

Conférences

Édition critique intégrale sous la direction de
Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel

TOME I Vol. 1

1648-1681

de l'
Académie royale

de
Peinture

et de
Sculpture

<36634840000012

S

<36634840000012

Bayer. Staatsbibliothek

NB

Conférences

TOME I VOL. 1
1648-1681

de l'
Académie royale

de
Peinture

et de
Sculpture

07ca119672

Les Conférences au temps d'Henry Testelin

1648-1681



Conférences de l'Académie royale
de Peinture et de Sculpture

Édition établie avec la collaboration
du Centre allemand d'histoire de l'art

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

et le soutien de la Fondation Gerda Henkel

GERDA HENKEL STIFTUNG

et de l'Académie des Beaux-Arts

Les Conférences au temps d'Henry Testelin

1648-1681

Édition critique intégrale sous la direction de
Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel

Texte établi par
Bénédicte Gady, Jan Blanc, Jean-Gérald Castex, Markus A. Castor et Karim Haouadeg

Préface
Henry-Claude Cousseau

Présentation
Thomas W. Gaehtgens

École nationale supérieure des beaux arts

14, rue Bonaparte

75006 Paris

www.ensba.fr

Directeur

Henry-Claude Cousseau

Directrice adjointe, chargée des études

Gaïta Leboissetier

Directeur adjoint, administrateur

Jean-Christophe Bonnissent

Éditions

Responsable des éditions

Pascale Le Thorel

Conception graphique, réalisation

Studio EV/PC

Secrétariat de rédaction

Charlotte Ménard

Administration des éditions

Dominique Chenu

Librairie

Philippe Ricchiero

**Conférences de l'Académie royale
de Peinture et de Sculpture**

Comité scientifique

Henry-Claude Cousseau

*Directeur de l'École nationale supérieure
des beaux-arts*

Thomas W. Gaehtgens

*Directeur du Centre allemand d'histoire
de l'art, Paris*

Jacqueline Lichtenstein

*Professeur des universités - philosophie,
Université de Paris IV-Sorbonne*

Christian Michel

*Professeur d'histoire de l'art,
Université de Lausanne, Suisse*

Alain Mérot

*Professeur des universités - histoire de l'art,
Université de Paris IV-Sorbonne*

Pascal Griener

*Professeur d'histoire de l'art,
Université de Neuchâtel, Suisse*

Thomas Kirchner

*Professeur d'histoire de l'art, Johann Wolfgang
Goethe Universität, Francfort, Allemagne*

Markus A. Castor

*Docteur en histoire de l'art,
Centre allemand de l'histoire de l'art, Paris*

Pascale Le Thorel

*Responsable des éditions de l'École nationale
supérieure des beaux-arts*

Remerciements

Nous remercions chaleureusement tous ceux qui ont apporté leur précieux concours à l'élaboration et à l'édition de ces premiers volumes.

En particulier l'Académie des Beaux-Arts, son Secrétaire Perpétuel, Arnaud d'Hauterives, et sa Secrétaire générale, Marie-Hélène Belin-Capon, qui ont permis cette publication par leur généreuse contribution.

Nous sommes aussi reconnaissants aux musées, bibliothèques, fondations et institutions qui nous ont gracieusement fourni les documents qui accompagnent ces deux premiers volumes : le musée de Villeneuve-lès-Avignon, le musée du service de Santé des Armées – Le Val de Grâce (Ministère de la Défense), les musées des beaux-arts de Rouen, Brest, Grenoble et Dijon, le musée municipal de Saint Germain en Laye, les musées de Sens, la médiathèque de Metz, la Fondation Bemberg à Toulouse.

Ainsi que : les Archives Alinari et Scala à Florence, la Fondation Putman à San Diego, le Metropolitan Museum of Art à New York, la National Gallery et le Victoria & Albert Museum à Londres, le J. Paul Getty Museum à Los Angeles, la Bibliothèque Nationale de France, la Photothèque des musées de la ville de Paris, et enfin la Réunion des Musées Nationaux, pour leur soutien à ce projet.

L'éditeur

Cette édition est le fruit d'un travail commencé en 1995 dans le cadre d'un séminaire de l'Université Paris X-Nanterre, réunissant philosophes et historiens d'art. Nous remercions tous les étudiants et collègues qui ont participé à ce séminaire. Nos remerciements vont plus particulièrement à Lauren Laz et Claire Mazel dont les relectures ont été très utiles. Nous tenons aussi à remercier Emmanuelle Vigié pour le travail qu'elle a accompli dans la réalisation de cette maquette complexe.

Un conseil scientifique auquel participent Pascal Griener, Thomas Kirchner et Alain Mérot a accepté de discuter avec nous de nos choix éditoriaux, ce dont nous leurs sommes très reconnaissants.

Un projet d'une telle ampleur n'aurait pu être réalisé sans le généreux appui de la Gerda Henckel Stiftung. Le Centre allemand d'histoire de l'art nous a fait bénéficier de ses locaux et de son organisation et surtout de la chaleur de son accueil et de la stimulation intellectuelle qu'offre un lieu qui n'a pas d'égal à Paris. Nous ne pourrions jamais témoigner assez de notre amicale reconnaissance à son directeur Thomas W. Gaehtgens et à l'ensemble des chercheurs qui s'y trouvent réunis.

Nous devons à l'École nationale supérieure des beaux-arts, et en particulier à son directeur Henry-Claude Cousseau, un soutien sans faille à notre projet et un précieux appui pour le mener à bien ; l'aide des conservateurs et collaborateurs de la bibliothèque de l'École, qui conserve l'essentiel des manuscrits, a toujours été appréciable. Nous tenons à leur exprimer à tous notre plus vive gratitude.

Les auteurs

Sommaire

VOLUME 1

- 11 **Henry-Claude Cousseau** Préface
13 **Thomas W. Gaetgens** La doctrine académique. Histoire d'une fiction
25 **Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel** Introduction
25 I - La réflexion artistique des académiciens
42 II - Les textes et leur édition

63 **Les conférences au temps d'Henry Testelin (1648-1681)**

64 Les conférences académiques entre 1648 et 1667

64 Prologue

75 La naissance des conférences 1648-1653

83 Les conférences entre 1653 et 1667

101 Les conférences de 1667 à 1679

101 La nouvelle organisation des conférences

111 Les conférences de mai 1667 à janvier 1672

VOLUME 2

461 Les conférences de juin 1672 à février 1679

686 Le temps des relectures 1679-1681

689 **Annexe I :** Henry Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*, La Haye, [s.d.]

751 **Annexe II :** Tableau synoptique des manuscrits relatifs à la conférence ouverte par Philippe de Champaigne sur l'*Élièzer et Rébecca* de Nicolas Poussin, le 7 janvier 1668

801 **Glossaire**

809 **Bibliographie**

817 **Table par auteur des conférences académiques**

821 **Index des noms propres**

825 **Table des matières**

Préface

L'histoire de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, fondée en 1819 par une ordonnance de Louis XVIII, s'intègre dans un vaste ensemble élaboré par Richelieu, Mazarin et Colbert, celui de la création des Académies.

Héritière de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, instituée en 1648, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts en conserve la plupart des manuscrits, écrits d'artistes ou d'historiographes, réunis sous le terme de *Conférences*, et qui reflètent les discussions menées en séance aux XVII^e et XVIII^e siècles par les Académiciens.

Ces textes constituent la base sur laquelle repose l'essentiel de la connaissance de l'art français sous l'Ancien Régime et témoignent non seulement de la pensée des artistes français pendant un siècle et demi, mais aussi de l'évolution du goût et de la perception de l'art durant cette période. Pour Colbert, « les Arts écrivent l'histoire ». Il lui semblait donc nécessaire de conserver la mémoire des actions menées par le roi pour « affirmer la primauté de la France dans les grandes étapes de la civilisation occidentale » (*Mémoires pour servir l'Histoire*). Les *Conférences*, dont il a tracé le plan, en sont le parfait témoignage.

La publication complète et scientifique de ces textes, dont la plupart sont introuvables, s'imposait depuis de longues années – à ce jour, seules quelques-unes d'entre elles avaient été éditées dans leur intégralité (Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVII^e siècle*, éditions de l'Ensba, 1996 et 2003).

J'ai, à ce titre, lors de mon arrivée à la direction de l'École des Beaux-Arts en 2000, ambitionné de mener à bien une édition qui permette enfin aux étudiants, aux chercheurs et à tous les passionnés d'histoire, de prendre la pleine mesure des idées de cette institution qui, inspirée des premières Académies Italiennes (celles de Florence ou de Rome), allait servir de modèle à l'Europe et conférer à l'artiste un nouveau statut social, qui n'est plus celui de l'artisan, mais du « Peintre de talent », de l'artiste (mot que le dictionnaire de l'Académie accepte en 1762), du maître, qui dispense un savoir théorique, « pose le modèle » et formule en doctrine les principes de l'art.

En 2001, Thomas Gaetgens, historien de l'art spécialiste de cette période et directeur du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, s'est généreusement associé aux éditions de l'Ensba et a apporté la logistique de son institution avec l'aide d'un mécène allemand, le Gerda Henkel Stiftung.

L'édition intégrale des Conférences s'établit alors sous la direction scientifique de Jacqueline Lichtenstein, professeur de philosophie de l'art à l'université de Paris-IV-Sorbonne, et de Christian Michel, professeur d'histoire de l'art à l'université de Lausanne. De 2001 à 2004, l'équipe des doctorants constituée par le Centre allemand d'histoire de l'art a ainsi numérisé les microfilms de la Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. En 2002, un comité scientifique a été créé, qui a réuni, à mes côtés, Thomas W. Gaetgens, Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, Alain Mérot, Pascale Le Thorel, Pascale Griener, Thomas Kirchner et Markus A. Castor.

Il me semblait évident, dès à l'origine de cet ambitieux projet, que l'Académie des Beaux-Arts, dont l'histoire s'est longtemps confondue avec celle de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, ne pouvait qu'être associée à cette entreprise patrimoniale d'envergure nationale. Son Secrétaire perpétuel, Monsieur Arnaud d'Hauterives, a répondu avec un empressement et une générosité que je tiens à souligner et inauguré un partenariat exceptionnel entre ces deux institutions, dans la tradition de l'esprit de connaissance qui a animé pendant plus d'un siècle et demi les auteurs des Conférences.

Alors que paraissent les deux premiers volumes de ces *Conférences*, dont la conception et les hiérarchies graphiques exemplaires ont été menées avec un talent tout particulier par Emmanuelle Viguié, je tiens à remercier particulièrement tous les participants à cette aventure éditoriale unique et sans précédent dans les annales de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Je ne doute pas que les lecteurs et chercheurs d'aujourd'hui sauront reconnaître en cette publication l'un des plus beaux hommages à l'art et au pouvoir des mots.

Henry-Claude Cousseau
Directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts

La doctrine académique. Histoire d'une fiction

Avec cette publication des conférences dans leur intégralité, l'histoire de l'art doit faire son deuil de certaines idées reçues sur l'Académie royale de peinture et de sculpture. La principale d'entre elles est que cette institution aurait établi, dès le XVII^e siècle, une doctrine immuable ; cette idée, qui s'est ancrée solidement dans les esprits depuis deux siècles, reste encore très présente aujourd'hui, aussi bien auprès d'un public cultivé, intéressé par l'art, que dans les manuels et même dans de nombreux écrits de spécialistes.

Le lecteur de cette édition verra apparaître une image bien plus nuancée : il découvrira qu'il n'existait pas une doctrine mais plusieurs, et que les convictions des artistes changèrent pendant cette période qui s'étend du Grand Siècle à la fin de l'Ancien Régime. Les conférences, lorsqu'on les considère dans leur totalité, témoignent d'un débat vivant, empreint le plus souvent de tolérance, sur les questions liées à l'exercice de l'art. Il était plutôt rare de trouver dans l'assemblée des professeurs des opinions concordantes. Les résolutions ne pouvaient être prises qu'après de longs débats, souvent animés, et étaient fréquemment remises en question.

Les recherches que cette source exceptionnelle rend possibles conduisent à replacer chacun des débats dans son contexte historique. Lorsque Félibien, Testelin, Caylus ou Cochin publient, après les avoir remaniées, certaines conférences ou discussions, c'est au nom d'un objectif à la fois artistique et politique auquel ne souscrivent pas nécessairement les générations suivantes. Les relectures d'une conférence répondent à chaque fois à des intentions artistiques ou didactiques propres au temps de cette relecture, et non aux projets initiaux. Ainsi, loin de témoigner d'une conception immuable de l'art, les débats artistiques qui se sont déroulés au sein de l'Académie apparaissent bien plutôt comme les traces laissées par une institution vivante, au sein de laquelle l'enseignement de l'art évolua au même rythme que les conditions de son exercice.

Les fondements d'un malentendu

Comment a-t-on pu en venir à une telle méprise et croire que l'Académie avait forgé une doctrine se voulant universelle ? Plusieurs facteurs peuvent y avoir contribué. D'une part, il est vrai que l'idée d'établir un système de règles pour

l'exercice de l'art a existé à certaines époques, comme celle où Colbert (1663-1683) ou d'Angiviller (1776-1789) régissaient l'Académie. Cette intention répondait au désir d'utiliser l'art pour la mise en œuvre de certaines réformes sociales et esthétiques. Pour agir sur la société, les directeurs des Bâtiments du Roi comptaient surtout sur la peinture d'histoire à laquelle ils assignaient une fonction à la fois politique et morale¹. D'autre part, l'institution, avec ses règlements et sa hiérarchie interne, incarnait un ordre politique autant qu'intellectuel. L'idée que l'art était susceptible d'être enseigné grâce à l'acquisition de certaines règles était un message dont l'Académie se faisait l'ambassadrice bien au-delà des frontières de la France. Le fait qu'elle ait cherché, même si ce n'a été qu'à certains moments de son histoire, à élaborer des préceptes et des maximes à partir d'une discussion collective et à les diffuser, ne pouvait que renforcer l'image d'une Académie s'appuyant sur la protection royale pour mettre ces principes en application et les rendre durables. C'est tout juste si l'on n'a pas fait de ce corps d'artistes une institution missionnaire, chargée de mettre en œuvre et de propager une doctrine qui devait permettre le développement de la culture et de la politique culturelle de la France, voire de l'humanité en général. Le système de formation académique mis en place en France à l'époque de Louis XIV avait acquis une telle réputation d'efficacité qu'il devint un modèle pour toute l'Europe. L'existence d'une Académie de France à Rome, fondée par Colbert en 1666, renforça encore ce rôle de modèle joué par la formation académique française. Au XVIII^e siècle, cette institution devint, pour les visiteurs de la Ville éternelle venus de tous les pays d'Europe, une vitrine de la manière exemplaire dont l'enseignement artistique était organisé et mis en œuvre en France².

L'art des académiciens a ainsi été considéré comme une application fidèle de cette doctrine, et l'histoire de l'art s'est pieusement efforcée de déceler dans les œuvres des peintres et des sculpteurs les traces de cette formation académique qui aurait fait du respect des règles le premier critère de qualité artistique. On a dessiné une ligne continue – allant de Raphaël, modèle par excellence de la conception académique, à Poussin, puis de ce dernier à David et à Ingres – qui permettait de mettre en évidence la façon dont les règles avaient été suivies dans toute leur pureté. Cette continuité fut prolongée jusqu'à la fin du XIX^e siècle et même d'une certaine façon jusqu'au XX^e siècle. On admit toutefois qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, l'Académie et l'École des Beaux-Arts qui lui avait succédé cessèrent

¹ Voir avant tout J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, réédition 1978.

² H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1924.

de jouer ce rôle de modèle ; rejetant le système de règles, qu'ils percevaient comme un système de contraintes, des peintres développèrent de nouvelles conceptions de l'art en complète rupture avec les valeurs académiques : notamment ceux de l'École de Barbizon, Courbet et les impressionnistes.

Les principaux préjugés

Parmi les lieux communs que ces volumes remettent en cause, les principaux touchent à la sacralisation de l'Antiquité et à la hiérarchie des genres. L'étude de l'Antiquité, dont Winckelmann avait réaffirmé l'importance au XVIII^e siècle, aurait été la règle fondamentale et incontournable de cette doctrine. On considérait ainsi la copie des sculptures antiques comme une prescription académique satisfaisant aux critères artistiques les plus élevés, et qui devait, pour cette raison, être préférée au dessin d'après nature et d'après le modèle vivant. Or l'étude de l'Antique ne fut presque jamais pratiquée au sein de l'Académie, et l'on pourra voir que nombre de conférences remettent en cause le rôle de modèle absolu assigné à bien des statues antiques illustres. L'autre règle fondamentale aurait été celle de la hiérarchie des genres. L'Académie, persuadée que les œuvres d'art avaient le pouvoir d'influencer les mœurs du spectateur, aurait établi un ordre hiérarchique parmi les sujets à représenter. La peinture d'histoire, le portrait, le genre, le paysage et la nature morte, auraient été insérés, dans cet ordre, dans un système de valeurs attribuant à la seule peinture d'histoire une influence morale et pédagogique sur la société. On attendait donc du peintre d'histoire, placé au sommet de cette hiérarchie, non seulement qu'il maîtrisât les qualités techniques propres à l'art de peindre, mais qu'il fût en outre cultivé et possédât des connaissances en histoire et en littérature. Poussin, le *pictor doctus*, ou peintre instruit, en était le modèle.

Cette hiérarchie était clairement défendue par Félibien dans sa préface des *Conférences lues à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pour l'année 1667* : « ... comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, écrivait-il, il est certain aussi que celui qui se rend imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. » Si les idées exposées dans la préface correspondaient vraisemblablement à l'opinion d'une majorité des Académiciens, on ne saurait toutefois leur attribuer ce texte de la plume de Félibien. Quant à la hiérarchie interne entre les genres « mineurs », elle n'a jamais été explicitement formulée et n'existait pas dans l'organisation de l'Académie. Si l'enseignement devant le modèle était réservé à ceux qui peignaient ou sculptaient le nu, l'Académie recevait tous les artistes qu'elle en jugeait dignes,

quel que fût le type de sujets qu'ils représentaient. C'est même contre l'Académie et son laxisme supposé que l'abbé Du Bos et surtout La Font de Saint-Yenne, en 1747, prirent la défense de la hiérarchie des genres. « De tous les genres de la Peinture, écrivait celui-ci, le premier sans difficulté est celui de l'Histoire. Le Peintre Historien est seul le Peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux. Lui seul peut mettre en œuvre cet enthousiasme, ce feu divin qui lui fait concevoir ses Sujets d'une manière forte et sublime : lui seul peut former les Héros à la postérité, par les grandes actions et les vertus des hommes célèbres qu'il présente à leurs yeux, non par une froide lecture, mais par la vue même des faits et des acteurs³. »

Les réformes entreprises par les Directeurs des Bâtiments du Roi dans la seconde moitié du XVIII^e siècle prétendaient, pour l'essentiel, opérer un retour aux principes qui auraient été ceux de Colbert et de Le Brun au Grand Siècle. Il leur fallait promouvoir et défendre la peinture d'histoire qui, à la différence des autres genres artistiques, ne trouvait guère sa place dans le marché libre de l'art ; certains étaient convaincus qu'il suffisait pour cela de revenir aux préceptes et aux maximes du siècle précédent pour ramener l'art au niveau qu'il aurait perdu durant la première moitié du XVIII^e siècle. La reprise et l'intensification de la vie intellectuelle au sein de l'académie, qu'on constate à cette époque, répondaient notamment à cet objectif. Les conférences régulièrement organisées retrouvèrent ainsi leur place pendant une dizaine d'années, mais elles furent presque totalement interrompues pendant le règne de Louis XVI, durant lequel d'Angiviller et Pierre affirmèrent le plus nettement la suprématie de la peinture d'histoire.

Un débat permanent sur l'art

D'une certaine façon, les historiens d'art depuis le XIX^e siècle ont témoigné d'une foi bien plus vive à l'égard du système académique que celle qu'eurent les professeurs et les élèves de l'Académie Royale, ou de l'École des Beaux-Arts qui lui succéda. En effet, l'examen systématique et l'analyse critique des conférences tenues par les officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e et au XVIII^e siècles obligent à nuancer considérablement le jugement qu'on porte généralement sur elles. Ces conférences, qui sont l'expression directe du processus

³ E. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747, p. 8 ; voir J. Locquin, *op. cit.*, 1912, p. 138 ; Thomas W. Gaeltgens, Uwe Fleckner, *Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellen und Kommentaren*, t. 1, Berlin 1996, p. 40-42, 223 sq.

de formulation de ce système, montrent en effet que les membres de l'Académie étaient loin de partager une même conception de l'art. Le contenu des discours des professeurs était chaque fois examiné avec attention et souvent discuté et remis en cause. L'histoire de l'art serait plus près de la réalité historique si elle considérait la conception académique de l'art comme un processus plutôt que comme une doctrine immuable.

Certes, il serait sans doute excessif de conclure, à l'examen des textes réunis dans ces volumes, qu'il n'existait aucune doctrine académique. Les académiciens s'accordent sur de nombreux points, notamment sur le fait que l'art se définit par l'imitation de la nature, ou que l'apprentissage doit passer par la maîtrise de la représentation du corps humain. Mais quant à savoir comment la nature doit être imitée ou dans quel ordre les connaissances doivent être acquises, ces questions ont été sujets à controverses dès les premières conférences du XVII^e siècle.

La querelle sur le statut de la couleur, dont on verra les épisodes en 1671-72 et 1676, prouve qu'il n'est pas possible de continuer à parler d'une doctrine académique imposée. La prédominance d'un point de vue était affaire de pouvoir. Le Brun ne put imposer le dessin comme base spirituelle et pratique de l'art de peindre que pendant un certain temps et sans convaincre ses antagonistes.

Le rôle de Colbert

Les conférences, dans leur version intégrale, donnent l'impression qu'un débat permanent régnait au sein de l'Académie. Les peintres et les sculpteurs, qui furent effectivement obligés par le protecteur des arts, Colbert, de participer à ces débats critiques et théoriques, s'y lancèrent sans enthousiasme au début, et ne s'y sont prêtés que progressivement. Leurs discussions, ainsi que la diffusion et la publication de leurs réflexions sur l'art, jetaient les bases d'une doctrine dont la formulation par les secrétaires soulevait toujours des contestations. Certes, ce processus permettait de donner des artistes l'image d'hommes cultivés professant dans une institution savante. Cette reconnaissance sociale, qui s'accompagnait de privilèges sociaux et économiques non négligeables, était considérée comme un grand avantage par la plupart des artistes. En revanche, pour certains peintres et certains sculpteurs, l'Académie était devenue, en raison de sa structure hiérarchique, une institution qui les limitait dans leurs convictions et même dans leur liberté artistique.

Si l'Académie a pu apparaître comme une institution défendant un système fermé sur lui-même, ce point de vue repose sur un examen très partiel des sources,

ne prenant en compte que les conférences publiées dès le XVII^e siècle ainsi que des publications à caractère officiel sur la théorie de l'art. Ces sources, composées surtout des *Conférences de 1667* éditées par Félibien en 1668 et des *Tables de Testelin* publiées en 1680 et complétées en 1693 ou 1694 par des commentaires, répondent bien aux injonctions de l'État de diffuser les acquis des séances de conférences. Les artistes et l'histoire de l'art les ont reçues pour ce qu'elles étaient en fait, c'est-à-dire des écrits sanctionnés, qui répandaient la doctrine académique. Mais elles ne sauraient servir de fondement à une étude critique des débats qui se menaient à l'intérieur de l'Académie. En effet, ces publications ne sont qu'une expression remaniée des processus mis en œuvre dans des conditions culturelles et politiques déterminées par le ministre; elles ont tendance à gommer les différences d'opinion entre les artistes dont témoignent les textes originels. Sans les dissimuler complètement, les écrits de Félibien ne laissent transparaître les oppositions que pour mettre en évidence l'autorité du protecteur Colbert et du directeur Le Brun. Jusqu'ici, il fallait lire très attentivement entre les lignes pour s'apercevoir qu'il n'existait sans doute pas de position unanime sur les questions artistiques abordées. La présente édition des manuscrits fait au contraire apparaître clairement ces divergences.

Le débat sur le coloris

La manière dont Testelin rend compte des discussions académiques dans ses *Discours* publiés en 1693 ou 1694 est sans doute plus fidèle à la réalité que l'image qu'en donne Félibien. Ces *Discours* laissent en effet apparaître à l'occasion qu'il n'y avait pas unanimité sur telle ou telle question au sein de l'Académie. Le débat sur le coloris, tel qu'il a été initié par Roger de Piles, est généralement présenté dans les ouvrages d'histoire de l'art comme le signe d'une évolution historique de l'art et du goût. Après une phase dominée par Le Brun et placée sous le signe de Raphaël et des grands maîtres bolonais, le goût aurait changé et l'on aurait découvert l'art des Vénitiens et la peinture de Rubens autour de 1700. Or, dès l'origine, les académiciens ont discuté du rôle qui devait être attribué au dessin et à la couleur; cette question, dont tous reconnaissaient l'importance, a d'emblée constitué un point essentiel des débats de l'Académie. Et Testelin ne laisse subsister aucun doute sur l'existence de profondes divergences entre les académiciens autour de cette question lorsqu'il présente, dans son discours *Sur la couleur* publié en annexe de ce tome, les conceptions des différents professeurs. L'élaboration de lignes directrices contraignantes ne pouvait donc se faire que contre l'un ou l'autre des partis.

Si l'arbitrage de Le Brun, appuyé sur son autorité personnelle, a pu permettre de trancher provisoirement le débat, sa politique devait être remise en cause après sa mort, laissant le champ libre à d'autres conceptions.

