beau idéal, qui ne conduit finalement qu'à l'égarement du peintre. Sur ce point, voir l'introduction de Christian MICHEL dans Charles-Nicolas COCHIN, *Voyage d'Italie*, éd. par C. MICHEL, Paris-Rome, Boccard, 1991 ; Christian MICHEL, 1989.

3. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection en peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, p. 119.

4. Voir Ferdinand BRUNOT, *Histoire de la langue française : des origines à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1966, vol. IV, Première partie, p. 443-459.

ses amis a consulté son texte avant la publication, lui faisant remarquer que les italianismes dont il faisait usage pouvaient ne pas être compris du lecteur, ce à quoi Fréart répond :

> Ce conseil, qui m'a semblé judicieux et fort raisonnable, m'a néanmoins fait assez de peine, ne trouvant pas d'autres mots purement françois qui eussent des Expressions aussi fortes que celles de ces Barbarismes, que l'usage a comme naturalisez parmi tous les Peintres. Je me suis donc contenté d'en retrancher une partie des moins nécessaires [1].

Il donne par la suite une définition des termes les plus indispensables à son discours, soit « estampe », « tramontains », « esleve », « esquisse », « attitude » et « pellegrin ». L'invention de « maniériste » à partir d'une racine française devait probablement passer plus inaperçue sans nécessiter d'ultérieures justifications. Ce mot apparaît dans son dernier chapitre sur l'examen de *L'École d'Athènes* de Raphaël, dans lequel il critique avec virulence le commentaire de Vasari. À la suite de ces considérations sur cette œuvre, il passe à l'école des Carrache, en déplorant le fait que le talent du Dominiquin ne soit pas reconnu à sa juste valeur : « Que pourra-on dire de l'aveuglement des Peintres de nostre temps qui luy préférèrent des Josepins, des Lanfrancs, et d'autres semblables maniéristes [2] ». Son acception est bien évidement totalement négative. Inutile de préciser ici que les maniéristes de Fréart de Chambray ne sont pas ceux de nos catégories actuelles et correspondent en réalité à une catégorie d'artistes autrement plus ample. Il n'est pas superflu en revanche de prendre brièvement en considération un fait contextuel important. Dans son examen du *Jugement dernier* de Michel-Ange, Fréart emprunte clairement de longs passages au *Dialogo della pittura* de Lodovico Dolce, ce sur quoi a réfléchi Michel Hochmann [3]. Soulignons de plus que Fréart a recours au même stratagème que son prédécesseur pour fonder les principes d'une nouvelle école, par opposition à des théories déjà établies, avec un regard très critique sur l'art de son siècle : il contribue à l'instar de Dolce à élaborer une théorie qui s'appuie sur le redimensionnement de la liberté de l'artiste et sur le respect du « Costume ». Mais plus encore, tous deux font évoluer consi-

1. Roland Fréart de Chambray, 1662, « Avertissement au Lecteur », n.p.
2. *Ibid.*, p. 120.
3. Michel Hochmann, « L'"Idée de perfection de la peinture" de Fréart de Chambray et le "Dialogo della pittura" de Lodovico Dolce », dans S. Frommel, F. Bardati (éd.), *La réception de modèles « cinquecenteschi » dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2010, p. 41-50. Sur Fréart de Chambray, voir dans ce même volume la contribution de Bruno Toscano, « Chambray e il modello italiano », p. 1-19.

dérablement la notion de « *maniera* » : avec Dolce, le terme prend pour la première fois une connotation clairement négative [1]. Avec Fréart et son néologisme, on arrive quasiment à l'insulte.

De même que « maniéré », l'emploi de « maniériste » reste initialement assez sporadique. Abraham Bosse (1602-1676) l'utilise quelques années plus tard dans *Le Peintre converty* et Roger De Piles (1635-1709) dans son commentaire au poème de Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668) *L'Art de Peinture*. Dans la lignée de la pensée de Fréart, la « pratique maniériste » chez Bosse est une pratique fondée sur l'imitation abusive du maître qui porte l'élève à s'éloigner du modèle de la « belle nature [2] ». Chez De Piles, le mot apparaît au sujet de la difficulté de l'expression des passions, au point d'expliciter sa pensée dans une remarque qu'il conclut par l'éloge du principe de variété : « c'est cette diversité d'espèces [de passions] qui fait faire la distinction entre les Peintres qui sont véritablement habiles, d'avec ceux qu'on appelle Maniéristes, et qui répètent jusqu'à cinq ou six fois dans un mesme Tableau les mesmes Airs de teste [3] ». On trouve ici le rejet de la répétition qui constitue à la base une prise de position contre la notion de la « *bella maniera* » fournie par Vasari [4].

Dans les dictionnaires, rares sont les fois où est mentionné « maniériste ». On le relève dans le *Dictionnaire abrégé* de François-Marie de Marsy (1710-1763), qui construit sa définition à partir du commentaire de Roger De Piles. Antoine-Joseph Pernety l'inclut sous « maniéré », où ressort encore le thème de la répétition de soi : « Un peintre maniéré est celui qui se répète dans tous ses ouvrages [...]. Quelques-uns donnent à ces mauvais Artistes le nom de Maniéristes ; mais ce terme n'est pas

1. Voir Lodovico DOLCE, *Dialogo della pittura*, dans P. BAROCCHI (éd.), 1960-1962, vol. I, p. 193.

2. Abraham BOSSE, *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son Art*, Paris, A. Bosse, 1667, p. 36.

3. Roger DE PILES, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy, traduit en français avec des remarques nécessaires et très amples*, Paris, Nicolas l'Anglois, 1668, p. 113. Roger De Piles conseillait en effet au lecteur dans sa préface : « lisez-le-souvent, lisez-le en peu, mais goûtez-le bien, & ne passez pas légèrement sur les endroits que vous verrez marquez d'une * », *Ibid.*, préface n.p.

4. Le célèbre passage des *Vies* définit la belle Manière en exprimant succinctement le concept du Beau idéal et la théorie de l'*electio*, tout en insérant cependant le facteur de la répétition, sur lequel la critique future s'est acharnée : « *La maniera venne poi la più bella da l'avere messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle ; e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, agiugnerle insieme, e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo se dice ella essere bella maniera.* » Giorgio VASARI, 1966-1987, vol. IV, p. 4.

du bon usage [1] ». De toute évidence, le néologisme de Fréart avait été rejeté, à l'écrit du moins, car trop éloigné du bon usage, appartenant donc probablement à un registre de langue trop bas. Même Antoine Furetière, qui formule sa définition (citée plus haut) à partir des observations de Fréart, préfère ne retenir que « maniéré ». « Maniériste » fut donc peu usité durant tout le siècle qui a suivi sa création. Il se réaffirma, en conservant sa connotation négative, après l'invention de celui de « Maniérisme », comme s'il fallait nécessairement l'appui du suffixe « isme » pour que le mot en « iste » subsiste.

Par rapport à « manière », dont les acceptions sont restées souvent fluctuantes et parfois floues, terme que Fréart emploie d'ailleurs, les dérivés qui apparaissent dans la deuxième moitié du XVIIe siècle appartiennent quant à eux exclusivement au lexique de la critique, utilisés pour blâmer une œuvre ou un artiste dont on juge mauvaise l'interprétation du modèle de la nature, que ce soit par paresse ou par manque d'humilité. Cette connotation négative perdure. À en croire Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783), qui déclare qu'« après la honte d'être ignorant, rien n'est plus injurieux à l'artiste que le titre de maniéré [2] », il semblerait que pour certains, « maniéré » et « maniéristes » étaient des insultes à tous les effets, la seconde étant la plus véhémente. On peut trouver là quelque similitude avec l'invention du terme « impressionniste », telle que la raconte Jean-François Raffaëlli dans sa lettre à Edmond Claris :

> À l'une des expositions que ce groupe d'artistes organisa, un critique nous lança, en forme d'injure, le mot *impressionniste* ! Ce mot devait d'abord nous froisser tous, puis nous désunir. Certains l'acceptèrent vaguement. Presque tous, ne le comprenant pas alors, le rejetèrent. Pour moi, plus tard, je lui opposai le mot : *caractérisme*, qui me semblait devoir mieux synthétiser notre effort. Ce mot ne fut pas adopté, et finalement, j'acceptai à mon tour ce mot d'*impressionnisme* qui m'avait tant étonné et exaspéré [3].

1. Antoine-Joseph Pernety, 1757, p. 401-402.

2. Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris, Desaint, 1765, vol. I, p. 30.

3. Edmond Claris, *De l'impressionnisme en sculpture*, Paris, Édition de « La Nouvelle revue », 1902, p. 85.

"*Gladdicheyt*" in Karel van Mander's *Schilder-boeck*

Paul Taylor
The Warburg Institute—University of London

© RILM

Those of us who work on the vocabulary of art know that the standard dictionaries of the European languages are not as helpful as we would like. The lexicographers who have worked on these great enterprises over the years have not always found time to tease out the nuances of the technical terms employed by artists. As a result, while working on an art theoretical text we can be misled even by the most scholarly of dictionaries, when trying to translate what appears to be a simple, basic word in a language.

This is of course much more likely to occur when a word is used in an idiosyncratic way by an individual author. This paper concerns a word of that kind: the Dutch adjective "*glad*", the central meaning of which is "smooth".[1] Connected to this adjective is "*gladdich*", meaning "smoothish" or "rather smooth";[2] the abstract noun is "*gladdicheyt*", "smoothness".[3] Although the central meaning of "*glad*" is "smooth", I shall try to show that Karel van Mander (1548–1606) in his *Schilder-boeck* gave the word a number of other meanings which do not immediately seem related to the concept of smoothness. So far as

1. Sometimes "*glad*" is written with a "t" as "*glat*", but so far as I can see the meaning remains the same. Van Mander never uses "*glad*" with a d to mean "smooth", but I doubt that this fact is significant; it is probably just a coincidence resulting from a small sample. He uses "*glat*" with a t to mean both "smooth" and a number of other meanings shared with "*glad*" with a d.

2. Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, P. van Wesbuch, 1604, I, fol. 10 r°, 116 r°, 123 v°–124 r°.

3. Karel Van Mander, 1604, fol. 124 v° and 144 r°.

I have been able to discover, these meanings were shared by no other author.

In order to recover these meanings I shall be making much use of the abridged translation of Giorgio Vasari's (1511–1574) *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* that Van Mander published as part of his *Schilder-boeck*.[1] By contrasting Italian terms with the Dutch words Van Mander chose in order to translate them, we can learn much about the nuances of meaning he gave to his terminology. "*Glad*" is a particularly revealing example of this, since it is *only* from seeing how it is used in translation that we can come to appreciate the variety of senses Van Mander gave the word. If we were trying to interpret "*glad*" purely from its usual meaning and from the context of the Dutch words around it, we would misinterpret it. Without Vasari's text to compare to Van Mander's, it would seem sensible to interpret "*glad*" as "smooth" in almost every case.[2] Some of the contexts might make that translation seem a little odd, but there would be nothing to make the reading impossible.

This opens up before us a considerable problem of method. Most of the time we do not have a parallel text in a foreign language which we can use as a check on the meanings of the words we are studying. We rely heavily on the immediate textual context when we are analysing the sense of a passage. The example of "*glad*" shows, however, that this immediate context is not always sufficient. For anyone who works on the meanings of artistic terms, "*glad*" provides reason to be sceptical about the results of a monoglot philological enquiry. And since most of our philological enquiries are monoglot, the argument that follows may be methodologically disturbing.

"*Glad*", as I have said, can usually be translated by the English word "smooth", but the Dutch word ranges over a broader semantic field than its English counterpart. Like "smooth", "*glad*" can refer to hairless skin, so it can be used as an alternative for "bald" or "shaved"; but it

1. The most recent and complete scholarly analysis of Van Mander's Italian *Lives* is Saskia Cohen-Wilner, *Rederijkersdromen en Schildersdaden. De* Italiaanse Levens *in het* Schilder-Boeck *(1604) van Karel van Mander*, PhD thesis, University of Amsterdam, 2016.

2. I argued that this was the correct translation, inaccurately I now think, in Paul Taylor, "Book Review. Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. Preceded by The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and likewise his Death and Burial*, ed. by Hessel Miedema. 6 volumes. Doornspijk, 1994–1999", in *Oud Holland*, 115, 2001–2002, p. 131–154 (here p. 134).

has too a number of other, related senses. It often has connotations of lustrous appearance—in fact the *Woordenboek der Nederlandsche Taal* suggests that the word may be related to the noun "*glans*", which means "shine", "gloss" or "lustre". [1] When referring to animals, it can describe sleek, shiny fur. The connotations of glossiness extend the word still further, so that it can describe other surfaces which have an oily or polished or slick appearance. From here it is a small step to a further meaning: "*glad*" can mean "slippery". Van Mander himself uses the word in this sense on one occasion. In his *Lives of the Ancient Painters*, which is based on Antoine du Pinet's French translation of Pliny the Elder, he translates the phrase "*chemins glissans*" by "*slijckighe en slibberige gladde wegen*", which might be translated as "muddy and slippery slick paths". [2]

So "*glad*" already has a range of applications which is greater than that of the English word "smooth". Van Mander then took the term and gave it a still broader field of connotation. Take for example a phrase in Van Mander's life of Andrea Mantegna (ca. 1431–1506), which is of course an abbreviated translation of Vasari's life of Mantegna. He writes of "*het vleesch met zijn soeticheyt en gladdicheyt*". It would be easy to translate this as "the flesh with its sweetness and smoothness", but it would appear that this was not what Van Mander meant to say. The original phrase of Italian he was trying to translate was "*la tenerezza e morbidezza della carne*", "the tenderness and softness of flesh". [3]

Van Mander uses "*glad*", "*gladdich*" or "*gladdicheyt*" to translate "*morbido*" or "*morbidezza*" on six separate occasions. "*Morbido*", which means "soft" in Italian, is used by Vasari to refer to surfaces, often but not always of flesh, which are painted so well that they seem as soft and yielding as they do in real life.

So why use the word "*glad*" to render this seemingly very different concept? There are other Dutch words which have the meaning of softness, such as "*poeseligh*" or "*sacht*". In fact Van Mander does also

1. *Woordenboek der Nederlandsche Taal*,'s- Gravenhage, Sdu Uitgeverij, 1993, s. v. "*Glad*".

2. Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 87 v°–88 r°; Gaius PLINIUS, *Histoire du Monde*, tr. by A. du Pinet, Lyon, Claude Senneton, 1562–1566 [1st ed. *Historia naturalis*, Rome, ca 77 AD], II, p. 652; Plinius, ca 77, XXXV. xxxvii. 117. On the translations and commentaries of Pliny used by Van Mander see the comments by Hessel Miedema in Karel van Mander, *Den grondt der edel-vry schilderconst*, ed. by H. MIEDEMA, Utrecht, Haentjens, Dekker and Gumbert, 1973, II, p. 644–645.

3. Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 108 r°; Giorgio VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, I Giunti, 1568, I, p. 489.

use these words to render "*morbido*". He uses "*sacht*" just once but "*poeseligh*" six times. As it happens, Van Mander seems to have changed his mind about which word to use as the translation progressed. From folios 96 to 102 he translated "*morbido*" with "*vloeyend*" ("flowing"); then he switched to "*glad*", which he used up to folio 123; before then turning to "*poeseligh*", which he used almost exclusively for the rest of the book. [1]

One possibility, then, is that Van Mander simply didn't know what "*morbido*" meant, and only hit on the correct translation when he reached folio 124. However that doesn't seem very likely, given that Van Mander's Italian was excellent and "*morbido*" is an extremely common word, both in everyday Italian and in early modern art theory. And there are too other indications that Van Mander intended to give the word "*glad*" an art theoretical sense related to softness. This emerges from the fact that, on three occasions, he used "*glad*" to translate "*unione*". [2] So for example when translating a passage in which Vasari tells us that an *Annunciation* by Andrea del Sarto (1486–1530) displayed "a most pleasant unity of colouring", "*un'unione di colorito molto piacevole*", Van Mander uses the Dutch phrase "*een gladdicheyt der verwen*", which might be translated as "a smoothness of colours" (Fig. 1).

However "*unione*" does not mean "smoothness" in Italian. It is a key term in Italian art theory, and one to which Vasari devotes a whole chapter of his introduction to the arts of architecture, sculpture and painting at the beginning of the *Vite*. [3] A close relative of "*unione*" is the Dutch word "*houding*", since both terms draws together con-

1. Karel Van Mander, 1604, *vloeyend*: I, fol. 96 v°, 97 v°, 102 r° (Giorgio Vasari, 1568, I, p. 118, 130, 223); *glad/glat*: I, fol. 101 v°, 108 r°, 115 r°, 116 r° (twice), 123 v°-124 r° (Giorgio Vasari, 1568, I, p. 162, 489; II, p. 13, 17, 18, 151); *poeseligh*: I, fol. 124 r°, 138 r°, 139 v°, 161 v°, 174 v° (Giorgio Vasari, 1568, II, p. 154, 340, 355, 688, 805); *sacht*: I, fol. 137 r° (Giorgio Vasari, 1568, II, p. 328); *niet op so drooge*: fol. 144 r° (Giorgio Vasari, 1568, II, p. 577).

2. Karel Van Mander, 1604, I, fol. 101 v°, 104 v°, 124 v° (Giorgio Vasari, 1568, I, p. 162, 376; II, p. 154).

3. Giorgio Vasari, 1568, I, p. 10–66 (48–50). Vasari's introduction has been translated into English in Gerard Baldwin Brown (ed.), *Vasari on Technique*, tr. by L. Maclehose, London, J.M. Dent, 1907. "Technique" is an eighteenth-century term, unknown to Vasari; see Paul Taylor, "From Mechanism to Technique: Diderot, Chardin and the Practice of Painting", in S. Dupré and C. Göttler (ed.), *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, Abingdon, Routledge, 2017.



Figure 1 – Andrea del Sarto, *The Annunciation*, 1512–13, oil on panel, 183 × 184 cm. Florence, Palazzo Pitti. © Photographic Department of the Uffizi Galleries.

cepts of harmony and the evocation of space through careful colour arrangement. [1] As Vasari puts it:

> All pictures, whether in oil or in fresco or tempera, should be so united in their colours that the principal figures in the stories are brought out with the utmost clearness, the draperies of those in front being kept so light that the figures which stand behind are kept darker than the first, and so little by little as the figures retire inward, they become also in

1. Paul TAYLOR, "The Concept of *Houding* in Dutch Art Theory", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 210–232 (222–226); Paul Taylor, "*Houding* and Keeping", in J. JAŹWIERSKI and P. TAYLOR (ed.), *The Visual Culture of Holland in the 17th and 18th Centuries and its European Reception*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2016, p. 93–118 (98).

> equal measure gradually lower in tone in the colour both of the flesh tints and the garments. . . . [1]

The idea then is that colour should be used as a way of evoking space, with lighter colours gradually becoming darker as figures recede. Vasari notes that if this effect is to be achieved, the colours will need to be laid down in a way which is "*unite*", united or unified.

"*Unione*" is connected to "*morbido*", since for Vasari "*morbidezza*" was a principal element in this harmonious creation of figures that round in space. Take for example another passage in Vasari's life of Andrea del Sarto, referring to a painting of Christ appearing to Mary Magdalene (Fig. 2). Vasari says of this work that " . . . *per colorito e per una certa morbidezza et unione è dolce per tutto* . . . ", "in colouring and a certain quality of softness and unity, it is sweetness itself". Van Mander translates this phrase as "*t'welck seer lieflijck en gladdich ghecoloreert was*", "which was coloured very gracefully and rather smoothly". [2] One might think here that "*lieflijck*" is being used to translate "*morbidezza*", but usually Van Mander employs this word to translate "*dolce*" or "*vago*"; [3] so here perhaps he is using "*lieflijck*" to translate "*dolce per tutto*", while "*gladdich*" is covering "*una certa morbidezza et unione*". The suffix "*-ich*" may be an attempt to capture Vasari's adjective "*certa*"—which shows how closely Van Mander follows the sense of his source.

In Vasari's description of Andrea's *Noli me tangere* we see "*morbidezza*" and "*unione*" side-by-side, and Van Mander appears to think they are so closely related that he can translate them with a single word. Although the two words clearly have distinct meanings, they also have much in common. In order to depict soft, convincing flesh, one must make sure that lights connect smoothly to darks, and that there are no sharp edges as limbs gradually round in space. If lights cut too quickly to dark then the result will be not soft, but hard and crude. Here I am following Vasari's own terminology. He says of the manners of certain

1. Giorgio VASARI, 1568, I, p. 48–49: "*Tutte le pitture adunque, o a olio o a fresco o a tempera, si debbon fare talmente unite ne' loro colori, che quelle figure che nelle storie sono le principali venghino condotte chiare chiare, mettendo i panni di colore non tanto scuro adosso a quelle dinanzi che quelle che vanno dopo gli abbino più chiari che le prime, anzi, a poco a poco, tanto quanto elle vanno diminuendo a lo indentro, divenghino anco parimente di mano in mano, e nel colore delle carnagioni e nelle vestimenta, più scure. . . .* " For a discussion of *unione* in Vasari, see Roland LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique de l'art dans les "Vite"*, Grenoble, Ellug, 1988, p. 19–42.

2. Giorgio VASARI, 1568, II, p. 151; Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 123 v°-124 r°.

3. Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 118 r°, 118 v°, 130 v° (Giorgio VASARI, 1568, II, p. 70, 71, 206) "*dolce*"; fol. 135 r°, 176 r° (Giorgio VASARI, 1568, II, p. 236, 811) "*vago*".



Figure 2 – Andrea del Sarto, *Noli me tangere*, ca 1510, oil on panel, 176 × 155 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. © Photographic Department of the Uffizi Galleries.

artists that they are *tagliente*, cutting, and that they are also *duro*, hard, or *crudo*, crude.

Writing of Battista Franco (ca. 1510–1561), for example, he complains that the artist "was not able to shake off, nor could he prevent his works from having, something hard and cutting . . . ". [1] Looking at this print (Fig. 3) may give us some idea of what Vasari meant; Franco's shadows do not always round very smoothly. The face of the Mary supporting the Virgin is particularly abrupt in this regard.

Vasari gives us two suggestions as to how this hard, cutting manner comes about. Artists who draw too much from the antique, who spend too little time studying the life itself, are likely to end up with a cutting manner. Battista Franco is one artist who is said to have spent too much time drawing after statues; another is Andrea Mantegna, whose fascination for antique sculptures apparently led to a *tagliente* style. Vasari writes of Mantegna's "*maniera un pochetto tagliente e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva*", "somewhat cutting manner which sometimes resembles stone rather than living flesh". [2]

A second failing which could lead to a cutting manner was drawing too much by candlelight. Vasari claims that the painter Sebastiano Florigerio (ca. 1500–1543) was led astray by his addiction to artificial light. "Bastiano", he writes, "had a very crude and cutting manner: because he much delighted in drawing reliefs and natural objects by the light of the candle." [3] In fact the two failings may sometimes have resulted from the same artistic practice, since in the sixteenth and seventeenth centuries apprentice artists often drew from statues and plaster casts by candlelight. [4]

Candlelight tends to produce shadows with firm edges, which look uniform and flat. [5] There has long been disagreement amongst artists as to whether or not this effect is to be sought or avoided. Vasari and Van Mander preferred the soft light of day; in the seventeenth century artists such as Michelangelo da Caravaggio (1571–1610) and Rembrandt van Rijn (1606–1669) favoured the candlelit look; by the

1. Giorgio VASARI, 1568, II, p. 586: " . . . *non se la potea levar da dosso, né fare che le sue cose non avessono del duro e del tagliente. . . . "*

2. *Ibid.*, II, p. 489.

3. *Ibid.*, II, p. 185: "*Ebbe Bastiano la maniera cruda e tagliente: per che si dilettò assai di ritrarre rilievi e cose naturali a lume di candela.*"

4. Paul TAYLOR, "Flatness in Dutch Art: Theory and Practice", in *Oud Holland*, 121, 2008, p. 153–184 (166–167).

5. Giorgio VASARI, 1568, I, p. 50.

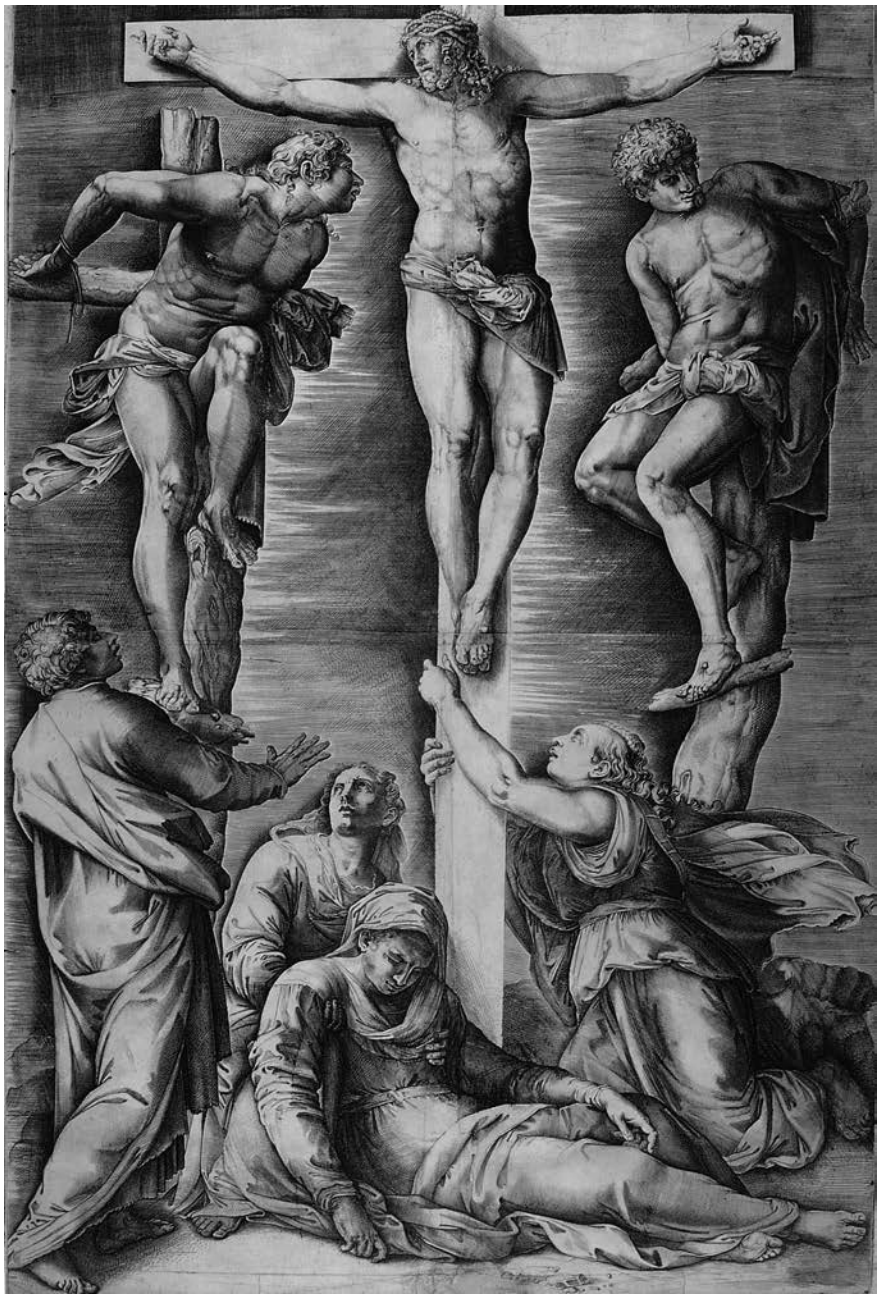


Figure 3 – Giovanni Battista Franco, *Calvary*, ca. 1550, engraving, 77 × 50,3 cm, Brigham Young University Museum of Art, purchase/gift of the Mahonri M. Young Estate, 1959. © Photo: Brigham Young University Museum.

end of the century painters like Pierre Mignard (1612–1695) and Gérard de Lairesse (1640–1711) had returned to the more even effects of daylight.[1] To us the question of which form of lighting is to be preferred will seem nothing more than a matter of taste. But to Vasari and Van Mander—and also to Leonardo da Vinci (1452–1519) and Gérard de Lairesse[2]—the cutting manner was to be avoided for a reason. Those who used flat, firm-edged shadows were failing to depict the gradual rounding of forms in space; if highlight and dark shadow were allowed to abut one another then the figure would look as if it were cut up into planes, rather than smoothly receding.

Van Mander translated Vasari's "*tagliente*" with the word "*ghesneden*", "cut" or "cut up". He sometimes paired this word with another term of disapproval, "*cantigh*", "angular". So he tells us that in Lucas van Leyden's (ca. 1494–1533) *Last Judgment* (Fig. 4), although the flesh showed careful study of the life, "the nudes were rather angular or cutting on the highlights, as was frequently the case among painters at that time".[3] He makes similar criticisms of the work of Jan van Scorel (1495–1562) and Maerten van Heemskerck (1498–1574), and clearly thinks of this as a typical failing of Netherlandish painting in the first half of the sixteenth century.[4] Had he lived a few more decades, he would have seen that it was even more common in the Dutch painting of the middle of the seventeenth century.

We have seen that Van Mander uses "*glad*" to translate "*morbido*" and "*unione*", and perhaps it is not too difficult to see why. Opposed to "*morbido*" and "*unione*" are "*duro*" and "*tagliente*", and the concept "smooth" makes an obvious contrast to "cutting". In paintings by Vasari and Caravaggio (Fig. 5, Fig. 6) we can see two very different conceptions of shading. Caravaggio places areas of dark shadow next

1. Ulrike KERN, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 177–201.

2. Paul TAYLOR 2008, p. 165.

3. Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 213 v°: "*Hier in comen veel verscheyden naeckten van Mannen en Vrouwen, waer wel te mercken is, dat hy op het leven wel heeft gemerckt, bysonder de Vrouwen naeckten, die hy van lieflijcke carnatie heeft gheschildert: dan alsoo doe veel t'ghebruyck by den Schilders was, zijn dese naeckten op den dagh wat seer cantigh, oft ghesneden.*" In English: "In this there appears a great variety of nudes of men and women, in which it is clear that he paid close attention to the life, especially of the female nudes, which he painted in a lovely flesh-colour; but the nudes were rather angular or cutting on the highlights, as was frequently the case among painters at that time."

4. Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 245 r°, 246 r°; cf. I, fol. 48 v° (*Grondt der edel-vry schilder-const*, ch. XII, v. 27–28).

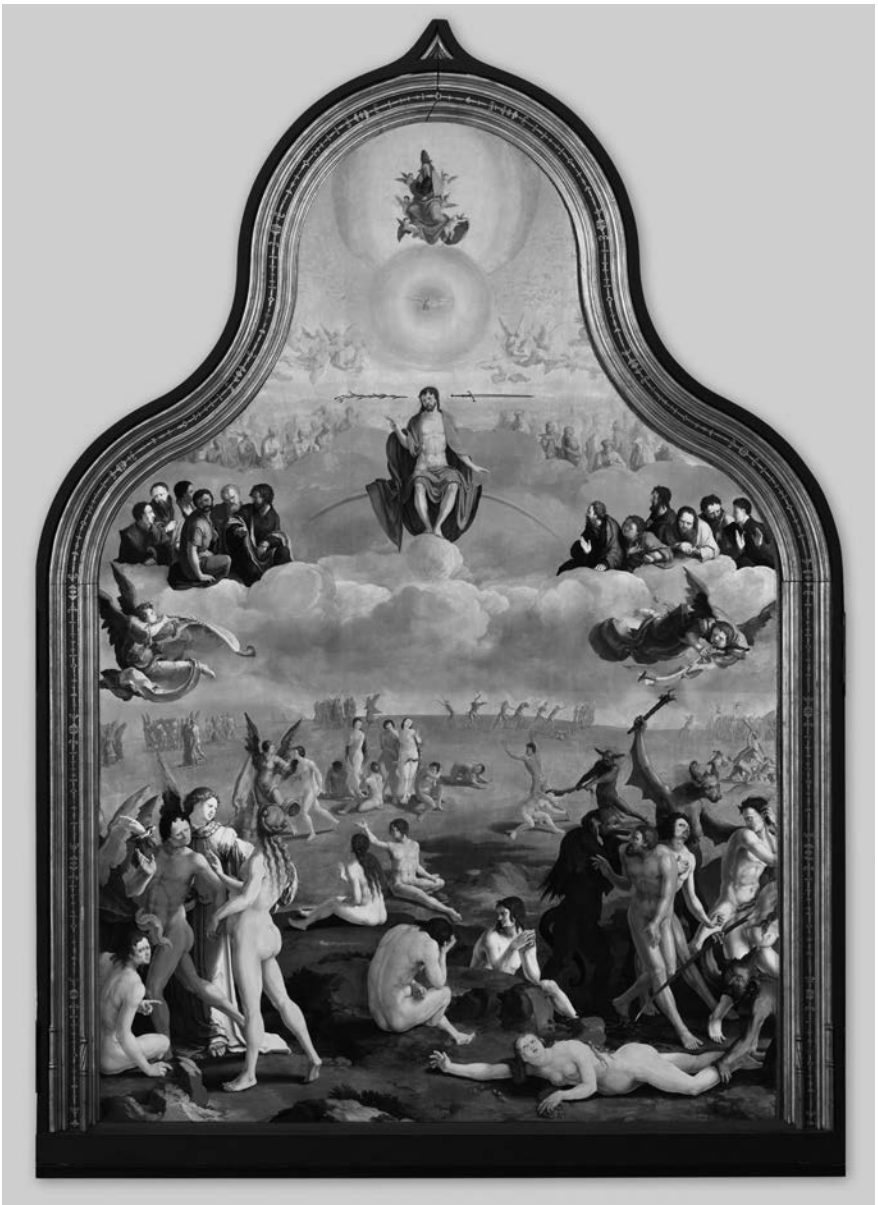


Figure 4 – Lucas van Leyden, *The Last Judgment* (central panel), 1526–1527, oil on panel, 269.5 × 184.8. Leiden, Museum de Lakenhal.
© Public domain.

to large flat highlights, so cutting up his figures into planes of light and shade. Vasari on the other hand smooths his lights down through mid-tones. [1] Artists who cut up light and shade like Caravaggio had not softly smoothed together their tints. One can understand then why Van Mander might have thought that "*glad*" would well express the opposite concept to "*ghesneden*" and "*tagliente*".

We might be tempted to think that, in all these contexts, "*glad*" just meant "smooth", and that Van Mander was using this concept to pick up on a central strand of what Vasari wanted to say. However it cannot be quite that simple, because Van Mander also uses "*glad*", on one occasion at least, to mean "lifelike". When describing an altarpiece (Fig. 7) by Rosso Fiorentino (1494–1540) Vasari praises its "*vivacità di colori*", and Van Mander renders this in Dutch as "*gladde coloreringe*". [2]

The idea would seem to be that, if a painting shows a soft unity of colouring which makes figures seem as if they are really rounding gradually and smoothly in space, then it will be lifelike. Of course, if one is to be precise in one's use of words, one should keep these concepts distinct; softness is not the same thing as unity, unity is not the same thing as lifelikeness, and smoothness is not the same thing as any of the above. But in early modern art theory, authors liked to blend concepts which we think of as different semantic entities. [3] If something is painted smoothly it will be painted softly, in a lively unified way. We think of the relationship here as one of entailment,

1. It should be said that the strong contrasts we see in Caravaggio have been made still stronger by the general darkening of blacks and browns which occurs in oil painting over time: Paul TAYLOR, *Condition: the Ageing of Art*, London, Paul Holberton, 2015, p. 161–194. Comparisons of Caravaggio's surviving paintings with seventeenth-century prints after those paintings make this darkening evident, but it is also clear from the same prints that his style of shading was already somewhat "*tagliente*" soon after they were made.

2. Giorgio VASARI, 1568, II, p. 206: "*Per che cresciuto in pregio e fama, fece in S. Spirito di Fiorenza la tavola de' Dei, la quale già avevano allogato a Raffaello da Urbino, che la lasciò per le cure dell'opera che aveva preso a Roma; la quale il Rosso lavorò con bellissima grazia e disegno e vivacità di colori: né pensi alcuno che nessuna opera abbia più forza o mostra più bella di lontano di quella; la quale per la bravura nelle figure e per l'astrattezza delle attitudini non più usata per gli altri, fu tenuta cosa stravagante . . . "*; Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 130 r°: "*Doe hy wat naems hadde vercregen, maeckte hy tot S. Spirito tot Florencen een Tafel, die Raphael Vrbijn besteedt wesende, verliet, om zijn occasie te Room: Dese maeckte Rosso met sulck een gratie, teyckeninghe, en gladde coloreringe, dat niemant te dencken heeft, dat eenigh werck van verre te sien, meer cracht heeft oft beter toont: En midts datmer in siet een cloeckheyt der Beelden, en een gheweldt der actituden, by ander niet ghemeene, werdet ghehouden voor seer seldtsaem*".

3. Paul TAYLOR, 2001–2002, p. 131–154 (137).



Figure 5 – Giorgio Vasari, *Perseus Freeing Andromeda*, 1570–1572, oil on slate, 117 × 100 cm. Florence, Palazzo Vecchio. © Public domain.



Figure 6 – Michelangelo da Caravaggio, *Madonna of Loreto*, 1604–1606, oil on canvas, 260 × 150 cm. Rome, Chiesa di Sant' Agostino. © Public domain.



Figure 7 – Rosso Fiorentino, *Madonna and Child with Saints* (Pala Dei), 1522, oil on canvas, 250 × 299 cm. Florence, Palazzo Pitti. © Public domain.

rather than of identity of meaning; but seventeenth-century writers on art often enriched their language by collapsing consequence into sense.

So far we have been looking at the uses to which Van Mander put "*glad*" in his translations of Vasari and Pliny, where we have an original language with which we can compare his Dutch. But in his lives of Netherlandish painters he uses the word without this semantic key, and we have to do what we can to work out his meaning from the Dutch context. After our work on the translations, we have to assume that "*glad*" is a much richer concept than its literal meaning would suggest. Take for example Van Mander's use of the word when writing about Jan van Eyck's (ca.1390–1441) *St Barbara* (Fig. 8). He writes: "I have seen a small little image of a woman by him with a little landscape behind her, that was only dead-coloured and yet was most excellently neat, and *glat*. . . . "[1]

How should we translate "*glat*"? Jacqueline Pennial-Boer and Charles Ford, working under the direction of Hessel Miedema, rendered it as "smooth".[2] That is clearly not wrong, but Van Mander may have meant something art theoretically precise. He may have been trying to say that the painting was softly united; that the sense of recession was gracefully captured by an adept use of tone. That would after all be an accurate analysis of this delicately spacious painting.