Les textes de Testelin montrent aussi le rôle primordial qui était assigné aux conférences d'un point de vue pédagogique ; elles devaient servir de fondement à l'instruction destinée aux élèves. Les débats théoriques sur l'art avaient pour finalité de définir un système d'enseignement, celui-là même qui marqua l'évolution de l'art en France pendant deux siècles. Toutefois, ce système d'enseignement était assez souple pour accueillir la richesse et la multiplicité des formes d'expression dont la peinture française fit preuve aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Les réformes du XVIII^e siècle

Le système d'enseignement mis en place par Le Brun a très vite évolué et cette évolution n'est pas seulement due au fait que chaque génération attribuait des missions différentes à l'art ; elle s'explique surtout par l'impossibilité où l'on avait été, dès le début, d'instaurer des règles que les artistes se fussent senti véritablement en devoir de respecter. Seul un groupe d'officiers majoritaire était à même de faire accepter des préceptes et des maximes, mais ce point de vue dominant pouvait être renversé en quelques décennies. La nomination de Jules Hardouin-Mansart comme Surintendant des Bâtiments et Protecteur de l'Académie en 1699, fit basculer, non pas une « doctrine académique » qui n'existait pas mais la doctrine que l'État voulait imposer à l'Académie.

Plutôt que de doctrine académique, il est donc beaucoup plus juste de parler de discours académiques ou d'un processus continu, et jamais achevé, de théorisation de l'activité artistique. Dans le même ordre d'idées, on remarquera qu'au cours du XVIII^e siècle, des conférences anciennes ont été relues à intervalles réguliers, alors que leurs auteurs étaient morts depuis longtemps. Ces relectures avaient pour but de réfléchir sur les discours qui avaient été tenus précédemment et de s'interroger sur leur valeur présente. Elles impliquaient une prise en compte de la distance temporelle qui témoigne de la conscience qu'avaient les professeurs d'une historicité de l'art et des idées sur l'art. Mais aux yeux de nombreux académiciens et critiques du XVIII^e siècle, les réflexions développées au siècle précédent restaient d'actualité. La Font de Saint-Yenne et les directeurs des Bâtiments Tournehem et Marigny pensaient ainsi que les conférences publiées par Félibien, ainsi que les *préceptes* et *maximes* établis par Testelin, pouvaient permettre de résoudre certains problèmes esthétiques et politiques liés à l'art.

Mais les officiers de l'Académie se trouvaient en réalité engagés dans un autre débat, en grande partie extérieur au corps académique. La demande de leur clientèle se portait essentiellement sur les genres réputés mineurs ; la survie de la peinture d'histoire – et par là même de l'enseignement à l'Académie – était donc menacée selon les lois du marché. En même temps, les critiques de Salon soutenaient avec acharnement la supériorité intrinsèque des sujets édifiants. Il était donc essentiel pour l'Académie de défendre d'une manière très ferme la hiérarchie des genres. C'est ce que firent Charles-Antoine Coypel et le comte de Caylus. Mais ces efforts étaient minés par d'autres conférenciers, comme Cochin et Massé, qui prétendaient que les différents genres picturaux avaient une égale valeur pour peu qu'ils fussent traités avec grandeur. Quoi qu'il en soit, la défense de la hiérarchie des genres, ou du moins de la supériorité de la peinture d'histoire, a bénéficié d'un appui ferme de l'État, surtout pendant la direction du comte d'Angiviller. C'est ainsi que l'Académie acquit une réputation dont ni elle ni l'École des Beaux-arts qui lui succéda au XIX^e siècle ne parvinrent plus à se défaire : celle de perpétuer de manière artificielle des systèmes désuets de représentations.

Pourtant, dès le début du XVIII^e siècle, un débat s'était développé concernant le type de réalité que l'art devait représenter : fallait-il représenter des sujets modernes, empruntés au présent, ou un idéal antique ? Ce débat s'était déroulé pour une grande part à l'extérieur de l'Académie avant d'être pris en compte dans les projets de réforme rédigés en 1790-1791. La présence au sein de l'Académie d'amateurs comme Caylus ou Watelet avait permis de discuter de ces questions lors de séances de conférences, évitant ainsi aux artistes d'être coupés de ce qui était devenu le courant dominant des Lumières. Mais paradoxalement, cette défense des sujets édifiants, point de vue marginal au sein de l'Académie, a paru, depuis le XIX^e siècle, l'incarnation même de la pensée académique.

Théorie de l'art et critique d'art

Après la publication, en 1883, par Henry Jouin, d'une sélection de conférences, Ferdinand Brunetière soumit son volume à une critique précise et sévère⁴. Brunetière, qui avait manifestement étudié avec soin les manuscrits conservés à l'École des Beaux-Arts, refusa toute valeur historique à la publication

⁴ F. Brunetière, « La critique d'art au XVII^e siècle », *Revue des Deux Mondes*, LIII^e année, 3^e période, 1^{er} juillet 1883, p. 207-220. Ce texte de Brunetière est analysé plus loin par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel.

de Jouin, sélection de textes déjà publiés qui ne présentaient que le point de vue étroit de la doctrine académique développée par Félibien et Testelin. Le principal souci de Brunetière dans son article était en fait de déterminer quand la critique d'art était née en France. Il s'opposait à la conception courante qui la faisait naître avec les premiers Salons de Diderot, voyant dans les conférences une « critique d'art faite par des artistes, par de très grands artistes⁵. »

Ce point de vue paraît surtout une défense de l'Académie contre le discrédit dans lequel les écrits des frères Goncourt l'avaient fait tomber. Leur réhabilitation de la peinture de la Régence et du rococo allait de pair avec une dévaluation de toute peinture dite académique. On doit ainsi à ces auteurs l'image d'une Académie qui aurait eu du mal à admettre la peinture de Watteau. En effet, après eux, on ne cessa de souligner combien il avait été difficile pour le peintre d'être admis au sein du corps académique. En réalité, lui et son art furent accueillis sans difficulté dans cette assemblée, en raison justement de l'esprit de tolérance qui y régnait.

La grande étude de Jean Locquin sur les réformes de l'Académie et la naissance du néoclassicisme en France peut être lue comme une réponse aux idées que les Goncourt avaient répandues sur le XVIII^e siècle. Publié en 1912, ce livre fut à l'origine d'une toute nouvelle appréciation de la peinture d'histoire de l'époque, qui ne fut toutefois approfondie et appréciée à sa juste valeur qu'avec l'ouvrage de Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, paru en 1967, et l'exposition *De David à Delacroix, La peinture française de 1774 à 1830* présentée en 1974-1975. De nouveau, les réformes de l'Académie – en l'occurrence celles que d'Angiviller avait obtenues sous Louis XVI – furent au cœur des réflexions. On vit dans le recours aux principes qui avaient été formulés sous Le Brun le fondement de l'art néoclassique. Mais cette nouvelle appréciation du néoclassicisme dans l'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle nourrit une fois de plus l'image d'une académie autoritaire et monolithique.

Dans le même esprit, Pierre Marcel avait déjà souligné, dans sa monographie de 1909 consacrée à Le Brun, l'attitude autoritaire du directeur de l'Académie : « Si Le Brun n'a pas créé l'académisme, il ne l'a pas combattu ; au contraire, il s'est efforcé de l'organiser fortement⁶. » Marcel reprochait au premier peintre du Roi, qu'il qualifiait de *peintre insuffisant*⁷, d'avoir recherché une sorte d'équilibre idéal entre l'art de Raphaël, des Bolonais et de Poussin, et surtout d'avoir

⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁶ P. Marcel, *Charles Le Brun*, Paris, s.d. [1909], p. 118-120.

⁷ *Ibid.* p. 118. Ce point de vue est partagé par Julius von Schlosser, *La Littérature artistique*, Paris, 1996, p. 621.

érigé cette orientation en doctrine ; il aurait voulu en quelque sorte l'imposer aux artistes, en réprimant tous les talents individuels. C'est sur une telle interprétation que se fonde la représentation de ce que Marcel appelle l'*académisme*, qui aurait été instauré par Le Brun et durablement perpétué par l'institution académique.

C'est précisément une critique de cette image d'une Académie soumise à l'emprise sclérosante de Le Brun qu'André Fontaine va développer en 1909 dans ce qui peut être considéré comme le premier livre de synthèse sur l'histoire de la théorie française de l'art. Ainsi l'on trouve cette remarque dans l'avant-propos : « Le lieu commun de l'omnipotence de Le Brun et de la sympathie universelle dont il jouissait auprès de ses confrères ne résiste pas à une lecture attentive des manuscrits de Hulst, corroborés par les procès-verbaux de l'Académie⁸. » Le pluriel du mot *doctrines*, dans le titre de son livre, est déjà en lui-même significatif. Si Fontaine englobe sous ce titre également des discours extérieurs à l'Académie, il indique en même temps qu'à ses yeux il n'y a pas une théorie académique immuable mais au contraire une pluralité de points de vue et une réelle évolution du discours. C'est ainsi, par exemple, qu'il insiste sur la grande tolérance qui caractérise les débats académiques du XVIII^e siècle : « Mais de cela même ne ressort-il pas que Cochin, comme Caylus, comme Coypel, fut un esprit ouvert à toutes les nouveautés, jugeant avec le maximum d'impartialité et le minimum de préjugés les œuvres d'art qu'il rencontre, et proclamant avant tout le grand principe de l'imitation vraie de la nature⁹ ? ». Cochin est un exemple assez frappant de cette ouverture d'esprit : il a su répandre à l'extérieur de l'institution les conceptions variées des professeurs. Cochin ne défendait pas une doctrine établie ; il soutenait les académiciens qui, vers le milieu du XVIII^e siècle, réclamaient un retour aux règles rigoureuses de Le Brun, en même temps qu'il reconnaissait la nouvelle sensibilité picturale de ses amis peintres et justifiait dans ses écrits leurs objectifs esthétiques¹⁰.

Mais c'est pourtant toujours l'image d'une académie sclérosée par le dogmatisme de Le Brun que présente Albert Dresdner, dans son grand livre paru en 1915, *Naissance de la critique d'art dans l'histoire de la vie artistique européenne*. Selon l'auteur, l'institution aurait réduit en système le débat théorique sur l'art qui s'était déroulé en Italie et en aurait fait une arme au service de l'État : « Le pays

⁸ A. Fontaine, *Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, 1909, p. II

⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰ « Cochin se méfie de tout système *a priori* » souligne Ch. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993, p. 204.

classique de l'absolutisme politique développa même un absolutisme artistique. À l'opposé complet de l'esprit de tolérance qui caractérisait fondamentalement le jugement italien sur l'art, l'orthodoxie française en matière d'art a mené des combats acharnés non seulement contre la reconnaissance de Rubens, mais même contre une appréciation pleine et entière des coloristes vénitiens; elle a développé le plus systématiquement un système artistique basé sur un dogme objectif pour réglementer l'art et l'a appliqué de la façon la plus stricte¹¹. » Une représentation aussi rigide de la doctrine artistique prétendument développée par l'Académie ne pouvait se maintenir que parce que les conférences n'avaient jamais été publiées dans leur totalité et que l'on ignorait donc la diversité des opinions exprimées. À la lecture des documents enfin présentés ici, le débat académique des XVII^e et XVIII^e siècles s'avère en réalité beaucoup plus ouvert et plus tolérant qu'on ne l'avait pensé.

Au-delà de cette question, Dresdner avait surtout eu à cœur de démontrer la naissance, depuis le milieu du XVIII^e siècle, d'un nouveau genre littéraire, assurant la médiation entre l'artiste et le public, à savoir la critique d'art. Il montre comment, au moment où le public fréquente les Salons et participe d'une nouvelle manière au développement des arts, le débat esthétique se développe également à l'extérieur de l'Académie. Cette modification de la *Struktur der Öffentlichkeit*, ainsi que l'a appelée Jürgen Habermas¹², entraîna un changement fondamental du mode de discussion. Les conférences n'étaient plus une confrontation d'experts au sein d'une institution relativement fermée mais participaient du changement social et esthétique général qui caractérisait cette époque¹³.

Les conférences, telles qu'elles sont proposées au lecteur dans la présente édition, attestent ainsi que les académiciens ne restèrent nullement attachés à un système rigide. Les discussions qui se déroulèrent au cours du XVIII^e siècle au sein de l'Académie montrent une tentative permanente d'adapter les critères artistiques aux exigences esthétiques et sociales de leur temps.

Thomas W. Gachtgens

¹¹ A. Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, (1915), trad. française Th. de Kayser, Paris, ENSBA, 2005, p. 114.

¹² J. Habermas, *Struktur der Öffentlichkeit*, 1962, traduit en français sous le titre *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, 1978.

¹³ La représentation que Nikolaus Pevsner donne de l'Académie parisienne, en fait une institution soumise à la tyrannie du règlement. Un tel point de vue tient, une fois de plus, au caractère fragmentaire de la publication des conférences au temps de Louis XIV et aux préjugés touchant à l'emprise de Le Brun sur le corps. N. Pevsner, *Les Académies d'art*, Paris, 1999, p. 92-100 [1^{ère} édition Cambridge, 1940].

Introduction

I. La réflexion artistique des académiciens

En dépit des efforts entrepris depuis les publications de Henry Jouin et d'André Fontaine au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle pour donner aux conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture la place qui leur revient dans le corpus de la littérature artistique, et plus précisément dans le champ de la théorie de l'art, il faut bien reconnaître que leur intérêt reste encore aujourd'hui singulièrement méconnu. Cette méconnaissance ne saurait être imputée seulement au fait que de nombreuses conférences n'ont jamais été éditées ou l'ont été de manière défectueuse, et ne sont accessibles aux chercheurs qu'à l'état de manuscrits, souvent difficiles à déchiffrer¹. L'insuffisance des publications serait plutôt l'effet de cette méconnaissance que sa cause, c'est-à-dire la conséquence d'un déni qui tient lui-même à un ensemble de préjugés à l'encontre de ce que l'on a appelé, d'un terme chargé depuis le XIX^e siècle de connotations péjoratives, la pensée « académique » française.

Le premier préjugé est celui qui amène à percevoir l'Académie royale de peinture et de sculpture comme une institution inféodée aux pouvoirs politiques en place et visant à soumettre l'art aux contraintes d'une orthodoxie artistique dont les académiciens auraient été chargés d'élaborer et de perpétuer les règles, notamment à travers des préceptes pédagogiques extrêmement normatifs. Héritée du XIX^e siècle, cette image négative de l'Académie comme lieu de l'académisme, en d'autres termes de la convention, c'est-à-dire d'une pratique artistique assujettie à des règles freinant l'imagination et étouffant la liberté créatrice, explique sans doute en grande partie qu'on ait si peu prêté attention à la richesse, à la complexité, à la diversité ainsi qu'à la liberté de ton des conférences académiques. Un second préjugé, visant cette fois les conférences elles-mêmes, est venu renforcer celui qui frappe l'institution académique en son ensemble ; d'origine plus savante mais non moins idéologique, il consiste à dénier toute originalité à la pensée des conférenciers. Schlosser, par exemple, considère que le seul mérite des Français qui prennent au XVII^e siècle, dit-il, « la direction de la théorie artistique », est d'avoir « su s'assimiler rapidement les idées venues de l'étranger et les formuler de

¹ Sur ce point, voir la deuxième partie de notre introduction.

la manière la plus heureuse et la plus rigide, pour les propager d'une façon sans pareille ». S'il veut bien reconnaître aux conférences un intérêt historique, dans la mesure où elles « constituent l'un des documents les plus importants sur la tournure d'esprit de ce temps », il n'y trouve en revanche aucune idée nouvelle : « Ce ne sont que lieux communs déjà un peu dépassés de l'école florentino-romaine »². Il faut selon lui attendre Winckelmann, Lessing, Sulzer et la génération des romantiques pour assister à un véritable « renouveau » de « la spéculation théorique sur les arts plastiques », c'est-à-dire à la naissance d'idées enfin originales dans le champ de la réflexion sur l'art.

Même si elle ne s'exprime plus aujourd'hui dans les mêmes termes, force est de constater que cette opinion selon laquelle les Allemands auraient repris le flambeau de la spéculation théorique aux Italiens et tiré la théorie de l'art du sommeil dogmatique dans lequel les Français l'auraient plongée, est toujours admise comme une évidence par nombre d'historiens et de philosophes qui croient encore que tout commence ou plutôt recommence avec l'Allemagne et dont le mot d'ordre pourrait être : « enfin Winckelmann vint ». Cette croyance tient en partie au fait que la signification que l'on attribue communément aujourd'hui au concept de théorie, dans l'expression « théorie de l'art », est marquée du sceau de la pensée allemande du XIX^e siècle ; elle a sa source chez les romantiques allemands et correspond à une conception de la théorie de l'art comme théorie purement spéculative, c'est-à-dire à un concept de théorie dérivé de la philosophie. C'est ainsi ce modèle implicite de théorie qui sous-tend entièrement l'analyse que Panofsky développe dans *Idea*. Si la théorie de l'art qui naît en Italie au XV^e siècle constitue à ses yeux « une discipline résolument moderne », c'est en effet avant tout parce qu'il y voit l'avènement d'une nouvelle manière d'aborder les problèmes artistiques, à travers des questions théoriques et non plus seulement pratiques. Cette mutation proprement « moderne » ne s'accomplit pas, dit-il, entièrement au XV^e siècle, la première génération des théoriciens de l'art continuant à s'appuyer « à bien des égards sur d'antiques fondements »³. Les ouvrages d'Alberti, de Vasari, de Léonard ont encore une visée pratique ; ce sont des traités d'artistes qui s'adressent à des artistes. La véritable rupture n'apparaît selon Panofsky qu'avec la génération suivante, celle des Dolce, des Lomazzo, des Zuccaro, lorsque la théorie de l'art conquiert enfin son autonomie par rapport aux réflexions ayant trait à la technique artistique.

²J. von Schlosser, *La Littérature artistique*, Paris, 1986, p. 619-621 [1^{re} édition Vienne, 1924].

³E. Panofsky, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, 1984, p. 66 [1^{re} édition Leipzig et Berlin, 1924].

À l'aune d'une telle conception, il semble en effet difficile de reconnaître à la pensée artistique développée dans les conférences académiques le statut d'une véritable théorie de l'art, au sens moderne du terme, ne serait-ce qu'en raison de son mode d'exposition qui n'a pas le style du discours suivi propre aux écrits théoriques, mais le ton parfois véhément de la libre discussion. Tout au plus pourrait-on la ranger dans la catégorie des discours sur l'art « pré-modernes ». On peut affirmer sans trop d'exagération que les conférences académiques ont été en quelque sorte victimes de ce qu'il faut bien appeler un préjugé théorique, c'est-à-dire d'une certaine définition de la théorie qui les excluait du champ de la réflexion spéculative et ne permettait de leur attribuer qu'une valeur historique et documentaire. Ce préjugé théorique, ou plutôt cette pétition de principe, est la raison majeure du déni dont elles font encore aujourd'hui l'objet de la part de ceux qui travaillent sur la théorie de l'art, qu'il s'agisse des historiens de l'art qui reprennent à leur compte, sans le questionner, un concept de théorie forgé par la philosophie, ou des philosophes pour qui la théorie de l'art ne peut être qu'esthétique, c'est-à-dire philosophique.

Car il ne faut pas oublier que ce renouveau de la spéculation sur les arts, qui serait apparu avec Winckelmann, est contemporain de l'avènement d'une nouvelle discipline philosophique qui apparaît en Allemagne également : l'esthétique. Si celle-ci naît avec Baumgarten, qui publie son *Æsthetica* en 1750, c'est, comme on sait, à Kant qu'il revient d'avoir tracé les voies dans lesquelles allait s'engager la pensée esthétique. Or ces voies, dont l'esthétique s'est peu écartée jusqu'à aujourd'hui, divergent fondamentalement de celles qu'avaient suivies les académiciens français au XVII^e et au XVIII^e siècle, lorsqu'ils s'interrogeaient sur la nature de l'imitation artistique ou discutaient de la manière dont il fallait juger un tableau. La doctrine kantienne, qui dénie toute objectivité au jugement esthétique et lui refuse par là-même tout contenu de connaissance, aboutit en effet à disqualifier philosophiquement les réflexions sur la beauté, le goût ou les règles qui avaient été développées dans le cadre des conférences. Elle est à l'origine d'une méconnaissance en quelque sorte inhérente à la démarche philosophique, qui résulte de l'opposition que la philosophie elle-même a instaurée entre la démarche propre à l'esthétique et l'ancienne tradition de la théorie de l'art, privant ainsi de toute valeur philosophique les idées et les formes de pensée que l'esthétique rejetait hors de son domaine. L'essor de l'esthétique, en Allemagne d'abord puis en France et en Italie, et l'influence des idées esthétiques sur les historiens et théoriciens de l'art, ne pouvaient donc que contribuer à rendre inintelligibles les discours des académiciens.

Mais les conférences académiques n'ont pas seulement été victimes de ces

préjugés idéologiques, théoriques ou philosophiques propres à la pensée moderne ; la voix des conférenciers a peu à peu été étouffée également par le développement de la critique d'art, qui apparaît en France, faut-il le rappeler, à la même époque que l'esthétique en Allemagne. L'avènement de la critique d'art constitue en effet une mise en question des discours académiques, qui a d'emblée été perçue par les académiciens et revendiquée par les critiques. Lorsque La Font de Saint Yenne publie en 1747 ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, ne prend-il pas soin de se présenter comme un « spectateur désintéressé et éclairé qui, sans manier le pinceau, juge par un goût naturel et sans une attention servile aux règles », c'est-à-dire de préciser qu'à la différence des académiciens, l'auteur de l'ouvrage n'est ni peintre ni amateur, au sens que l'Académie donne à ce terme⁴ ? « Je ne suis ni artiste ni même amateur », écrira de même Diderot quelques années plus tard dans le Salon de 1767. Des auteurs revendiquent ainsi le droit de porter un jugement sur l'art et de traiter de questions artistiques en ignorant tout de la pratique des arts, sans être ce que l'on appelait alors des « gens de métier », c'est-à-dire en se réclamant exclusivement de leur position de spectateur.

Les premières attaques contre les discours des « gens de métier » apparaissent dès l'aube du XVIII^e siècle. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, publiées en 1719, Du Bos consacre plusieurs chapitres à démontrer que « la voie de la discussion n'est pas aussi bonne pour connaître le mérite des vers et des tableaux que celle du sentiment » et que « les jugements du public l'emportent à la fin sur les jugements des gens de métier »⁵. Cette érosion de l'autorité des artistes dans le domaine de la réflexion artistique, qui a lieu au XVIII^e siècle, et dont témoigne la naissance de la critique d'art en France et d'une certaine façon aussi celle de l'esthétique en Allemagne, est perceptible même au sein de l'Académie. Certes, les artistes continuent à s'exprimer mais, contrairement à ce qui se passait au siècle précédent, ils ne sont plus seuls à le faire ; la parole est de plus en plus accaparée par les amateurs qu'elle a admis en son sein. Mais, à la différence du critique, l'amateur continue à s'adresser à des artistes et non à ce que Du Bos appelle « le public », il se réclame de l'autorité des artistes auxquels il prétend

⁴ Des « particuliers » qui ne sont ni peintres ni sculpteurs peuvent en effet siéger à l'Académie au rang d'« amateurs ». Au XVIII^e siècle, elle s'était associée seize membres honoraires, essentiellement des collectionneurs, définis ainsi dans l'article 3 des statuts de 1777 : « Les titres d'honoraires, tant Amateurs qu'Associés libres, sont destinés et seront conférés, par voie d'élection, à des personnes qui, sans exercer les Arts comme les Académiciens proprement dits, seront distinguées par leurs connaissances dans la théorie des Arts et de leurs parties accessoires, par leur goût pour ces mêmes Arts et leur amour pour leur progrès ».

⁵ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1770, Paris, II^e partie, § 22 et 26, p. 339 et 393 [1^{ère} édition Paris, 1719].

emprunter ses idées, et surtout il admet l'insuffisance d'une réflexion entièrement coupée de la pratique, c'est-à-dire qu'il reconnaît, même si c'est de manière purement rhétorique, les limites de sa propre position par rapport à celle des « gens de métier ». « Car il faut en convenir, dit ainsi Caylus le 7 juin 1747 dans sa conférence intitulée *Réflexions sur la peinture*, un amateur ne peut que penser et méditer sur l'art ; mais la pratique en est comme la clef qui ouvre l'esprit à la véritable intelligence ; la pratique unie à la réflexion met le comble à la connaissance et peut seule le porter à la réflexion ». Caylus revient plus longuement sur cette idée dans sa conférence du 7 septembre 1748 *sur l'amateur*. Après avoir décrit le rôle fondamental de la comparaison dans la formation du goût, il insiste sur la nécessité pour l'amateur de s'initier à la pratique des arts :

Vous concevez aisément, Messieurs, que de pareilles opérations, dont la nature est toujours la base, nous mènent insensiblement à la nécessité, que je crois presque indispensable à l'amateur, de copier en tout genre, de dessiner et de peindre même d'après la nature, enfin de pratiquer toutes les opérations de ce bel art. Tout imparfaite que puisse être son étude, il apprend par elle à lire, il médite ce qu'il veut écrire ; en l'écrivant, les traces de sa mémoire deviennent plus profondes, le dégoût de ce qu'il a fait le met en état de sentir les finesses et les beautés des grands maîtres, enfin la sensibilité qu'il acquiert lui fournit les moyens d'admiration pour le beau et des raisons d'indulgence pour ce qui ne l'est pas autant. Tant de soins ne conduiront cependant jamais l'amateur à la satisfaction de peindre et de composer en grand maître ; car, s'il faut une longue pratique pour acquérir la main, quelle préparation d'étude commencée dès l'enfance ne faut-il pas pour la composition ? Enfin, si l'amateur ne peut arriver à ces deux parties, le jugement se perfectionnera, les yeux lui demeureront [...] ⁶.