One of our greatest problems, as historians who would like to reconstruct the meanings of art theoretical language, is that this language is largely oral. When Van Mander was talking to his fellow artists, the sense of a term could be made clearer and richer in the context of a conversation. He could quickly explain, or reveal by a gesture or intonation, that he implied more by a word like "*glad*" than its simple literal meaning. But once the word left contexts like these, when it no longer formed part of conversations between people, and found itself as a black shape on a printed page, then the connotations that it had in those face-to-face discussions became much harder to

1. Karel VAN MANDER, 1604, I, fol. 202 r°–v°: " . . . *ick een cleen conterfeytselken van een Vrouw-mensch van hem hebbe ghesien, met een Landtschapken achter, dat maer gedootverwet was, en nochtans seer uytnemende net, en glat, en was . . .* ".

2. Karel VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. Preceded by The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and likewise his Death and Burial*, ed. by H. MIEDEMA, Doornspijk, Davaco, 1994–1999, p. 69.



Figure 8 – Jan van Eyck, *St Barbara*, 1437, oil on panel, 41.4 × 78.7 cm. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. © Public domain.

appreciate. When researching the meanings of art theory we have to try to reconstruct nuances of implication in conversations which we are unable to share. [1]

© PULM

1. Walter Ong, *Orality and Literacy*, New York, Routledge, 1982; Robyn Carston, *Thoughts and Utterances: the Pragmatics of Explicit Communication*, Oxford, Blackwell, 2002.

Translations of Longinus' Sublime Terminology in Franciscus Junius' *De pictura veterum*

Wieneke L. Jansen MA
Leiden University

© PULM

For the study of seventeenth-century artistic terminology Franciscus Junius' work *De pictura veterum* constitutes a compelling example. [1] First published in Latin in 1637, the work was translated by the author into English (*The Painting of the Ancients*, 1638), and Dutch (*De Schilder-konst der Oude*, 1641). [2] Although title of Junius' work (in all three languages) suggests a focus on painting (*pictura*, *painting*, *schilder-konst*), the work in fact covers a very wide spectrum of visual arts, from painting to sculpture and engravings, as well as coins, seals and even hieroglyphs. [3] In the *De pictura veterum* Junius moreover draws heavily on ancient poetics and rhetoric, and freely adapts poetical and rhetorical theories to describe the visual arts. [4] The result is a

1. This article is part of my research on the early modern reception of Longinus' treatise *Peri hypsous* in the Low Countries, which I conduct as a member of the research group *Elevated minds: The Sublime in the public arts in 17th-century Paris and Amsterdam*. This project is led by Dr. S.P.M. Bussels and funded by an ERC Starting Grant.

2. In this article the title *De pictura veterum* (or *DPV*) will often be used to refer to Junius' work in either version. When referring specifically to the Latin version of the book, this will be made clear. The English and Dutch versions will be referred to as *The Painting of the Ancients* (*TPA*) and *De Schilder-konst der Oude* (*SKDO*) respectively. References to specific parts of the work indicate book, chapter and section number (e.g. "section 1.2.4", or "chapter 2.1"). The numbering runs parallel in all three versions of the *De pictura veterum*.

3. Franciscus Junius for instance discusses these art forms in *DPV*, 1637, 2.8.

4. The *De pictura veterum* explicitly builds on the idea that painting and poetry or oratory are sister arts (see *DPV*, 1637, 1.4). For a discussion of the *ut pictura*

compilation of ancient sources woven together to (re)construct the ancient ideas about the nature, development and basic principles of the visual arts. [1]

Among the many classical sources that Junius used, there is at least one that poses a terminological challenge: Pseudo-Longinus' ancient Greek treatise *Peri hypsous* (*On the sublime*). [2] Longinus' treatise is concerned with a particular quality of literature that impacts and overwhelms readers or listeners, "the sublime". [3] The original Greek terminology is quite complicated, as Longinus refers to this quality of literature with a variety of terms, including *hypsos* (the term from which the title of the treatise has been derived; literally "height", but often translated as "the sublime" or "sublimity"), as well as *megethos* ("grandeur", "greatness"), or *megalophyia* ("greatness of nature"). These and other words, which Longinus often uses interchangeably, together form a terminological amalgam that eventually covers the idea of "sublimity". [4] Franciscus Junius would not only be the first to apply Longinus' theory to the visual arts, but also the first to translate Longinus' complex terminology into English and Dutch. [5] For the Latin version of his work

poesis-theme in the *DPV*, see Colette NATIVEL, "Ut pictura poesis: Junius et Roger de Piles", in *Dix-septième siècle*, 245/4, 2009, p. 593-608.

1. See Colette NATIVEL, "Franciscus Junius et le *De pictura veterum*", in *XVIIe siècle*, 35, 1983, p. 7–30, for a discussion of the contents of the *De pictura veterum*.

2. The treatise was probably written in the first centuries CE, although the exact date of creation, as well as the identity of the author, remain a mystery to the present day. See Donald RUSSELL (ed.), *Longinus' On the Sublime. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. XXII-XXX and Carlo Maria MAZZUCCHI (ed.), *Del sublime. Introduzione, testo critico, traduzione e commentario*, Milan, Vita e Pensiero, 2010, p. XXIX-XXXVII for a discussion of the dating and authorship of *Peri hypsous*. An identification with the 3rd century rhetorician Cassius Longinus is nowadays almost generally disputed, hence the common designation "Pseudo-Longinus". In the present paper I will refer to the author of *Peri hypsous* as "Longinus".

3. See James PORTER, *The Sublime in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 25–35 for a discussion of the term "sublime" in Antiquity and in relation to Longinus' treatise.

4. *Ibid.*, p. 180–183.

5. See Terence John BEW SPENCER, "Longinus in English Criticism: Influences before Milton", in *The Review of English Studies, New Series*, Vol. 8, No. 30, 1957, p. 137–143 and Colette NATIVEL, "Le Traité du sublime et la pensée esthétique anglaise de Junius à Reynolds", in R. SCHNUR (ed.), *Acta conventus neo-latini hafniensis. Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin studies*, Binghamton-New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994, p. 721–30 on Junius' introduction of Longinus in English criticism.

Junius could rely on the available Latin translations of the treatise. [1] A full English translation of *Peri hypsous* however did not appear before 1652, while a Dutch translation of the treatise was published only in 1719. [2] Junius' *De pictura veterum* together with its vernacular translations thus presents Longinus' terminology in four different languages: Greek, Latin, English and Dutch.

Junius' endeavours to find appropriate translations for Longinus' vocabulary reveal how the Greek rhetorician's concept of "the sublime" posed a terminological as well as interpretative challenge to early seventeenth-century readers. We will see that in Junius' hands Longinus' idea of sublimity gradually becomes a phenomenon in its own right, and that Longinus' treatise is to some extent presented by Junius as a discussion of the artist's genius and innate talent. [3] This merits our attention as this kind of treatment aligns with late seventeenth-century interpretations of *Peri hypsous*, which are most famously represented by Nicolas Boileau's preface to his French translation of *Peri hypsous*. [4] In this paper I will first briefly introduce Franciscus Junius, the genesis of the *De pictura veterum* and Longinus' place in Junius' work, before discussing Junius' translations of Longinus' terminology of sublimity as well as the way in which Junius appropriated the Longinian sublime in his work.

1. Several Latin translations of Longinus' treatise had already appeared in the sixteenth and early seventeenth century; see Bernard Weinberg, "Translations and Commentaries of Longinus, *On the Sublime*, to 1600: A Bibliography", in *Modern Philology*, 47/3, 1950, p. 145–151 for an overview. Colette NATIVEL, "Lectures du Traité du sublime par Junius", in *Lias. Journal of Early Modern Intellectual Culture and its Sources*, 43/2, 2016, p. 263–279 argues that Junius used the translation of Gabriele de Petra, *Liber de grandi, sive sublimi genere orationis*, Geneva, Joannes Tornaesius, 1612.

2. John HALL, *Peri Hypsous, or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence*, London, R. Daniel, 1652, and Pieter LE CLERCQ, *D. Longinus, Verhandeling over de Verheventheit en Deftigheit des Styls*, Amsterdam, Gedrukt voor de Compagny, 1719.

3. Especially in *DPV*, 1637, 3.1.15.

4. In his preface Boileau separates the Longinian sublime from its rhetorical context, and instead focuses on aspects of Longinus' theory that pertain to talent and subject matter rather than the technicalities of style. See Jules BRODY, *Boileau and Longinus*, Geneva, Droz, 1958, and Robert DORAN, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 95–123, and James PORTER, 2016, p. 36–51 for discussions of Boileau's interpretation of Longinus.

Junius, *De pictura veterum* and Longinus

Franciscus Junius the Younger was born in 1591 in Heidelberg.[1] Upon his father's acceptance of the chair of theology at Leiden University in 1592, the family moved to Leiden. Junius was educated at the Latin School in Dordrecht and tutored by Gerardus Vossius (1577–1609), rector of the Latin School, especially after Junius' father had died in 1602.[2] From 1608 Junius studied at the university of Leiden, and immersed himself in a wide variety of subjects, among which classical philology and philosophy, as well as mathematics, oriental languages, biblical exegesis and theology.[3] After his studies, Junius became a minister in the small town of Hillegersberg.[4] Having worked as minister for a few years however, Junius got cought up in the religious conflicts of the Dutch Republic, and was suspended from his office.[5] He left the Netherlands and moved to England, where he became librarian to Thomas Howard, Earl of Arundel. Commissioned by the Earl, Junius set out to compile a catalogue of artists and artworks known from antiquity. In preparation of this catalogue, Junius collected ancient ideas about the visual arts. The catalogue was published posthumously, in 1694, as the *Catalogus . . . artificum et operum* (catalogue of artists and works), while the "introduction" to the catalogue, which had become a rather comprehensive overview of ancient art theory, was published in 1637 as the *De pictura veterum*.[6]

The painting of the Ancients (1638) and *De Schilder-konst der Oude* (1641) were meant to make the material accessible to a wider audience

1. A biographical account of Junius' younger years is provided by Cornelis RADEMAKER, "Young Franciscus Junius: 1591–1621", in J. BREMMER (ed.), *Franciscus Junius F.F. and his circle*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 1–18. See also the introductions in Keith ALDRICH, Philipp FEHL, Raina FEHL (eds.), *The literature of classical art / Franciscus Junius. Vol. 1*, Berkeley, University of California Press, 1991, and Colette NATIVEL (ed.), *Franciscus Junius, De pictura veterum: édition du livre I*, Geneva, Droz, 1996.

2. Cornelis RADEMAKER, 1998, p. 4–7.

3. *Ibid.*, p. 8–9.

4. *Ibid.*, p. 12–15.

5. Junius was accused of siding with the Remonstrants, who had turned away from certain aspects of Calvinist doctrine. On the conflict between the Remonstrants and Counter-Remonstrants, see Jonathan ISRAEL, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 450–477. On Junius' entanglement in the dispute, see Cornelis RADEMAKER, 1998, p. 14–15.

6. Colette NATIVEL, "A Plea for Franciscus Junius as an Art Theorician", in J. BREMMER (ed.), 1998, p. 19–33.

that was not versed in Latin.[1] In these vernacular editions, which are slightly abbreviated versions of the first Latin edition, complex terminological or philological digressions are sometimes left out or shortened. In the case of Longinus, the Latin edition usually presents a Greek citation with a Latin translation, whereas the vernacular versions only give a translation and sometimes present paraphrases rather than full quotes from the treatise. In the Latin version Junius includes more than two dozen citations from Longinus' treatise, while in the vernacular versions of the book some twenty citations from *Peri hypsous* remain. The English and Dutch versions in turn also differ from one another. The Dutch version of Junius' book contains additional explanations and paraphrases of quotations also found in the Latin edition, but which had been omitted from the English version. This indicates that Junius perused his collected materials again when preparing his Dutch edition, rather than simply translating the English version of his book.[2] This will prove to be significant for our investigation of Junius' Dutch translations of Longinus' terminology.

Longinus' treatise features most prominently in the third book of the *De pictura veterum*, in which Junius discusses the five basic principles of the ancient visual arts: invention, proportion, colour, motion and collocation (*DPV*, 3.1–5). Junius adds to this that works of art must also possess a particular beauty or charm (*DPV*, 3.6–7).[3] The five principles, combined with grace, constitute the prerequisites for a successful artwork. Longinus' treatise is particularly relevant for Junius' discussion of invention, but also for his discussion of grace.

Magnificent Invention

An important part of Junius' discussion of "invention" (*DPV*, 3.1), is the topic of "magnificence" (*DPV*, 3.1.15). In the Latin version of his book, Junius presents an overview of several relevant Greek and Latin terms.

1. This aim is put forward in Junius' preface to his English translation and in Jan de Brune de Jonge's preface to the Dutch edition. See also Keith ALDRICH, Philipp FEHL, Raina FEHL (ed.), 1991, p. XXXIX–XL. Thijs Weststeijn sees Junius' translation activities as part of broader attempts to emancipate the Dutch language; see Thijs Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591–1677)*, Leiden, Brill, 2015, p. 19–20.
2. See also Keith ALDRICH, Philipp FEHL, Raina FEHL (ed.), p. XL.
3. *DPV*, 1637, p. 197–221.

> *Semnotês, sive megaloprepeia Quintiliano lib. iv, cap. 2. dicitur magnificentia. Plinio juniori lib. vi. epist. 21. & lib. ix. ep. 26 granditas vocatur, & maximam arti gratiam autoritatemque conciliat. debet enim Pictura plurimum gravitatis habere, & omnino omnia in se continere, quae pertinent ad amplificandam dignitatem: splendoris tamen, festivitatis, & quaesitae concinnitudinis minimum prae se ferat.* [1]

In the whole discussion of invention in 3.1.15, Junius uses a very broad spectrum of terms, including *gravitas, dignitas, sublimitas, magnitudo, augusta majestas*, and the adjectives *excelsis, grandis, elatus, sublimis*, etc. [2] This compilation of Latin and Greek terms indicating sublimity strongly resembles the discussion of the "high style" in the rhetorical handbooks of Junius' time. A good example of this can be found in the *Commentarii Rhetorici* of Gerardus Vossius. [3]

> *Character magnificus varias, cum apud Latinos, tum Graecos, appellationes sortitus est. Nam Latine alii vocant magnificum, vel magniloquum, vel altiloquum; alii magnum, vel altum, vel summum, vel sublimem; quidam etiam plenum, vel uberem. . . . Apud Graecos similiter character is vocacitur megaloprepês, quia in eo, uti in divitum aedificiis, omnia sunt exquisita, non vulgaria aut quotidiana. . . . Denique Dionysius Longino, Rhetori kritikôtatôi, qui sub Aureliano Caesare de hoc charactere ablectum et plane aureolum reliquit libellum, appellatur hypsos.* [4]

In his discussion of the grand style in writing (*character grandis*), Vossius explains that this style is indicated with a wide range of Greek and Latin terms. Longinus' term *hypsos* is also mentioned. Both Vossius and Junius thus incorporate Longinus' term *hypsos* in a broader discussion of "magnificence", and both use a wide spectrum of different

1. *DPV*, 1637, 3.1.15, p. 147. In English: "'Solemnity' or 'greatness' is called 'magnificence' by Quintilian (*Institutiones Oratoriae* 4.2). It is called 'grandeur' by Pliny the Younger (*Letters* 6.21 and 9.26), and gives art its greatest charm and distinction. A painting should have much gravity, and should altogether contain in itself everything that adds to its dignity. It should display as little splendour, witticism and artificial beauty as possible."

2. *DPV*, 1637, 3.1.15, p. 147–152.

3. Gerardus Vossius happened to be Junius' tutor, and was involved with the publication process of the *De pictura veterum*. See Colette NATIVEL, 1998, p. 19–26.

4. Gerardus VOSSIUS, *Commentariorum rhetoricorum libri sex*, Leiden, Joannes Maire, 1630, p. 432–433: "The grand style is called by many names, in Latin as well as Greek. For in Latin some call it 'magnificent', 'speaking eminently', 'speaking highly', others call it 'grand', 'high', 'lofty', or 'sublime'; some even 'full' or 'copious'. . . . By the Greeks this style is similarly called 'magnificent', because in this style, like in palaces of the rich, everything is exquisite, not vulgar or common. . . . Lastly, by Dionysius Longinus, a most critical rhetorician, . . . it is called 'sublimity'."

terms, from different Latin and Greek sources. In that sense, Junius' discussion of magnificence fits into the Neo-Latin rhetorical framework of his time. [1]

Junius' English and Dutch introductions of the topic of "magnificence" in *The Painting of the Ancients* and *De Schilder-konst der Oude* omit the explicit discussion of the Greek and Latin terms, but do provide a range of virtual synonyms of the word:

> Magnificence doth shew it selfe in a well-conceived invention, and there is added a wonderfull great authoritie unto the worke, when Truth, Occasion, and Disposition are duly observed in it: for as the whole Art of painting is not much worth, unlesse it be accompanied with much gravitie and doe containe all such kinde of things as are full of grace and dignitie, so must shee make but a small shew of elegancie, pleasantnesse, and too much laboured gayness. [2]

> *Nu komen wy eyndelick tot de Magnificentie ofte staetelickheyd, die sich ghemeynlick in een welbeleyde Inventie laet vinden, ghemerckt het d' Inventie altijd een sonderlinghe aensienlickheyd toebrenght, dat den Konstenaer bevonden wordt de waerheyd, d' occasie en de discretie omsichtiglick daer in waerghenomen te hebben. Want ghelijck de gantsche Schilder-Konst niet vele om 't lijf en heeft, 't en sy saecke datse met een sonderlinghe stemmigheyd vergeselschapt sijnde, d'aenschouwers door den aenghenaemen schijn van een hoogwaerdighe bevalligheyd beroere, soo maghse evenwel niet al te seer op d' opghepronckte verlustinghe van een overarbeydsaeme nettigheyd steunen.* [3]

When comparing the various terms that Junius uses in his three introductions of the topic of "greatness" we can observe that *The Painting of the Ancients* follows the Latin terminology quite closely, while *De Schilder-konst der Oude* employs more elaborate terms. Also striking is the addition of the word *sonderlingh* ("special" "singular", "peculiar"), which in the Dutch version adds a mysterious air to the words *aensienlickheyd* ("authority") and *stemmigheyd* ("gravity", solemnity').

Junius' creativity in his Dutch version of the *De pictura veterum* can also be observed in his rendering of terminology from Longinus' treatise, as for instance in the following passage (*Peri hypsous* 7.3), here quoted in Junius' English translation, with the original Greek and Junius' Latin and Dutch renderings inserted into the text:

1. See Colette NATIVEL, "Rhétorique, poétique, théorie de l'art au XVIIe siècle: Marino et Junius", in *Rhetorica*, 9/4, 1991, p. 341–360 on the role of rhetorical theory in the *DPV*.
2. *TPA*, 1638, 3.1.15, p. 245.
3. *SKDO*, 1641, 3.1.15, p. 232.

> It is worth our labour to observe out of Longinus an infallible marke of true magnificence [Gr. *alêthes hypsos*; Lat. *genuinam magnificentia ac granditas*; Du. *hooghstaetelicke grootse dinghen*]. That is great indeed sayth he, which doth still returne into our thoughts, which we can hardly or rather not at all put out of our minde, but the memorie of it sticketh close in us and will not be rubbed out: esteeme that also to be a most excellent and true magnificence [Gr. *kala hypsê kai alêthina*; Lat. *praeclarum granditatem et veram*; Du. *treffelicke ende waerachtighe hoogh-staetelickheyd*], which is liked always and by all men: for when all such men as differ in their studies, course of life, purposes, and ages, doe all agree in their opinion about one and the same thing, the judgement and approbation of so many diversly minded folks, must needs gain a constant and certaine estimation of the thing so much admired. [1]

This passage provides a definition of magnificence or sublimity as something that has universal power and impresses people of different education, background and age. The Latin version translates Longinus' Greek term *hypsos* with (*magnificentia ac*) *granditas*, following De Petra's Latin translation of *Peri hypsous*. [2] The English version uses the word *magnificence*, in keeping with the term that Junius used in the introduction of section 3.1.15 (as discussed above). The Dutch version however introduces the terms *hooghstaetelicke grootse dinghen* and *hoogh-staetelickheyd* to render the Greek word *hypsos*.

The noun *hoogh-staetelickheyd* and the adjective *hooghstaetelick* are compounds of *hoogh* ("high") and *staetelick* ("stately") or *staetelickheyd* ("stateliness"). These two compounds are rarely found in Dutch literature. Given the fact that Junius is probably the first one in history who translated parts of Longinus' treatise into Dutch—and thus had to invent much of his terminology—the word *hooghstaetelick* appears to be a neologism that is designed to give an accurate rendering of especially the Longinian vocabulary. [3] The words *hoogh-staetelickheyd*

1. *TPA*, 1638, 3.1.15, p. 246.

2. Gabriele De Petra, 1612, p. 50.

3. Weststeijn suggests that *hoogh-staetelickheyd* is a neologism, see Thijs Weststeijn, "The Sublime and the 'Beholder's Share': Junius, Rubens, Rembrandt", in *JHNA*, 8/2, 2016, p. 1-33. Indeed, the cognate words *hooghstaetelick* and *hoogh-staetelickheyd* do not seem to occur in any text prior to the publication of Junius' *Schilder-konst der Oude* in 1641. They do however occur in the work of Junius' nephew, Jan de Brune de Jonge (in his *Wetsteen der Vernuften*, 1644, and *Jok en Ernst*, 1644). De Brune was responsible for the publication of Junius' Dutch translation of the *De pictura veterum* in Middelburg, and he also wrote the preface to this edition. De Brune had visited Junius in England in 1638 and it seems that De Brune's own work was

or *hooghstaetelick* occur a total of twelve times in the Dutch version of Junius' book. In six instances these words are used to translate terms from Longinus' treatise. Three of these cases are translations of the Greek word *hypsos*.[1] Junius also uses *hoogh-staetelick(heyd)* to translate Longinus' terms *ta hyperphua* ("extraordinary things") and *megalophuia* ("greatness of nature").[2]

In the introduction of the topic of "magnificence" at the beginning of section 3.1.15, Junius used the words *magnificentie* (a loan word) and *staetelickheyd* as the Dutch equivalents for the terms *semnotês*, *megaloprepeia*, *magnificentia* and *granditas* (found in the Latin version of the *De pictura veterum*) and *magnificence* (found in *The Painting of the Ancients*). When seeking a Dutch translation of Longinus' word *hypsos* in the same section, why did Junius not use *magnificentie* or *staetelickheyd* again? Apparently these words did not provide a rendering of this term that was accurate enough. The 1599 etymological dictionary of Cornelis Kiel, which is the first in its kind and contains a host of knowledge about the Dutch language, explains *staetigh*, *staetelick* with the Latin words *grauis*, *seuerus*, *constans*, *auctoritate et reuerentia valens*, *magnificus*, *elatus*, and the English word *stately*.[3] Likewise *staetigheyd* is explained by Kiliaan as *grauitas*, *seueritas*, *constantia*, *decentia*, or *magnificentia*.[4] Junius' words *hoogh-staetelickheyd* and *hoogstaetelick* however explicity convey an additional aspect: the metaphor of "height". By combining "greatness" and "height" in one word, Junius has designed a term that does justice to Longinus' complex vocabulary of sublimity in *Peri*

---

influenced by Junius (see J.A. WORP, "Jan de Brune de Jonge", in *Oud Holland*, 8, 1890, p. 81-103, and Paula KONING (ed.), *Jan de Brune de Jonge, Wetsteen der vernuften*, Amsterdam, Querido, 1990, p. 102). The occurrence of the words *hooghstaetelick* and *hoogh-staetelickheyd* in a source that is so close to Junius' work could certainly be an indication that these words originated in Junius' and De Brune's milieu, and quite possibly that they were coined by Junius in his *De pictura veterum*.

1. *SKDO*, 1641, 3.1.15: *het rechte merckteycken van hooghstaetelicke grootse dinghen* (p. 233), *hooghstaetelickheyt der Inventien* (p. 234), and *gantsch treffelicke ende waerachtighe hoogh-staetelickheyd* (p. 234).

2. *SKDO*, 1641, 3.1.15: *groote hoogstaetelicke ghedachten* (p. 233), *hoogh-staetelickheyd* (p. 238). Junius moreover speaks of *allerley hooghstaetelicke ghedachten* (p. 238) in a clarifying remark about one of Longinus' passages. In two cases Longinus' sublime terminology is translated with something else than *hoogh-staetelick(heyd)*: in *SKDO*, 1641, 3.1.15 (on p. 233) *ta megalophuê* is translated with *hooghdraeghende dinghen* and on p. 238 *megethos* is translated with *grootsheyd*.

3. Frans CLAES (ed.), *Cornelis Kiel, Etymologicum teutonicae linguae*, Den Haag, Mouton, 1972, s.v. "*staetigh*", "*staetelick*".

4. *Ibid.*, s.v. "*staetigheyd*".

hypsous, which in itself includes a great variety of terms indicating "greatness", "grandeur", "height" "elevation". [1]

As I have noted above, the Latin version of Junius' work is the most extensive, but the Dutch version contains explanations and paraphrases that elaborate the ideas put forward in the earlier versions of his work. Junius' relative consistence in rendering Longinus' terminology with *hoogh-staetelick(heyd)*—the English and Latin version use a greater variety of terms—could therefore be a reflection of the maturity of his study when he completed his Dutch edition. Having examined his sources yet another time, and spurred on by the need to invent proper Dutch words for rendering Longinus' vocabulary of sublimity—as well as aided by his creative abilities in his mother tongue—Junius further developed his translations of Longinus in the Dutch version of his work.

In Dutch, Junius thus coined a term for the Longinian sublime, which makes it stand apart as a phenomenon in its own right. In what way then does Junius further incorporate the Longinian sublime in the *De pictura veterum*, and what interpretations does Junius attach to it? In order to grasp this, we should have a look at Junius' discussions of "grace" and "genius".

Grace and Genius

As we have seen, Longinus' treatise is especially important for Junius' discussion of "invention", or the finding of subject matter. As such, the reception of Longinus by Junius leans towards those aspects of artistic creation that pertain to the mind's creative faculty rather than the expression of the subject in words or images. [2] In other words, Junius' use of Longinus in his discussion of the "magnificence" of invention in *DPV* 3.1.15 exploits those aspects of Longinus' treatise that stress the artist's genius and divine inspiration. Longinus' treatise however covers both aspects, besides the writer's talent it also discusses the technical aspects of literary creation, such as figures of speech, diction

1. See James PORTER, 2016, p. 180-183. That Longinus' term *hypsos* was difficult to translate can be seen from the Latin title of the treatise in Francesco Robortello's *editio princeps*: *Dionysii Longini praestantissimi liber de grandi sive de sublimi orationis genere* (Basel, Joannes Oporinus, 1554).

2. On "invention" as belonging to the writer's innate abilities, see e.g. Ullrich LANGER, "Invention", in G. NORTON (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 3, The Renaissance*, Cambridge histories online, 2008, p. 136–144.

and word arrangement. [1] These technical aspects of Longinus' treatise are however sometimes obscured in Junius' argument, as for instance in the following passage from *DPV*, 3.1.15, here quoted in Junius' Latin and English versions:

> *Natura quae magna sunt constant, nec ulla doctrina comparari possunt, & una ars ad illa consequenda, ita a natura comparatum esse.* [2]
>
> Magnificent thoughts come by nature, and cannot be taught, sayth Longinus, yea the onely art to attaine unto the same, is that Nature should fit us to high conceited and lofty things. [3]

This passage is taken from section 2.1 of *Peri hypsous*, in which Longinus raises the question whether sublimity is due to natural abilities or learning. In this passage Longinus reacts to the ideas of other critics, who argued that sublimity can only spring from natural talent:

> We must begin now by raising the question whether there is an art of sublimity or emotion, for some think those are wholly at foult who try to bring such matters under systematic rules. Greatness, it is said, is born and does not come of teaching, and the only art for producing it is nature. [4]

Junius however presents this citation as if these are Longinus' own words. Instead of *it is said*, Junius writes *sayth Longinus*. In the Latin version of 1637, Longinus' addition *it is said* is simply left out (in the original Greek citation as well as Junius' Latin translation). In doing so, Junius makes it appear as if for Longinus greatness is only due to natural talent, and that art plays no role in it. This way of presenting Longinus' views gives the impression that teachable skills have no place in Longinus' theory of the sublime.

The rejection of the technical aspects of artistic creation also plays an important role in Junius' discussion of grace, which is found in chapters 2.7 and 3.6 of *De pictura veterum*. After having described

1. See for instance James PORTER, 2016, p. 60-83 and Wieneke JANSEN, "Defending the poet. The reception of *On the Sublime* in Daniel Heinsius' *Prolegomena on Hesiod*", in *Lias. Journal of Early Modern Intellectual Culture and its Sources*, 43/2, 2016, p. 199–223.

2. *DPV*, 1637, 3.1.15, p. 148.

3. *TPA*, 1638, 3.1.15, p. 247.

4. *Peri hypsous* 2.1. Translations of *Peri hypsous* are borrowed from William Fyfe and Donald Russell, *Aristotle, Poetics. Longinus, On the Sublime. Demetrius, On Style*, in S. HALLIWELL, W. FYFE, D. RUSSELL, and D. INNES (ed.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

the basic principles of art (3.1–5), Junius argues that eventually it is *gratia*, grace, which makes an artwork successful. This special quality is something that cannot be described by rules:

> *Atque haec est proculdubio Venus illa quam, ex ingenio artificis sponte sua nascentem, nullae regulae artis tradunt, quamque nulla vel morosissima praeceptorum sedulitate artifices assequi valeant.* [1]
>
> This is questionlesse that grace, which readily and freely proceeding out of the Artificers spirit, cannot be taught by any rules of art: no more can assiduity of importunate studies helpe us to it. [2]

Junius thus defines grace as an undescribable quality of art which cannot be attributed to technical skill. And at this point in his book Junius refers to another passage in *De pictura veterum*, in which Longinus plays an important role. [3] In book 2, Junius describes how art may reach perfection through education and refinement. A critical eye is key to that. But Junius also gives a warning against too much self-criticism. An artist who pays too much attention to details, will get lost in endless polishing and may never finish. The artist must therefore allow himself some freedom as well. Such licence may however also cause the artist to make an occasional mistake. Junius argues that such mistakes are pardonable:

> *Etenim in augustissimis accuratae artis operibus,* [Greek], *quemadmodum in maximis divitiis appetendis, necesse est aliquid ferme neglegi. Dionys. Longinus Peri hypsous § 29 [33]. Negligentia quaedam appareat, et habebit Pictura quandam ex illa vitii similitudine gratiam; ut in cibis interim acor ipse iucundus est.* [4]

Junius here uses Longinus' salient point that it is only natural that a great genius, because of his forcefulness, occasionally makes mistakes. This passage is taken from Longinus' discussion of "genius versus rules" (*Peri hypsous* 33–36.3) in which Longinus argues that a flawed genius is to be preferred above flawless mediocrity. [5]

1. *DPV*, 1637, 3.6.2, p. 199.
2. *TPA*, 1638, 3.6.2, p. 323.
3. *TPA*, 1638, 3.6.4, p. 327.
4. *DPV*, 1637, 2.11.7, p. 120. "For in the most august works of detailed art, just like in great wealth, it is inevitable that something is overlooked (see LONGINUS, *Peri hypsous* 33). A certain negligence appears, and the painting acquires some charm from its resemblance to faults, just as in food bitterness itself is sometimes agreeable."
5. This part of *Peri hypsous* was titled "Regel und Genie" ("rule and genius"), by Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff in his *Griechisches Lesebuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1902, p. 237–241.

> Now I am well aware that the greatest natures are least immaculate. Perfect precision runs the risk of triviality, whereas in great writing as in great wealth there must needs be something overlooked. Perhaps it is inevitable that humble, mediocre natures, because they never run any risks and never aid at the heights, should remain to a large extent safe from error, while in great natures their very greatness spells danger. [1]

Junius describes the agreeable result of these mistakes with a combination of passages from Cicero's *Orator* and Quintilian's *Institutiones Oratoriae*. [2] With this conflation Junius argues that an artist should occasionally stop focussing on every detail and work freely, unimpeded by rules and precepts. Junius thus developes Longinus' point that a great genius makes occasional mistakes into an argument about grace (*gratia*), a particular quality that makes an artwork truly special. To a reader it may seem as if the whole argument comes from Longinus' treatise, as the names of Cicero and Quintilian are not mentioned explicitly here (in neither of the versions of Junius' book). In doing so, Junius suggests that Longinus' treatise rejects extreme carefulness and presents artistic nonchalance as a prerequisite of "grace".

In conclusion, we have observed first that Junius developed a special Dutch term for the Longinian vocabulary of sublimity, which indicates he Junius saw the Longinian sublime to some extent as an independent concept. Secondly, Junius emphasises the element of "natural genius" in Longinus' treatise, thus suppressing at that point the technical or "rhetorical" aspects of sublimity. Lastly, Junius explicitly incorporates Longinus' ideas in his discussion of "grace", an inexplicable quality that cannot be expressed by systematic rules. Junius' work was very influential in the Netherlands, England and France, and it may have been many readers' first acquaintance with Longinus' treatise *Peri hypsous*. The late seventeenth-century interpretations of Longinus' treatise as a work on the inexplicable and marvellous effects of literature did not appear out of thin air, and Franciscus Junius' treatment of Longinus may therefore well be seen as one of the first steps in this larger development.

1. *Peri hypsous*, 33.2.

2. CICERO, *Orator*, 78: " . . . *quaedam etiam neglegentia est diligens*." In English: "There is such a thing even as a careful negligence". Quintilian, *Institutiones Oratoriae*, 9.3.27: "*Haec schemata . . . habent quandam ex illa vitii similitudine gratiam, ut in cibis interim acor ipse iucundus est.*" In English: "These Figures . . . acquire some charm from their resemblance to faults, just as bitterness in food is sometimes agreeable in itself".

© PULM

De la circulation des livres à la circulation des notions, le cas de Johannes Verhoek, traducteur néerlandais de Roger De Piles

Aude Prigot
LexArt — Université de Montpellier 3

Constamment rééditée en France au cours du XVIIIe siècle, traduite, de son vivant même en anglais, italien, allemand et néerlandais, la théorie de l'art de Roger De Piles (1650-1709) demeure l'une des plus diffusées au sein de l'Europe des Lumières. Un phénomène qui n'a pas manqué de susciter l'intérêt des historiens de l'art, que ce soit celui de Christopher Allen, Yasmin Haskell et Frances Muecke, attaché à la fortune de l'*Art de peinture* de Du Fresnoy (1611-1668) traduit et adapté par De Piles, ou encore celui d'Anaïs Carvalho, qui, pour sa part, s'est penchée sur la diffusion de Roger De Piles en Allemagne [1]. De fait, il nous a semblé pertinent, pour notre part, de nous intéresser aux traductions néerlandaises de Roger De Piles, tant celles-ci s'inscrivent au cœur même de la problématique soulevée par le projet *LexArt*, à savoir la mutation et les transferts géographiques du vocabulaire artistique. Comment en effet rendre intelligible en néerlandais une théorie de l'art dont le caractère inédit repose en partie sur un vocabulaire sinon des réseaux lexicaux novateurs au sein de la langue française ? Est-il possible, surtout, de leur trouver des correspondances parfaites en néerlandais à une époque où les intellectuels amstellodamois, qu'ils soient écrivains ou théoriciens de l'art, entendent s'affranchir des termes étrangers ?

1. Charles-Alphonse Dufresnoy, *De arte Graphica liber (Paris, 1668)*, édité, traduit et commenté par C. Allen, Y. Haskell et F. Muecke, Genève, Droz, 2005 ; voir l'article d'Anaïs Carvalho p. 113.

© PULM

Le contexte de publication

Publié, dans un premier temps, en 1699, *l'Abrégé de la vie des peintres* de Roger De Piles est réédité « revu et corrigé par l'auteur », selon la mention employée dès la page de titre, en 1715. C'est cette version, plus complète que la précédente, que le graveur amstellodamois Johannes Verhoek (1683-1727) traduit en 1725 sous le titre de *Beknopt verhaal van het leven der vermaardste schilders* [1] [...]. Ce n'était pas là son premier essai. En 1722, ce dernier avait déjà traduit et fait publier au sein d'un même ouvrage *De Schilder-Konst* le *Zamenspraak over 't Coloriet* (*Dialogue sur le coloris*, 1699) de De Piles, ainsi que l'adaptation par le même De Piles de l'*Art de la peinture* de Charles-Antoine Du Fresnoy (1668 [2]). Issu d'une famille de peintres, lui-même graveur de profession, Verhoek maniait tout aussi bien la pointe que la plume, comme en attestent les deux estampes (fig. 1) qu'il réalisa pour le *Schilderkonst* (1722) et la préface qu'il rédigea pour un recueil de poèmes composés par son oncle, Pieter Verhoek (1633-1702 [3]). Une double compétence qui fait de Johannes Verhoek le candidat idéal pour traduire les ouvrages de De Piles, démarche dont il se justifie dès la préface du *Schilderkonst* :

> L'estime unanime, que ce travail et ces annotations ont soulevée [...], m'ont conduit à le traduire du français au néerlandais et m'ont conforté dans l'idée que je n'offrais guère un si mauvais service à tous ceux qui

1. Roger DE PILES, *Beknopt verhaal van het leven der vermaardste schilders*, Amsterdam, B. Lakeman, 1725. Johannes Verhoek nait à Amsterdam en mars 1683 et y meurt en septembre 1727. Il était fils de Gijsbrecht Jacobsz. Verhoek (1644-1690), peintre de scènes de cavalerie, élève d'Adam Pynacker (1622-1673) mais également neveu de Pieter Verhoek (1633-1702), peintre de décors de marbre en trompe-l'œil et poète. Pour plus de détails, on consultera, entre autres Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen, waar van 'er vele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, zynde een vervolg op het schilderboek van K. van Mander*, Amsterdam, volume 3, p. 188-189 ; Ulrich THIEME et Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, *Band 34*, Leipzig, Engelmann, 1940 ; Thijs WESTSTEIJN, « Translating "Schilderspraeke" : Painters' Terminology in the Dutch Edition of Franciscus Junius's *The Painting of the Ancients* (1637-1641) » dans H. J. COOK et S. DUPRE (éd.), *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Vienne, LIT-Verlag, 2016, p. 192, n. 104.

2. Charles-Alphonse Du FRESNOY, Roger DE PILES, *De Schilderkonst*, traduit par Johannes Verhoek, Amsterdam, B. Lakeman, 1722.

3. Pieter VERHOEK, *Poëzy*, Amsterdam, Willem Barents, 1726. Les deux estampes, dont l'une constitue le frontispice de l'ouvrage, ont été inventées par Johannes Verhoek et gravées par Michiel Elgersma (?-1759), un graveur et collectionneur d'art.