Lorsque La Font de Saint-Yenne ou Diderot précisent qu'ils n'ont jamais manié le pinceau, qu'ils ne sont ni artistes ni amateurs, ils affirment donc les droits d'une critique qui non seulement ne se fonde sur aucune connaissance pratique mais qui prétend même pouvoir s'en passer. On ne s'étonnera pas d'apprendre par Mariette que les académiciens « crièrent au meurtre » à la publication de l'ouvrage de La Font de Saint Yenne, et que le directeur de l'Académie, Charles-Antoine Coypel, ait « cru devoir venger ses confrères » dans une conférence prononcée la même année, le 5 août 1747, en défendant le privilège des « gens de métier ».

Or cette polémique, ou encore cette « querelle » pour parler comme les académiciens, que l'on aurait pu croire historiquement dépassée par le triomphe incontestable de la critique d'art, reprend à la fin du XIX^e siècle, précisément à

⁶ Ce portrait du « véritable amateur » ressemble fort à un autoportrait. Caylus a en effet gravé la plupart des œuvres dont il parle dans ses conférences, et c'est en les gravant qu'il les a étudiées.

l'occasion de la publication des conférences. Et, contre toute attente, celui qui prend la défense des critiques contre les artistes est précisément l'un des éditeurs des conférences académiques, à savoir A. Fontaine. En 1903, l'année même où il publie ses *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Fontaine fait paraître un ouvrage dans lequel il défend les droits de la critique d'art : « Peu à peu, écrit-il, l'opinion s'est répandue que le critique doit avoir pratiqué lui-même les arts dont il prétend s'occuper » ; on a « réclamé dans la critique d'art des observations d'artiste » et « donné au public l'impression que les artistes étaient plus aptes que les amateurs à la critique des œuvres d'art »⁷. L'attaque de Fontaine vise explicitement un article de Brunetière, consacré au recueil de conférences publié par Jouin en 1883, et qui était paru dans la *Revue des Deux Mondes* la même année⁸. Si l'auteur insistait sur l'importance et la qualité des conférences elles-mêmes, l'article était en revanche assez réservé quant à la valeur du travail éditorial de Jouin ; Brunetière relevait – à tort – des erreurs d'attribution, regrettait que Jouin n'ait pas consulté les manuscrits originaux, et lui reprochait surtout de n'avoir publié « qu'une faible, très faible partie » des conférences, alors que « ce qu'on en pourrait, ce qu'on en devrait publier est bien autrement considérable ». Selon lui, il eût fallu publier plus de conférences de Champaigne, de Nocret ou d'Anguier pour mettre véritablement en lumière l'importance de l'immense travail de réflexion et d'analyse qui s'était poursuivi pendant deux siècles à l'Académie. C'est alors qu'il s'en était pris vivement à la critique d'art, lui opposant celle des conférenciers :

C'est que nous sommes en présence ici d'une tentative qui, lors même qu'elle aurait avorté, n'en demeurerait pas cependant moins importante au regard de l'histoire. On s'en va répétant que la critique d'art en France date seulement de Diderot, et beaucoup de gens professent qu'en même temps que le premier exemple, les Salons du philosophe nous en auraient légué l'inimitable modèle. Il n'en est rien. Mais ce qu'il faut dire, c'est que les Salons de Diderot ont jeté la critique d'art dans une voie fautive, tandis que cent ans avant lui les Conférences de l'Académie l'avaient dirigée dans la bonne, dans la vraie, dans la seule⁹.

Pour Brunetière, la supériorité des conférenciers sur les critiques qui ont suivi la voie tracée par Diderot tient à une raison fort simple : contrairement à tous ces « littérateurs » qui donnent leur avis sur l'art, les académiciens savaient de quoi

⁷ A. Fontaine, *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art*, Paris, 1909, p. 209 [1^{re} édition Paris, 1903].

⁸ F. Brunetière, « La critique d'art au XVII^e siècle », *Revue des Deux Mondes*, LIII^e année, 3^e période, 1^{er} juillet 1883, p. 207-220.

⁹ *Ibid.*, p. 209.

ils parlaient puisqu'ils étaient eux-mêmes peintres et sculpteurs ; leurs jugements étaient toujours fondés sur ce que Brunetière appelle des « raisons techniques ». Or, ces raisons techniques lui paraissent « les seules qui soient véritablement instructives, et les seules, par conséquent, qui soient de quelque prix »¹⁰. Ce qui ne signifie pas pour lui que l'artiste soit seul à pouvoir juger de son art, ni qu'il faille être peintre pour parler de peinture ou sculpteur pour parler de sculpture, mais que la vraie, la bonne critique, est la critique qui, à l'exemple de celle des conférenciers, se fonde sur une réelle connaissance de la pratique artistique, c'est-à-dire des moyens d'expression, des règles, des contraintes ou des difficultés qui sont propres à chaque art.

C'est donc cette conception de la critique que Fontaine s'attache à réfuter dans son texte, prenant le contre-pied de toutes les affirmations de Brunetière sur la supériorité des conférenciers par rapport aux critiques d'art. Il trouve ainsi que les discussions autour du coloris n'ont rien à envier aux disputes scolastiques : « on se serait plutôt cru à la Sorbonne qu'à l'Académie » ; les conférences de G. Blanchard, de J.-B. de Champaigne, de Le Brun ne contiennent que des « arguties », des « raisonnements abstraits », des « déductions » et des « distinguo » purement casuistiques : « Si les auteurs de ces discours, au lieu d'être des peintres, eussent été des métaphysiciens ou des pédants, on se demande ce qu'ils auraient pu dire de plus abstrus et de moins technique »¹¹. Les discussions autour d'*Éliézer et Rébecca* ne valent guère mieux ; en 1668, le débat se termine « par une conclusion tirée de l'exégèse et capable de satisfaire les casuistes les plus difficiles » ; et, en 1682, lorsque la conférence est relue en présence de Colbert, « c'est un homme étranger à l'art qui donne une solution définitive au débat soulevé par les peintres ». « Dès lors, conclut Fontaine, quel mérite particulier, quelle saveur *sui generis* peut-on trouver à des discussions sur la théorie de la peinture ou sur les plus beaux tableaux du cabinet du roi, lorsque nulle part elles ne révèlent de connaissances spéciales, lorsqu'elles empiètent sans cesse sur le domaine de la scolastique ou sur celui de l'exégèse¹² ? »

Est-il besoin de dire que nous ne partageons nullement cette opinion qui vient en quelque sorte conforter toute une tradition de préjugés qui a abouti à occulter l'importance et l'intérêt des conférences académiques ?

Le premier intérêt de ces conférences est évidemment d'ordre historique. Nous donnons à entendre la voix des peintres et des sculpteurs, c'est-à-dire d'artistes

¹⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹¹ A. Fontaine, *op. cit.*, p. 212-216.

¹² *Ibid.*, p. 217-220.

qui font « profession des choses muettes », pour reprendre la très belle formule de Poussin, les conférences nous informent sur leurs pensées ; elles nous permettent de comprendre les questions qu'ils se posaient à propos d'un tableau ou d'une sculpture, les problèmes qu'ils cherchaient à résoudre dans leurs œuvres, bref la manière dont ils se rapportaient à leur propre pratique artistique et à celle des autres. Si certains ressassent les sempiternelles anecdotes qui célèbrent la gloire ancienne de leur art, la plupart exposent les difficultés particulières inhérentes à l'exercice de la peinture ou de la sculpture, et présentent les outils qui leur ont servi et dont ils pensent qu'ils pourront également servir à d'autres. Par quels moyens la peinture peut-elle pallier l'absence de la troisième dimension, la sculpture celle de la couleur, pour produire sur le spectateur un effet de réalité ? Comment imiter avec des couleurs artificielles les couleurs de la nature ou réussir à rendre sur une toile les jeux subtils de la lumière ? Comment s'approprier le savoir des maîtres, pénétrer leurs secrets, sans devenir pour autant un « copiste de manière » ? Leurs discours nous informent aussi sur leurs goûts, leurs préjugés, leurs connaissances, sur la nature et l'étendue de ce que l'on appellerait aujourd'hui leur « culture visuelle », incontestablement plus précise que leur culture littéraire, philosophique ou théologique sur laquelle les critiques et parfois les historiens se fondent pour les juger et les condamner. Les débats sur la fidélité à l'histoire des tableaux de Poussin peuvent bien paraître à Fontaine l'œuvre de métaphysiciens ou de pédants, la question à laquelle ils renvoient concerne très précisément l'art de la peinture : comment transposer un récit sur une toile ? Cette question est une question de peintres, et c'est toujours en peintres qu'ils y répondent, même lorsqu'ils s'appuient sur des références textuelles parfois très érudites. Ces commentaires narratifs que Fontaine tourne en dérision témoignent de la volonté de promouvoir la peinture au rang de connaissance et non du désir qu'auraient les académiciens de paraître savants. Les peintres n'oublient jamais qu'ils parlent de tableaux et n'omettent jamais d'insister sur les finalités proprement artistiques de la représentation picturale. C'est Félibien – c'est-à-dire un amateur – qui assujettit la peinture à des fins étrangères à l'art lorsqu'il recommande de s'en servir pour « couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés¹³ ». Les peintres se gardent bien d'un tel discours, comme l'atteste l'aver-tissement que Le Brun adresse aux étudiants et aux amateurs le 10 janvier 1670 :

Cependant, Messieurs, quoique j'aie donné à cette partie de la peinture dont je viens de parler l'honneur et l'avantage d'être toute spirituelle, je n'entends pas pour cela qu'on la considère comme une chose principale, ni que ceux qui aiment

¹³ A. Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, préface.

la peinture condamnent les tableaux comme tout à fait mauvais lorsque cette partie ne s'y rencontrera pas ; je veux seulement qu'on la regarde comme l'éclat et le poli de l'or, lorsqu'il est appliqué sur de bon or et non pas sur du cuivre. Je veux dire que quand un tableau est bon en toutes ses principales parties, comme celui que je montre ici [*Le Ravissement de Saint Paul*], s'il arrive que cette partie spirituelle s'y rencontre, alors elle donnera un grand éclat à tout l'ouvrage et le rendra parfait, et que ceux qui travailleront de cette sorte imiteront ce grand homme ; et ils s'acquerront comme lui par leurs travaux une gloire immortelle.

Cette édition des conférences devrait donc permettre de rétablir – ou d'établir – un certain nombre de vérités historiques, et notamment cette vérité qui a été complètement occultée par une construction historiographique qui remonte au XIX^e siècle, à savoir qu'il n'y a pas de « doctrine académique ». Il suffit de lire les conférences, mais de les lire sans préjugé, pour constater que l'Académie n'était pas ce corps figé et homogène que l'on décrit la plupart du temps, cette institution soumise au pouvoir royal et dont la vocation aurait été de défendre une doctrine fondée sur des principes posés comme intangibles. Pas plus du temps de Le Brun qu'au XVIII^e siècle, l'Académie n'a construit un système de règles contraignantes que seules quelques personnalités exceptionnelles se seraient permises de transgresser. Les académiciens ont toujours affirmé la prééminence du « génie » et du goût de l'artiste, excluant par là même l'idée d'un modèle absolu qu'il suffirait d'imiter ou d'appliquer pour réussir une œuvre d'art. La grammaire de l'expression, élaborée par Le Brun, n'a jamais été considérée comme un système de représentation universel mais comme une tentative intéressante et féconde pour trouver une règle permettant d'introduire un ordre dans la diversité des expressions (voir la conférence d'Anguier du 7 septembre 1675, celle d'Antoine Coypel du 5 août 1719 et celle de Caylus du 7 septembre 1753). Si les académiciens admirent le modèle antique, ils ne manquent jamais de relever ses imperfections ; lorsqu'ils recommandent aux élèves de l'étudier, c'est uniquement pour en imiter les beautés, en se gardant bien de le suivre dans ses défauts. Aucun orateur ne défend la doctrine du beau idéal, et aucun peintre, pas même Poussin, n'est présenté comme un modèle absolu. S'il peut y avoir une Idée du peintre parfait, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Piles, celle-ci a une fonction purement régulatrice ; c'est une Idée qui ne peut jamais s'incarner complètement dans la réalité. Même les conférences historiques, histoires de l'Académie ou vies d'Académiciens, évitent toute forme d'idéalisation. Ce n'est sans doute pas un hasard si les conférences le plus souvent relues à l'Académie sont celles d'Antoine Coypel, rédigées entre 1712 et 1720 ; éloignés de tout esprit de système, ces discours sont peut-être les plus représentatifs de la pensée du corps académique. Ce que l'abbé Du Bos écrivait de

L'Académie des sciences pourrait parfaitement s'appliquer à l'Académie royale de peinture et de sculpture :

Les deux plus illustres compagnies de philosophes qui soient en Europe, l'Académie des sciences de Paris et la Société royale de Londres, n'ont pas voulu ni adopter ni bâtir aucun système général de physique. Suivant le sentiment du chancelier Bacon, elles n'en épousent aucun dans la crainte que l'envie de justifier ce système ne fascinât les yeux des observateurs, et ne leur fît voir les expériences, non pas telles qu'elles sont, mais telles qu'il faudrait qu'elles fussent pour servir de preuves à une opinion qu'on aurait entrepris de faire passer pour la vérité¹⁴.

Si les conférences nous permettent de comprendre quelles étaient les questions que se posaient les académiciens, c'est-à-dire à peu près tous les artistes qui comptaient à Paris entre 1663 et 1790, il faut toutefois ajouter qu'elles ne fournissent en aucune manière ce qu'on pourrait appeler un mode d'emploi pour analyser leurs tableaux ou leurs statues. Connaître la pensée des artistes est nécessaire – ou du moins devrait l'être – pour comprendre leur démarche artistique, mais il serait vain d'espérer trouver dans leurs discours l'explication de ce qu'ils ont produit. Dans bien des cas, c'est cette espérance déçue qui a conduit à disqualifier les conférences. Et à négliger par là même leur importance du point de vue de la réflexion sur l'art.

Car les conférences n'ont pas seulement un intérêt historique, comme l'explique remarquablement Brunetière dans son article :

Là est le véritable intérêt de ces conférences : ce sont des artistes qui parlent de leur art. Ils démêlent dans une œuvre d'art, dans la *Sainte famille* ou dans *l'Ensevelissement du Christ*, dans le *Laocoon* ou dans *l'Hercule Farnèse*, les qualités qui rendent raison à la foule de ce qu'il y a toujours de vague et de confus dans la sincérité même de son admiration [...] Leurs raisons valent ce qu'elles valent. Elles sont bonnes ou elles sont mauvaises, mais ce sont des raisons d'artistes, et si quelquefois, comme à tout le monde, il leur arrive de prendre leurs préjugés pour des raisons, ce sont encore des préjugés d'art. Dans une dissertation sur *l'Effet des ombres*, ils parlent donc en hommes qui connaissent les difficultés du clair et de l'obscur, et dans un discours sur *l'Art de traiter les bas-reliefs*, ils apportent les arguments que leur a suggérés la pratique. Et quant aux grandes questions d'esthétique, bien loin qu'elles leur demeurent fermées, au contraire, ils les traitent comme elles doivent être traitées, c'est-à-dire *a posteriori*, selon que l'examen des œuvres les leur impose, et non pas pour les imposer aux œuvres, selon la méthode ordinaire aux esthéticiens de profession¹⁵.

¹⁴ J.-B. Du Bos, *op.cit.*, t. II, § 23, p. 360.

¹⁵ F. Brunetière, *op. cit.*, p. 211.

On ne saurait caractériser plus justement la spécificité de la réflexion élaborée dans le cadre des conférences académiques, par rapport aussi bien à la théorie de l'art qu'à l'esthétique et à la critique d'art, et c'est sur cette spécificité que nous voulons à notre tour insister.

Mais il faut d'abord revenir sur l'expression même de théorie de l'art. Celle-ci apparaît chez Félibien à plusieurs reprises : « Les savants, écrit-il, jugent de la parfaite imitation et de la science de l'ouvrier ; et ces savants peuvent être les peintres ou ceux qui ont une notion parfaite de la théorie de l'art ». Cette première distinction n'implique par elle-même aucune hiérarchie ; elle se contente d'établir une différence entre deux formes de savoir qui permettent, l'une comme l'autre, de juger les qualités d'un tableau ou la valeur de l'artiste : un savoir issu de la pratique artistique et un savoir qui repose sur la seule connaissance de la théorie de l'art. Mais Félibien laisse entendre en même temps qu'il est possible d'avoir « une notion parfaite de la théorie de l'art » sans être peintre soi-même, et donc que cette parfaite notion n'est pas liée de manière indissoluble à la science du peintre, qu'elle ne relève pas de ce qu'Aristote aurait appelé sa définition technique, en d'autres termes qu'elle n'appartient pas en propre à la nature spécifique du savoir que le peintre est seul à posséder. Or, cette double présupposition introduit subrepticement une différenciation cette fois hiérarchique, qui devient explicite quelques lignes plus loin lorsque Félibien précise le sens de sa distinction. Si les peintres peuvent juger de « ce qui regarde le travail de la main et la difficulté qui se trouve dans l'exécution », en revanche, dit-il :

les personnes qui ont fait une étude particulière de la théorie de ces beaux arts, et de tout ce qui en dépend, sont, si j'ose dire, plus capables que certains peintres d'en juger sainement, parce que ces personnes ont plus d'intelligence et de lumière que ces peintres qui n'ont que la pratique et l'usage de la main ; et que dans les arts comme dans les sciences, les lumières de la raison sont au dessus de ce que les peintres peuvent exécuter¹⁶.

Cette distinction entre un savoir pratique et un savoir théorique a donc ici un double enjeu : d'une part, légitimer le discours de celui qui parle de peinture en se fondant exclusivement sur l'étude de la théorie des beaux-arts, c'est-à-dire le discours de Félibien lui-même ; d'autre part, instaurer une échelle de valeur entre les peintres, entre ceux qui « n'ont que la pratique et l'usage de la main », et ceux dont l'activité est éclairée par les « lumières de la raison ». L'expression « théorie

¹⁶A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, 1666-1688, Entretien VI, 1679, p. 86-88.

de l'art » désigne ainsi à la fois un ensemble de connaissances nécessaires aussi bien à l'artiste qu'à l'amateur pour « juger sainement » les ouvrages de l'art, et un processus intellectuel qui intervient dans la pratique artistique elle-même et sans lequel celle-ci n'est plus qu'un métier, un art purement mécanique faisant appel au seul travail de la main. La théorie de l'art des artistes diffère donc de celle des amateurs en ce qu'elle ne se définit pas seulement comme un savoir mais aussi comme une manière de pratiquer la peinture ou la sculpture, c'est-à-dire comme une activité théorique qui s'exerce dans l'art et dont les effets sont eux-mêmes à la fois théoriques et pratiques. Cette activité qui s'inscrit dans l'œuvre de l'artiste-théoricien s'exprime en effet aussi dans son jugement et lui confère un privilège incontestable sur celui des « personnes » qui n'ont qu'une « notion » même « parfaite » de la théorie de l'art, c'est-à-dire qui ne la connaissent, pourrait-on dire, que théoriquement ; comme l'écrit Poussin à Chantelou dans sa fameuse lettre sur les modes : « Le bien juger est très difficile, si l'on n'a en cet art grande théorie et pratique jointes ensemble¹⁷ ». Ainsi conçue, la théorie de l'art appartient bien à la définition de l'art au sens moderne du terme, c'est-à-dire en son sens non plus mécanique mais libéral. On peut en donner pour preuve le fait que Roger de Piles, dans sa traduction du poème latin de Charles-Alphonse Dufresnoy, *De arte graphica*, ait cru devoir traduire par « théorie » le mot « Ars » que l'auteur oppose dans son texte à « Manus ». C'est en ce sens qu'on peut à bon droit parler de théorie de l'art à propos des conférences académiques ; celles-ci témoignent en effet de l'effort sans précédent que des artistes ont accompli pour réfléchir la pratique de leur art et en dégager les finalités et les principes.

Mais si l'on peut y voir à l'œuvre l'effectivité d'une réflexion sur l'art, c'est-à-dire d'une activité théorique, celle-ci n'a pas la forme systématique de ce que l'on appelle aujourd'hui une théorie. On trouverait difficilement dans les conférences, même dans celles du XVII^e siècle, rien qui ressemble à *une* théorie de l'art, c'est-à-dire à une doctrine homogène, unifiée et partagée par tous. Les points de vue sont divers et parfois divergents, les analyses plus ou moins cohérentes, les concepts souvent un peu flous, les définitions vagues, et les démonstrations n'ont pas toujours la rigueur logique d'une argumentation déductive, parfaitement rationnelle. Certains artistes pensent et parlent incontestablement mieux que d'autres, ce qui ne veut pas dire que leur pensée soit plus juste pour autant ; ils n'ont pas tous reçu la même éducation, tous ne sont pas passés par les collèges, et

¹⁷ « Lettre à Chantelou du 24 novembre 1647 », in N. Poussin, « Correspondance », édition de Ch. Jouanny, *Nouvelles archives de l'art français*, 1911, p. 372.

les plus intelligents d'entre eux, les plus intellectuels dirait-on aujourd'hui, font parfois un usage imprécis et pour le moins surprenant des idées qu'ils empruntent aux modernes comme aux anciens. C'est qu'ils pensent en artistes et non en purs théoriciens ; leur souci n'est pas tant de construire un discours cohérent que de mettre en lumière ce que Boileau appelle, dans son *Art poétique*, les « ressorts » sur lesquels repose « le secret » de l'art¹⁸, c'est-à-dire de rendre intelligible leur propre pratique artistique et celle des autres artistes. Les imprécisions, les confusions, voire les contradictions qu'on peut trouver dans les conférences académiques ne sont rien d'autre que l'expression d'une pensée dont le développement est entièrement soumis aux conditions, aux nécessités et aux difficultés d'un « faire », et qui s'efforce par ailleurs de toujours tenir compte des exigences propres à la formation des étudiants. Car ces artistes pensent aussi en professeurs, c'est-à-dire en artistes chargés de former d'autres artistes. C'est ce qui explique certaines incohérences qu'on peut relever ici ou là et qu'on aurait tort de leur reprocher. Le Brun peut subordonner la couleur au dessin sur un plan théorique et pédagogique – puisqu'il fait du dessin l'essence de la peinture et estime que son étude doit précéder celle de la couleur – et appartenir cependant au groupe des « naturalistes », pour reprendre l'expression de Testelin, qui reprochent à certains élèves de rectifier le modèle en fonction d'une idée empruntée à l'antique. De même, Philippe de Champaigne peut admirer sans réserve le coloris de Titien tout en défendant la primauté du dessin d'un point de vue pédagogique. Les conférences nous permettent de saisir le mouvement propre à une pensée de l'art, au double sens du génitif objectif et du génitif subjectif, c'est-à-dire une pensée qui naît de l'art et s'accomplit, se réalise dans l'art, et que l'on ne peut comprendre sans la référer aux œuvres qui tout en même temps la légitiment et l'exemplifient. Ainsi, lorsqu'un peintre émet des réserves à l'égard d'un tableau, sa critique est toujours une critique d'artiste ; il juge à partir et en fonction de ce qu'il fait lui-même. Lorsque Champaigne critique la façon dont Poussin a représenté les *Aveugles de Jéricho* (décembre 1667), il a dans l'esprit la manière dont il a lui-même traité ce sujet¹⁹. Comme le dit Brunetière, les raisons qu'invoque un peintre pour louer ou critiquer un tableau sont des raisons d'artiste ; il applique des critères dont il a pu mesurer la pertinence, l'utilité, la valeur ou l'efficacité dans l'exercice même de son art. Ce n'est pas au nom d'une simple inclination, d'une idée préconçue ou d'une préférence arbitraire qu'il loue la délicatesse d'un contour ou critique la mauvaise distribution des « jours » et des

¹⁸ Nicolas Boileau, *Art poétique*, Chant III, v. 25-26.

¹⁹ C'est pourquoi il nous a paru indispensable de reproduire aussi son propre tableau pour cette conférence.

« ombres », mais à partir d'une expérience et en faisant appel à l'expérience de ses auditeurs. Si les académiciens peuvent débattre des questions qui les préoccupent, c'est parce qu'ils se réfèrent tous à leur propre expérience artistique. C'est cette expérience qu'ils ont en commun qui leur permet de se comprendre, sinon de toujours s'entendre, même lorsqu'ils s'opposent violemment.

Mais c'est aussi ce qui explique la difficulté qu'il peut y avoir à saisir entièrement l'enjeu et parfois même le contenu de ces discussions. Cette difficulté est plus grande encore pour celles liées à l'analyse d'une œuvre, c'est-à-dire pour la majeure partie des conférences qui se déroulent pendant les deux premières décennies. Conformément au vœu exprimé par Colbert en 1666 de « tous les mois faire l'explication d'un des meilleurs tableaux du Cabinet du Roy par le professeur en exercice, en présence de l'assemblée », un conférencier était chargé d'expliquer une œuvre, choisie lors de la séance précédente, et que l'on transportait à l'Académie. Il s'agit là d'un aspect tout à fait essentiel des conférences académiques, du moins à leurs débuts, qui détermine pour une large part la nature de la présentation faite par le conférencier comme celle des interventions qui la suivent, ou parfois même l'interrompent. La présence de l'œuvre contraint en effet les académiciens à développer leurs réflexions en partant du tableau ou de la sculpture qu'ils ont devant les yeux, c'est-à-dire à se référer à un objet donné dans la perception. Le premier effet de cette contrainte est de créer les conditions d'une expérience perceptive qui, à la différence de l'expérience artistique, peut être partagée par tous les membres de l'assemblée, qu'ils soient artistes ou amateurs²⁰. Son second effet est d'obliger les conférenciers à toujours faire voir ce qu'ils disent, en d'autres termes à fonder toutes leurs analyses sur des démonstrations visuelles. Cet effet est particulièrement sensible lorsque ce sont des artistes qui commentent une œuvre, comme c'est le cas pour tout le premier cycle de conférences qui débute avec celle que Le Brun consacre au grand *Saint Michel* de Raphaël. Les raisons qu'ils avancent pour justifier leurs éloges ou leurs critiques s'appuient en effet toujours sur des arguments visuels, c'est-à-dire qu'elles font appel à des preuves monstratives. Ces séances nous permettent de comprendre ce qui distingue profondément la pensée des artistes de toutes les autres formes de réflexion sur l'art. Ils ne partent jamais d'une idée générale et abstraite, comme la Peinture ou l'Art, mais toujours d'une œuvre singulière : la *Manne* de Poussin, Le *Martyre de saint Étienne* du

²⁰ Il faut noter toutefois que certains amateurs se réclament aussi d'une expérience artistique. Piles a été formé à la peinture. Félibien prétend qu'il a passé de longues journées à dessiner aux côtés de Poussin, et l'on a vu plus haut que Caylus pensait qu'on ne pouvait être un « véritable amateur » sans avoir été initié à la pratique artistique.