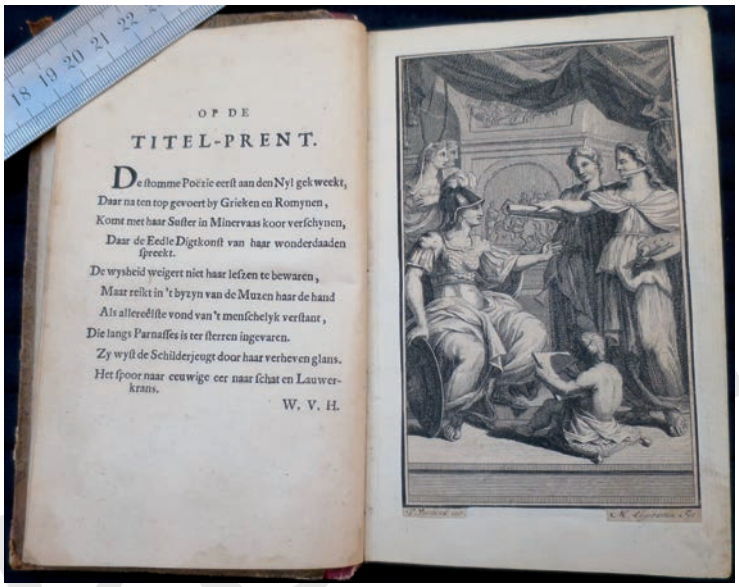


FIGURE 1 – Michiel Elgersma, d'après Johannes Verhoek, Frontispice de l'ouvrage de Charles-Alphonse DU FRESNOY et Roger DE PILES, *De Schilderkonst*, Amsterdam, 1722. © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris.

> ont un intérêt pour l'art de peinture et ne sont guère compétents dans cette langue [1].

Soit un public en tout point similaire à celui de Roger De Piles, qui, pour sa part, destinait ses ouvrages à « l'honneste homme, lequel ayant de l'inclination pour les belles choses, en voudrait être suffisamment instruit [2] ».

De fait, à l'instar de son homologue anglais, le traducteur John Dryden (1631-1700), dont le travail se révèle redevable sur bien des

1. « *De algemeene agting, die dat werk, en deszelfs aantekeningen wegdragen,* [...] *noopte my om het te zamen uit de Franse in de Nederduitze Taal over te brengen, en gaf my het vertrouwen, dat ik hier meede geen onaangenamen dienst zoude doen aan allen, die de Schilderkonst toegedaan, en teffens die Taal niet magtig zyn* ». Dans Charles-Alphonse DU FRESNOY, Roger DE PILES, *De Schilderkonst*, 1722, Préface, Sig. *5. Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à Marije Osnabrugge pour sa relecture attentive et les corrections qu'elle a pu apporter à ma traduction de cette préface.

2. Roger DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture* [...], Paris, Nicolas Langlois, 1677, p. 26.

points au mécénat du club des Virtuosi of St. Luke, Verhoek a placé la bonne conduite de ses deux entreprises sous le haut patronage d'éminents Amstellodamois, qui, tous, incarnent les différentes facettes du lectorat idéal visé par De Piles : la traduction de l'*Abrégé* de 1725 (*Beknopt...*) est ainsi dédiée à Isaac Walraven (1686-1765) orfèvre, peintre et grand collectionneur de dessins (fig. 2), quand l'*Art de peinture* (*De Schilderkonst*) traduit en 1722 est introduit par les quatre éloges versifiés de Matthaeus Brouërius van Nidek (1677-1743), éminent collectionneur de dessins et d'Atlas historiques et topographiques, de Willem van der Hoeven (1623-1727), sculpteur, de Gijsbert Tijssens (c. 1700-c. 1750), auteur de pièces de théâtre et D'Arnoud van Halen dit Aquila (1683-1732) un dessinateur, graveur en manière noire (fig. 3), auteur d'un *Panpoeticon Batavum* ou *Cabinet des principaux poètes néerlandais*, collection de miniatures sur cuivre où l'on retrouve d'ailleurs les portraits de Gijsbert Tijssens et de Pieter Verhoek, l'oncle de Johannes [1].

Ces quatre derniers saluent avec enthousiasme une initiative, qui, à vrai dire, n'est guère si novatrice. Les Pays-Bas sont loin en effet d'être le premier pays à traduire l'*Art de peinture* : lorsque Verhoek publie son travail, en 1722, l'ouvrage avait d'ores et déjà été traduit à quatre reprises en Angleterre (1695, 1716 et 1720), en Allemagne en 1699 et en Italie en 1716 [2]. On aurait tort cependant de voir dans cette diffusion européenne d'un même ouvrage sur un cours laps de temps la manifestation d'un consensus intellectuel. À y regarder de plus près, force est d'admettre, à l'instar de Christopher Allen, Frances Muecke et Yasmin Haskell que les différents traducteurs sont loin d'être d'accord

1. Michiel PLOMP, *Collectionner, passionnément. Les collectionneurs hollandais de dessins au XVIIIe siècle*, Paris, Fondation Custodia, 2001, p. 244-245 ; Charles-Alphonse DUFRESNOY, 2005, p. 140. Il est à noter que Johannes Verhoek dédiera le recueil de poésies écrites par son oncle à Matthaeus Brouërius van Nidek.

2. Charles-Alphonse DUFRESNOY, *De arte graphica. The art of painting* [...] *with remarks by Roger De Piles. Translated into english, together with an original preface containing a parallel betwiw painting and poetry* [...], Londres, J. Heptinsall, 1695 ; Charles-Alphonse DUFRESNOY, *Kurtzer Begriff der theoretischen Maler Kunst*, Berlin, Johann Michael Rüdiger, 1699, p. b4 v° ; Charles-Alphonse DUFRESNOY, *L'arte della Pittura, di Carlo Alfonso du Fresnoy tradotta dal Latino in francese coll'aggiunta di alcune necessarie, e amplissime osseravzioni*, Rome, Antonio de Rossi, 1716 ; Charles-Alphonse DUFRESNOY, *De arte graphica. The art of painting* [...] *with remarks. Translated into english, with an original preface containing a parallel betwin painting and poetry* [...] *The second edition, corrected and enlarged*, Londres, Bernard Lintot, 1713 ; Charles-Alphonse DUFRESNOY, *The complet art of painting. A poem translated from the french of M de Fresnoy by D.F.*, Londres, T. Warner, 1720.



FIGURE 2 – Julius Henricus Quinkhard, *Portrait d'Isaac Walraven*, seconde moitié du XVIIIe siècle, eau-forte et burin. © Amsterdam, Rijksmuseum.



FIGURE 3 – Arnoud van Halen, *Autoportrait*, première moitié du XVIIIe siècle, eau-forte. © Amsterdam, Rijksmuseum.

entre eux sur la manière la plus pertinente de retranscrire ce traité. Son caractère hybride — un poème écrit par un théoricien français mais en latin (Charles Du Fresnoy), traduit par un autre théoricien en français assorti de remarques (Roger De Piles) — favorise l'émergence d'un kaléidoscope d'ouvrages, qui, s'ils se revendiquent tous comme traduction de l'édition de Roger De Piles, apparaissent sous des formes et des contenus différents.

Le premier traducteur, l'anglais Dryden, conserve ainsi dans sa version de 1695 le texte latin de Du Fresnoy avec la traduction de De Piles. Suivent les commentaires de De Piles et un *Short account of the most eminent Painters both ancient and Modern*, soit la traduction des *Sentiments sur les ouvrages des principaux et meilleurs peintres des derniers siècles* traduit par De Piles sous le nom de Dufresnoy. Sa réédition de 1716 reste dans cette lignée, tandis que l'ultime publication anglaise, celle de 1720, traduite par un certain GF Dent, exclut les remarques de Roger De Piles, un parti pris conforme à celui de l'allemand Samuel Theodore Gericke (1655-1729 [1]). La traduction italienne de 1716 quant à elle, comporte aussi bien le texte latin, la traduction depilesienne que les commentaires et les termes de peinture. De fait, lorsqu'il se propose, en 1722, de traduire à son tour cet ouvrage, Verhoek est le premier traducteur qui non seulement se passe du texte latin de Du Fresnoy, mais présente les commentaires de De Piles sur la même page, et non à la fin du texte comme cela avait toujours été fait, prenant le contre-pied de la démarche du traducteur allemand, Gericke qui, pour sa part, avait sciemment omis les commentaires de l'Académicien français, jugeant que de cette manière il « n'avait pas trahi l'auteur [Du Fresnoy] en prenant son travail pour le mêler à d'autres observations et en publiant le tout sous un autre nom, comme d'autres l'avaient fait [2] ». C'est que contrairement à Gericke, c'est bien la pensée de Roger De Piles qui seule intéresse Verhoek, comme en témoigne par ailleurs cet aveu, confessé dans la préface du *Schilderkonst* :

> On ajoutera [N.D.L.R. : à la traduction de l'*Art de peinture*] *Le dialogue sur le coloris* du susmentionné De Piles, qui tomba entre mes mains alors que la presse [N.D.L.R. de l'éditeur] était déjà occupée avec les pièces susmentionnées, ce qui m'a permis de livrer en Néerlandais « l'Art de peinture » de manière parfaite : j'ose dire, à l'instar de mon auteur, « parfait », puisque lui-même, dissertant avec pertinence sur

1. Charles-Alphonse DUFRESNOY, *Kurtzer Begriff der theoretischen Maler Kunst*, Berlin, Johann Michael Rüdiger, 1699.

2. Cité dans Charles-Alphonse DUFRESNOY, 2005, p. 127. Traduction de l'auteur.

> le Coloris, déclare volontiers que sans cela, une Peinture est aussi peu une œuvre parfaite, qu'une personne boiteuse un homme complet [1].

On sait en effet que De Piles avait ajouté le *Dialogue sur le coloris* à sa réédition de l'art de peinture de 1673. Le témoignage de Verhoek laisse donc penser que ce dernier s'était d'abord fondé pour sa traduction sur la première version de 1668 avant que de « tomber », selon son propre terme, sur la seconde. Cette volonté de rendre « parfaitement » la pensée de De Piles, ne s'arrête pas là : à l'instar du traducteur italien, Verhoek propose au lecteur néerlandais non pas les treize termes d'art présentés dans l'édition de 1668 mais les 62 parus en 1677 dans un autre ouvrage du théoricien français, les *Conversations sur la peinture*, et réédités par De Piles lui-même dans sa réédition de *l'Art de peinture* de 1684.

À ce perfectionnisme dans la forme se joint un perfectionnisme dans le fond :

> En outre, le projet que je me suis fixé de suivre mes auteurs au plus près, tant dans la nature des choses que dans leurs mots ; compte tenu de l'attente tant des amateurs que des artistes, s'ils se heurtent à quelques difficultés dans le style, d'atténuer leurs critiques en les passant sous le doux pinceau de l'humilité et de le juger plus favorablement : j'ai jugé préférable de suivre rigoureusement le texte original plutôt que de privilégier un style fluide mais aboutissant à une mauvaise traduction [2].

Une rigueur qui conduit Verhoek à conserver, dans les termes de peinture les termes français d'origine, et à placer, en marge du texte du *Schilderkonst*, la version française originelle de certains termes d'art qu'il a traduits. Une initiative réitérée trois ans plus tard, dans

1. « *Waar aan het zyne toebrengen zal de zamenspraak van den meêrgedagten De Piles, over het Coloriet, dat in myne handen viel, terwyl alreeds de Drukpars met de voorgemelde stukken gaande wierd gehouden, en waar mede ik my in staat gestelt vond, om zynen Verhandeling over de Schilderkonst, volkomen aan de Nederlanders over te leveren : volkomen durf ik met mynen Schryver zeggen ; vermits hy, over het Coloriet met veel scherpzinnigheid redeneerende, genoegzaam betoogt, dat zonder het zelve, een schildery alzo weinig een volmaakt stuk werk is, als een verminkte een geheel mensch* [...]. » Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, préface, n.p.

2. « *Daar en boven, heeft my zeer belemmert myn gezet voornemen, on my Auteuren van naarby te volgen, zo in den aard der zaken, als in hunne woorden ; verzoekende derhalven alle Beminaars en konstenaars ; indien hen eenige hardigheden in den styl voorkome, dezelve met het zagte Penceel der bescheidentheid in een te willen verdryven, en gunststiglyk te oordeelen, dat my beter was het principaal te streng te volgen, als in een vloijender schryfwyze den zin slegts uit te drukken*. » Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, préface, n.p.

sa traduction de *l'Abrégé des peintres*, (*Beknopt*), et qui ne laisse de surprendre ; quelle est l'utilité de proposer une traduction si c'est pour conserver les termes français ? Et comment ne pas songer que de cette manière, Verhoek risquait fort de s'attirer des critiques quant à ses choix de traductions ?

Ce serait oublier le caractère le plus souvent novateur des termes d'art employés par De Piles, qu'ils soient inventés, empruntés tels quels au latin, à l'allemand ou à l'italien, quand ils ne sont pas une version francisée de ces derniers : leur orthographe même, le plus souvent fluctuante, témoigne, en creux, d'un usage encore fragile au sein de la langue de Molière. Comment, dès lors, les transposer dans une langue étrangère ? Et Verhoek, de fait, n'hésite pas à s'en ouvrir à son lecteur : « [...] Il est difficile de traduire les termes d'art d'une langue à une autre lorsque le traducteur ne trouve pas les mots adéquats dans sa propre langue [1]. »

Trouver les mots adéquats dans sa propre langue, c'est bien là tout le problème. Thijs Weststeijn a démontré de quelle manière, tout au long du XVIIe siècle, les théoriciens de l'art néerlandais tels que Franciscus Junius (1591-1677), et à sa suite, Samuel van Hoogstraten (1627-1678) ou encore Willem Goeree (1635-1711) avaient multiplié les initiatives visant à créer un vocabulaire néerlandais spécifiquement dévolu à l'art [2]. À l'aube du XVIIIe siècle, le débat n'est toujours pas clos, comme le révèle un Gérard de Lairesse (1641-1711) exaspéré par des auteurs qui usent à toute force de termes mal traduits du latin, en lieu et place du néerlandais :

> [...] Vous devriez aussi prêter attention, vous rappeler les noms de l'art différents et appropriés, comme cela est habituel dans toutes les autres

1. « [...] *Het zwaar is, om de konstwoorden van de eene in de andere Taal over te brengen, wanneer de Overzetter in zyne Taal geene gangbaare woorden daar toe vint* ». Dans Charles-Alphonse DU FRESNOY, Roger DE PILES, 1722, préface, n.p.

2. Thijs WESTSTEIJN, « Translating "Schilderspraeke" : Painters' Terminology in the Dutch Edition of Franciscus Junius' The Painting of the Ancients (1637-1641) » dans *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Vienne, LIT-Verlag, 2016, p. 163-196. Leur action fait ainsi écho à celle des deux chambres de rhétorique, *De Eglantier* et sa rivale la *Nederduytsche Academie* qui, toutes deux s'évertuèrent à épurer la langue néerlandaise de ses emprunts français. Tâche difficile à en croire le témoignage du marchand Edme-François GERSAINT (1694-1750), qui, dans son *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, paru à Paris en 1751, constate que « depuis que nos réfugiés Français sont en Hollande, il y a un grand nombre de mots hollandais qu'ils ont francisés et qu'ils mêlent dans leurs discours », Edme-François GERSAINT, 1751, p. 291.

> [disciplines], et pouvoir parler correctement ; par exemple, certains disent « un corps stable » quand d'autres, parlent d'« un corps solide » : c'est la même chose, mais le premier est un concept français, le second un concept néerlandais. De nos jours il y a beaucoup d'auteurs, qui traduisent tous les *terminus artis*, c'est-à-dire les termes d'art, dans leur propre jargon, pensant ainsi avoir merveilleusement démontré leur habileté en usant de ce sabir plutôt que du bon Hollandais et croyant ainsi démontrer la richesse lexicale de leur discours [1].

Un procédé, qui selon lui, « entraîne plus de confusion et d'obscurité que de clarté [2] ». « N'est-ce pas une grave erreur », écrit-il ailleurs, « de vouloir user de mots étrangers pour une langue qui est assez riche en elle-même [3] ? » Un débat dont se fait écho le *Schilderkonst*, comme en atteste un vers de l'éloge de van Halen : « les Néerlandais saluent Verhoek », écrit le graveur, pour leur avoir donné « un livre parlant maintenant avec des sonorités germaniques [4] ».

Cette problématique d'identité linguistique, surtout, en cache une seconde : non seulement le traducteur se doit de transposer les notions novatrices de De Piles en néerlandais mais encore faut-il que ce néerlandais-là reste intelligible, propre à former les amateurs : « Si les

1. « […] *Gy moet ook een goede opmerkinge neemen, om de verscheide en eige Konstnaamen in die konst, gelyk als in alle anderen, gebruikelyk, wel te onthouden, om in 't algemeen daar van te kunnen reedeneeren ; by voorbeeld, zommige zeggen een vast lichaam, andere weederom een solide lichaam, en is alle beide een en 't zelfde, dóch 't een is Frans, en 't ander Hollands, en zo meer anderen. Nochtans zijn d'er veel schryvers, die al de terminus artis, dat's te zeggen, eige Konstwoorden, in haar taal overzetten, meenende hen wonderlijk wel uitgesloofd had te hebben ; aks kaks om goed Hollands te spreeken, en te toonen dat haar taal zo ryk van woorden is : het welke ik eer voor een groote verwarringe en duisterheid, dan verlichtinge oordeel* ». Dans Gérard DE LAIRESSE, *Grondlegginge ter teeken-konst*, Amsterdam, Willem de Coup, 1701, p. 56. Je remercie Marije Osnabrugge d'avoir porté cette citation à mon attention.

2. *Ibid.* Il est à noter toutefois que l'oncle de Johannes, Pieter Verhoek et Gérard de Lairesse faisaient partie d'une même société de poètes, la Dight-Schoole ou « *Nil volentibus arduum* », dirigée par Jan Zoet (1609-1674), éminemment francophile et qui œuvrait, entre autres, pour davantage de justesse et de rigueur dans la traduction en néerlandais des pièces de théâtre françaises. Voir à ce sujet G.P.M. KNUVELDER, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, Deel 2, Malmberg, Den Bosch, 1971, p. 503.

3. Cité par Thjis WESTSTEIJN, 2006, p. 192. Traduction française extraite de Gérard DE LAIRESSE, *Le Grand livre des Peintres*, Paris, Motard, 1787, p. 304.

4. « Die moet Verhoek hier voor bedanken, wyl't Boek nu spreekt in Duitze klanken. » Dans Charles-Alphonse DU FRESNOY, Roger DE PILES, 1722, éloge versifié de A. van Halen, n.p. Van Halen parle de « Duitse klanken », faisant écho à Samuel van Hoogstraten, qui, dans l'I*nleyding tot de Hooge schoole*, mentionne l'importance des « duitsche woorden », p. 176, mentionné par Thjis WESTSTEIJN, 2006, p. 193, n. 108.

mots, [...] qui pourrait vous être soumis méritent votre attention, c'est tant pour la manière de vous instruire que dans les sujets abordés et par les leçons qu'il vous enjoint de mettre en pratique [1]. »

Or pour ce faire, explique Verhoek, « il était inutile de demander de l'aide auprès de la haute école ou de la philosophie, mais de savoir quels mots choisir, pour que chacun comprenne [2] ».

Les goûts et les couleurs

De fait, face à certains termes novateurs de Roger De Piles, Verhoek se montre à son tour forcé de créer des néologismes, comme il s'en justifie lui-même auprès de son lecteur : « Dans ma traduction, certains termes d'art et expressions pourraient à première vue paraître plus ou moins insolites, mais je ne doute point qu'après un bref examen vous les approuverez et que vous vous les approprierez [3]. » Il en va ainsi par exemple de la « couleur locale ».

Dans un premier temps, soit en 1722, Verhoek traduit ce terme par « *plaatslyke koleur* » soit une traduction littérale de l'expression française. Il n'en semble pourtant pas satisfait, comme le laisse supposer une note de bas de page : « la couleur locale », y explique-t-il, « est un terme d'art utilisé par les Français qui ne peut être traduit dans notre langue [4] ». Un constat qui le conduit peut-être, dans sa seconde traduction, en 1725, à renoncer à ce terme de « *plaatslyke koleur* » au profit de « *de locale couleur* » ou « *dellocale couleur* [5] ». De fait, un certains nombre de termes ont en effet une double traduction, révélant toutes les difficultés rencontrées par Verhoek. Le terme de dessein reste

1. « *Indien niet de woorden,* [...]*, uwe aandagt verdienen, zo om de manier van onderwyzing, en de stoffe, daar in begregreepen, als om de leszen, die u nodigen, om uw gebruik daar van te maken* [...] ». Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, préface, n.p.

2. « [...] *zich niet ontziende tot meerder aandrang de spreekwyzen en benoemingen van de hooge Schoole, en Wysbegeerte, te hulp te roepen* ». Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, n.p.

3. « *Ligtelyk zullen in myne overzetting zommige konstwoorden en uitdrukkingen in den eersten opslag min of meer ongewoon voorkommen, maar ik twyffel geenzins, of gy zult dezelve na een korte overweeging aanstonds billyken, en u die eigen willen maken* ». Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, préface, n.p.

4. « *Couleur Locale, is een'Konftwoord by de Franszen, dat wy in onze taal niet gewoon zyn uit te drukken.* » Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, « Zamenspraak over het Coloriet », p. 11.

5. Roger De Piles, 1725, p. 5 et p. 6 par exemple.

à ce titre exemplaire. Dans la traduction de l'*Art de peinture*, en 1722, on trouve en effet le terme : « *Geteekent op zyn grieks* » pour « dessiner à la grecque », et de fait, dans les *Termes de peinture*, référencés dans le même ouvrage, on a toujours la racine « *Tekening* » pour dessin [1]. La chose se complique avec le *Dialogue sur le coloris*, pourtant publié sous la même reliure que l'*Art de peinture* et les *Termes de peinture*. Verhoek, soudain, n'utilise plus le terme de « *tekening* », mais le terme « dessein » : « *Men noemt Dejsein een werk van wit en zwart, waar in de ligten en de schaduwen zyn waargenomen* [2]. » Or souvenons-nous, de son propre aveu, Verhoek a traduit le *Dialogue* après *l'Art de peinture*, puisqu'il l'avait découvert tardivement.

Comment expliquer un tel revirement ? En réalité, la réponse semble venir d'un passage précis du *Dialogue* dans lequel De Piles, reprenant les définitions de Félibien, explique les différentes acceptions du terme « dessein » en français [3]. Là où les Néerlandais ont des termes différents, distinguant le « dessin », œuvre sur papier, (traduit par « *tekening* »), du « dessein », l'intention, (traduit par « *doel* » ou « *plan* » ou « *ontwerp* », voire « *vernuft* » par Verhoek lui-même) les Français n'en ont qu'un. D'où le fait que Verhoek, tout au long de cette définition du terme « dessein », se retrouve face à une subtilité linguistique purement française et non hollandaise. Il conserve donc le terme d'origine, « dessein », le transposant même au pluriel en « *desseinen* » afin de permettre à son lecteur de comprendre la problématique soulevée dans ce passage. Et de fait, dans la phrase qui conclue l'explication de De Piles, à savoir : « Et c'est de cette dernière sorte que l'on entend le dessein qui fait une des parties de la peinture [4] », Verhoek introduit dans sa traduction les deux termes, « *tekening* » et « *dessein* » de manière concomitante : « [...] *en het is door die laaste zoort, dat men het woord Dessein verstaat of de tekening, 't welk een vaan de deelen der schilderkonst uitmaakt* [5]. »

Cet usage de deux termes, là où en français, De Piles n'en use que d'un, constitue une constante dans le travail de Verhoek. On le retrouve,

1. Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles,1722, « *Schilderkonst* », p. 42 et « Termes de peinture », p. 10-11.

2. Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles,1722, « *Zamenspraak over het Coloriet* », p. 12. « C'est qu'on appelle Dessein un Ouvrage de blanc et noir, où les lumières et les ombres sont observées ». Dans Roger De Piles, *Dialogue sur le Coloris*, Paris, Nicolas Langlois, 1699, p. 13.

3. *Ibid.*, p. 14-15.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles,1722, « *Zamenspraak over het Coloriet* », p. 13.

à nouveau pour le terme de « goût ». La problématique lexicale se situe, cette fois-ci, du côté néerlandais. Dans l'*Idée du peintre parfait*, court traité qui se situe en tête de son *Abrégé de la vie des peintres*, De Piles émet l'hypothèse que la manière d'un peintre se forme « selon son Goût » et que c'est dans cette manière que « réside la mesure de ses talens, & de son Génie [1] ». Verhoek traduit alors le terme de « goût » par celui de « *smaak* [2] ». Une traduction qui semble logique lorsque l'on sait que l'expression « *goeden smaak* » est proposée pour « bon goût » et que celle de « *grooten smaak* », en 1722, puis de « *verheve smaak* » en 1725 le sont en lieu et place du « grand goût [3] ». On pourrait donc croire la chose établie, lorsque l'on se rend soudainement compte que là où De Piles affirmait que « bien que ce soit beaucoup d'avoir une idée juste du Goût que le Peintre a dans son Dessein, il faut encore entrer dans le caractére de son Génie, & dans le tour qu'il est capable de donner à ses conceptions [4] », Verhoek traduit le terme de « goût » par « *aart* », et non par « *smaak* », précisant dans la marge, qu'il s'agit bien de « goût », dont il est question [5]. Et de fait, à propos des Bassano, là ou De Piles use deux fois du terme de « goût » en l'espace de deux lignes, à savoir : « les Bassans ont eu un goût plus pauvre & plus misérable que le Tintoret & ont encore moins dessiné que lui. Ils ont eu un excellent goût des couleurs [6] [...] », Verhoek emploie bel et bien les deux termes « *aard* » et « *smaak* », et, là encore, recourt à une note en marge pour nous indiquer qu'il s'agit bien, dans les deux cas, de « goût [7] ».

En réalité « *aard* » semble être utilisé dans le sens de « caractère », du « style » du peintre, dirions-nous aujourd'hui, tandis que « *smaak* » semble davantage relever de sa capacité de jugement. Une nuance qui n'apparaît pas dans le vocabulaire de De Piles en particulier et

1. Roger De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, Jacques Estienne, 1715, p. 95.

2. Roger De Piles, 1725, p. 88.

3. *Ibid.*, p. 62-63, toujours dans *Beknopt...* ; « *Grooten smaak* », p. 36 du *Zamenspraak* en 1722 et « *Verheve smaak* », Introductie, p. 2 dans *Schets...* pour « le grand goût ».

4. Roger De Piles, 1715, p. 97.

5. « [...] *hoewel het veel zy een regt denkbeeld te hebben van den aart die de Schilder heeft in zyn teekening, zo men moet verder indringen in het merkteeken van zyn vernuft, en in den geestigen zwier dien hy aan het begrip van zyn verstant heeft weeten te geeven* ». Dans Roger De Piles, 1725, p. 89.

6. Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, *L'art de Peinture*, Paris, Nicolas Langlois, 1668, p. 163-164.

7. « *De Bassans hebben een aard van schilderen gehad veel geringer en minder getekent als hy. Zy hebben een uitstekenden smaak van koleur gehad* [...] ». Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, p. 162.

dans la théorie de l'art de la France de la fin du XVIIe siècle en général : on comprend mieux, dès lors, l'importance, pour Verhoek, de conserver les termes depilesiens. Conscient de proposer deux mots en néerlandais là où, dans la langue de Molière, on n'en trouve qu'un, le traducteur amstellodamois rajoute dans la marge le terme français d'origine comme un point de repère, sinon d'ancrage au sein de ce va-et-vient linguistique, lui permettant ainsi d'éclairer son lecteur sur ses choix lexicaux. Il l'explique d'ailleurs volontiers, avouant s'être lui-même « aidé, pour traduire de telles œuvres en plaçant les mots français en marge [1] [...] ».

Nous aurions pu multiplier les exemples à l'envi : dès qu'un terme génère une problématique, Verhoek le met en exergue dans la marge. Ce faisant, ce dernier propose une double lecture à son public, la réflexion théorique et française proposée par De Piles venant s'enrichir de la réflexion lexicale et néerlandaise proposée par Verhoek. Si, par ses traductions, le graveur amstellodamois propose une théorie de l'art française « parlant avec des sonorités germaniques », il n'en conserve pas moins pléthore des termes initiaux qui en viennent à constituer autant de balises propres à éviter à son lecteur de se fourvoyer au sein de cet océan sémantique et lexical que constitue la théorie de l'art de Roger De Piles. Loin d'opposer la primauté d'une langue à une autre dès lors qu'il s'agit d'art, cette implication volontaire du lecteur dans le difficile processus de la traduction, plutôt que de constituer l'aveu d'une faiblesse linguistique ou théorique, en démontre au contraire toute la richesse.

1. « [...] *alwaar ik dan my beholpen heb met de overzettingen van diergelyke werken, en met de fransche woorden op den kant te plaatszen* [...] ». Dans Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger De Piles, 1722, préface, n.p.

The Art of Translating Foreign Art Terms [1]

Ulrike Kern
Kunstgeschichtliches Institut—Frankfurt am Main

© PULM

An essential part of the translator's business is to find words for the translation which correspond to those used in the original language. The possibilities for dealing with the problem range from word-to-word renderings to "free" translation, conveying the sense of the source text. [2] Early modern translators of art treatises were concerned with a particular difficulty. They had to find matching words in their own language for artistic terms, which carried all the connotations of the foreign word without losing any aspect. The first authors who translated art literature or took up parts of foreign art treatises into their own writings were well aware of this complexity. They reported their difficulties in translating art terms. At the same time, the authors could use translations to their advantage, as they could use them to enhance and spread an artistic vocabulary in their native language. More often than not they kept or modified the foreign form of an art term and used it in order to introduce a new word to an artistic language. In these cases the meaning of the foreign words still had to be explained to the reader and words with synonymous connotations to be found in their own language.

1. I wish to thank Marty House for correcting my English.

2. For John Dryden's well known distinction of three sorts of translation (metaphrase, paraphrase and imitation), see William Frost, *Dryden and the Art of Translation*, New Haven, Yale University Press, 1955, p. 31. For more about the problem in Renaissance times, see Theo Hermans, "Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation", in T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London-Sydney, Croom Helm, 1985, p. 103–135. For a historical account of translation theories, see Hans Joachim Störig (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

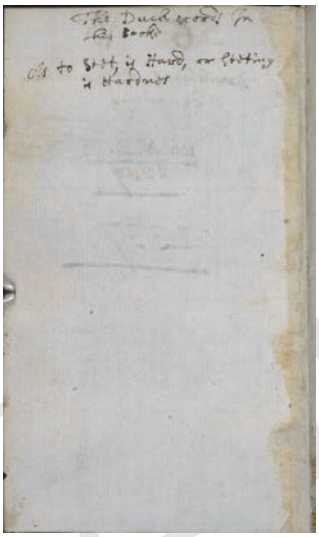


Figure 1 – Anonymous author, *Directions for Painting and Drawing*, late 17th century, British Library, MS. Harl. 2337, fol. 1 v°. © British Library.

Translations were increasingly supplemented with glossaries. They offered the readers artistic terminology at a glance but also helped the translators to organise the art terms used in the text. The difficulties with compiling lists of art words were related to those of translating them. With no textual context in the glossary a general meaning had to be identified that included each of the specific uses of the term in a particular context.

Early modern art glossaries varied in length, though many of them were rather short and some of them perceivably incomplete. The shortest one that is known to me is a display of a single word in an anonymous English manuscript of the 1660s (Fig. 1). The author must have intended to add a list of Dutch words, since he used the plural and left space for more words: "The Dutch words in this Booke As to stet, is Hard, or steting is Hardness." [1]

The word "stet" is related to the Dutch "*stooten*", "to push", and the author used it in the manuscript on a number of occasions. [2] Apart from this manuscript I am not aware of this word or any related form

1. London, British Library, ms. Harl. 2337, fol. 1 v°.

2. See *Oxford English Dictionary (OED)*, "stete". The word is marked as obsolete in present-day English, and does not appear to have been recorded after the 14th century. I thank Carole Biggam for discussing the word with me.

in Dutch or English writings on art. The content of the anonymous manuscript suggests that the author had insights into the language and practices of contemporary artists, and it seems likely that this word was used in artists' workshops. If the word "stet" was passed on via oral tradition, it disappeared again without ever having been used in written art language. The anonymous author may have had more words like this in mind, but in the text of the manuscript, "stet" is the only word that seems to be perceivably unusual and hard to understand. He might have felt less need for explanations of art terms than he had thought initially.

The opposite is true for the glossary that Anton Ashley Cooper (1671–1713), the 3rd Earl of Shaftesbury, compiled in the early eighteenth century. The list of art terms, an unfinished project terminated by the death of the Earl, was to become a more copious dictionary of artistic and aesthetic terms. It is already obvious at this early stage that Shaftesbury had difficulties deciding on the best translation for each of the words he listed. [1] For instance he extended in his glossary the five parts of painting by Roland Fréart de Chambray (1606–1676) to more than sixteen terms in total. Shaftesbury stated his aim of giving " . . . a kind of prefatory dictionary of terms of art, or new coined (with apology), after the manner of Monsieur Fréart de Chambray, but in the reverse of his insolent way". [2]

Fréart, in his *Idée de la perfection de la peinture* of 1662 devoted to each of the five parts of painting a whole chapter, but his glossary is a list of only six terms of art from the Italian. [3] There is nothing insolent in it, but Shaftesbury might have taken offence at the Frenchman's comment that "*ce seroit une espece de Pedanterie de gloser ainsi par tout*". [4] Shaftesbury's intended dictionary of art terms was just such a kind of pedantry, although he must have considered the possibility that Fréart

1. Shaftesbury's *Plastics*, part four of his unfinished *Second Characters*, includes an appendix with the title *Dictionary of art terms*, also unfinished. The *Dictionary* lists a mere forty-three terms.

2. Anthony Ashley COOPER, 3rd Earl of Shaftesbury, *Second Characters*, ed. by B. RAND, Cambridge, University Press, 1914, p. 7–8.

3. The six terms are: *estampe*, *tramontain*, *élèlve*, *esquisse*, *attitude*, *pellegrin*, which Evelin returns into their Italian, or seemingly Italian, form: *stampi*, *tramotano*, *elevato*, *schizzo*, *attitudo*, *pellegrino*.

4. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, J. Ysambart, 1662, *Avertissement au lecteur*, "*Pellegrin*", n.p.; see Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *An Idea of the Perfection of Painting*, ed. by J. EVELYN, London, 1668, *An Advertisement to the reader*, "Pellegrino", n.p.

only said this to justify the almost trivial scope of his glossary of six words.

The example of Fréart and Shaftesbury suggests that the problem of translating art terms is not merely a linguistic but also a cultural one. The respective readership relied on different local traditions of art, and the translators, too, came from a different background than the authors of the original writings. [1] Many of the authors of art treatises were artists, but there were hardly any artists among the translators. Translating art terminology was thus a problem not only of transferring notions of art terms from one language to another, but also one of transferring art vocabulary from artists' workshops to a more sophisticated language of art lovers and connoisseurs. The problem becomes more complex as some of the art terms were translated more than once.

The part and function that translations can have in the process of shifting the meaning of art terms will be illustrated with the help of an example, the word "attitude". This word is an important term of figure-painting, referring to the posture, bearing and movements of a figure in a work of art. Leonardo da Vinci (1452–1519), to my knowledge, was the first writer to discuss the word in more detail in art literature. He wrote that the attitude of human figures should be rendered in the parts of the body and that the intention of mind should be visible in the attitudes. [2] Attitudes seem to differ from mere postures of figures in the respect that they indicate movement not only of the body but also of the soul. Leonardo linked the word to movements and actions of human beings when he stated that painters should observe attitudes and motions of human beings ("*l'attitudini e li moti delli huomini*") while they arise, rather than trying to make someone pose for impulsive actions such as weeping. [3]

It would extend the scope of this paper to go into detail about subtle shifts of the word *attitudine* in its use in the Italian language. The word was widely used in the mid Cinquecento, many times for instance by

1. For a discussion of shifts of cultural functions of "source" and "target texts", see Christina SCHÄFFNER and Helen KELLY-HOLMES (ed.), *Cultural Functions of Translation*, Clevedon, Multilingual matters, 1995, p. 1–2.

2. Leonardo DA VINCI, *Treatise on Painting*, ed. by A. Philip MCMAHON, Princeton, Princeton university press, 1956, fol. 115 r°–v° (399), 2 vols.

3. *Ibid.*, fol. 115 v° (404).

Vasari.[1] Cosimo Bartoli (1503–1572), who made an Italian translation of Leon Battista Alberti's Latin *De Pictura* in 1568, added the term which was neither mentionned in the Latin nor the vernacular versions of the original treatise.[2] For example, variety (*varietà*) in histories, in Alberti's words, was best achieved with the help of postures and motions ("*status atque motus*") of bodies differing greatly.[3] In Bartoli's translation, variations in their postures and attitudes ("*le positure e le attitudini*") were the important elements for displaying *varietà*.[4]

Around 1600, the first translations of Italian writings were made. Since other languages did not have an art vocabulary as extensive as the Italian one, translators reasonably took over art terms into their own language as loan words. This could be done in different ways. Richard Haydocke (active from 1588 to 1605), a physician, engraver and somnambular preacher, for instance, translated the first five chapters of seven of the *Trattatto del'arte* by Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600), about fifteen years after its publication in 1584. Haydocke explained that he would adopt and keep some of the artistic words from the Italian in his translation and describe their meaning in a marginal note: "all such termes of Arte or other difficulties, as I deemed worth the standing on; I have opened with briefe notes in the margent."[5]

1. Unfortunately, the relevant studies on Vasari's art terminology ignore the term and its origins; see Roland LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble, Ellug, 1988; Giorgio VASARI, *Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Corregio* [...], ed. by Kunstgeschichtliches Institut der Universität Frankfurt am Main, Hildesheim, Olms, 2001.

2. Bartoli made his translation from the 1540 Latin edition, without being aware that a vernacular version existed, see Rosso SINISGALLI, *Il nuovo* De Pictura *di Leon Battista Alberti/The New* De Pictura *of Leon Battista Alberti*, Rome, Kappa, 2006, p. 36.

3. "*Sed in omni historia cum varietas iocunda est, tamen in primis omnibus grata est pictura, in qua corporum status atque motus inter se multo dissimiles sunt*". In Leon Battista ALBERTI, *Opere volgari*, ed. by C. GRAYSON, Bari, G. Laterza, 1973, vol. III, p. 71 (40). The vernacular reads "*i corpi* [...] *posari molto dissimili*"; see Rosso SINISGALLI, 2006, p. 205 (40.128).