Carrache ou l'*Hercule Farnèse*, c'est-à-dire de l'art tel qu'il existe, tel qu'il est donné. Lorsqu'ils développent des considérations générales sur l'art du coloris, les règles du dessin, les rapports de l'art et de la nature ou les beautés de l'imitation, celles-ci se présentent toujours comme des conclusions tirées de l'analyse de l'œuvre et pouvant être confirmées – ou infirmées – par l'examen d'autres œuvres du même artiste ou d'un artiste différent.

C'est ainsi que s'est peu à peu constitué un vocabulaire commun à tous ceux qui parlaient de l'art. On a pu fixer le sens des mots utilisés par les artistes comme par les amateurs, s'entendre par exemple sur ce que signifie un contour « correct », « mesquin » ou « outré », ou déterminer dans quels cas des rapports de couleur peuvent être qualifiés d'« harmonieux » ou au contraire de « papillotants ». Ces termes ne sont jamais définis de manière *a priori*. C'est l'œuvre de Raphaël qui permet de savoir ce qu'est « un dessin correct », et c'est en regardant la peinture de Titien que l'on comprend ce que veut dire « un coloris harmonieux ». Mais les académiciens insistent en même temps sur le danger qu'il y aurait à associer systématiquement ces mots ou expressions à des noms propres : Titien peut dessiner avec correction et Raphaël utiliser la magie de la couleur. Ce vocabulaire est inculqué aux élèves de l'école et leur donne des outils, tant pour juger leur propre production que pour étudier celle des autres. Son rôle devient fondamental lorsque le transfert à Versailles des tableaux du Cabinet du Roi ne permet plus aux Académiciens de tenir leurs conférences en face des œuvres. L'existence d'un lexique commun, constitué autour des mêmes références, crée les conditions d'une nouvelle forme d'intersubjectivité fondée sur un même usage de la langue, et non plus, comme au XVII^e siècle, sur la perception du même objet.

Deux aspects importants de cette pensée artistique qui s'élabore dans le cadre des conférences académiques méritent ici d'être soulignés, notamment parce qu'ils contredisent, de la manière la plus flagrante, la plupart des idées reçues qui nourrissent les critiques de l'Académie et plus généralement de la doctrine dite classique.

Le premier concerne ces fameuses règles que l'institution académique aurait imposées à l'art et aux artistes, étouffant par là même toute liberté créatrice. Or, un double constat s'impose avec évidence à la lecture de l'ensemble des conférences : d'une part, les règles sur lesquelles s'accordent les académiciens sont peu nombreuses, et d'autre part, elles n'ont jamais le caractère prescriptif d'une norme ou d'un dogme. Ce sont d'abord et avant tout des règles descriptives : elles ne sont jamais posées *a priori* mais toujours élaborées à partir d'exemples. L'explication d'un tableau a précisément pour but de dégager ces règles immanentes à la pratique artistique, en expliquant les raisons pour lesquelles ce tableau est particulièrement

réussi dans telle de ses parties ou encore pourquoi il comporte des défauts dans telle autre²¹, c'est-à-dire en montrant quelles sont les règles que le peintre a suivies. Et la valeur de ces règles réside tout entière dans leur utilité. Car il ne faut pas oublier que les conférences s'adressent à des artistes et qu'elles ont par ailleurs une visée pédagogique ; les académiciens doivent former des peintres et des sculpteurs. Or, comme le dira Charles-Antoine Coypel dans sa conférence du 4 novembre 1730 sur *la nécessité de recevoir des avis*, et comme il le redira quelques années plus tard au plus fort de la querelle qui opposera les académiciens aux critiques, les simples jugements d'approbation ou de désapprobation, du type « cela est beau » ou « cela ne me plaît pas », ne sont d'aucune utilité à l'artiste qu'ils n'aident pas à progresser ni à se corriger. De même dira Caylus, dans une conférence prononcée le 6 octobre 1759 : « une critique simple, quelque modeste qu'elle soit, n'est qu'un reproche quand elle n'est pas accompagnée du moyen de réparer l'objet sur lequel elle est fondée ».

Les règles font donc partie de ces « raisons techniques » dont parle Brunetière, qui ne dit pas autre chose que les académiciens lorsqu'il affirme que ces raisons sont les seules « qui soient vraiment instructives et les seules par conséquent, qui soient de quelque prix ». Leur valeur n'est pas normative mais explicative et formatrice ; elles offrent un parfait exemple de la manière dont la pensée artistique des académiciens unit la théorie et la pratique.

Le second aspect que nous voudrions souligner concerne la prétendue soumission des conférenciers à l'autorité du directeur, qui aurait été particulièrement écrasante au XVII^e siècle, sous le règne de Le Brun. Or là aussi, un constat s'impose : les académiciens n'ont jamais cessé de s'exprimer librement dans les ouvertures comme dans les discussions. Et cette liberté a d'emblée été inscrite dans les statuts fondateurs de l'Académie. L'article 9 des statuts de 1648 stipule en effet que « lesdits Académistes diront librement leur sentiment à ceux qui proposeront des difficultés de l'art pour les résoudre ». L'idée est reprise dans le projet du 26 mars 1667 concernant l'ordre des conférences, pour être précisée et développée plus longuement :

Il serait encore à propos que les décisions de l'Académie fussent accompagnées des raisons qu'elle a eues de se déterminer dans sa résolution, après avoir apporté et discuté toutes les raisons de part et d'autre, et non pas les donner au public toutes nues et toutes simples, ainsi que des oracles que l'on serait obligé de

²¹ On ne trouve en effet dans les conférences aucun exemple de tableau parfait, c'est-à-dire qui soit parfait dans toutes ses parties. Ce qui s'accorde parfaitement avec le refus, mentionné plus haut, de l'idée d'un modèle absolu.

croire, parce que ces matières étant toutes sujettes au raisonnement, il n'y aura personne qui, se trouvant d'une opinion contraire à la décision de l'Académie, fût-il du corps même de l'Académie, qui s'y rende jamais, à moins qu'il voie des raisons et démonstrations et même une réponse pertinente aux objections qu'il pourrait faire.

Il est donc demandé aux académiciens de toujours justifier leurs jugements par des raisons et de n'en recevoir aucune qui n'ait été préalablement soumise à une discussion. On le voit, rien n'est plus éloigné du discours d'autorité, puisque les « décisions » de l'Académie ne sont acceptées qu'après avoir été librement discutées, c'est-à-dire une fois qu'elles ont fait l'objet d'un examen critique. Et cette exigence formulée dans le projet n'est pas restée un vœu pieux. Pour ne prendre qu'un exemple, lorsque Champaigne, dans sa conférence du 7 janvier 1668, se prépare à émettre quelques réserves sur le tableau de Poussin, *Élièzer et Rébecca*, il n'hésite pas à invoquer la volonté de Colbert pour justifier la liberté de sa démarche :

Après des éloges que M. Poussin a si bien mérités, M. de Champaigne, voulant faire remarquer dans ce tableau une circonstance qu'il n'approuvait pas, protesta qu'il ne se portait point à une critique par un esprit téméraire et partisan, mais seulement pour s'instruire d'un doute et examiner tout ce qui peut servir à l'avantage de l'art, selon la liberté qu'en a donnée l'illustre protecteur de l'Académie, qui veut qu'à force d'objections et de sages disputes, on aille chercher la vérité jusque dans sa source.

Même s'il y a quelques exceptions, il faut bien reconnaître que, dans l'ensemble, la pensée des académiciens n'a jamais le caractère dogmatique qu'on lui prête trop souvent. Elle s'efforce constamment de rendre raison de ses jugements, et se fonde toujours pour cela sur l'analyse des œuvres. Si une telle manière de parler de l'art n'a guère d'équivalent ni dans la critique ni dans l'esthétique ni dans la théorie de l'art modernes, on peut en revanche la retrouver chez des artistes comme Fromentin ou Delacroix, Maurice Denis ou Paul Klee, pour ne citer qu'eux, qui perpétuent cette tradition de la pensée artistique.

L'extrême hétérogénéité des discours et des textes rassemblés dans cette édition peut certes dérouter le lecteur. D'abord parce que ces conférences, il faut le rappeler, s'adressaient à des auditeurs ; elles n'étaient pas destinées à être lues mais entendues, et surtout discutées. Comme nous l'expliquons plus loin, elles étaient conçues la plupart du temps comme une sorte de canevas pour une présentation orale qui devait servir de point de départ à une discussion. Ensuite, parce que tous les académiciens ne s'expriment pas avec la même aisance ni surtout la même clarté. Certaines conférences, comme celles de Michel Anguier, demandent une lecture très attentive pour être comprises, et même celle-ci parfois ne suffit

pas à dissiper toutes les obscurités. Pour toutes ces raisons, on pourrait sans doute appliquer à la lecture des conférences le conseil que Roger de Piles adresse aux lecteurs du *De arte graphica* de Dufresnoy : « Il faut en user comme d'une liqueur précieuse, à laquelle on prend d'autant plus de goût que l'on en boit peu : lisez-en souvent, lisez-en peu, mais goûtez-le bien²². » Et souscrire aussi à ses exhortations : « Je les supplie seulement de vouloir bien, dans la lecture qu'ils en feront, n'apporter aucun goût particulier, ni aucune prévention d'esprit et que la bonne ou mauvaise opinion qu'ils en devaient prendre, vienne d'eux-mêmes, sans qu'elle leur soit inspirée par autrui. »

II. Les textes et leur édition

Histoire des conférences

L'idée de consacrer des réunions à discuter de questions artistiques apparaît dès la naissance de l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'article 2 des statuts de 1648 mentionne en effet que « l'on parlera dans ladite académie des arts de peinture et de sculpture », et l'article 9 revient sur cette décision pour en préciser les termes : « Partant, lesdits Académistes diront librement leur sentiment à ceux qui proposeront les difficultés de l'art pour les résoudre, ou lorsqu'ils feront voir leurs desseins, tableaux ou ouvrages de relief, pour en avoir leur avis ». Le projet est arrêté en 1653 mais les termes n'en seront définitivement établis qu'en 1667. Dans un premier temps, les académiciens proposent de partir de la lecture d'un ouvrage pour amorcer la discussion. Mais la réorganisation des conférences²³ après 1667 s'accompagne de deux innovations majeures. D'une part, les séances de conférences deviennent régulières : l'Académie se réunit deux fois par mois, le premier samedi du mois pour les conférences, et le dernier pour les affaires ordinaires. Les *Procès-verbaux* portent ainsi régulièrement la formule : « cejourd'hui, la Compagnie étant assemblée pour les conférences », même lorsqu'elle se consacre

²² Ch.-A. Dufresnoy, *L'art de peinture* [...], édition de R. de Piles, 1668, préface non paginée.

²³ Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le mot « conférence » ne désigne pas un discours suivi mais des entretiens autour d'une question ou d'un problème, comme l'atteste une des acceptions données par Furetière : « Se dit aussi des entretiens de quelques particuliers assemblés pour parler d'affaires ou d'études. Ex : Si on pouvait nouer une conférence entre ces parties, leur procès serait bientôt accommodé. Il se fait tous les jours des conférences en Sorbonne. Il y a plusieurs volumes des conférences tenues autrefois au bureau d'adresse. » C'est ce sens – aujourd'hui conservé dans des expressions comme *conférence sur la paix* ou *conférence au sommet* – qu'il faut donner au terme « conférence » lorsqu'il est utilisé dans le cadre de l'Académie.

à d'autres affaires. L'autre innovation, qui ne dure qu'une douzaine d'années, consiste à demander aux recteurs, auxquels viendront plus tard s'ajouter les professeurs, d'ouvrir la conférence par la présentation d'une œuvre, c'est-à-dire d'introduire la discussion par l'analyse d'un tableau ou d'une statue. Ces ouvertures de conférences²⁴ diffèrent considérablement les unes des autres, tant du point de vue de leur longueur que de leur nature. Le commentaire de l'œuvre sert parfois de simple prétexte à l'orateur pour lancer une discussion autour d'un thème ; c'est notamment ce que font Jean-Baptiste de Champaigne (2 mai 1671) et Thomas Regnaudin (5 janvier 1674). Quant aux discussions elles-mêmes, elles pouvaient être très animées, comme en témoigne le *Journal* de Magalotti : « L'exercice me semble toujours plus beau et utile, et il le serait davantage s'il se faisait avec un peu d'ordre, car présentement il y a huit ou dix personnes qui parlent en même temps et l'on ne peut rien saisir de ce qu'ils disent²⁵ ».

Or, si un certain nombre de ces textes préliminaires destinés à servir d'ouverture aux conférences ont été conservés, nous avons peu de témoignages écrits des discussions, c'est-à-dire des conférences proprement dites. Nous connaissons les discussions de 1667 par Félibien qui les a résumées dans son édition des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, mais la comparaison avec d'autres sources montre que ces résumés ne sauraient être considérés comme des comptes rendus absolument fidèles des propos échangés lors de ces séances. Quelques débats des années 1680 nous sont connus grâce à des manuscrits de Guillet de Saint-Georges, et les *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes* de Testelin permettent également de reconstituer le contenu des débats antérieurs à 1681.

Mais, dans un certain nombre de cas, les ouvertures sont les seules traces conservées des conférences. Privées des discussions qui devaient chaque fois les accompagner, ces ouvertures donnent inévitablement une image incomplète des séances. Leur lecture suivie permet cependant de se faire une idée approximative des questions débattues lors des discussions : en effet, d'une conférence à l'autre, les différents orateurs se répondent, adoptent, nuancent ou critiquent les idées de leurs prédécesseurs.

Nous avons décidé de ne présenter aux dates des séances que les discours

²⁴ Dans notre édition, nous employons parfois par métonymie le terme de conférences pour désigner ces ouvertures.

²⁵ L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, édition de M. L. Doglio, Palerme, 1991, p. 150-151. Voir au 2 juin 1668.

effectivement prononcés à l'Académie. Cette décision n'a pas été sans soulever quelques difficultés dans le cas du premier secrétaire de l'Académie, Henry Testelin. Outre les « Tables de préceptes », lues par l'auteur à l'Académie – et que l'on trouvera à leur date de lecture –, ses *Sentiments* contiennent également six « Discours académiques » qui n'ont été lus qu'au XVIII^e siècle. Ceux-ci n'auraient donc pas dû être publiés dans ce premier tome. Or, ces « Discours » fournissent des informations essentielles sur le fonctionnement des conférences académiques dans les années concernées par le présent tome, qu'il était impossible de passer sous silence. Nous avons donc choisi d'insérer des fragments de ces « Discours » à chaque fois que ceux-ci nous paraissaient rendre compte de débats dont nous n'avions aucune autre trace. En outre, comme dans un certain nombre de cas Testelin se fait l'écho de discussions qu'il nous a été impossible de situer chronologiquement (les « Discours » étant des reconstructions ultérieures), nous avons publié en annexe la totalité des six « Discours académiques », évitant ainsi le double écueil de reconstruire artificiellement des séances ou de passer sous silence des discussions ayant eu lieu à l'Académie mais que nous n'avons pu dater.

Le bilan des douze premières années de conférences est tiré par Testelin. Entre 1675 et 1678, celui-ci met en tables les différents sujets abordés, permettant ainsi de fixer le vocabulaire et de dégager les principales questions. C'est sur cette base que l'Académie décide, à partir de 1679, de relire les anciennes ouvertures pour reprendre les discussions et choisir celles qui méritent d'être conservées et diffusées. On ne possède malheureusement aucun témoignage sur ce qui s'est dit pendant les conférences entre 1679 et 1681, date à laquelle Testelin est exclu de l'Académie avec les autres artistes protestants. Après son départ, c'est un homme de lettres, Guillet de Saint-Georges, qui devient, en 1682, historiographe de l'Académie. Celui-ci se charge de remettre en ordre les ouvertures des anciennes conférences et rédige de nouvelles versions, en vue de poursuivre le travail d'édition commencé par Félibien, et qui n'avait concerné que les conférences de 1667.

Selon Bernard Teyssèdre²⁶, Guillet aurait à la fois aplati les discours et voulu les rendre conformes à une certaine orthodoxie académique. Si la première accusation est en partie justifiée, la seconde est beaucoup plus discutable ; il nous semble en effet difficile pour ne pas dire impossible de dégager de l'ensemble de ces textes rien qui ressemblerait à une supposée doctrine académique. En fait, la réécriture de Guillet impliquait nécessairement un travail d'interprétation, notamment dans le cas de certaines ouvertures particulièrement confuses ou mal écrites.

²⁶ B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, 1965, p. 337.

Ce qui constitue à nos yeux la richesse de ces discours d'artistes représentait au contraire pour lui une difficulté supplémentaire. À la différence des conférenciers qui parlaient devant des peintres et des sculpteurs, Guillet s'adresse à des lecteurs et vise un nouveau public, celui des honnêtes gens. Il lui faut rendre intelligibles des idées exprimées d'une manière souvent confuse mais qui devaient sans doute être parfaitement claires pour les artistes qui assistaient aux conférences. Ceux-ci pouvaient en effet référer le discours qu'ils entendaient à la fois à l'œuvre qu'ils avaient devant les yeux, à leur propre expérience et à celle de l'orateur. Guillet s'efforce de donner à ces textes une forme littéraire et de clarifier leur contenu en ajoutant des références, des citations et des notes. L'emploi systématique du style indirect rend sa tâche d'autant plus complexe. S'il affadit certains propos ou intervient dans la présentation des textes pour les adapter aux exigences d'une publication, il n'y a guère de raison de douter qu'il rende compte la plupart du temps assez fidèlement des discussions académiques.

Ces ouvertures nouvellement rédigées sont lues lors des conférences tenues dans les années 1680 et continuent à nourrir les discussions. Certains des orateurs des années 1668-1679 sont encore présents ; ils assistent à ces lectures et peuvent avoir conseillé Guillet dans son travail de réécriture. C'est notamment le cas de Michel Anguier, lorsque Guillet réécrit, en avril 1683, sa conférence de novembre 1669 sur l'*Hercule Farnèse*. Les quelques témoignages conservés (10 octobre 1682, 6 mars 1683, 3 juillet 1683, 7 août 1683, 6 mars 1684) attestent la liberté de ton qui régnait dans les discussions. Après une interruption liée aux autres travaux de Guillet, les relectures recommencent en 1693. Antoine Coypel et Pierre Monier rédigent alors des réflexions (malheureusement disparues) sur les anciennes ouvertures.

La mort de Colbert, le 6 septembre 1683, et son remplacement par Louvois ouvrent une période de crise pour l'Académie. Charles Le Brun connaît une forme de disgrâce ; en outre, les admissions à l'Académie sont considérablement limitées. Seuls six peintres et cinq sculpteurs sont agréés et reçus à l'Académie entre 1683 et 1691, année de la mort de Louvois. La situation ne s'améliore guère dans les années 1690, sous la surintendance de Villacerf, le roi envisageant même de supprimer l'Académie, en raison de la crise financière : les seuls peintres reçus durant cette période sont Jean Le Moyne et Nicolas Colombel. Il faut attendre la nomination de Jules Hardouin-Mansart comme surintendant des Bâtiments, en janvier 1699, pour que l'Académie soit autorisée à renouveler ses membres.

Durant cette période de crise, il est donc vital pour l'Académie de montrer l'utilité et la grandeur de ce Corps dont l'existence est menacée. C'est sans doute ce qui explique que le projet de publication entrepris par Guillet soit interrompu

par deux nouvelles tâches, qui occuperont désormais les séances consacrées aux conférences. Répondant au départ à des nécessités d'ordre conjoncturel, ces nouvelles activités vont définitivement modifier le fonctionnement des séances académiques.

D'une part, Guillet de Saint-Georges forme le projet d'une description de l'Académie, consistant en commentaires des morceaux de réception. À cette fin, il demande aux artistes de rédiger des Mémoires pour expliquer leurs œuvres. Il commence, en juin 1684, par décrire les « tableaux de réception qui représentent allégoriquement l'histoire du Roi », proposant ainsi une histoire allégorique du règne, qui fait écho à celles que Le Brun exécute dans les mêmes années au plafond de la galerie de Versailles et Desjardins place des Victoires. Le projet est expliqué à Louvois en septembre 1684 et publié dans le *Mercur*. Ces descriptions ont sans doute été discutées lors de certaines séances de conférences (voir au 1^{er} mars 1687).

D'autre part, à partir de mars 1689, Guillet consacre les séances à lire des *Mémoires historiques* sur les anciens académiciens, qu'il a lui-même rédigés. Ces *Mémoires* avaient probablement pour finalité de répondre aux réserves que Félibien s'était permis d'exprimer à l'encontre de certains artistes français du XVII^e siècle dans le dernier volume de ses *Entretiens*, publié en 1688. C'était aussi un moyen de pallier l'absence d'éloges funèbres, comme ceux que l'on prononçait à l'Académie française et qui servaient à écrire l'histoire du Corps. Si les premiers *Mémoires historiques* sont assez brefs, Guillet s'efforce par la suite de les développer et de leur donner plus d'ampleur, en demandant des renseignements à la famille ou aux élèves des académiciens défunts. Les lectures de ces *Mémoires* ont aussi donné lieu à quelques discussions au sein de l'Académie, et Guillet a été encouragé dans son projet (3 décembre 1689). Le Mémoire consacré à Laurent Magnier, composé par Guillet avant la mort du sculpteur, laisse supposer que l'auteur envisageait également de rédiger des *Mémoires historiques* sur les académiciens vivants ; mais cette proposition a été écartée (7 janvier 1690), et l'on a fini par le prier de réduire ses descriptions (voir aux 5 juillet et 8 novembre 1692). Les seuls *Mémoires* dont nous savons avec certitude qu'ils ont été lus en séance concernent des académiciens défunts.

La nomination d'un homme de lettres comme historiographe de l'Académie témoigne d'une mutation importante, qui va influencer sur la nature et le fonctionnement des conférences. Les nouveaux discours sont désormais beaucoup plus longs que la plupart des ouvertures des années 1667-1678, et devaient sans doute laisser beaucoup moins de place à la discussion. C'est le cas notamment des discours de Pierre Monier lorsqu'il expose son *Histoire des arts qui ont rapport au dessein*, mais aussi quand il aborde des sujets plus techniques, comme le contour (7 février

1682) ou l'expression (3 mai 1698). Il en est de même de la plupart des discours d'apparat tenus par les directeurs de l'Académie (Noël Coypel, 26 avril 1697 et 7 juin 1698) et certains recteurs (Martin Desjardins, 10 novembre 1693), souvent en présence du surintendant des Bâtiments.

Le 6 juillet 1699, Roger de Piles, qui vient d'être élu conseiller-honoraire, prononce son premier discours à l'Académie en présence du surintendant des Bâtiments, Jules Hardouin-Mansart, qui recommande « à la Compagnie d'en faire le cas qu'il mérite et de le mettre au nombre des choses qu'elle regarde comme les plus précieuses. » L'intégration des discours de gens de lettres au sein des conférences est désormais acquise. Charles Perrault, qui avait participé aux discussions depuis 1667, lit pour la première fois un discours en juillet 1700 ; des médecins comme Joblot ou Fermel'huis prononceront également des conférences à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

La plupart des conférences académiques à partir des années 1700 se signalent par leurs très grandes qualités d'expression et d'exposition. Ce sont de moins en moins des conférences, au sens initial du terme mentionné plus haut, et de plus en plus des discours, au sens rhétorique. Les rares artistes qui s'efforcent encore d'exposer leur pensée artistique à l'occasion des conférences montrent à présent une plus grande précision et une plus grande maîtrise conceptuelle. Un Antoine Coypel, à la fois artiste et homme de lettres, peut ainsi devenir, dans les années 1708-1722, le principal orateur de la Compagnie. La plupart de ses conférences sont lues une deuxième fois, et l'ensemble, publié en 1721, sera relu à sept reprises à l'Académie au XVIII^e siècle.

Nicolas Guérin, qui succède à Guillet de Saint-Georges comme historiographe de l'Académie, écrit une histoire de la naissance de l'Académie jusqu'en 1663, lue au cours de plusieurs séances. Il rédige également une *Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, qui paraît peu après sa mort en 1715, et dans laquelle il réduit considérablement les longues explications d'œuvres qu'avait rédigées Guillet. Il se contente de donner la signification des principales allégories des tableaux et des bas-reliefs, et de dire, pour ceux d'entre eux qui renvoient à l'histoire du roi, à quels épisodes ils font référence.