4. "*Ma essendo in qualunque historia, gioconda la varietà, quella pittura nondimendo è grata a tutti, nella quale le positure e le attitudini de corpi sono fra loro molto differenti*". In Cosimo BERTOLI, *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti*, Venice, Francesco Franceschi, 1568, p. 340.

5. Giovanni Paolo LOMAZZO, *A Tracte Containing the Artes of curious Paintinge, Carvinge and Buildinge*, ed. by Richard HAYDOCKE, Oxford, J. Barnes, 1598 [1st ed. Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584), n.p. (sig. 5 r°).

Rather than as this note suggests, Haydocke rarely made use of his method. As the words he considered "worth the standing on",[1] he picked some names of pigments and terms related to perspective. The term "*mezzo relievo*" on the other hand, although highlighted as a foreign or an art term by italic font in the text, is not explained either in the text or in a marginal note.[2]

While Haydocke does not seem to have been consistent in highlighting relevant art words from his Italian model, he was not all that disorganised. When translating from Lomazzo, Haydocke subsumed artistic vocabulary used by the Italian in order to create a more constant notion of art terms in English. The word *attitudine* for instance, a word that Lomazzo used but did not deal with as a particular art term is not mentioned by the Englishman. He translated the word either as "actions" or "gestures", but these translations are not used exclusively as English forms for *attitudini*. The title of the second chapter, for instance, in the Italian "*Libro secondo, del sito, positione, decoro, moto, furia e gratia delle figure*", reads in the English as: "*The second booke, of the actions, gestures*", and lists the rest of the terms in smaller font.[3] Haydocke translated *positione* as "actions and gestures", listed these qualities first, and made them the most important terms of the chapter. The subject of the second book in Haydocke's translation is easier to grasp than in the Italian original.

Another example from the time around 1600 is the Dutch poet and painter Karel van Mander (1548–1606) who borrowed from ancient and Italian writings in his *Schilderboeck* of 1604. Regarding words from literary sources in foreign languages, Van Mander explained that he continued to use foreign words in artistic matters because they were part of the subject terminology and difficult to be put in other words: "*Wtheemsche woorden heb ick niet heel vermijdt, om dies wille datse in onse dinghen somtijt soo ghenoemt, en anders qualijck gheseyt connen worden.*"[4]

1. See e.g. Giovanni Paolo LOMAZZO, 1598, I, p. 34, II, p. 8, 17, 20, 101–102, 155, 189, 196, 197–198, 199, 214, 217. [N.B. The pagination begins with the preface to the end of the First Book, and begins anew with the first page of the Second Book continuing to the end of the Fifth Book. To avoid confusion, the first set of pagination is marked as I, the second as II.]

2. *Ibid.*, V, p. 189.

3. Giovanni Paolo LOMAZZO, 1584, p. 105, and the English translation Giovanni Paolo LOMAZZO, 1598, II, p. 1.

4. "I have not entirely avoided [to use] foreign words, for this reason that sometimes they are called like this in our matters, and can hardly be expressed in any other way". In Karel VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, Haarlem, P. van Wesbuch, 1604,

What Van Mander did in most of such cases was to add a Dutch word in order to help his readers to understand the foreign word. For the Italian *attitudine*, he used as a loan word *actitude* and added an alternative term in Dutch. [1]

In Vasari's biography of Filippino Lippi, the Italian original reads that the painter made the figures of St John the Evangelist being boiled in oil by the Romans "*con belle e diverse attitudini*" (Fig. 2). [2] Van Mander added "actions" (*werkingen*) to Vasari's "beautiful and various attitudes", so that it reads in Dutch "*met schoon en verscheyden actituden oft werckinghen*". [3] Else where he complemented the Italian *attitudini* either by using the Dutch *werkinge* or the loan word *actien*. [4] Both additions can function as explanatory terms but not as synonyms. [5] Van Mander's intention was to introduce *actitude* as an art term into his language, but his juxtaposition of two words with different meanings also made the descriptions of the paintings more illustrative. The figures around St John being boiled in the kettle are indeed particularly diverse and active in their postures and actions.

Later in the century Fréart included the word *attitude* in his glossary of six art terms. He remarked that he had difficulties, while looking for translations for Italian art terms, to find words that are "*purement françois*" and that would express their meanings "*aussi fortes que celles de ces Barbarismes, que l'usage a comme naturalisez parmi tous les Peintres*". [6] Fréart thought not only was it hard to find words that would convey the same meaning to his language but also to find a more sophisticated term with the same notion as the one used in artists' everyday talk. A simple translation of the relevant terms would not have been sufficient for his purpose, they had to be explained in more detail.

Fréart might have had another reason for discussing the meaning of the word "attitude" in his glossary: his understanding of the term was different from the use of the word in Italian art language. In Filippo Baldinucci's *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* the word *attitudine*

Voor-reden, op den grondt der edel vry Schilder-const, fol. 5 r°.

1. See *WNT* (*Woordenboek der Nederlandsche Taal*), The Hague-Leiden, Nijhoff-Sijthoff, 1864–2001, "*attitude*", 1b.

2. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. by G. MILANESI, Florence, G. C. SANSONI, 1878, III, p. 472 [1st ed. Florence, I Giunti, 1568].

3. Karel VAN MANDER, 1604, fol. 109 v°.

4. See e.g. *Ibid.*, fol. 137 r°, 140 r°.

5. See *WNT*, "*werking*", 2a.α.

6. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, 1662, *Avertissement au lecteur*, n.p. (sig. ẽ2 r°).

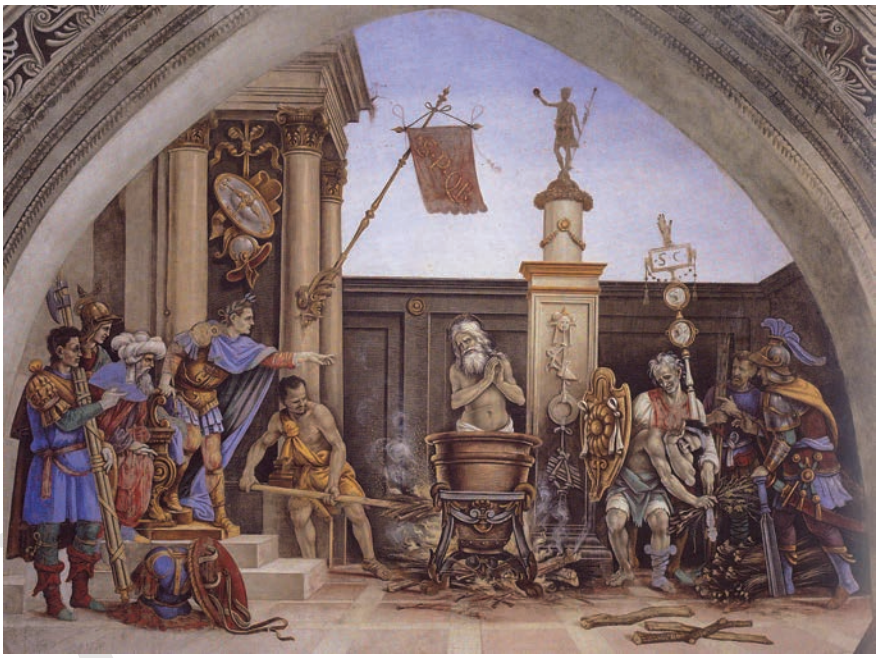


Figure 2 – Filippino Lippi, *Martyrdom of St John the Evangelist*, Strozzi Chapel, north wall, ca. 1487–1502, Fresco, Florence, Santa Maria Novella. © Public domain.

is, as in our earlier examples, associated with the words *atto*, *azzione* and *gesto* of a figure, and linked to movement and expressions. [1] Fréart elaborated on the traditional connotation of the word. He compared attitude to the words "action" and "posture" but argued that the former would be more expressive, because neither of the two alternative words could be used to describe dead bodies: not action, because there is none in a dead body, and nor posture, as it would be rude and not even the language of painters to say "this Figure is in a beautiful Posture":

> *J'ay employé en quelques endroits de ce Discours le nom d'Attitude, quoy que nous ayons les mots d'Action et de Posture, qui sont en quelque façon la mesme chose: mais neantmoins en certains rencontres il semble que le Terme d'Attitude est plus expressif; car outre qu'il est plus general, il signifie mieux encore, et plus noblement beaucoup de choses que ne feroit pas celui*

1. See Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, Per Santi Franchi al Segno Della Passione, 1681, p. 17.

> *de Posture, ou celui d'Action; par exemple, le mot d'Action ne conviendroit pas à un corps mort qui n'a plus d'action; et il faudra dire aussi l'Attitude d'un corps mort, plustost que la Posture d'un corps mort, car ce Terme est trop grossier; et ce ne seroit pas mesme parler en Peintre que de dire, Cette figure est en une belle Posture; il faut dire, Cette figure est en une belle Attitude.* [1]

It may be difficult to grasp by today's standards what exactly Fréart found inadequate about using the word "posture" with human figures, although there is little doubt that "attitude" would be the more elegant word to use. Fréart's discussion may be illustrated with the help of Marcantonio Raimondi's engraving of the *Descent from the Cross* after Raphael, a work which is also mentioned in the treatise though in a different context (Fig. 3). [2] The action is around the dead body of Christ being carefully taken down from the cross by his disciples, and postures are more easily recognised in the more static group of weeping women at the foot of the cross. Fréart would describe the body of Christ which can eventually fall into a more peaceful position after the drastic suffering by "this figure is in a beautiful attitude", and this seems to be an apt description. If we expand on Fréart's question and try to imagine which position a dead body has to be in to create a beautiful attitude, we encounter another problem. With regard to our example the attitude of dead Christ is linked to the actions of the disciples around him, an interdependence that can be observed in most depictions centring on the subjects of the deposition from the cross entombment of Christ. The same is true for many other subjects involving dead bodies such as battles or massacres. To display in a painting a dead body in a "beautiful attitude" involves compositional decisions as much as artistic ones.

The diarist and writer John Evelyn (1620–1706) whose translation of Fréart's treatise into English was published six years later might have made similar observations. He suggested the word "disposition" as a term to be used together with "attitude" for describing dead bodies, so one would say: this figure is "in a graceful *Disposition* and *Aptitude*". [3] "Disposition" was a word used in architectural theory, referring to the

1. Roland Fréart De Chambray, 1662, *Avertissement au lecteur*, "*Attitude*", n.p.
2. *Ibid.*, p. 50–53.
3. Roland Fréart De Chambray, 1668, *An Advertisement to the reader*, "*Attitudo*", n.p.



Figure 3 – Marcantonio Raimondi after Raphael, *Christ's Descent from the Cross*, ca. 1515, engraving, 40,6 × 28,4 cm, London, British Museum.
© London, British Museum.

arrangement of several parts of a building.[1] Evelyn had discussed the term four years earlier, in 1664, in the supplement by his own pen to his translation of another of Fréart's treatises, *A Parallel of Antient Architecture with the Modern*: "Whereas *Diathesis*, Disposition, is where all the Parts and Members of a Building are assign'd their just and proper Places, according to their Quality, Nature, Office, Rank and Genuine Collocation."[2]

When Evelyn introduced the word "disposition" into the discussion of "attitude", he added to the traditional associations with action and posture the problem of arranging figures in their compositional context. There are no further references to be found of "disposition and attitude" of dead figures in paintings, but the fine distinction between "attitude" and "posture" appears to have been privy to persons who were familiar with an artistic vocabulary. The poet, playwright and translator John Dryden (1631–1700) was not, and when he translated the influential Latin poem *De arte graphica* by Charles Alphonse Dufresnoy (1611–1668) into English in 1695, he missed this point. The work that Dryden translated was the 1668 edition that was published posthumously, supplemented with a French translation and a commentary by Dufresnoy's friend, Roger de Piles (1635–1709).[3] Dryden translated the Latin "*posture*" as "posture" but he also used "posture" to translate "*attitude*" both from De Piles' French translation of the poem and from his commentary.[4] Experienced in the translation of classical literature, Dryden probably intended to get as close as possible to the original Latin form and failed to recognise that the word "attitude" conveyed a different notion to an art-literate readership. Before the second edition of the English *De arte graphica/Art of Painting* went into print in 1716, it was given to the painter and translator Charles Jervas

1. Henry WOTTON, *The Elements of Architecture*, London, J. Bill, 1624, p. 10, 16, 78 [=86]. See also *OED (Oxford English Dictionary) Online*, Oxford University Press, September 2016. Web. 7 September 2016, "disposition", I.1d.

2. John EVELYN, "*An Account of Architects and Architecture, together with a Historical, Etymological Explanation of certain terms*", in R. FRÉART DE CHAMBRAY, *A Parallel of Antient Architecture with the Modern*, ed. by J. EVELYN, London, T. Roycroft, 1664, p. 12 [1st ed. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallele de l'Architecture Antique et de la modern*, Paris, E. Martin, 1650.] Fréart's original does not use the term *disposition*.

3. Charles Alphonse DUFRESNOY, *De arte graphica*, ed. by R. DE PILES, Paris, N. Langlois, 1668.

4. Charles Alphonse DUFRESNOY, *De Arte Graphica. The Art of Painting . . .* , ed. by J. DRYDEN, London, J. Heptinstall, 1695, p. 12, line 78; p. 16, line 103; p. 20, p. 64, line 470; p. 118, 131, 134, 145, 215.

(ca. 1675–1739), an Irishman who had settled successfully in London. Jervas corrected Dryden's misunderstanding and changed "postures" for "attitudes" throughout. [1]

In the discussions of the word "attitude" in the glossaries by Fréart and Evelyn we can observe how the two writers' intentions to define a general (though artistic) meaning of the word was reversed by making exclusions in its use and how the broad meaning became narrowed down again. Haydocke and Van Mander, at the turn of the seventeenth century, simply used descriptive words as translations of art terms with the aim of introducing novel terminology. Their publications were amongst the first writings on art in their countries and were made for a readership that could not draw on an extended vocabulary of artistic terms. By the second half of the seventeenth century it appears that an art-interested public was more at ease with an artistic vocabulary. Whereas art words had to be explained earlier to make them accessible, they could now be discussed and theorised. Sophisticated discourses of art terminology grew into a specialist language. The snags with an art language of this kind were recorded by the English physician, writer and diplomat William Aglionby (1641–1705). In a dialogue between a traveller and a friend, Aglionby lets the traveller argue that it would be demanding for painters to execute art, while beholders would only need a superficial knowledge of the "first principles of art". The friend replies with resignation:

> That Superficial Knowledg of the Principles which you speak of, is wrapt up in such a company of hard Words, and crabed Terms of Art, that a Man must have a Dictionary to understand them, and a good Memory to retain them, or else he will be at a loss. [2]

Though hyperbolic, this statement makes clear that art terminology had proceeded into a language of its own. Aglionby's talk of "hard Terms of Art" not only indicates that the terms could not easily

1. Charles Alphonse DUFRESNOY, *De Arte Graphica. The Art of Painting*, ed. by J. DRYDEN, London, B. Lintott, 1716, sig. A4 v°-A5 r° [2nd ed. in English]. See Charles Alphonse DUFRESNOY, *De Arte Graphica (Paris, 1668)*, ed. by C. ALLEN, Y. HASKELL, F. MUECKE, Geneve, Droz, 2005, p. 130, n. 84. Contrary to Walter Scott's account, this misunderstanding was not caused by Dryden following too closely the French version of De Piles; see John DRYDEN, *The Works of John Dryden*, ed. by Sir W. SCOTT, London, Miller, 1808, XVII, p. 281 (18 vol.).

2. William AGLIONBY, *Painting Illustrated in Three Diallogues*, London, J. Gain, 1685, p. 4–5.

be understood and used. [1] This expression also describes uncommon English words, many of them with foreign origins. [2] Aglionby's dialogue indicates that numerous foreign art terms had been integrated successfully into the English language. In England and in other European countries the importance of translations for advancing, spreading and defining artistic vocabulary cannot be overestimated.

© PULM

1. See also *Ibid.*, sig. b4 v°.

2. See *OED Online*, Oxford University Press, September 2016. Web. 7 September 2016, "hard word", 2. See also the *OED*'s reference to "hard word" dictionaries, building on the first monolingual English dictionary, Robert Cawdrey's *Table Alphabeticall* of 1604, "conteyning and teaching the true writing, and understanding of hard usuall English wordes, borrowed from the Hebrew, Greeke, Latine, or French". For more about the readership of the *Table Alphabeticall*, see Richard W. BAILEY, *Images of English. A Cultural History of the Language*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991, p. 36.

© PULM

Index

L'index recense les noms des personnes des époques moderne, médiévale et antique (auteurs, artistes, éditeurs, etc.). Afin de faciliter la concordance entre les articles en français et en anglais, chaque nom figure dans la langue d'origine de la personne concernée. Les noms des auteurs et artistes antiques figurent quant à eux sous leur forme latine.

A

AGLIONBY William, 434, 435
AGUCCHI Giovanni Battista, 203, 205, 206, 209-211
ALBANI Francesco, 205-207, 210
ALBERTI Leon Battista, 15, 20, 62, 96, 201, 205, 427
ALBERTI Romano, 210
ALBRECHT Andreas, 56
ALCIATO Andrea, 55, 56
ALGAROTTI Francesco, 130
ALMEDINA Fernando Yanez de, 360
AMMANN Jost, 55, 56
ANDRÉ Jean, 108
ANGEL Philips, 229
ANGELONI Francesco, 203, 207
APELLES, 33, 94, 107, 199
ARETINO Pietro, 365, 368
ARIOSTO Ludovico, 63
ARISTOTELES, 221, 245, 246, 254, 256, 258, 293, 321, 322, 327
ARMENINI Giovanni Battista, 35, 62, 63, 65, 66
AUBIGNAC François HÉDELIN abbé d', 245, 253
AVERROÈS, 322

B

BACCARIT Claude, 315
BACHELOU Jean Joseph, 187
BADENS Frans, 178
BALDINUCCI Filippo, 20, 213-227, 276, 277, 343, 369, 370, 429
BALZAC Jean-Louis GUEZ de, 259
BANDINELLI Baccio, 178, 367
BARBARO Daniele, 55, 62
BARTOLI Cosimo, 427
BASSANO Francesco, 421
BASSANO Jacopo, 421
BATTEUX Charles, 261

© PULM

Baur Johann Wilhelm, 56
Becerra Gaspar, 359
Beham Hans Sebald, 55-57, 62, 150
Bellori Giovanni Pietro, 20, 125, 197-211, 222, 225, 363, 371
Bernini Gian Lorenzo, 260
Berruguete Alonso, 357
Bertram Charles Julius, 128
Bidloo Govert, 145, 149, 158, 160
Birelli Giovanni Battista, 81
Bisagno Francesco Domenico, 56, 66
Blanchard Louis-Gabriel, 258
Bloemaert Abraham, 152, 157, 161, 165
Blondel Jacques-François, 307, 309, 312, 313
Boccaccio Giovanni, 216
Böckler Georg Andreas, 56
Boileau Nicolas, 397
Boltz Valentin, 57, 66, 81, 82, 86
Bor Christian, 182
Borghini Raffaello, 223, 224
Boscán Juan, 347
Bosse Abraham, 66, 109, 114, 375
Boulenger Jules-César, 56
Boullogne Louis de, 257, 298
Boulogne Valentin de, 33
Bourdon Sébastien, 248
Bourguignon Pierre, 294, 295, 297
Bowles (éditeurs), 165
Brouwer Adriaen, 289
Brueghel Jan L'Ancien, 33
Bulwer John, 78, 79, 82, 86
Buommattei Bartolommeo, 217

C

Camillo Giulio, 107, 365
Caravaggio Michelangelo Merisi, 32, 33, 384, 386, 388
Carducho Vicente, 358
Carracci Agostino, 205, 374
Carracci Annibale, 205, 250, 374
Carracci Ludovico, 374
Castel Louis Bertrand, 34, 37
Castiglione Baldassare, 201
Caylus Anne-Claude comte de, 190, 298, 372
Cennini Cennino di Andrea, 20
Cesari Guiseppe (Cavalier d'Arpino), 370, 374
Cesi Carlo, 209
Chalette Jean, 103
Chalgrin Jean-François-Thérèse, 315
Champaigne Jean-Baptiste de, 250, 258
Champaigne Philippe de, 248-250, 252, 253, 372
Chapelain Jean, 245, 253
Chardin Jean-Baptiste Siméon, 41, 43-45
Chimenti Jacopo, 224
Chodowiecki Daniel, 267
Christ Johann Friedrich, 131
Cicero, 193, 200, 201, 407
Cless Johann, 53
Cochin Charles-Nicolas, 28, 31, 38, 39
Colletet Guillaume, 259
Cordemoy Jean-Louis de, 307, 310, 311, 313
Corneille Pierre, 245, 254

CORT Cornelis, 177
COSTER François de, 330
COUSIN Jean, 148
COVARRUBIAS OROZCO Sebastián de, 348, 349
COYPEL Antoine, 123, 124, 251, 257, 296, 298
COYPEL Charles-Antoine, 185-194, 251, 298-300
COYPEL Noël, 261
CRANACH Lucas L'Ancien, 131

D

DA CARAVAGGIO Polidoro, 175, 176
DA CORTONA Pietro, 31, 32, 36
DA UDINE Giovanni, 177
DA VIGNOLA Jacopo Barozzi, 62
DA VINCI Leonardo, 22, 40, 61, 62, 105, 109, 117, 201, 203, 265, 272-274, 276-280, 282, 283, 386, 426
DAEDALUS, 199
DANDINI Pier, 215, 216
DANDRÉ-BARDON Michel-François, 376
DANTE Alighieri, 216
DANTI Vincenzo, 222
DARET Pierre, 109
DAUW Johann, 128
DAVID Jacques-Louis, 32
DE LAIRESSE Gerard, 128, 139, 140, 146, 148, 152, 156, 229, 234, 282
DE PILES Roger, 18, 23, 35, 66, 91-94, 96-98, 100, 101, 113-116, 120, 122, 124, 125, 127-129, 131-138, 191, 193, 230-232, 237, 238, 252, 253, 255-257, 259, 261, 262, 266, 268, 274, 284, 294, 339, 375, 409-412, 415-422, 433
DEL SARTO Andrea, 380, 382
DEZALLIER d'Argenville Antoine-Joseph, 298
D'HEERE Lucas, 235
DI TITO Santi, 224
DIDEROT Denis, 193, 194, 274, 300
DOLCE Lodovico, 55, 62, 97, 201, 374, 375
DON TARSIA, 219
DONI Anton Francesco, 62
DRAUDIUS Georgius, 53, 54
DRYDEN John, 289, 411, 415, 433, 434
DU FRESNOY Charles-Alphonse, 18, 66, 91-101, 113-120, 131, 137, 165, 259, 266, 274, 289, 375, 409-411, 415, 433
DU PINET Antoine, 379
DUPUY DU GREZ Bernard, 66
DÜRER Albrecht, 55, 62, 66, 82, 88, 93, 105, 124, 126, 148, 150, 367
DÜRER Albrecht le Jeune, 126
DYCK Johann Gottfried, 130

E

EASTLAKE Charles Lock, 287
EL GRECO, 353
ELGERSEMA Michiel, 411
ENDTER (et héritiers), 73
ERRARD Charles, 204
ESTIENNE Henri, 52
EVELYN John, 431, 433, 434

© PUJM

F
Félibien André, 32-34, 50, 64, 92, 99, 100, 124, 127, 163, 220, 248-250, 255, 293, 294, 350, 368, 420
Félibien Jean-François, 121, 311, 312
Fetherstone Henry, 59
Fialetti Odoardo, 152
Fioretti Bernardino, 217
Florigerio Sebastiano, 384
Fontan Guillaume, 108
Franco Battista, 384
François Xavier (Saint), 333, 338
Fréart de Chambray Roland, 100, 109, 210, 211, 245, 247, 273, 332, 369, 371, 373-376, 425, 426, 429-431, 433, 434
Frémin Michel de, 308
Fritsch John Frederick, 281
Furetière Antoine, 252, 370, 376
Furini Francesco, 218
Fürst Paul, 83, 84, 88

G
Gassendi Pierre, 59
Gaurico Luca, 62
Gautier-Dagoty Jacques-Fabien, 37, 44
Geißler Friedrich, 78, 82
Gericke Samuel Theodor, 115-120, 131, 144, 145, 415
Giordano Luca, 31
Giorgione, 174
Goeree Jan, 127
Goeree Willem, 56, 82, 83, 86, 88, 89, 121, 229, 241, 417
Goethe Johann Wolfgang von, 23, 27-32, 43, 45, 46, 130, 136, 287
Goltzius Hendrick, 161, 163, 175, 176, 178
Gottsched Johann Christoph, 130
Graham Richard, 289
Grienberger Christoph, 344
Grosse Henning, 53
Guevara Felipe de, 352
Gútierrez de los Ríos Gaspar, 358

H
Hagedorn Christian Ludwig von, 130, 138, 286
Harsdörffer Georg Philipp, 73, 80, 82, 86, 90
Haydocke Richard, 104, 427, 428, 434
Heineken Carl Heinrich von, 130
Herder Johann Gottfried von, 287
Holanda Francisco de, 200, 371
Holbein Hans, 93
Horatius, 250, 293
Houbraken Arnold, 229, 233, 236

I
Ignace de Loyola (Saint), 333, 338
Il Baciccio, 31
Il Correggio, 175, 344

Il Domenichino, 211, 374
Il Guercino, 31
Il Pordenone, 174, 175, 178
Il Tintoretto, 172, 173, 421
Il Volterrano, 218, 219
Inigo Jones, 49

J
Jervas Charles, 433, 434
Joanes Joan de, 359
Jombert Charles-Antoine, 131, 164
Junius Franciscus, 23, 88-90, 100, 201, 202, 233, 237, 238, 240, 241, 395-407, 417
Junius Hadrianus, 55

K
Kiel Cornelis, 403
Krünitz Johann Georg, 87

L
La Font de Saint-Yenne Étienne, 19, 185, 186, 189, 190, 194
La Fontaine Jean de, 301
De La Fosse Charles, 31
La Mesnardière Hippolyte Jules Pilet de, 259
Lacombe Jacques, 133, 270, 369
De Lairesse Gerard, 13, 18, 19, 35, 36, 120, 139-145, 147-167, 229, 234, 267, 268, 280-283, 386, 417
Lamo Alessandro, 62
Lamoignon de Basville Nicolas de, 252
Lanfranco Giovanni, 344, 374
Lange Johann, 82
Lanzi Luigi, 363
Largillierre Nicolas de, 298
Laugier Marc-Antoine, 307, 311-314
Lautensack Heinrich, 55, 150
Le Blon Jakob Christoph, 37
Le Brun Charles, 91, 248, 249, 253, 260
Le Mierre Antoine, 37, 39
Le Muet Pierre, 56
Le Nain (Frères), 294
Le Nain Louis, 295
Le Normant de Tournehem Charles François Paul, 298
Leibniz Gottfried Wilhelm, 268
Lencker Johannes, 55
Levesque Pierre-Charles, 299
Lippi Filippino, 429, 430
Lippi Lorenzo, 218, 219, 224
Liser Franciscus, 56
Locke John, 43
Loir Nicolas-Pierre, 251
Lomazzo Giovanni Paolo, 15, 18, 56, 62, 63, 65, 66, 103-105, 107, 108, 110, 111, 148, 427, 428
Longinus (Pseudo-), 23, 395-407

M
Magalotti Lorenzo, 226
Malatesti Antonio, 218, 219
Malézieu Nicolas de, 301
Malvasia Carlo Cesare, 278, 368
Mantegna Andrea, 379, 384
Maratta Carlo, 116, 208, 209
Mariette Pierre-Jean, 185, 186, 188
Marperger Paul Jacob, 121-123, 125-128

© PULM

MARSY François-Marie de, 128, 375
MARTIN Robert Martin, 59
MARTINI Georg Heinrich, 129, 131-135
MASON William, 99
MASSIMO Camillo, 207
MATHAM Jacob, 173, 175, 179
MELDER Gerard, 56
MEYER Johann Heinrich, 28, 30, 36
MICHELANGELO Buonarroti, 172, 177-179, 202, 319-321, 365, 374
MIETH Johann Christoph, 18, 56, 67-74, 76-80, 83-85, 88
MIGNARD Pierre, 91, 92, 386
MILIZIA Francesco, 274, 275, 277
MOLA Pier Francesco, 208
MONIER Pierre, 261
MONTAÑA DE MONSERRATE Bernardino, 355
MOREELSE Paulus, 157
MORTIER David, 151, 155-158, 162, 163
MORTIER Pieter, 156, 157
MOSINI Giovanni Atanasio, 205

N

NATTIER Jean-Marc, 299, 300
NERI Antonio, 78, 81
NEWTON Isaac, 28-30, 37, 38, 40
NICOLAI Friedrich, 130
NONNOTTE Donatien, 294

O

OESER Adam Friedrich, 130
ORLANDI Pellegrino Antonio, 63-66
ORY Mathieu, 326-328
OUDRY Jean-Baptiste, 29, 294
OVIDIUS, 63

P

PACHECO Francisco, 349, 358
PADER Hilaire, 18, 103-112
PALEOTTI Gabriele, 247, 328, 329
PALLADIO Andrea, 56
PASCAL Blaise, 255
PASSE Crispijn de, 157-159, 161, 162
PATTE Pierre, 312
PAUSIAS, 33
PEACHAM Henry, 18, 49
PEIRESC Nicolas-Claude Fabri de, 59
PÈLERIN Jean, 342
PÉRAU Gabriel-Louis, 313
PÉREZ DE AYALA Martin, 326, 327, 329
PERNETY Antoine-Joseph, 268, 270, 369, 375
PERRAULT Charles, 260
PERRAULT Claude, 307
PERRET Jacques, 56
PERRIER François, 156, 158
PETRA Gabriele de, 402
PETRARCA Francesco, 216
PHILOSTRATUS (de Lemnos), 94
PIAZZETTA Giovanni Battista, 28
PIGANIOL DE LA FORCE Jean-Aymar, 313
PINO Paolo, 62, 96, 201, 371
PLATO, 197, 198, 200
PLINIUS L'ANCIEN, 33, 201, 379, 392

PLUTARCHUS, 105
POLITI AMBROGIO Catarino, 326, 328
PORTMANN Christian, 76
PORZIO Simone, 66
POTAIN Nicolas-Marie, 315
POUSSIN Nicolas, 107, 124, 125, 211, 248-250, 255
POZZO Andrea, 344
PUCCI Giulio, 214
PULLEYN Octavian, 59

Q
QUERFURT Tobias, 128, 138
QUINCKHARD Julius Henricus, 413
QUINTILIANUS, 407

R
RAFFAELLO Sanzio, 61, 91, 109, 193, 201, 202, 205, 374, 431, 432
RAIMONDI Marcantonio, 431, 432
RAMSAY Charles Aloysius, 79, 86
RAPIN René, 260
REINHOLD Christian Ludolph, 130, 133-137
REMBRANDT, 243, 251, 286, 384
RENI Guido, 32, 107, 202
REYNOLDS Joshua, 99
RIBERA José de, 33
RICHARDSON Jonathan, 289
RICHELET Pierre, 274
RICHEOME Louis, 330, 331
RICHTER Johann Zacharias, 131
RIGAUD Hyacinthe, 298
RIPA Cesare, 56, 202
ROSA Salvator, 218, 219
ROSSELLI Cosimo di Lorenzo, 28
ROSSELLI Matteo, 226
ROSSO Fiorentino, 388
RUBENS Peter Paul, 93, 257
RUNGE Philipp Otto, 40, 46
RUSE Hendrik, 56

S
SACCHI Andrea, 31, 205-207, 210
SADELER Rafael, 177
SAMBIN Hugues, 56
SAMBUCUS Johannes, 55
SANDRART Joachim von, 13, 18, 35, 57, 123-126, 286
SAVAGE John, 231
SAX Marçal de, 356
SAYER Robert, 165
SCAMOZZI Vincenzo, 56
SCARAMUCCIA Luigi Pellegrino, 62, 63, 65, 280
SCHEFFER Johannes, 57
SCHILLER Benjamin, 121-123, 128
SCHÖN Erhard, 150
SCHWENTER Daniel, 73, 79, 80, 82
SCRIVERIUS (SCHRYVER Pieter), 182
SEGHERS Gerard, 286
SERLIO Sebastiano, 55, 56, 62
SHAFTESBURY Anthony Ashley Cooper, 425, 426
SIGÜENZA José de, 349, 350, 352
SIMONIDES, 105
SIMONNEAU Charles, 123, 124
SOUFFLOT Jacques-Germain, 312

© PUM

Sulzer Johann Georg, 21, 265-270, 272, 276, 280, 282, 283, 286, 287, 289

T

Tacitus Publius Cornelius, 63
Tasso Torquato, 63, 254
Ter Bruggen Geerard, 82
Terwesten Augustin, 120
Testa Pietro, 101, 198
Testelin Henri, 34, 128, 370
Thomas d'Aquin (Saint), 320, 323, 326, 327
Thomason George, 59
Tiepolo Giambattista, 28
Timmers Jan-Joseph-Marie, 156
Titus Livius, 63
Tiziano Vecellio, 91, 174, 252, 257, 284
Toqué Louis, 294
Tornioli Niccolò, 103
Tortebat François, 113
Trichet Du Fresne Raphaël, 61, 62, 66, 272, 276
Trouard Louis-François, 315
Troy François de, 298, 301-303

V

Valdés Juan de, 347
Valenciennes Pierre-Henri de, 38
Valverde de Hamusco Juan, 360
Van Bijlert Jan, 152
Van Dyck Antoon, 93
Van Eyck Hubert, 235, 236
Van Eyck Jan, 235, 236, 392
Van Goyen Jan, 31
Van Halen Arnoud, 414
Van Heemskerck Maerten, 386
Van Hoogstraten Samuel, 13, 18, 33, 35, 229, 233, 239, 417
Van Leyden Lucas, 386
Van Mander Carel, 13, 18, 19, 23, 35, 60, 152, 169-172, 174, 175, 178, 180-184, 229, 233, 235, 236, 242, 377-380, 382, 384, 386, 388, 392, 428, 429, 434
Van Mieris Frans, 286
Van Opstal Gérard, 259
Van Ruysdael Salomon, 31
Van Scorel Jan, 386
Van Vaernewijck Marcus, 236
Van Wesbusch Passchier, 180
Varchi Benedetto, 62, 220, 221, 321, 322, 325, 366
Vasari Giorgio, 13, 15, 23, 28, 35, 49, 62, 98, 109, 171, 174, 175, 178, 183, 219, 221, 223, 278, 350, 363-368, 374, 375, 378-382, 384, 386, 388, 392, 427, 429
Vergilius, 63
Verhoek Johannes, 23, 231, 232, 237, 238, 409-412, 415-422
Verhoek Pieter, 410, 412
Veronese Paolo, 31, 249
Vésale André, 62
Vicentino Niccolo, 175
Vien Joseph-Marie, 40-42
Ville Antoine de, 56
Villegas Alfonso, 63
Vitruvius, 55, 56, 62
Vossius Gerardus, 398, 400
Vredeman de Vries Hans, 56

W
WALRAVEN Isaac, 412, 413
WATELET Claude-Henri, 38, 186, 257, 274, 275
WATTEAU Antoine, 165, 298
WEIGEL Johann-Christoph, 144
WEISE Christian, 69, 86
WERNER Joseph, 117, 119, 120
WILLE Johann Georg, 130
WILLER Georg, 53
WINCKELMANN Johann Joachim, 22, 130
WIT Frederik de, 157

Z
ZEDLER Johann Heinrich, 87
ZESEN Philipp von, 121
ZEUXIS, 94, 207, 259, 372
ZUCCARO Federico, 177, 208-210, 323, 330

© PULM

© PULM

Collection « Arts »

DÉJÀ PARUS

Jean Cocteau et Édith Piaf. Deux monstres sacrés, BOULANGÉ G., ROLOT C., 2015.

Arts picturaux en territoires catalans (XIIe-XIVe siècle). Approches matérielles, techniques et comparatives, MALLET G., LETURQUE A., 2011.

Gaston Couté, le dernier des poètes maudits. Chanson, poésie et anarchisme à la Belle Époque, PILLET É., 2011.

Lieux renoiriens, CUROT F., 2011.

Masques et miroirs — Modalités de la représentation dans l'œuvre narrative de Tommaso Landolfi, GRANGER-MATHIEU G., 2008.

Choses tues — Le trait, la trace, l'empreinte, JACQUEVIEL-BOURJEA M., 2008.

Arts en mouvement — Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925, MAS J., 2008.

Le « local » dans l'histoire du cinéma, AMY DE LA BRETÈQUE F., 2007.

Pier Paolo Pasolini — Pour une anthologie poétique, BIANCOFIORE A., 2007.

Il rosso Fiorentino, pittore della Maniera, CLIMENT-DELTEIL P., 2007.

Poétique, esthétiques, politiques de la ville, GABELLONE P., 2006.

Renoir en Amérique, CUROT F., 2006.

Paroles croisées : aperçus théoriques sur les arts, SCHEINFEIGEL M., 2006.

© PULM

© PULM

Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 1er trimestre 2018

© PULM

© PULM

S'INSCRIVANT dans des approches croisées, les thématiques développées dans cet ouvrage apportent un regard neuf sur les formes, les usages et les enjeux de la lexicographie artistique à l'époque moderne. Le mot, resitué dans une perspective de circulation des concepts et de perméabilité des frontières artistiques, se révèle en effet être un précieux laboratoire de l'exercice de la pratique artistique. À travers l'élaboration d'un langage, les livres sur l'art dont les publications se multiplient en Europe septentrionale à partir de 1600, visent à la construction d'un savoir commun à l'usage des peintres et des amateurs. Leurs nombreuses traductions, souvent contemporaines, témoignent également de leur rôle d'agent de diffusion en constante adaptation à leur lectorat. Comprendre les stratégies et les processus d'invention et de transfert d'une terminologie spécifique à l'expression esthétique est essentiel. Les mots, en effet, ne sont pas interchangeables. Se succédant ou se superposant, les différents sens, même contradictoires, donnent épaisseur et subtilité au concept. Et suivre le voyage d'une notion dans le temps et dans l'espace contribue alors à l'élargissement de notre compréhension des réseaux culturels qui traversent l'Europe moderne, et qui, entre universalité et identité, fondent sa diversité artistique.

Michèle-Caroline Heck est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Ses recherches portent sur le rapport entre théorie de l'art et peinture. Elle est responsable du projet européen LexArt: Words for art. The rise of a terminology (1600-1750).

Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier du Centre européen de la recherche (ERC), au titre du septième programme-cadre de la communauté européenne (7e PC/2007-2013) en vertu de la convention de subvention CER n°323761.







Collection « Arts »,
série *Théorie des Arts*

Presses universitaires de la Méditerranée
www.PULM.fr

24 €

ISSN en cours
ISBN 978-2-36781-256-4