Après la mort d'Antoine Coypel en 1722, on assiste à une phase d'atonie de l'Académie. Un amateur, Fermel'huis, essaie en vain de suggérer aux académiciens de reprendre les discussions théoriques sur la peinture et la sculpture (3 mars 1725). Les séances sont consacrées à des relectures, non seulement des anciennes conférences rédigées par Guillet mais également de textes imprimés (le plaidoyer de Lamoignon de Basville, les conférences de l'année 1667). Seul Charles-Antoine Coypel lit deux nouveaux discours. La conférence sur le dessin que prononce le

comte de Caylus lorsqu'il est introduit à l'Académie comme amateur a lieu devant un auditoire si réduit que Coypel la relit le mois suivant (7 juin et 5 juillet 1732). La principale préoccupation des académiciens pendant ces séances est la rédaction d'une histoire de l'Académie, dont est chargé l'historiographe et secrétaire Dubois de Saint-Gelais. Ce dernier réécrit les Vies jadis écrites par Guillet et rédige des notices, assez brèves, sur tous les anciens académiciens. Il les lit par série de trois ou quatre lors des séances de conférences. En 1737, Saint-Gelais est remplacé par Bernard Lépicié, qui se contente de rédiger une description du plafond de Le Moyne à Versailles, et deux Vies, celles de La Fosse et Jouvenet. Il semble bien que les discussions sur l'art n'aient plus leur place dans le cadre des séances.

La nomination de Charles-Antoine Coypel comme Premier Peintre du Rôl en janvier 1747, puis son élection au poste de directeur de l'Académie deux mois plus tard, entraîne une renaissance de l'institution. Coypel exige que des discours soient prononcés à chaque séance : il demande à Lépicié de lire, lors des séances ordinaires, le dernier samedi du mois, les pages de son *Catalogue raisonné des tableaux du Roi*, avec les Vies des artistes italiens qui les accompagnent, et cherche d'autre part à donner un nouvel essor aux séances de conférences du premier samedi du mois. Il est secondé dans cette tâche par un autre artiste lettré, auteur comme lui de comédies : Claude-François Desportes. Les conférences des artistes qui prennent la parole durant ces années (Massé, Oudry, Tocqué, Leclerc, Galloche, Cochin, Dandré-Bardon, Nonnotte, Tardieu, Falconet) comptent sans doute parmi les discours d'artistes les mieux construits jamais lus à l'Académie. Par ailleurs, Coypel ouvre davantage l'Académie aux amateurs. Leur nombre étant fixé par les statuts à huit, il obtient la création des « honoraires amateurs libres », destinés à devenir amateurs au fur et à mesure des décès. Les membres de ce nouveau groupe, qui sont le plus souvent de riches collectionneurs ou des personnages influents dans les cercles du pouvoir, vont intervenir de plus en plus. Les amateurs prennent en charge l'histoire de l'Académie. C'est ainsi que Caylus rédige des Vies d'artistes, ou que Henri van Hulst reprend pour le compléter le travail de Guérin sur l'histoire de l'Académie. Après la mort de Van Hulst et l'abandon du projet, ses textes sont lus pour occuper les séances des conférences.

Si l'Académie fait preuve d'une vitalité certaine jusqu'au milieu des années 1760, le zèle des académiciens semble ensuite se ralentir peu à peu, comme l'atteste le très petit nombre de discussions théoriques durant les vingt dernières années de son existence. La plupart des débats – auxquels participent des académiciens – se développent désormais hors de l'Académie, surtout dans la presse, autour des critiques de Salon. La notice « Conférence » rédigée en 1788 par Watelet dans l'*Encyclopédie méthodique* dresse un tableau assez sévère de la situation :

Il est bien plus facile (comme je l'ai dit dans l'article ARTISTE) d'établir les avantages qui résultent de l'usage des *conférences* académiques, que de donner des raisons plausibles de l'abandonner ou même de le négliger. Lorsque les hommes qui s'occupent habituellement, et par état, des connaissances scientifiques ou artistiques, se réunissent, il est vraisemblable que leur but, volontaire ou prescrit, est de s'entretenir de leurs occupations, de s'éclairer sur les théories et sur la pratique dont la connaissance leur est nécessaire, de s'instruire mutuellement, soit en se communiquant ce qu'ils savent, soit en discutant ensemble les objets susceptibles de doutes et d'éclaircissements. Aussi lorsque l'on se représente les savants et les artistes réunis, on les suppose toujours occupés de ces soins, et l'on se forme par là une idée qui ennoblit leurs assemblées. Si tout au contraire on se représentait des savants ou des artistes s'occupant ensemble presque uniquement des formes relatives à l'organisation de leur société, discutant longuement dans des assemblées qu'on appelle *académiques* les détails minutieux résultant de ces formes, si l'on venait à penser enfin qu'un nombre choisi d'artistes distingués par les divers talents qu'embrasse un des plus nobles arts, passent ensemble plusieurs heures sans s'occuper principalement de ce qui honore les arts dont ils tirent leur gloire, et distingue l'artiste de l'artisan, on serait excusable sans doute d'inférer que ces sociétés se rapprocheraient infiniment plus qu'elles ne doivent des Communautés d'ouvriers²⁷.

Watelet déplore une situation qui diffère considérablement de celle qu'il a connue lors de sa réception en 1747. Ce n'est qu'à l'automne 1789 qu'on recommence à discuter de l'enseignement, de l'influence des mœurs sur les arts, de l'imitation de l'antique et de la nature, des règles et du génie... La virulence des débats qui se développent alors est révélatrice des dissensions qui finiront par entraîner la dissolution du Corps académique en août 1793. Après l'échec des conférences sur les réformes de l'Académie entre février 1790 et juillet 1791, chaque groupe choisit de défendre ses propres idées dans des publications séparées. Les Officiers se réunissent derrière Vien, Renou et Deseine ; les Académiciens, derrière Pajou, Le Barbier et Vincent ; les Académiciens dissidents, qui venaient de fonder « la commune des arts », sont représentés par Jean-Bernard Restout. Aux publications de ces groupes, il faut évidemment ajouter celles de Quatremère de Quincy, le futur maître d'œuvre de l'Académie des Beaux-Arts qui sera créée en 1795 dans le cadre de l'Institut de France. Ces différents textes abordent les mêmes questions que celles qui avaient été traitées tout au long des conférences, qu'il s'agisse du statut

²⁷ Cl.-H. Watelet, article « Conférence », in Cl.-H. Watelet, P.-Ch. Levesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, 1788, t. I, p. 109.

des arts de peinture et de sculpture ou de la pédagogie, mais aussi des rapports entre l'État et les artistes. Bien qu'ils ne répondent pas aux critères retenus pour notre édition – ce ne sont pas des conférences – il nous a semblé légitime de les publier dans le dernier tome, en guise de conclusion, dans la mesure où ils marquent la fin de l'histoire des conférences académiques.

Histoire des publications

Comme on l'a vu, la publication des conférences avait été envisagée dès le départ, et Félibien, historiographe des Bâtiments, en avait été chargé par Colbert. Mais son édition des conférences de 1667 manifestement irrite l'Académie, et celle-ci obtient un droit de regard sur les publications ultérieures. Jean Rou prétend que Testelin et Le Brun auraient souhaité le voir remplacer Félibien dans cette tâche²⁸.

En 1680, Henry Testelin publie les tables qu'il avait lues à l'Académie, consacrées aux différentes parties de la peinture, en les dédiant à Le Brun. Après son exil en Hollande, il rédige, sans doute avec l'aide de Jean Rou, six discours fictifs qui commentent ces tables et les publie à La Haye en 1693 ou 1694. Une seconde édition paraît à Paris en 1696. Vu l'importance de ces discours pour reconstituer la pensée des Académiciens entre 1653 et 1681, nous les éditons en annexe en les faisant précéder d'une Présentation où l'on trouvera toutes les indications concernant leur rédaction et leurs éditions.

Guillet de Saint-Georges, nommé en 1681 historiographe de l'Académie, veut reprendre à son tour le projet de publication des conférences. Il publie dans le *Mercure galant* le compte rendu des séances solennelles auxquelles les surintendants des Bâtiments ont assisté, tout en préparant l'édition des conférences, pour laquelle il rédige une préface que l'on trouve en tête du manuscrit de la séance du 10 octobre 1682. La description de l'Académie par le biais de l'explication des morceaux de réception est liée aussi à un projet éditorial ; on envisage de faire graver les tableaux et les statues décrits (voir au 2 mars 1686), et de demander l'aide de Louvois pour mener l'opération à bien (4 septembre 1688). On peut dire que les conférences biographiques fonctionnent elles-mêmes comme des portraits, le portrait narratif complétant en quelque sorte le portrait peint ou gravé. Outre l'édition des conférences, Guillet avait également entrepris de rédiger un

²⁸ *Mémoires inédits et opuscules de Jean Rou (1638-1711), publiés pour la Société de l'histoire du protestantisme français, d'après le manuscrit conservé aux archives de l'État à La Haye*, édition de Fr. Waddington, Paris, 1857, t. II, p. 31.

Dictionnaire des termes propres à la peinture, en s'aidant des ouvrages de Félibien et de Roger de Piles et en discutant avec certains académiciens²⁹.

Le travail accompli par Guillet aurait pu aboutir à la publication d'un ouvrage, peut-être en plusieurs volumes, respectant la tripartition des traités anciens : *Ars* (les conférences théoriques), *Artifex* (les mémoires historiques), *Opus* (les morceaux de réception), le troisième sans doute accompagné de gravures. Lorsque la crise financière liée à la Guerre de la Ligue d'Augsbourg paralysa toute publication, une partie importante du travail était faite. Le projet de Guillet fut repris par plusieurs de ses successeurs, mais chacun voulut le réformer selon un point de vue différent.

Nicolas Guérin, qui devient historiographe à la mort de Guillet, est le seul à avoir poursuivi jusqu'à la publication une partie du travail. Comme on l'a signalé plus haut, il rédige une histoire de l'Académie : *Relation de ce qui s'est passé à la fondation de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture entre 1648 et 1663*, et une *Description de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, qui ne sera publiée qu'après sa mort³⁰. Entre 1714 et 1715, le concierge de l'Académie, Reynès, rédige à son tour une description des tableaux allégoriques, beaucoup plus proche de la *Description* de Guillet que ne l'était celle de Guérin. Le texte de Reynès, qui comporte une longue réflexion sur l'allégorie, est dédié aux académiciens³¹ ; mais comme il n'était guère envisageable que parussent en même temps deux descriptions des œuvres d'art conservées à l'Académie, la priorité fut donnée à la description de l'historiographe, qui était achevée.

Toutefois, le projet éditorial devait être beaucoup plus ambitieux, comme le laisse supposer le privilège accordé par le Roi à l'Académie, le 28 juin 1714, « de faire imprimer et graver les descriptions, mémoires, conférences, explications, recherches et observations qui ont et pourront être faites dans les assemblées de l'Académie royale de peinture et de sculpture ». Il semble pourtant que l'Académie ait été davantage préoccupée de faire paraître les conférences biographiques que les conférences théoriques ou ses « recherches et observations » puisque, parmi ces dernières, les seules à avoir été publiées l'ont été à titre privé et en dehors de l'Académie. Ainsi, la conférence de Le Brun sur l'expression des passions est éditée en 1696 par Bernard Picart à Amsterdam ; Pierre Monier réunit certains de ses discours lus à l'Académie en un volume qu'il publie en 1698 ; Roger de Piles reprend ses conférences dans son *Cours de Peinture par principes* qui paraît en

²⁹ ENSBA, ms. 48.

³⁰ N. Guérin, *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, Paris, 1715.

³¹ Manuscrit conservé à l'ENSBA, archives 475.

1708 ; Antoine Coypel, en 1721, tire un recueil de ses propres conférences.

Interrompus pendant la période durant laquelle Tavernier est historiographe, les projets de publication sont relancés par Dubois de Saint-Gelais. Mais celui-ci s'attache surtout à l'histoire de l'Académie. Il complète le travail de Guillet, reprend et améliore le style de ses conférences biographiques, les raccourcit parfois, les enrichit par quelques informations, et ajoute des jugements empruntés à l'*Abrégé de la vie des Peintres* de Roger de Piles et aux *Entretiens* de Félibien. Il rédige en outre une série de notices biographiques assez brèves sur des artistes qui avaient été négligés. Il aurait également rédigé une histoire de l'Académie en abrégé (voir au 2 juin 1725). Ces divers travaux devaient servir à la publication d'un volume accompagné de portraits gravés d'artistes (voir au 7 juillet 1725). Un manuscrit conservé au Département des Estampes de la Bibliothèque nationale permet de se faire une idée de l'ouvrage projeté³². Se référant explicitement à l'Académie française, à l'Académie des Sciences et à celle des Inscriptions, Dubois de Saint-Gelais envisage une histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture en trois parties : la première consacrée à son établissement, la deuxième aux conférences et la troisième contenant la Vie des académiciens. Il en lit le plan lors de la séance du 4 décembre 1728. Mais le projet n'aboutit pas.

La dernière grande tentative de publication de l'ensemble des conférences s'inscrit dans le cadre d'un projet d'histoire de l'Académie conçu par des amateurs et des associés libres, à l'initiative conjointe de Charles-Antoine Coypel et du comte de Caylus, et peut-être en réaction à l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, qui paraît en 1745. Sa cheville ouvrière devait être Henri van Hulst. Caylus et Coypel semblent avoir voulu s'inspirer de l'exemple de l'Académie des Inscriptions, dont ils étaient membres, et de son *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-lettres depuis son établissement jusqu'à présent. Avec les Mémoires de Littérature tirés des Registres de cette Académie, depuis son renouvellement*. Le premier volume de ce recueil, paru en 1717, contenait l'Histoire de l'Académie, rédigée par Gros de Boze ; il était suivi par plusieurs volumes rassemblant les anciennes communications, intégrales ou résumées ; les autres volumes comportaient soit des notices sur les académiciens défunts, soit des mémoires de littérature lus à l'Académie. Gros de Boze siégeait d'ailleurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture au titre d'amateur depuis 1727, et son successeur comme secrétaire de l'Académie des Inscriptions, Nicolas Fréret, est élu parmi les honoraires amateurs libres en 1747.

³² BNF, ms. Ya³ 55.

Concernant l'Académie de peinture et de sculpture, qui existait depuis bien plus longtemps, une publication équivalente aurait toutefois exigé un travail beaucoup plus important. Les amateurs estimaient que les textes rédigés par Guillet de Saint-Georges devaient être intégralement remis à jour, tant pour la forme, qu'ils jugeaient vieillie, que pour le fond. En dépit de ces difficultés, les travaux en vue de la publication du ou des volumes d'histoire ont été largement avancés. Hulst a réécrit la *Relation de ce qui s'est passé à la fondation de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* qu'avait rédigée Guérin, en modernisant le style et en apportant quelques nuances sur le fond³³ ; il a également rédigé une histoire des directeurs, une histoire des recteurs et une histoire des adjoints à recteurs. Certaines Vies d'artistes ont été entièrement réécrites à partir des manuscrits de Guillet par Caylus et Mariette, et les notes biographiques de Dubois de Saint-Gelais remises à jour³⁴.

Mais la manière dont Caylus et Hulst envisageaient leur tâche était assez éloignée de la façon dont les Corps institués célèbrent ordinairement leur propre gloire. C'est ainsi que Hulst juge assez sévèrement la politique de Le Brun, et que Caylus n'hésite pas à critiquer certains artistes (voir les Vies de Watteau, de Mignard et de Girardon). On ne s'étonnera donc pas qu'à la mort de Hulst, la décision ait été prise de n'utiliser son travail qu'à l'intérieur de l'Académie.

Le groupe des amateurs, dirigé par Caylus, avait également prévu une histoire des conférences, dont seules quatre pages rédigées par Hulst nous sont parvenues. Ils ont en outre essayé de remettre en ordre les ouvertures conservées pour en publier soit des extraits, soit l'intégralité, en modernisant le style. Caylus a ajouté des notes, souvent très critiques, en tête de certains manuscrits. Mariette a très largement réécrit et modernisé les conférences de Sébastien Bourdon (reliées les 4 décembre 1751 et 10 mai 1752). Dans le même temps, on recueillait les nouvelles conférences en vue d'une publication. Deux volumes des conférences de 1747³⁵ et 1748³⁶ ont été remis à l'Académie.

De cet immense projet, peut-être trop ambitieux, restent les manuscrits ; seules ont été publiées les *Vies des Premiers Peintres du Roi*, sous le nom du secrétaire de l'Académie, Bernard Lépicié, mais dont les textes sont l'œuvre de Caylus

³³ C'est le texte publié par A. de Montaiglon sous le nom de Testelin : *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1853.

³⁴ On trouve l'essentiel de ces textes dans le manuscrit I3 de l'ENSBA, quelques-uns dans le manuscrit Yb 18 de la Bibliothèque nationale, d'autres enfin dans les dossiers consacrés à chaque artiste.

³⁵ Bibliothèque de la Sorbonne, n° H III 71.

³⁶ Ce volume a été en possession des Concourt qui en ont extrait la vie de Watteau par Caylus. Son actuelle localisation est inconnue.

(Présentation, Vie de Mignard et de Vie Le Moyne), de Claude-François Desportes (Préface et Vie de Le Brun), de Watelet (Vie de Louis de Boullongne) et de Charles-Antoine Coypel (Vie d'Antoine Coypel). La mort de Charles-Antoine Coypel en 1752 puis celle de Hulst en 1753 semblent avoir porté un coup définitif au projet de publication ; une dernière tentative de Caylus, le 1^{er} mars 1760, ne sera suivie d'aucun effet. Il semble toutefois que ce projet était assez avancé ; Desportes avait en effet rédigé des Épîtres dédicatoires et une longue préface dans laquelle il présentait les *Mémoires et conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*³⁷. La préface annonce un volume en deux parties, la première comportant les conférences depuis leur renouvellement en 1747, et la seconde « l'histoire de la vie et des ouvrages de ses plus célèbres artistes ». Ce volume aurait fait suite aux *Vies des Premiers Peintres du Roi*, que Desportes présente comme « l'unique volume que [l'Académie] ait pu faire, à juste titre, paraître sous ses auspices. »

On continue néanmoins à améliorer les textes rédigés par des artistes, notamment en vue des relectures. Ainsi, lorsque Cochin, alors secrétaire de l'Académie, relit des conférences des années 1750, il n'hésite pas à en modifier la forme pour la rendre plus correcte lorsque cela lui paraît nécessaire, voire à réécrire certains manuscrits, comme c'est le cas pour les textes de Galloche.

Le bilan des publications au moment de la suppression de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1793 est donc très faible. Émanés du Corps lui-même, on ne trouve que les *Conférences de l'année 1667* de Félibien, les *Sentiments* publiés par Testelin, la *Description* de Guérin et les *Vies des Premiers Peintres du Roi*. Quelques auteurs ont publié, sous forme de livre, de plaquette ou dans la presse, certains de leurs discours (Monier, Roger de Piles, Antoine Coypel, Fermel'huis, Charles-Antoine Coypel, Cochin, Falconet, Dandré-Bardon, Caylus, Nonnotte). D'autres manuscrits ont été édités après la mort de leurs auteurs : c'est le cas de la conférence de Le Brun sur l'expression des passions publiée par Bernard Picart, puis par Benoît Audran. Des conférences de Noël Coypel ont été publiées par Gautier-Dagoty en 1752, dans ses *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture*, accompagnées de notes très critiques³⁸. Watelet a également publié certaines conférences dans l'*Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts* 1788-1790 (une conférence d'Oudry, la version Mariette des conférences de Bourdon et, sous diverses rubriques, des extraits de conférences de Le Brun, Coypel et Cochin).

³⁷ ENSBA, ms. n° 212.

³⁸ Gautier-Dagoty tenait ces conférences du peintre Carême, apparenté aux Coypel.

Il n'y a pour ainsi dire pas de nouvelle publication pendant la première moitié du XIX^e siècle, notamment parce que les manuscrits, transférés de l'Académie à l'École des Beaux-Arts, ne sont pas consultables. Seul le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* publie une conférence de Caylus (du 7 juin 1732) et deux d'Oudry (des 7 juin 1749 et 2 décembre 1752). En revanche, d'importantes séries de publications sont lancées au milieu du siècle, au moment où se fonde la Société de l'Histoire de l'Art français.

En 1853, Anatole de Montaiglon édite la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, attribuant à Testelin la version rédigée par Hulst au début des années 1750. En 1854, paraît le plus important recueil de conférences publié depuis le XVII^e siècle : les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture* par Louis Dussieux, Eudoxe Soulié, Philippe de Chennevières, Paul Mantz et Anatole de Montaiglon³⁹. Cet ouvrage a permis de révéler la richesse des fonds conservés à l'École des Beaux-Arts ; jusqu'à nos jours, il a servi de source à la plupart des études monographiques consacrées à des académiciens. En dépit d'un travail immense, et d'une préface assez riche, les éditeurs n'ont pas toujours réussi à replacer ces discours dans leur contexte. En outre, dans la mesure où les procès-verbaux de l'Académie n'étaient pas encore disponibles, les seules dates de conférences retenues sont celles qui figuraient sur les manuscrits. Enfin, si la préface éclaire bien le rôle de Guillet de Saint-Georges, celui des historiographes du XVIII^e siècle est en revanche très mal apprécié : l'essentiel du travail accompli par Dubois de Saint-Gelais est ainsi attribué à Lépicié. Parallèlement aux *Vies*, les éditeurs ont publié également quelques conférences théoriques dans les versions de Guillet de Saint-Georges⁴⁰, et les descriptions conservées de morceaux de réception. Leur projet étant de fournir des sources pour mieux connaître la vie des artistes français, ils ont mêlé à leur recueil quelques textes qui ne sont pas des conférences académiques (Vie de Michel Serre par Moulinneuf, Vie de Chardin par Haillet de Couronne). Ils ont également préféré publier les mémoires envoyés aux historiographes de l'Académie plutôt que les conférences qui en furent tirées (Vies de Charles de La Fosse, de Philippe Vleughels, de Joseph Parrocel...).

Anatole de Montaiglon est aussi à l'origine d'autres publications fondamentales pour l'histoire de l'Académie et de ses conférences. Avec Philippe de Chennevières,

³⁹ Abrégé *Mémoires inédits* dans l'ensemble de nos volumes.

⁴⁰ Il s'agit des textes que ce dernier a lus le 10 octobre 1682 (Champaigne, 7 janvier 1668), le 7 août 1683 (Boullongne, 12 avril 1670) et le 4 août 1696 (Nocret, 6 décembre 1670).

il publie l'*Abecedario* de Mariette, en y insérant différents textes issus des notes manuscrites de ce dernier, dont sa conférence sur Mellan du 5 novembre 1754. Mais surtout, il entreprend de publier les *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792* (Paris, 1875-1892), ouvrage essentiel pour reconstituer l'histoire des conférences⁴¹.

Ces publications suscitèrent un regain d'intérêt pour l'Académie. Dès 1856, Paul Lacroix publie dans la *Revue universelle des Arts*, en l'attribuant à Jean Rou, la version de Guérin de la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, et en fait paraître l'année suivante un tiré à part. Grâce à ces sources et aux archives de l'École des Beaux-Arts, Ludovic Vitet peut enfin écrire, en 1861, une première histoire de l'Académie – en fait le récit de sa fondation –, suivie d'une liste des académiciens ainsi que de nombreuses annexes⁴², et Henry Jouin publier une première anthologie de conférences théoriques⁴³. Celui-ci se contente en fait de rééditer les textes publiés sous l'Ancien Régime (Félibien, Testelin, Antoine Coyvel, les conférences publiées dans l'*Encyclopédie méthodique* par Watelet) en les complétant de quelques publications plus récentes (la conférence de Caylus parue dans le *Cabinet de l'amateur*, les trois conférences tirées des *Mémoires inédits...*)⁴⁴. On lui doit en outre, six ans plus tard, la première édition critique de la conférence de Le Brun sur l'expression des passions⁴⁵.

Il faudrait également mentionner tous les textes publiés isolément dans la *Revue universelle des Arts* ou dans les différents volumes édités par des sociétés savantes ; on trouvera les références principales en tête de chacune des conférences de cette édition. Les publications dans la *Revue universelle des Arts*, comme celles de Jouin (Le Brun), de Ponsonailhe⁴⁶ (Bourdon) et de Stein⁴⁷ (Anguier), témoignent d'une conscience nouvelle de l'intérêt de ces textes.

Mais c'est sans doute à André Fontaine que l'on doit le plus important travail consacré à l'Académie. S'il n'a pas écrit une histoire suivie de la Compagnie, il a en revanche cherché à analyser l'institution académique sur une longue durée.

⁴¹ Il faut signaler que les erreurs de datation et d'attribution des conférences que l'on trouvait dans la première édition des *Mémoires inédits*, subsistent dans la seconde édition, postérieure pourtant à la publication des procès-verbaux. Publiée en 1887, cette seconde édition, enrichie de tables, est encore datée 1854.

⁴² L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*, Paris, 1861.

⁴³ H. Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1883.

⁴⁴ Comme on l'a signalé plus haut, cette édition a été sévèrement critiquée par Brunetière, notamment en raison de l'absence de textes inédits.

⁴⁵ H. Jouin, *Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son œuvre, ses écrits, son influence, d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites*, Paris, 1889.

⁴⁶ Ch. Ponsonailhe, *Sébastien Bourdon, sa vie, son œuvre*, Paris, 1883, p. 85-87.

⁴⁷ H. Stein, « Les frères Anguier », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, t. XIII, 1889, p. 526-609.

Dépouillant l'ensemble des papiers conservés à l'École des Beaux-Arts, il a étudié certains aspects du fonctionnement de l'Académie⁴⁶, ses collections⁴⁹, sa doctrine⁵⁰. Dès 1903, il avait publié, en quelque sorte à titre préliminaire, des conférences inédites, et notamment toutes celles qui touchent à la querelle du coloris⁵¹. Cette publication venait ainsi compléter celle de Jouin. En 1910, Fontaine publie une autre série de conférences inédites, celles du comte de Caylus⁵².

Le corpus des textes publiés ne s'est guère accru depuis. On en trouve quelques-uns en annexe d'études monographiques⁵³, et dans des travaux universitaires inédits⁵⁴. Le recueil édité par Alain Mérot en 1996 reprend telles quelles les conférences publiées par Jouin et par Fontaine dont les ouvrages étaient depuis longtemps indisponibles⁵⁵.

Les études sur la théorie de l'art française se sont en revanche multipliées depuis quelques décennies. Parmi toutes ces recherches, on ne saurait trop insister sur le prodigieux travail accompli par Bernard Teyssède sur les conférences académiques et la pensée artistique du XVII^e siècle. En faisant émerger un continent de textes jusque-là méconnus, sa thèse sur *Roger de Piles et la Querelle du coloris en France*, éditée en 1965, marque un tournant décisif dans la connaissance et l'approche de la théorie de l'art. Teyssède est le premier, non seulement à étudier ces textes mais à leur donner un statut véritablement théorique, renouvelant ainsi l'idée même de théorie de l'art. Sans doute notre analyse est-elle sur certains points sensiblement différente de la sienne. Nous ne pensons pas que l'Académie du XVII^e siècle ait été une institution soumise au pouvoir despotique de Le Brun, ni que son fonctionnement ait été profondément troublé par la querelle du coloris. Les implications artistiques et pédagogiques des conférences nous semblent au moins aussi importantes que leurs enjeux théoriques. Nous ne dirons certes pas de Testelin qu'il était le « singe de Le Brun », selon la formule que Loménie de

⁴⁶ A. Fontaine, *Académiciens d'autrefois*, Paris, 1912.

⁴⁹ A. Fontaine, *Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1910 ; rééd. 1930.

⁵⁰ A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France de Poussin à David*, Paris, 1909.

⁵¹ A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peintures et de sculpture*, Paris, s.d. [1903].

⁵² A. Fontaine, *Vies d'Artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture, par le comte de Caylus*, Paris, 1910.

⁵³ Le comte Doria a fait suivre son livre sur Tocqué par la publication dans le *B.S.H.A.F.* de 1929 de sa conférence du 7 mars 1750 ; Pierre Chaleix et Thomas Hedin ont publié en annexe de leur livre sur Buyster (P. Chaleix, *Philippe de Buyster sculpteur 1595-1688*, Paris, 1967) et sur les Marsy (T. Hedin, *The Sculpture of Gaspard and Balthazar Marsy. Art and Patronage in the Early Reign of Louis XIV, With a Catalogue Raisonné*, Columbia, 1983) les conférences de ces sculpteurs.

⁵⁴ Notamment les travaux d'Emmanuelle Delapierre, que nous remercions pour nous avoir fourni la retranscription de l'ensemble des conférences d'Anguier.

⁵⁵ *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. d'A. Mérot, Paris, 1996. Il en est de même pour les conférences publiées par Jacqueline Lichtenstein dans *La peinture. Textes essentiels*, Paris, 1995.

Brienne avait utilisée pour Félibien, et le travail de Guillet de Saint-Georges nous paraît loin d'être négligeable. Mais ces désaccords sont secondaires au regard de la dette immense que nous avons à son égard. Sans ses travaux, aucune édition critique des conférences n'aurait été possible. On lui doit notamment une première mise en ordre des conférences de l'Académie, à laquelle nous n'avons apporté que peu de retouches.

Principes d'édition

Il convient de rappeler la nature extrêmement variée des textes dont nous disposons : manuscrit autographe de l'orateur chargé de faire l'ouverture, copie au net en vue d'une lecture ou d'une relecture, compte rendu de séance, copie d'après un manuscrit pouvant être lui-même un original ou une version remaniée d'une conférence réécrite par quelqu'un d'autre (historiographe ou académicien) dont nous ne possédons aucune version antérieure, version imprimée éditée par les soins de l'auteur ou d'un autre, contemporain ou non du conférencier, etc.

Certaines conférences dont le manuscrit autographe a disparu peuvent être connues par plusieurs manuscrits contemporains mais qui souvent diffèrent entre eux, dans certains cas la conférence ayant été corrigée voire modifiée après sa lecture. Parfois, nous ne disposons que de versions imprimées ou de réécritures plus tardives qui interprètent le discours du conférencier en fonction de nouvelles lectures ou de nouveaux enjeux. Deux exemples, particulièrement significatifs, illustrent la nature des problèmes que posent ces conférences qui se présentent à nous comme une sorte de palimpseste. Le premier est la conférence ouverte par Philippe de Champaigne, le 7 Janvier 1668, consacrée à *Élièzer et Rébecca*, dont les différentes versions constituent un ensemble, ou ce qu'on pourrait appeler un dossier, d'une telle richesse que nous avons décidé de les publier dans l'annexe II de ce tome, sous la forme d'un tableau synoptique. Le second est la conférence de Bourdon sur la lumière, prononcée le 9 février 1669, qui nous est parvenue à travers deux textes : un résumé manuscrit par Guillet de Saint-Georges pour la relecture du 8 mai 1683, et une version « mise dans un nouvel ordre » par Pierre-Jean Mariette le 10 mai 1752, publiée dans l'article *Conférences* de l'*Encyclopédie méthodique* (1788) de Watelet. Les deux textes sont sensiblement différents : celui de Guillet de Saint-Georges, qui résume la conférence au style indirect, contient de nombreuses références érudites ; celui de Mariette, écrit au style direct comme s'il émanait de Bourdon lui-même, est rédigé dans une langue qui n'est pas celle du XVII^e siècle et aborde certaines questions propres à la pensée artistique du XVIII^e siècle.

Quel principe de sélection devions-nous adopter dans cet ensemble foisonnant et souvent très hétéroclite de textes ? Ne fallait-il publier que les premières versions encore conservées des ouvertures puis, aux dates des relectures, c'est-à-dire parfois dans d'autres volumes, les versions rédigées ultérieurement ? Ce choix, qui eût été en un sens plus rigoureux, présentait un inconvénient majeur, en particulier pour le premier volume. Nous nous serions en effet interdit de rendre compte de conférences (ouvertures et discussions) que nous ne connaissions que par des versions remaniées ayant fait l'objet de relectures, comme celle de Philippe de Champaigne sur *Élièzer et Rébecca*, mentionnée plus haut. Mais pouvait-on en même temps tout garder, et par exemple publier intégralement les trois Vies de Le Brun par Guillet de Saint-Georges, Dubois de Saint-Gelais, et Desportes, ou encore la *Relation* de Guérin et celle de Hulst ?

Nous avons donc fait des choix, sans doute discutables. La version de l'auteur – ou de son copiste – a toujours été privilégiée, les nouvelles versions étant parfois publiées à la date où elles ont été lues. Quand nous disposions de plusieurs versions d'une conférence écrites de la même main, nous avons choisi le manuscrit le plus complet, mentionnant par ailleurs en note les variantes les plus significatives. Lorsque le texte original a disparu, nous retranscrivons la version la plus ancienne, sauf cas particuliers exposés dans la notice éditoriale. Pour certaines ouvertures disparues mais qui sont mentionnées dans d'autres textes, comme celle de Le Brun sur l'expression générale ou de Jean-Baptiste de Champaigne « sur les circonstances à observer dans les histoires », nous publions ces mentions. Concernant les nouvelles versions manuscrites des textes rédigées par les historiographes et les amateurs, nous faisons une sélection assez large, publiant notamment celles qui rendent compte des discussions s'étant tenues dans le cadre des séances où ces nouvelles versions ont été lues. Pour les conférences historiques, nous publions intégralement la version de la *Relation* rédigée par Guérin, mais seulement les passages de la version de Hulst qui complètent celle de Guérin. Pour les Vies des artistes du XVII^e siècle, nous donnons les textes de Guillet de Saint-Georges et un échantillonnage des versions de Dubois de Saint-Gelais, qui permet de saisir la manière dont a évolué le regard porté sur les fondateurs de l'Académie. Les Vies rédigées entre 1747 et 1760 étant beaucoup plus critiques, nous avons jugé bon de les publier intégralement, du moins lorsqu'elles ont été lues au cours des séances.

Certaines séances ont été consacrées à la lecture de livres ou de passages de livres ; ainsi, treize chants de *l'Iliade* ont été lus entre 1773 et 1777. Nous nous contentons de mentionner ces textes à leurs dates de lecture. S'il nous a semblé utile de publier un texte comme le *Plaidoyer* de Lamoignon de Basville, jamais réédité depuis 1668, à la date où il a été remis à l'Académie (4 février 1668) et non

pas à celle où il y a été lu pour la première fois (1^{er} mars 1727), c'est parce que ce texte a constitué dès le XVII^e siècle un répertoire d'anecdotes et de lieux communs pour les conférenciers. Pour des raisons qui ont été expliquées plus haut, nous avons décidé de conclure cette édition par les textes émanés des différents clans de l'Académie entre 1789 et 1792, que l'on trouvera dans le dernier tome.

Nous avons aussi cherché à constituer des tomes qui rendent compte des différentes phases présentées plus haut. Le premier tome, composé de deux volumes, couvre toute la période pendant laquelle Henry Testelin était secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Quelle qu'eût été l'importance de Le Brun durant ces années, le rôle de Testelin fut néanmoins déterminant dans l'organisation des conférences ; c'est lui qui proposa de les instituer, qui en présenta régulièrement un résumé à Colbert et qui chercha à les diffuser après l'éviction de Félibien. Le second tome concerne les années où Guillet de Saint-Georges devient le maître d'œuvre des conférences. Le troisième tome est consacré à la période où les amateurs (Roger de Piles au premier chef) et les historiographes (Guérin et Dubois de Saint-Gelais) commencent à occuper le devant de la scène ; le quatrième, à l'Académie au temps de Charles-Antoine Coypel ; le cinquième, aux conférences entre 1752 et 1788 ; le dernier tome enfin, aux débats de la période révolutionnaire.

Le lecteur trouvera en tête de chaque conférence toutes les informations concernant les sources, l'état du manuscrit, nos choix éditoriaux, la bibliographie, etc. Nous donnons peu de références bibliographiques sur les auteurs des conférences publiées dans les premiers volumes. En effet, la plupart d'entre eux ont été l'objet de conférences biographiques, par Guillet de Saint-Georges ou Dubois de Saint-Gelais, qui seront publiées dans les tomes ultérieurs. C'est donc aux dates de ces conférences que le lecteur trouvera ces indications bibliographiques. Certains ouvrages fréquemment mentionnés dans nos introductions, notes, etc. sont signalés uniquement par le nom de l'auteur et la date de publication (exemple : Teyssèdre 1965). Les références complètes de ces ouvrages sont données dans la bibliographie publiée à la fin de chaque tome.

L'orthographe des manuscrits est très variable : certains conférenciers sont passés par les collègues, d'autres écrivent de façon presque phonétique. Quelques textes ont été remaniés pour la publication, alors que d'autres ne sont qu'un canevas devant servir à un discours oral et qui n'était pas destiné à être publié tel quel. La disparité des réflexions aurait encore été accrue si nous avions respecté l'orthographe de certaines ouvertures, et les propos de certains auteurs seraient devenus inintelligibles. Respecter la lettre des manuscrits aurait donc été en un sens trahir l'esprit de textes qui ont sans doute été suffisamment compris et

appréciés pour qu'on ait jugé bon de les relire après la mort de leurs auteurs. Pour les rendre lisibles aujourd'hui, l'orthographe a donc été modernisée, à quelques exceptions près. Si nous ne respectons pas les conventions graphiques des XVII^e et XVIII^e siècles (confusion des i et des j, des u et des v, *oi* à la place de *ai* dans les imparfaits, etc.), en revanche nous reproduisons l'orthographe originale de certains termes dont le sens était différent du sens actuel (pourtrait, mécanique...), ou plus riche, comme celui de dessin (orthographié dessein, dessin, desseing...) ; lorsque cela ne gêne pas la lecture, nous maintenons le genre ancien des substantifs. Nous avons en partie modernisé la ponctuation, signalant toutefois en note la ponctuation originale lorsque celle-ci pouvait susciter des interrogations sur le sens de la phrase. Nous avons conservé les formes grammaticales d'origine sauf dans les cas où elles introduisaient une ambiguïté de sens. Lorsque des mots manquent dans le manuscrit, qu'ils aient été laissés en blanc par le conférenciers ou omis par le copiste, nous les restituons, tout en signalant notre intervention par des crochets droits []. Les noms propres soulevaient aussi de nombreuses difficultés. Non seulement leur orthographe est variable (le nom du fils de Jean *Mosnier* est orthographié Pierre *Monier*, les « le » ou les « de » qui précèdent certains noms peuvent être unis ou séparés), mais ces noms sont aussi souvent écrits phonétiquement. Nous avons choisi de nous en tenir aux conventions actuelles.

Dans certains cas, nous disposons de plusieurs manuscrits contemporains, de la main de l'auteur ou de son copiste. Nous nous sommes efforcés de choisir la version qui nous paraissait avoir été lue à l'Académie, et, sans élaborer une édition diplomatique qui traiterait ces discours comme des textes littéraires, nous mentionnons les principales variantes qui touchent au sens même de la conférence, qu'il s'agisse de passages éliminés ou de passages ajoutés en vue de la publication. Ces notes philologiques se trouvent à la fin de la conférence.

Pour rendre la lecture plus aisée, nous avons ajouté des intertitres aux conférences qui n'en comportaient pas. Pour les distinguer des intertitres appartenant aux textes originaux, les nôtres sont signalés par des crochets droits [] et un corps de caractère différent. Nous avons distingué trois systèmes d'appel de note :

- Les notes figurant dans les textes eux-mêmes sont appelées par des lettres a, b, c... (nous insérons parfois entre crochets, à la suite de ces notes d'auteurs, quelques informations supplémentaires, notamment pour éclairer les références qui s'y trouvent).

- Des notes philologiques, appelées par des chiffres romains I, II, III..., et renvoyées en fin de conférence, signalent les variantes et les mots ou passages des manuscrits que nous avons été amenés à corriger.

- Enfin, ont été ajoutées en bas de page des notes appelées par des chiffres

1, 2, 3... dans lesquelles nous donnons un certain nombre d'informations, telles que les localisations ou les identifications des œuvres d'art mentionnées par les conférenciers, sauf lorsqu'il s'agit d'œuvres aussi célèbres que le *Laocoon* ou l'*Hercule Farnèse*.

Nous ne mentionnons pas systématiquement les sources des récits et anecdotes concernant les arts et les artistes qui émaillent de nombreuses conférences, et qui se trouvent dans Pline, Plutarque, Valère Maxime, Lucien, Cicéron, Quintilien, les avis des Pères de l'Église réunis dans les Actes du deuxième Concile de Nicée, Vasari ou Van Mander. En effet, ces récits et anecdotes constituent naturellement un répertoire de lieux communs dans lequel puisent les conférenciers, et qu'ils modifient selon leurs intentions propres et les besoins de leurs démonstrations. Un académicien peut se référer aux raisins de Zeuxis, dire que Léonard est mort dans les bras de François I^{er}, citer l'anecdote selon laquelle Charles-Quint a ramassé le pinceau de Titien, sans avoir nécessairement lu ni Pline, ni Vasari, ni Ridolfi. Nous indiquons les sources uniquement lorsque le récit initial a été modifié par l'orateur au point d'être rendu méconnaissable.

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel

Symboles utilisés :

- a, b, c... : note de l'auteur de la conférence ou de son copiste ; ces notes sont placées en bas de page.
- 1, 2, 3... : note des éditeurs ; ces notes sont placées en bas de page.
- I, II, III... : variantes ou corrections du texte ; ces notes sont placées en fin de conférence.
- < ... > : additions tirées d'autres manuscrits.
- [...] : additions des auteurs.



Nicolas Loir,

*Allégorie de la fondation de l'Académie royale
de peinture et de sculpture, 1666.
Versailles, musée national du château.*

Les conférences au temps d'Henry Testelin (1648-1681)

Les conférences académiques entre 1648 et 1667

Prologue

La fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 répondait avant tout à la volonté d'affirmer le caractère libéral de la peinture et de la sculpture, c'est-à-dire de refuser que ces arts soient ravalés au rang de métiers mécaniques soumis aux règles des corporations. Or une telle affirmation devait être étayée par une démonstration susceptible de convaincre un public réticent. Les modèles italiens auxquels pouvaient se référer les membres fondateurs étaient de deux types. À Florence comme à Bologne, les funérailles de Michel-Ange en 1564 et celles d'Agostino Carracci en 1602 avaient fourni aux académies l'occasion de se manifester à travers de grands spectacles qui réunissaient tous les arts et dont elles définissaient le *disegno*. Ce modèle ne fut imité à Paris que près d'un quart de siècle après la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, lors des Pompes funèbres célébrées en 1672 à la mort de son protecteur, le chancelier Séguier. Le second modèle est celui offert par l'Académie de Saint-Luc, à Rome, dont l'établissement avait été solennisé par des discours sur la noblesse des arts prononcés par Federico Zuccaro en 1594 et rapidement publiés. À Paris, cet exemple n'est suivi qu'en 1653, avec la naissance de conférences sur l'art, la première publication n'ayant lieu qu'en 1668. Toutefois, dès les premières années de son existence, Abraham Bosse, d'une part, les anciens protégés de Sublet de Noyers, de l'autre, avaient déjà élaboré une réflexion qu'ils tentèrent de proposer à l'Académie. Le seul texte collectif, ou du moins qui représente l'opinion commune, dont on dispose en 1648 est la requête adressée au Roi (en fait à la Reine mère et au premier ministre Mazarin) au nom de la Compagnie pour obtenir sa reconnaissance.

Le récit des premières années de l'Académie a été fait à plusieurs reprises¹, en se fondant sur la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale* de Nicolas Guérin. Nous ne reprendrons pas ici ce texte car, lu comme

¹ L. Vitet 1861 ; A. Fontaine 1912, p. 1-31 ; J. Thuillier, « Académie et classicisme en France. Les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture », in S. Bottari (dir.), *Il mito del classicismo nel Seicento*, Florence, 1964, p. 181-209 ; B. Teyssèdre 1965, p. 15-26 ; A. Schnapper, « The Debut of the Royal Academy of Painting and Sculpture », in *The French Academy. Classicism and Its Antagonists* sous la dir. J. E. Hargrove, Newark-Londres-Toronto, 1990, p. 27-36 ; P. Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge, 1997.

conférence du 6 mars 1706 au 5 mai 1708, il sera publié à ces dates. Il nous a semblé nécessaire en revanche de publier en ouverture de notre recueil la *Requête* de Martin de Charmois.

| 20 janvier 1648

Martin de Charmois présente une requête au Roi au sujet de « l'Académie des peintres et sculpteurs »

MANUSCRIT ENSBA, ms. 25¹ (copie ancienne).

DATATION L'arrêt du Conseil d'État « portant défense aux maîtres jurés peintres¹ de donner aucun trouble ou empêchement aux peintres et sculpteurs de l'Académie », qui fait suite à la requête, est daté du 20 janvier 1648.

RELECTURE 1^{er} mars 1727.

ÉDITIONS L. Vitet, 1861, p. 195-207 ; N. Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et artistes à l'âge classique*, Paris, 1993, p. 232-239.

BIBLIOGRAPHIE Voir note page précédente ; E. Pommier, « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien » in *Les peintres du roi 1648-1793*, cat. exp., Tours-Toulouse, 2000, p. 51-60.

Au Roi et à Nosseigneurs de son Conseil,

Sire,

L'Académie des peintres et sculpteurs, lassée des persécutions qu'elle souffre depuis [de] longues années par l'envie de certains Maîtres jurés², qui ne prennent le nom de peintres et de sculpteurs que pour opprimer ceux qui ont consumé leur jeunesse dans le travail et l'étude des belles choses, afin de mériter ce titre, est enfin contrainte de se prosterner aux pieds de Votre Majesté, pour la supplier très humblement, et lui remontrer que la patience avec laquelle ils ont enduré ces violences a tellement enflé le courage de leurs parties qu'ils prétendent non seulement assujettir les plus savants en cet art à travailler pour leurs broyeurs de couleurs et pour ceux qui polissent leurs

¹ Les « maîtres jurés » sont les syndics de la corporation.

² Cette phrase a donné lieu à de nombreux commentaires. Les premiers mots laissent en effet supposer qu'il existait déjà une académie, probablement fondée par Sublet de Noyers, avant 1648. Voir L. Vitet, 1861, p. 195-196, n. 1 ; J. Thuillier, *op. cit.*, 1964, p. 183, n. 4. À l'appui de cette thèse sont invoquées, outre ce texte, la *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris* de Germain Brice (Paris, 1684, p. 57) et une note de Hulst conservée à l'ENSBA (ms. 12), auxquelles il faut ajouter la préface du *Cours d'Architecture* de François Blondel (Paris, 1675).



Louis Simonneau, d'après Sébastien Bourdon.

*Portrait de Martin de Charmois,
BNF, département des Estampes.*

statues, parce qu'ils ont acheté la qualité de maîtres, mais encore restreindre le pouvoir de Votre Majesté, en réduisant à [un] certain nombre ceux qu'elle a honorés du nom de ses peintres et sculpteurs, par un effet de l'ignorance, qui ne pouvant souffrir l'éclat de la vertu, la veut envelopper de ses ténèbres, pour empêcher qu'on ne discerne ses défauts d'avec la beauté de la science. Il y a longtemps que ces maîtres jurés exercent leur tyrannie contre les plus excellents hommes de cette profession qui sont habitués³ dans Paris, et qu'après avoir forcé quelques-uns à se mettre de leur corps, ils y auraient déjà contraint les autres, s'ils n'avaient rencontré quelque appui pour empêcher que ces arts nobles ne tombassent dans le précipice. Mais comme un tel secours les soutient bien mais ne les retire pas du penchant où ils se trouvent, et que leurs ennemis font présentement de nouveaux efforts pour les réduire au nombre des métiers les plus abjects, ils ont recours à la puissance souveraine pour être remis en leur lustre, ainsi qu'ils étaient du temps d'Alexandre dans l'Académie d'Athènes où chacun sait qu'ils occupaient le premier rang entre les autres arts libéraux, et, comme Votre Majesté a commencé dès son enfance à produire des actions plus merveilleuses que ce grand Prince n'a fait dans la vigueur de sa jeunesse, ils ont droit d'espérer d'être délivrés de cette oppression, puisque c'est une œuvre digne de Votre Majesté, et [se] feront gloire de leurs persécutions passées étant redevables de leur liberté à la main d'un prince dont la naissance et les perfections en un âge si tendre causent de l'admiration à tout l'univers. Alexandre ne permettait qu'au grand Apelle de faire son portrait⁴. Nous n'avons qu'un seul Alexandre, mais Paris est rempli de plusieurs Apelle et de grand nombre de Phidias et de Praxitèle, qui feront éclater dans les climats plus éloignés son visage auguste et révérer les beaux traits et les grâces que le ciel y a imprimés. Votre Majesté ne permettra pas à ces ignorants de la peindre. Elle défendra aux esclaves d'exercer des arts si relevés, ainsi qu'il se pratiquait autrefois ; elle en conservera la noblesse et laissera dans la captivité ceux qui s'y sont volontairement soumis en composant un corps de métier et se sont mis en parallèle avec les artisans les plus mécaniques. L'Académie n'entend pas néanmoins préjudicier à quelques peintres et sculpteurs qui, ayant été contraints de se faire passer maîtres pour être étrangers ou dénués des moyens nécessaires pour plaider contre des parties puissantes ou pour avoir été reçus en si bas âge qu'ils n'étaient pas capables de considérer le manquement qu'ils commettaient, quittent à présent la foule tumultueuse pour remonter sur le Parnasse et renoncent de très bon cœur aux prérogatives d'une troupe abjecte pour s'attacher

³ S'habituer : s'établir en un certain lieu (P. Richelet, *Dictionnaire français, tire de l'usage et des bons auteurs de la France*, Genève, 1680, 1^{re} partie).

⁴ Nous avons ici conservé l'orthographe originale, car la notion de pourtraiture est plus large que celle de peinture de portraits. Voir, dans le glossaire en fin du deuxième volume, la définition d'Abraham Bosse.

aux intérêts de ceux qui aimeraient mieux souffrir une pauvreté volontaire et conserver leur honneur, que de chercher des commodités en se soumettant à des lois honteuses qui terniraient leur réputation. C'était véritablement une chose bien déplorable de voir ces arts dans la souffrance, lorsque les autres sont universellement chéris de tous les grands hommes, qu'une ville qui est le refuge des nations étrangères prêtât des armes pour opprimer, ou ses propres enfants, ou ceux qui sont venus pour l'embellir, et que les muses qui s'éloignent du bruit des canons pour chercher dans Paris un asile assuré y rencontrassent des persécutions plus furieuses que dans les camps et les armées. Protogène était au milieu de celui des ennemis dans un calme aussi tranquille que s'il eût été en pleine paix ; et nos académistes seraient en guerre lorsque nos voisins envient la fortune de la France dont le gouvernement est si heureux, particulièrement depuis la Régence, et que Leurs Majestés ont fait choix d'un ministre seul comparable à son prédécesseur qu'à peine s'aperçoit-on de la guerre que par les conquêtes que nous faisons tous les jours sur les ennemis de cet État. L'Académie craindrait d'étendre un peu trop sa requête, et d'abuser du loisir de Votre Majesté, si elle ne l'avait vue souvent donner trêve aux affaires les plus importantes, pour se délasser parmi les vertueux⁵, et leur permettre de représenter sur la toile les beautés extérieures dont le Ciel l'a pourvue. C'est ce qui lui fait croire que Votre Majesté ne refusera pas de jeter les yeux sur ces justes plaintes ou pour mieux dire lui rendre sa première liberté puisqu'elle ne peut apprendre ses disgrâces sans y apporter le remède. Il semble qu'elle ait parlé un peu hardiment lorsqu'elle s'est vantée d'imiter les attraits qui brillent sur le visage de Votre Majesté pour les faire revivre d'ici à plusieurs siècles et elle avoue, Sire, qu'il n'en faut pas dire davantage pour faire voir jusques à quel degré de perfection nos arts peuvent monter. Elle passera néanmoins plus avant, puisque l'Académie se peut donner cette gloire d'être composée de plusieurs peintres et sculpteurs qui ne cèdent en rien aux anciens, dont les outils et le pinceau furent si savants qu'on jugeait¹ des inclinations et de la bonne ou mauvaise destinée de ceux qui étaient représentés dans leurs tableaux ou par leurs statues, et [qu'elle] osera dire que, bien que Votre Majesté se fasse connaître par des actions assez remarquables, ses pourtraits qui sont portés par toutes les parties du monde n'ont pas laissé de contribuer infiniment pour ajouter l'adoration des étrangers à l'admiration que la Renommée avait fait naître dans leurs esprits⁶. Cette vanité doit bien être pardonnée puisque c'est une vérité qui n'est ignorée

⁵ Terme traduit de l'italien *virtuoso* et accrédité pour parler des vrais amateurs de peinture dans le milieu des amateurs de Poussin ; on le rencontre par exemple chez Fréart de Chambray et Fréart de Chantelou.

⁶ Des portraits du roi ont déjà été exécutés notamment par Philippe de Champaigne, Sarazin, les Beaubrun et Simon Guillin ; on se reportera aux mémoires sur leurs ouvrages aux dates des 6 août 1689, 3 décembre 1689, 3 juillet 1691 et 4 août 1691.



Henry Testelin.

Louis XIII enfant, vers 1648.
Versailles, musée national du château.

de personne, et que ceux qui se sentent opprimés croient avoir quelque soulagement et donner des preuves que leur cœur n'est point abattu lorsqu'ils essayent de se relever par des louanges dont ils ne sont pas indignes. Oui, les peintres et les sculpteurs se peuvent vanter, Sire, qu'ils savent non seulement exprimer les moindres linéaments mais qu'ils peuvent encore passer jusques aux inclinations, pour les exposer aux yeux de ceux qui ont quelque teinture de la physionomie, et l'on peut dire encore que ceux qui ont jeté le fondement de l'Empire des Ottomans ont eu ces arts en si grande estime qu'ils les ont défendus dans toutes les terres de leur domination, soit qu'ils ne jugeassent pas les hommes dignes d'entrer en compétence⁷ avec leur Créateur ou qu'ils les aient voulu tenir dans l'ignorance, de peur que la peinture qui est une véritable écriture, suivant la signification que les Grecs lui ont donnée⁸, les rendît aussi éclairés et aussi capables que les caractères des livres imprimés ou manuscrits. La première de ces considérations est appuyée d'une raison assez apparente, puisqu'il est très certain que les peintres sont les imitateurs des ouvrages de leur Créateur, et qu'avec de la poussière détrempée d'eau ou d'huile, ils font paraître sur une superficie plane toutes les choses qui ont [pu] être ou desquelles nous pouvons nous former quelque idée. Et quant à la seconde, nous lisons que Pythagore et d'autres philosophes anciens ont été en Égypte apprendre cette écriture universelle qui fait voir en un moment ce que les écrivains ont peine à déduire en plusieurs paroles, afin de savoir par ces arts la beauté des sciences et les mystères de leur religion, ce qui obligea un des plus grands hommes qui ait éclairé l'Église par ses écrits, après qu'il eut achevé l'oraison funèbre d'un saint de son siècle, de s'écrier en portant la vue sur les tableaux de sa vie : « Ô quel avantage les peintres remportent aujourd'hui sur ces discours ! Qui se pourrait persuader qu'une éloquence muette fût si forte et si persuasive ? J'ai étalé en plusieurs périodes la vie et les miracles d'un saint personnage, et les peintres les ont fait voir d'un seul regard. Ils ont touché l'âme par le plus noble des sens, et se sont expliqués par un langage qui se fait entendre sans truchement à tous les peuples de la terre.⁹ » L'Académie ne voudrait pas néanmoins tirer une conséquence de cette louange pour remporter le prix sur les orateurs ou sur les écrivains, puisque leur but et celui des peintres n'est point différent, que chacun de ces arts a ses beautés, que l'un fait avec le pinceau ce que l'autre fait avec la plume, et qu'en un mot leur dessein n'est que d'exprimer les choses telles que nous les voyons, ou que nous les avons conçues. Elle ne prétend pas non plus ravir à la sculpture la part qu'elle prend à ces louanges, ni donner sur elle quelque

⁷ Selon Furetière, l'un des sens de ce terme est synonyme de concurrence.

⁸ Le verbe *graphô*, qui signifie couramment *écrire*, peut en effet avoir aussi la signification de *peindre*.

⁹ Il s'agit sans doute d'une paraphrase de Basile de Césarée (*Oratio in S. Barlaam, Patrologie grecque*, t. XXXI, col. 488-489).

prérogative à la peinture. L'une s'explique avec les couleurs, l'autre avec le marbre ou avec d'autres matières traitables¹⁰, l'une en ajoutant, l'autre en diminuant, et comme elles sont sœurs, ayant le dessein pour père commun, elles ne peuvent disputer de la noblesse non plus que de l'ancienneté, puisque les corps que Dieu a créés ont été en même temps revêtus des accidents. Ainsi, les objets n'ont pu paraître sans être peints de leurs couleurs qui dépendent de la peinture ni la peinture subsister sans un corps qui s'attribue à la sculpture.

Cette petite digression n'a pas semblé hors de propos, pour couper désormais le chemin à une question assez souvent agitée¹¹ et qui est toujours demeurée indécise, joint qu'il faut prendre garde que l'un de ces deux arts ne s'offense de l'ordre qui n'est pas observé en le faisant marcher tantôt devant l'un, tantôt après l'autre. Il faut bannir ce divorce domestique¹², et n'en avoir que contre les persécuteurs qui nous tendent les bras plutôt pour nous étouffer que pour nous servir d'appui et ne se veulent joindre à nous que pour ravir notre honneur. Le dessein de l'Académie est de faire voir à Votre Majesté leur entreprise insolente de prétendre lui donner des lois et restreindre son pouvoir, de vouloir pénétrer dans les cabinets des princes où les sculpteurs et les peintres sont admis lorsque ces autres ne sont employés qu'à peindre la porte de la basse-cour et à polir quelque pièce de marbre ; elle leur demanderait volontiers si la peinture et la sculpture sont déchues ou dégradées depuis que les empereurs, que les rois, que les Fabius et les plus grands hommes du temps passé les ont exercés pour leur plus agréable divertissement ; et sans chercher des exemples étrangers ou éloignés de notre siècle, ni parler des prix qu'on donnait aux tableaux dont un seul était autrefois vendu cent et six-vingts talents, ni des libéralités de Parrhasius qui ne pouvant plus recevoir le paiement de ses ouvrages en pièces d'or qu'on lui portait dans plusieurs mesures parce qu'il ne voulait pas prendre la peine de les compter ni de les faire peser, en faisait des présents au public. La République d'Athènes ayant protesté que rien ne pouvait égaler leur valeur, nous n'avons qu'à nous remettre en mémoire l'estime que

¹⁰ *Traitable* : « signifie maniable, qui se peut aisément mettre en œuvre » (A. Furetière, *Dictionnaire universel*, Rotterdam, 1690).

¹¹ Il s'agit du *paragone* des arts. Voir en particulier B. Varchi, *Due Lezioni [...] nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura [...]*, 1549, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, édition de P. Barocchi, 1960, t. I, p. 1-82 et J. Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, 2003.

¹² En 1598, F. Zuccaro avait plaidé dans le même sens dans des discours largement diffusés, à la fois sous son nom (F. Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, 1607, éd. moderne par D. Heikamp, Florence, 1961, p. 25) et dans le livre que Romano Alberti avait consacré à l'Académie de Saint-Luc de Rome (R. Alberti, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno de' pittori, scultori et architetti di Roma*, 1604). L'Académie royale ne parvint pas totalement à « bannir ce divorce domestique » : dans son *Dialogue d'un gentil-homme Narfois et d'un Italien* de 1676, Simon Jaillot accuse Le Brun d'avoir pris parti en faveur de la peinture dans « son Académie ridicule », et défend violemment la suprématie de la sculpture (texte édité par A. Fontaine 1912, p. 123-134).

nos six derniers rois ont fait des peintres et des sculpteurs, les charges, les bénéfices et les pensions qu'ils leurs ont donnés, l'amour et la tendresse qu'ils ont eus pour eux jusques à les visiter dans leurs maladies et les soutenir entre leurs bras lorsqu'ils ont rendu l'esprit. Il ne faut point lire les livres pour savoir que cet honneur est arrivé à Léonard de Vinci d'expirer sur la poitrine de François I^{er} ; qu'il honora les peintres d'une fleur de lis d'or dans leurs armes au milieu de trois écussons ; que Henri II combla d'honneurs, de charges et de bienfaits le Primatice, abbé de Saint-Martin, disciple de Jules Romain ; que Charles IX affectionna infiniment M. Janet¹³ ; que Henri IV faisait un cas très particulier de Messieurs Fréminet, Du Breuil et Bunel ; cela est arrivé presque à nos jours et nous avons vu que le feu Roi ne se contenta pas d'envoyer des carrosses au devant de M. Poussin jusques à Fontainebleau, de le faire traiter magnifiquement avec ceux de sa suite, mais encore qu'il le reçut à la porte de sa chambre, montrant par cet excès de bonté qu'il honorait ces arts en la personne même de ses sujets. Ceux qui en ignorent l'excellence s'en étonneront, mais comme il en avait une entière connaissance ayant peint souvent plusieurs de ceux de sa cour, il voulut donner courage à quantité de jeunes hommes qui ont été animés par cet exemple et se sont rendus recommandables en cette profession, n'y ayant point de plus vif aiguillon pour nous faire embrasser la vertu que l'espérance de l'honneur et de la récompense dont elle est accompagnée. Nos adversaires répondront sans doute qu'ils ne s'en souviennent plus et que la peinture et la sculpture depuis ce temps-là sont devenues roturières. Ils auront certes beaucoup de raison d'en parler ainsi puisqu'ils la veulent mettre dans la catégorie des métiers qui dérogent à la noblesse. Ceux qui professent ces beaux arts ont trop de confiance en la justice de Votre Majesté pour appréhender cette disgrâce et ils jugent par les preuves qu'elle donne tous les jours de son grand génie qu'elle imitera non seulement les belles parties dont le Ciel avait orné un si grand Prince, mais encore ils doivent croire que, si sa bonne fortune lui a fait étendre les bornes de ses États et porter ses armes dans les royaumes où le nom français semblait être pour jamais enseveli, sa bonne éducation lui donnera des lumières et des connaissances qui n'ont point encore été remarquées dans aucuns de ses prédécesseurs. C'est ce qui les fait résoudre à ne se laisser point charmer par les vaines persuasions de leurs envieux ou intimider par leurs menaces. Ils veulent défendre le lustre et les prérogatives qui sont attachés à leur profession après y avoir donné tant de veilles, non pas à dessein de remporter les récompenses que le Doni, au livre de ses médailles, dit avoir été autrefois accordées à ceux qui, pour avoir excellé en ces arts étaient honorés des gouvernements des provinces¹⁴, mais pour se garantir de l'infamie où leurs ennemis les voudraient

¹³ Jean (1475/85-1540) et François Clouet (v. 1515-1572) ont été ainsi surnommés, mais il ne peut s'agir ici que du second.

plonger. Si Votre Majesté leur faisait l'honneur de les écouter, elle n'entendrait parler que de police, d'intérêt public et du dommage qui est causé par la foule des étrangers et des ignorants. Mais le seul remède qu'ils demandent pour obvier à tous ces désordres est de l'argent. Qu'on soit capable ou non, pourvu qu'on se soumette à la juridiction des maîtres, alors toutes difficultés cesseront ; et l'Académie ne sera pas en peine de faire voir qu'il importe au public que des peintres et des sculpteurs qui ont appris leurs arts en Italie ou ailleurs avec beaucoup de fatigues viennent embellir la première ville de l'univers et que leurs ouvrages, qui ne sont que pour l'ornement des temples et pour exciter à la piété, pour enrichir les palais et les autres édifices, pour instruire ou pour récréer la vue, ne doivent point être exposés à l'examen du vulgaire comme les marchandises qui sont purement pour la nécessité de la vie ou comme la peinture d'une porte cochère qui est sujette à la visite pour vérifier si les couleurs sont [en] huile ou en détrempe et si elles sont capables de résister aux injures de l'air. Cependant si Votre Majesté les en croit, elle défendrait à Michel-Ange et à Raphaël d'Urbain, s'ils vivaient encore, de travailler dans Paris, si ce n'est pour les maîtres quand ceux-ci ne seraient pas capables de broyer les couleurs ou de polir les statues de ces grands personnages. Cela choque le sens commun de vouloir que des hommes excellents qui ont été caressés et estimés des plus puissants princes de la terre cessassent de produire tant de belles représentations s'ils n'étaient sous la domination d'un estoffeur ; qu'il lui fût permis, s'il avait fait le portrait de Votre Majesté, de le confisquer injurieusement sans porter respect à une image si sacrée et prétendre que le nombre des peintres de Votre Majesté et de la Reine régente soit limité ; que les siens perdent leurs privilèges après son décès et qu'ils ne puissent travailler que par l'ordre des maîtres ; d'aller faire des visites jusque dans le palais de Votre Majesté ; que ce soit un crime de professer la vertu dans un lieu d'asile ; que la peinture et la sculpture, qui sont exercés librement dans tous les royaumes et républiques, soient avilies dans Paris ; que les autres arts y soient en leur lustre et que les peintres et sculpteurs qui s'en servent pour la perfection de leurs ouvrages soient mis au rang des plus chétifs artisans. C'est véritablement une prétention extravagante et qui ne pouvait tomber que dans des esprits grossiers et malfaisants. Si quelqu'un trouvait à redire à cette proposition que ceux qui s'adonnent à ces arts se servent des autres pour agir avec certitude et atteindre la perfection, nous serons bientôt d'accord s'ils s'en rapportent à Vitruve qui veut que l'architecte n'en ignore pas un puisqu'il faut qu'un peintre soit bon architecte pour représenter avec règle et mesure les édifices dans son tableau¹⁴. Cette raison devrait suffire pour le

¹⁴ Charmois renvoie ici à l'*Academia peregrina e i mondi sopra le medaglie* d'Anton Francesco Doni (1513-1574), publiée à Venise en 1552. La référence n'a pu y être trouvée.

¹⁵ Vitruve, *De architectura*, I, chapitre 1.

persuader, mais quand cela ne serait pas, chacun sait l'inscription qu'Apelle avait fait mettre sur sa porte pour en défendre l'entrée à ceux qui n'étaient pas géomètres¹⁶. Voilà pour la géométrie. Quant à la perspective des lignes et des couleurs, elle est tellement nécessaire aux peintres qu'ils ne peuvent rien faire sans elle, vu que la peinture et la sculpture en bas-relief ne sont qu'une véritable perspective. La musique qui semble moins entrer en sa composition en est une des principales parties puisque nous lisons que Praxitèle avait fait rapporter les proportions du corps humain à celles des tons de la musique et les avait appelées harmoniques, de sorte qu'il savait à point nommé quelle consonance les parties avaient entre elles et en avait fait un livre qui s'est perdu avec plusieurs autres beaux ouvrages. Je n'ai rien dit de l'arithmétique, vu que sans elle on ne peut être bon géomètre. L'astronomie est absolument nécessaire à l'architecte et par conséquent aux peintres et sculpteurs. De plus, ils doivent savoir l'art de raisonner, connaître la nature des animaux pour les bien représenter, apprendre la fable et l'histoire pour ne pécher pas dans les compositions, être excellents anatomistes pour bien entendre la liaison des parties du corps et leurs mouvements, et être intelligents dans la physionomie pour exprimer naïvement les passions dans les tableaux et peindre sur les visages les vices et les vertus auxquelles ceux qu'ils représentent sont enclins. Et si après qu'un académiste aura passé plusieurs années pour acquérir toutes ces connaissances il se voit réduit à demander de l'emploi dans la boutique d'un broyeur de couleurs qui sera passé maître, d'un doreur ou estoffeur, car c'est ainsi que ces maîtres peintres prétendus se doivent qualifier, ou dans celle d'un marbrier, qui veut prendre abusivement le nom de sculpteur, il n'y a personne qui ne perdît courage et dorénavant il y aurait plus d'avantage à demeurer dans l'ignorance que de s'occuper à la recherche de la vertu.

Ce considéré, Sire, et que les peintres et sculpteurs ne prétendent point détruire les privilèges desdits doreurs et estoffeurs et marbriers mais seulement se séquestrer de ce corps mécanique ainsi que plusieurs d'entre eux qui avaient été passés maîtres l'ont déjà fait, et qu'il n'est pas question de produire des actes contre des personnes à qui l'on ne demande rien ; que la plupart de ceux de l'Académie ont des brevets de peintres et sculpteurs de Votre Majesté et que notre remontrance est aussi pour les autres, tant Français qu'étrangers qui sont présentement à Paris ou qui se peuvent habituer, auxquels elle désire conserver la liberté dont jouissent ceux qui exercent des arts nobles et privilégiés.

Plaise de vos grâces, Sire, faire très expresses inhibitions et défenses auxdits Maîtres soi-disant peintres et sculpteurs de prendre à l'avenir cette qualité tant qu'ils tiendront

¹⁶ Confusion, délibérée sans doute, avec l'inscription qui figurait au fronton de l'Académie de Platon.

boutique ou seront dudit corps, ains¹⁷ seulement d'estoffeurs ou doreurs. Pour ce qui est desdits prétendus peintres et marbriers et pour ceux qui se disent sculpteurs, d'entreprendre aucuns tableaux de figure et histoires ni pourtraits ou paysages, figures de ronde-bosse ou bas-relief pour les églises ou autres bâtiments publics, ni particuliers, ains seulement de dorer, peindre ou faire de relief des moresques, grotesques, arabesques, feuillages et autres ornements qui leur seront commandés, à peine de deux mille livres d'amende et de confiscation desdits tableaux ou sculptures ; ni de troubler ou inquiéter lesdits peintres et sculpteurs de l'Académie soit par visites, saisies, confiscations ou autrement en quelque façon et manière que ce soit sur les mêmes peines ; et chacun en son particulier continuera ses soins et ses veilles, pour se rendre d'autant plus capable d'être employé pour l'embellissement de ses édifices, et ses vœux et ses prières pour la prospérité et santé de Votre Majesté.

NOTES PHILOLOGIQUES

¹ Ms. : « jugerait ».

¹¹ Ms. : « demandait ».

La naissance des conférences, 1648-1653

L'existence des conférences avant 1667 est controversée. Ni André Fontaine¹⁸ ni Bernard Teyssède¹⁹ ne croient à la régularité, voire à la réalité de séances consacrées à des discussions sur l'art avant que les ordres de Colbert ne forcent l'Académie à s'y plier. Une analyse de quelques textes issus des milieux académiques nous a convaincus, au contraire, que de vraies conférences, c'est-à-dire des séances durant lesquelles des artistes du Corps débattaient sérieusement de questions artistiques, ont existé très tôt à l'Académie, même si elles avaient une structure différente de celle qui entra en vigueur à partir de 1667. Les documents dont nous disposons ne permettent de reconstruire que quelques séances, mais cela ne signifie nullement qu'elles n'aient pas été plus nombreuses.

Les conférences, à proprement parler, ne sont pas envisagées lors de l'établissement de l'Académie en 1648. L'Académie se réfère alors au modèle de *l'Accademia del Disegno* de Florence²⁰ bien plus qu'à celui de *l'Accademia di San Luca* de

¹⁷ Mot déjà vieilli au XVII^e siècle, ayant le sens de *mais*.

¹⁸ A. Fontaine 1903, p. XVII-XXXVII.

¹⁹ B. Teyssède 1965, p. 623-627.

Rome, inaugurée, comme on l'a signalé plus haut, par des discours prononcés par Federico Zuccaro. Les statuts de 1648, arrêtés en Conseil d'État, n'imposent pas réellement la nécessité de tenir des conférences sur les arts de Peinture et de Sculpture. L'article IX, dont on se réclama pour établir cet exercice à partir de 1653, reste sur ce point assez vague :

Il y aura une étroite union et bonne correspondance entre ceux de l'Académie, n'y ayant rien de plus contraire à la vertu que l'envie, la médisance et la discorde, et si quelqu'un y était enclin et qu'il ne s'en voulût corriger, après la réprimande que l'ancien lui en fera, l'entrée de l'Académie lui sera défendue. Au contraire, ils se communiqueront les lumières dont ils sont éclairés, n'étant pas possible qu'un particulier les puisse toutes avoir, ni pénétrer sans assistance dans les difficultés des arts si profonds et si peu connus. Ainsi nous les verrons prendre une nouvelle vigueur et augmenter de jour en jour, et, si une saison plus favorable permet aux princes d'en rechercher la beauté et y donner quelques heures de leurs loisirs, il y aura lieu d'espérer qu'ils voudront enchérir par dessus ceux de l'Antiquité, soit par l'estime qu'ils feront des excellents hommes dont l'Académie est remplie, ou par les récompenses dont ils reconnaîtront leurs ouvrages. Partant lesdits académistes diront librement leur sentiment à ceux qui proposeront des difficultés de l'art pour les résoudre, ou lorsqu'ils feront voir leurs desseins, tableaux ou ouvrages de reliefs, pour en avoir leur avis.²¹

La jonction entre l'Académie et la Maîtrise, réalisée pendant l'été 1651, se révélant orageuse, l'idée d'introduire ce qu'on pourrait appeler un principe de distinction voit le jour en 1653. L'auteur de la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture* – vraisemblablement Nicolas Guérin qui s'est servi des notes des Testelin²² – donne les raisons de l'instauration des conférences :

Toutes ces choses obligèrent l'Académie de penser aux moyens de se délivrer de ces importunités-là. Sur quoi le secrétaire [Henry Testelin] proposa l'exercice des conférences, s'assurant qu'il n'y avait rien de plus propre pour éloigner des assemblées cette troupe

²⁰ Voir l'article IV des statuts. Sur l'Académie de Florence, voir notamment Z. Ważbiński, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Florence, 1987, et K. E. Barzman, « The Florentine Accademia del Disegno : Liberal Education and the Renaissance Artist », in *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*, sous la dir. d'A. W. A. Boschloo, *Leids kunsthistorisch jaarboek*, V-VI, 1986-87, La Haye, 1989, p. 14-32.

²¹ *Procès-verbaux*, t. I, p. 9-10. L. Vitet a publié la transcription des pièces juridiques relatives à l'Académie jusqu'en 1676 (1861, p. 195-284).

²² Ce texte, lu à l'Académie de mars 1706 à mai 1708, est publié à ces dates.

d'importuns que d'y établir des raisonnements sur la peinture et la sculpture ; en effet, cette proposition fut reçue et approuvée de tous ceux qui aimaient l'honneur de la profession et la tranquillité des assemblées, tellement qu'il fut résolu que désormais l'on s'entreprendrait, dans les assemblées, sur les belles observations de ces arts. Et pour ce que dans les assemblées ordinaires l'on était trop interrompu par les affaires de la Maîtrise, l'on résolut de prendre des jours particuliers, lesquels on indiqua aux derniers samedis du mois²³. Ces exercices procurèrent bien quelque repos aux assemblées de l'Académie, au moins de la part des maîtres, en ces jours-là, mais elle y rencontra d'autres troubles à quoi elle ne s'attendait pas et dont nous ne parlerons que ci-après en traitant de l'établissement des conférences.

Guérin n'a malheureusement pas poussé sa *Relation* jusqu'à l'établissement des conférences. On sait cependant que ces troubles sont liés au conflit ayant opposé Abraham Bosse à plusieurs académiciens, et en premier lieu à Le Brun. Ce conflit donna lieu à des débats sur la nature et la définition de la peinture, qu'on peut considérer comme de véritables conférences.

La résolution d'établir des raisonnements sur la peinture et sur la sculpture est prise le 3 mai 1653 :

Ce jourd'hui, l'Académie, étant assemblée à son ordinaire, ayant mis en délibération que désormais, suivant ce qui est contenu en l'article IX du statut de l'Académie, l'on doit s'entretenir des sciences et raisonnements des arts de peinture et sculpture, l'on a arrêté qu'il sera dressé une table des principales matières de cet entretien, et chacun de la compagnie exhorté d'apporter dans l'assemblée suivante leurs avis par écrit, pour en icelle et sur lesdits avis, former ladite table²⁴.

Les « avis » de Bosse et des deux frères Testelin sont présentés à l'assemblée du 7 juin 1653 :

Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée à son ordinaire, Monsieur Bosse a présenté deux traités de perspectives, l'un, imprimé en l'année 1648, pour les surfaces ou tableaux plats, et l'autre, imprimé en 1653, pour les tableaux ou surfaces irrégulières, le tout in-4°, reliés

²³ Manuscrit en note : « Le jour pour l'exercice des conférences, réservé au commencement aux derniers samedis, a été changé depuis, et fixé aux premiers samedis des mois et se continue. »

²⁴ *Procès-verbaux*, t. I, p. 72.

en veau fauve, lesquels il a généreusement donnés à l'Académie²⁵. Ce même jour, suivant la proposition faite en l'assemblée précédente touchant la table des matières du raisonnement de la peinture, M. Bosse a apporté son avis, comme a fait aussi Messieurs Testelin, l'aîné [Louis] et puîné [Henry], et, pour ce que le temps n'en a pu permettre la résolution, l'on l'a remis à l'assemblée suivante, comme de toutes les autres propositions²⁶.

Le récit que fait Bosse en 1665, permet d'avoir une idée plus précise de cette première séance²⁷ :

Quelques-uns de la Compagnie choisirent pour la première [conférence] de définir ce qu'en la pourtraiture et peinture on nomme le trait, même avant celle de pourtraiture qui devait précéder²⁸. Mais comme elles étaient amplement expliquées dans mon premier volume depuis le commencement jusques à la règle du fort et du faible toucher, avec tout ce qui concerne sa pratique, je pris la liberté de leur dire qu'à mon avis ce serait perdre du temps, étant plus utile de traiter, s'il se pouvait, de choses nouvelles.

Dans le même ouvrage, Bosse donne l'avis qu'il a lu à l'Académie²⁹ :

La plupart de ceux qui composent l'Académie royale de peinture et de sculpture établie en cette ville ayant donné leurs voix qu'un chacun d'eux eût à rédiger par écrit leur sentiment de l'ordre que l'on pourrait tenir pour l'éducation des élèves³⁰ ou disciples d'icelle, moi, Bosse, ai sur ce sujet dressé ce qui suit, outre ce que j'en ai écrit en trois traités, deux de perspective et un des sentiments sur la distinction des tableaux originaux d'avec leurs copies, dédié à Messieurs de ladite Académie.

Le but principal de celui qui désire se perfectionner en la pratique de cet art de pourtraiture ou perspective est de se rendre capable de si bien représenter par imitation sur toutes sortes de surfaces les objets de la nature et ceux que l'on peut concevoir par idée ou de l'imagination, que cette imitation ou copie fasse à l'œil du regardant la même sensation que son original, et suivant l'idée que l'on en peut avoir conçue.

²⁵ A. Bosse, *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied*, Paris, 1648 ; *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, Paris, 1653.

²⁶ *Procès-verbaux*, t. I, p. 74.

²⁷ A. Bosse, *Traité des pratiques géométrales et perspectives*, 1665, p. 36.

²⁸ Ce projet de la Compagnie fait écho aux discours de Zuccaro, lus lors des premières séances consacrées à la théorie des arts à l'Académie de Saint-Luc à Rome (janvier-février 1594). Zuccaro définit d'abord le *disegno*, puis la peinture, la sculpture et l'architecture. Bosse réduit ici le *disegno* au trait. Voir F. Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, 1607, édition de D. Heikamp, Florence, 1961 ; M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Rome, 1823, p. 39-59.

²⁹ A. Bosse, *op. cit.*, p. 137-140.

³⁰ Voir la définition de ce mot dans le glossaire.

Pour y parvenir il y a divers moyens desquels j'en ai choisi deux :

Le premier, d'imiter ces objets par une pratique purement et simplement à vue d'œil, en les ayant présents à icelui ou en l'imagination, sans se servir de règle, mesure, ni compas.

Le second, de savoir prendre la mesure géométrale de ces mêmes choses, pour ensuite en faire la représentation perspective sur une quelconque surface.

Ceux qui sont avancés en âge, et doués en quelque sorte d'une solidité d'esprit, peuvent en même temps s'avancer en la pratique de cet art par ces deux moyens, manières ou pratiques.

Mais pour la jeunesse, il n'en doit pas être même ; car il suffit tout premièrement de la pratique à vue d'œil.

Or avant toute chose, je crois qu'il faut examiner si celui qui veut apprendre la pratique de cet art a l'œil et le jugement exercé à reconnaître la forme des objets représentés par cet art : ce qu'étant reconnu, il faut de vive voix l'instruire pleinement de ce qui suit.

Premièrement, que pour l'opération effective de ces choses, il convient d'en faire la forme de tous les contours par de simples traits ou lignes droites ou courbes. Puis déterminer la place des jours où la lumière donne sur icelle, et de leurs ombres et ombrages. Et finalement, savoir affaiblir et fortifier la couleur d'iceux par raison, et suivant qu'ils se présentent plus ou moins de front ou de biais, tournant ou fuyant.

Ces dernières particularités sont amplement décrites, et par figures, et par discours, dans mes trois traités ci-devant cités.

Pour la jeunesse, il faut distinguer celle qui désire d'embrasser ou pratiquer l'art de la sculpture ou relief, d'avec la peinture, pourtraiture ou perspective plate, et aussi l'art de graver en taille-douce.

Pour l'un et pour l'autre, il convient déterminer les choses que l'on désire de leur donner d'abord à copier ou imiter, afin de leur insinuer en quelque sorte ce que l'on tient entre les savants pour le bon goût, à cause que les mauvaises idées ne se conservent que trop dans de tels tendres esprits.

Pour l'art de sculpture, ne l'ayant pas pratiqué ni beaucoup médité sur icelui, je n'en dirai autre chose, sinon que le disciple est de même obligé d'apprendre à dessigner sur une surface plate que le peintre et le graveur, avant que d'en venir au moyen ou pratique d'ébaucher à vue d'œil d'après les bons bas-reliefs, rondes-bosses et naturel ; puis ensuite se rendre extrêmement exact à mesurer géométralement les divers beaux objets de la nature, et en rédiger par devis les proportions exactement, pour être capable de pratiquer cet art en toutes ses dépendances.

Pour celui qui choisit ou veut faire élection de l'art de la peinture, après avoir été quelque temps instruit du moyen de copier quelque objet ou sujet bien fini et achevé, soit dessein ou taille-douce, on doit lui donner pareilles choses moins finies, j'entends faites avec art comme en forme d'esquis[se], afin de lui imprimer de bonne heure la vie, l'esprit, gravité, gaieté des objets naturels et autres, et par ce moyen l'empêcher de tomber dans

une manière pesante et stupide de dessigner ; et former ces objets en leur gros et détail, et le tout plutôt en grand qu'en petit.

Pour celui qui désire d'être graveur, il n'est point obligé de dessigner ainsi en grand ; suffit qu'il s'instruise à bien dessigner nettement et fini, soit à la plume ou pointe de crayon par une manière hachée, et de telle sorte que les hachures ne corrompent point la forme des parties des objets qu'il voudra représenter : tout le principal fonds qu'il doit faire est du dessein ; car ensuite la gravure, soit au burin ou à l'eau-forte, ne lui sera qu'un jouet pour l'exécution.

Lorsque la jeunesse se sera rendue capable de passablement dessigner à vue d'œil les objets de relief, il est nécessaire qu'elle s'instruise de la belle proportion des divers objets ou du moins de celle reçue des savants, puis du géométral pour réduire à l'occasion le tout perspectivement ; et pour cet effet lui faire bien comprendre qu'il se faut bien donner de garde de dessigner les objets comme l'œil les voit, mais bien de faire en sorte de trouver sur le tableau ou surface la place de leurs contours, jours et ombres, ensemble celle de leurs fortes et faibles touches, teintes ou couleurs, et des airs qui les environnent : bref se rendre capable de pouvoir remettre en son véritable géométral un tableau composé de divers objets perspectifs.

Ensuite, il les faut instruire d'une infinité de choses qu'ils doivent savoir, s'ils désirent se rendre un jour peintres ou dessignateurs, en l'universalité de ces objets visibles de la Nature, et non en quelque particularité.

Comme de l'histoire, et de tout ce qui est convenable pour l'expression desdits objets, tant en leur formes, dispositions, mouvements et passions.

Or de tout ce que dessus l'on peut en particulariser par ordre le détail, remettant le tout à l'examen des savants qui composent ladite Académie.

Fait double à Paris, le premier samedi du mois de juin 1653, dont l'un est demeuré dans ladite Académie pour être enregistré dans le livre de ses délibérations, et l'autre ès mains dudit Bosse.

Ce discours vise à établir un programme, selon un ordre systématique, dont les autres académiciens se seraient contentés d'examiner, de « particulariser » les différents points. Il s'agit pour Bosse de parvenir à des préceptes positifs, et non, comme le suggérait l'article IX, de lancer une discussion sur « les difficultés de l'art pour les résoudre ». La résolution est renvoyée au mois suivant mais la question ne semble pas avoir été abordée lors des assemblées de juillet. Le 2 août, décision est prise de s'assembler « tous les derniers samedis des mois pour s'entretenir dans ladite conférence³¹ ». La résolution finale ne correspond pas à ce qu'aurait souhaité Bosse, comme l'atteste le texte des *Procès-verbaux* du 30 août 1653³² :

Ce jourd'hui, l'Académie, ayant commencé de s'assembler pour s'exercer dans le raisonnement de la peinture, considérant que, pour continuer une chose si grande, on doit, avant toutes choses, établir et régler l'ordre que l'on y doit observer pour éviter toute confusion, ayant sur cela pris l'avis de toute la Compagnie et mûrement délibéré, l'Académie a arrêté et prescrit l'ordre contenu en la page suivante, pour être observé en toutes les assemblées, déclarant que les résolutions qui seront prises suivant icelui, étant enregistrées et signées de l'Ancien qui présidera et du Secrétaire, seront maintenues et autorisées, et, d'autant que le temps n'a pu permettre de former entièrement la table des matières concernant la peinture, après en avoir déterminé les quatre parties principales, qui sont le traict, le jour et ombre, la couleur et l'expression, l'on a remis d'en régler les particularités aux assemblées suivantes.

L'on a de plus arrêté que l'on aura un livre particulier pour enregistrer les résolutions qui se prendront dans les délibérations touchant le raisonnement de la peinture. [...]

L'ordre que l'on tiendra dans les assemblées pour les conférences sur le raisonnement de la peinture sera tel :

En l'Assemblée, chacun ayant pris séance, le Secrétaire annoncera le sujet ou matière dont il s'agira de traiter, suivant l'ordre de la table, et en cas qu'en l'assemblée précédente l'on [n']ait point résolu entièrement un sujet, il dira sur quoi l'on en sera demeuré.

Sur quoi l'Ancien qui présidera en ce jour prendra la parole pour demander à chacun leur avis, commençant par celui qui se trouvera plus éloigné et continuant jusqu'à lui, lequel aussi dira le sien, pour contribuer chacun à la résolution que ledit Ancien prononcera et laquelle sera enregistrée.

Et, si il se rencontre quelque contestation sur ce qui concerne quelques-unes des sciences que comprend la peinture, l'on aura recours aux livres approuvés ou à des personnes expertes auxdites sciences.

D'autant qu'il se pourra rencontrer que personne de la Compagnie n'aura eu le loisir de préméditer quelque chose sur les remarques convenables au sujet, en ce cas l'on pourra entrer en propos par la lecture de quelque chapitre qui y conviendra dans les auteurs qui traitent de la peinture, selon [ce] que l'Académie aura en main.

Si il arrive que l'Ancien qui sera en mois ne se trouve point en l'Assemblée, celui de la Compagnie qui suivra de plus près le mois présidera en son lieu, et, si ledit Ancien survient dans le temps de la conférence, il se siéra au lieu destiné pour le Chef, sans que l'autre Ancien sorte du siège, pour éviter le trouble et l'interruption ; il ne sera permis à nul de la Compagnie de se lever du siège pour s'entretenir en particulier avec un autre, que

³¹ *Procès-verbaux*, t. I, p. 75.

³² *Ibid.*, t. I, p. 76-77.

premièrement l'Ancien qui présidera n'ait prononcé le résultat et levé le siège, chacun se tenant dans la gravité et prêtant l'attention que requiert une chose si importante.

À l'issue desdites conférences, le Secrétaire dira tout haut le sujet dont il s'agira de traiter en l'Assemblée suivante, afin que chacun de la Compagnie se dispose à y apporter ses avis.

H. Testelin.

Le *Récit de ce qui s'est passé à l'Académie à l'égard de M. Bosse*³³ nous informe sur la nature de ces « livres approuvés » que l'Académie avait en main. Il s'agit en fait du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci, dans la traduction de Fréart de Chambray : « Comme en cette assemblée on avait apporté le livre de Léonard de Vinci, quelqu'un de la Compagnie³⁴ dit que ce livre-là pourrait fournir assez de matière de s'entretenir, sur quoi M. Bosse prit ombrage³⁵ ». Bosse rapporte de son côté la dispute qui l'opposa à Le Brun à propos de cet ouvrage : « Je crois que vous entendez seulement ce qu'il aura de bon », aurait-il dit à Le Brun, lequel lui aurait répondu : « Quoi de bon ? Croyez-vous qu'il y ait du mauvais ? » Bosse aurait alors démontré qu'il y avait « nombre de choses faibles³⁶ » dans ce traité, critiques qu'il reprendra pour les publier dans son *Traité des pratiques géométrales*³⁷.

La discussion autour du *Traité de la Peinture* soulève une question importante concernant le mode d'exposition des réflexions académiques. Alors que les écrits de Bosse ne peuvent donner lieu qu'à une approbation ou à une réfutation dont peu d'académiciens étaient capables, les imprécisions du texte de Léonard de Vinci, voire ses contradictions, permettaient au contraire une discussion ouverte, selon l'ordre hiérarchique de l'Académie.

³³ Le manuscrit de ce texte appartient au ms. 49 de l'ENSBA. Il a été édité par M. Le Blanc, *D'acide et d'encre. Abraham Bosse (1604 ?-1676) et son siècle en perspectives*, 2004, p. 548-552. Sur ces points, voir M. Le Blanc, « Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie », *La Naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720, Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 99-107.

³⁴ Selon toute certitude, il s'agit de Charles Le Brun.

³⁵ *Récit de ce qui s'est passé à l'Académie à l'égard de M. Bosse*, p. 2.

³⁶ A. Bosse, *Sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons*, Paris, 1667.

³⁷ A. Bosse, *Traité des pratiques géométrales et perspectives*, Paris, 1665, p. 129-135.

Les conférences entre 1653 et 1667

Il est impossible de connaître la fréquence des conférences entre 1653 et 1667. Les statuts de 1655 puis les nouveaux statuts de l'Académie enregistrés en 1663 exigent la tenue régulière de conférences :

Conformément au cinquième article des premiers Statuts³⁸, l'Académie s'assemblera tous les derniers samedis du mois pour s'entretenir et exercer en des conférences sur le fait et raisonnement de la Peinture et Sculpture, et leurs dépendances³⁹.

(...) laquelle Académie s'assemblera tous les premiers et derniers samedi du mois, pour s'entretenir et exercer en des conférences sur des sujets de la peinture et de la sculpture et de leurs dépendances, et délibérer de leurs affaires⁴⁰.

On ne dispose que de quelques mentions des procès-verbaux qui les évoquent, en 1657, puis en 1665 et 1666⁴¹. Notre seule source demeure Testelin qui, reconstruisant dans ses *Sentiments* le discours qu'il aurait tenu à Colbert le 9 avril 1667 (voir à cette date), évoque quatre sujets sur lesquels se seraient tenues des conférences :

Pour cet effet elle résolut de reprendre l'exercice des conférences que ces obstacles lui avaient fait discontinuer, et pour ne point perdre le temps à disposer l'ordre des matières, elle trouva plus à propos d'entrer d'abord dans l'examen des choses mêmes par la considération de quelques ouvrages, ou par la lecture des auteurs qui en ont écrit. Léonard de Vinci, auteur célèbre, fut le premier qui se rencontra sous la main, où les matières sont mêlées confusément, sur quoi furent agitées diverses questions ; la première sur l'usage des raccourcis ; une autre tomba sur l'universalité du contraste. On parla ensuite de l'étude

³⁸ Il s'agit en fait de l'article IV des statuts de 1648, modifié après délibération du 2 août 1653.

³⁹ Texte absent des *Procès-verbaux* et publié dans Vitet, 1861, article XVII, p. 233-234.

⁴⁰ *Procès-verbaux*, t. I, p. 251.

⁴¹ *Ibid.*, t. I, p. 136, 29 octobre 1657 : « Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée à son ordinaire, considérant que les affaires qui sont survenues à l'Académie ont détourné et interrompu l'exercice des conférences et qu'à présent, lesdites affaires étant terminées, il est nécessaire de reprendre lesdits exercices, a été arrêté qu'au premier jour on représentera ce qui a été fait sur ce sujet à la Compagnie, laquelle résoudra l'ordre pour en reprendre lesdits exercices » ; 7 mars 1665 (t. I, p. 279) ; 25 juillet 1665 (p. 288) ; 4 septembre 1666 (p. 307) où : « a été résolu que à la prochaine assemblée, on reprendra les Conférences sur la peinture. (...) Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée à l'ordinaire, la Compagnie s'est entretenue sur le raisonnement de la perspective et a résolu que désormais, tous les jours d'assemblée ordinaire, on continuera à s'exercer dans les conférences et que Monsieur Mignon observera de communiquer dans les assemblées les leçons avant de les donner aux étudiants ; qu'à la première assemblée sera rapporté ce qui a été commencé sur ledit exercice de conférence. [...] Ce jourd'hui l'Académie, s'étant exercée dans les conférences ordinaires, a remis les affaires au jour suivant. » Étienne Mignon ou Mignon était professeur de perspective depuis le 6 mai 1662 en remplacement de Bosse (*Ibid.*, t. I, p. 192). Aucun de ses manuscrits n'est conservé, mais il a publié en 1643 un traité, *La Perspective spéculative et pratique du Sieur Aleaume*, Paris, 1643.

des airs de têtes de figures antiques ; enfin on dit quelque chose de la manière de draper les figures et des différentes étoffes⁴².

La troisième question (l'étude des airs de têtes de figures antiques) est aisée à dater : elle suit la visite du Bernin de septembre 1665. Nous donnons à cette date ce que nous avons pu reconstruire des discussions et de l'usage du *Traité de la Peinture* de Léonard.

Les précisions que donne Testelin dans la suite du texte précité, les chapitres du *Traité de la peinture* et d'autres écrits des officiers de l'Académie, permettent de reconstituer les discussions sur les trois autres questions, qu'il nous a été impossible de dater.

La conférence sur les raccourcis

Sur la première question, on dit que le corps humain étant composé de diverses parties dont les mouvements sont différents, il n'est pas possible de le représenter sans faire paraître du raccourci en quelqu'une de ses parties, surtout lorsqu'on est assujéti à certaines places, comme des niches, des frises, ou des plafonds, ce qui oblige de fixer un certain endroit de point de vue, ainsi qu'à des perspectives. Mais que l'on peut (à l'imitation de Raphaël) feindre des tapisseries attachées à des plafonds pour éviter les raccourcis désagréables⁴³.

Le rôle universel que Bosse voulait accorder à la perspective de Desargues plaçait la Compagnie dans une position d'autant plus délicate que le graveur ne se faisait pas faute de critiquer « doucement » tous les tableaux et tous les plafonds qui manquaient aux règles de la perspective. La question du caractère « désagréable » de certains raccourcis pouvait servir d'argument aux académiciens pour remettre en cause le choix d'un point de vue unique. On peut trouver dans le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci le texte utilisé comme point de départ de la conférence :

Lorsqu'un peintre n'a qu'une seule figure à faire dans son tableau, il doit éviter tous les raccourcissements, tant des membres particuliers que de tout le corps, parce qu'il serait obligé de répondre à tous moments aux questions de ceux qui n'ont pas l'intelligence de son art ; mais aux grandes compositions où il entre plusieurs figures, il peut en faire avec liberté de toutes sortes, selon le sujet qu'il traite⁴⁴.

⁴² H. Testelin, [s.d.], préface.

⁴³ *Ibid.*

Cette réserve sur l'usage des raccourcis figure aussi chez Dolce, qui explique qu'il faut les employer avec réflexion et discrétion⁴⁵. De même, Armenini, dans un chapitre sur la peinture des voûtes, oppose l'exemple de la *Loggia de Psyché* (à la Farnésine) à l'universalité de la perspective et des raccourcis dans les plafonds⁴⁶. Le Brun a d'ailleurs peint des tapisseries feintes dans la galerie de l'hôtel de Lambert. Le résumé de Testelin semble indiquer que la position de Bosse l'a emporté au nom de la science de l'art, mais que l'exemple de Raphaël a néanmoins donné lieu à une discussion.

Toutefois, Bosse a dû continuer à argumenter et établir des distinctions que l'on retrouve dans le « raisonnement abrégé sur les tableaux, bas-reliefs et autres ornements que l'on peut placer et faire sur les diverses superficies des Bâtimens » qui suit *Le Peintre converti*⁴⁷. S'en prenant aux peintres qui, par ignorance, peignent des plafonds sans raccourcis, et qui « allèguent que [des] figures représentées ainsi en l'air et par dessous font des raccourcissements trop désagréables », il évoque en ces termes la manière dont ils se justifient :

Plusieurs peintres de cette classe disent d'ordinaire que le grand Raphaël d'Urbain a souvent fait de ces tableaux d'histoire représentés en forme de tapisserie, [ce] qui est une chose bien raisonnée, ce qui ne fait pas qu'il n'en soit le même de représenter sur un plafond et sur une voûte un tableau et ces objets faits à l'ordinaire, qui y paraissent à l'œil être verticaux ou à plomb sur l'horizon, ainsi qu'un *Crucifix* fait aux Carmélites par Monsieur Champaigne⁴⁸, dont la manière de laquelle il s'est servi pour le faire lui doit avoir donné lieu d'en faire d'autres sujets, l'ayant universellement entendue⁴⁹.

Plus ambiguë, et sans doute plus tardive dans sa réflexion, est l'allusion qu'il fait plus loin à certaines erreurs de perspective de Raphaël. Contrairement à ce qu'affirme Fréart de Chambray dans son *Idée de la perfection de la Peinture* (1662), Bosse soutient que le *Jugement de Pâris*, gravé par Raimondi, n'a pas un point de vue unique, mais au moins quatre ou cinq, suggérant par là que ces tableaux d'histoire en forme de tapisseries ne seraient qu'un procédé de peintres maîtrisant mal les règles de la perspective.

⁴⁴ L. de Vinci, *Traité de la peinture*, XCIII.

⁴⁵ L. Dolce, *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino*, 1557, éd. P. Barocchi 1960, t. I, p. 180-181.

⁴⁶ G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 1586, II, III, p. 152-158, éd. M. Goreri, Turin, 1988, p. 174-185.

⁴⁷ A. Bosse, *Le Peintre converti aux règles de son art*, Paris, 1667, p. 57-65.

⁴⁸ La voûte des Carmélites de la rue Saint-Jacques (détruite) avait été peinte par Philippe de Champaigne sur les dessins perspectifs de Desargues.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 60-61.

Dans ce débat, on imaginerait volontiers d'un côté Le Brun, avec sans doute Errard et les Testelin, et de l'autre Bosse, soutenu par Bourdon, La Hyre et Champaigne. Si notre reconstitution des positions est exacte, on voit que la résolution de l'Académie laisse déjà plusieurs portes ouvertes et que les arguments présentés de part et d'autre devaient être assez élaborés.

La conférence sur le contraste

À l'égard du contraste, ce mot étant italien signifie en français une douce contrariété ou diversité, on représenta qu'il s'étend généralement sur toutes les parties de la peinture, mais qu'on le doit traiter fort discrètement, d'autant que l'excès en devient insupportable à la vue⁵⁰.

L'origine italienne que Testelin assigne au mot *contraste* n'est pas sans poser quelques problèmes. En effet, si ce mot dérive bien de l'italien *contrastare*⁵¹, son sens dans le champ artistique correspondrait plutôt à celui que la théorie de l'art italienne donne au terme de *varietà*⁵². Dans son *Dictionnaire* de 1676, Félibien définit le *contraste*⁵³ sans faire la moindre allusion à cette « douce contrariété » dont parle Testelin.

La discussion s'est vraisemblablement appuyée sur le chapitre CLXXXIII du *Traité de la peinture* de Léonard : « Des attitudes et des mouvements du corps et de ses membres » :

Qu'on ne voie point la même action répétée dans une même figure, soit dans ses principaux membres, soit dans les petits, comme les mains et les doigts ; il ne faut point aussi répéter plusieurs fois la même attitude dans une histoire ; et si le sujet de l'histoire demande un

⁵⁰ H. Testelin [s.d.], préface.

⁵¹ Dans les *Origines de la langue françoise*. Gilles Ménage relève la même source italienne tout en donnant au terme une signification sensiblement différente : « Nous avons depuis 30 ou 40 ans emprunté plusieurs mots d'Italie, comme contraste pour contention, concert pour conférence, accort pour avisé (...) » (Paris, 1650, entrée « Accort »).

⁵² Définie ainsi par Baldinucci : « è quella piacevole discordanza, che apparisce fra l'una e l'altra cosa rappresentata, in modo tale, che insieme col variar delle parti, si scopra una maravigliosa concordanza nel tutto, a simiglianza di quello che nelle cose naturali si osserva. Questa varietà si ricerca nell'arie delle teste, nell'attitudini delle figure, ne' gesti e moti delle medesime, ne' panneggiamenti, nelle prospettive, e nel colorito » (F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, 1681, p. 173).

⁵³ A. Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent ; avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, 1676, p. 537 : « Contraste, c'est un mot dont les peintres et les sculpteurs se servent beaucoup pour exprimer la diversité d'actions qui paraît dans leurs figures, et la variété qui se doit rencontrer dans la position et les mouvements des membres du corps, et dans toutes les attitudes en général. C'est pourquoi ils disent *contraster* pour varier les actions et dispositions des figures. »

grand nombre de figures, comme une bataille ou un combat de gladiateurs, parce qu'il n'y a que trois manières de frapper, qui sont d'estoc, de taille et de revers, il faut varier autant qu'on peut ces trois manières de porter des coups ; par exemple si l'un se tourne en arrière, faites que l'autre soit vu de côté, et un autre par devant, et ainsi diversifiez les mêmes actions par divers aspects, et que tous les mouvements se rapportent à ces trois principaux dont j'ai parlé : mais dans les batailles, les mouvements composés marquent beaucoup d'art, animent pour ainsi dire le sujet, et y répandent un grand feu. On nomme mouvement composé, celui d'une figure qui fait en même temps des mouvements qui paraissent opposés, comme lorsque la même figure montre le devant des jambes, et une partie de son corps par le profil des épaules.

La discussion a pu également se fonder sur d'autres passages où Léonard critique les répétitions et où il défend la variété des figures dans une composition d'histoire :

XLIV. Du défaut de ressemblance et de répétition dans un même tableau. [...] C'est un grand défaut, et néanmoins assez ordinaire, que de répéter dans un même tableau, les mêmes attitudes et les mêmes plis de draperies, et faire que toutes les têtes se ressemblent et paraissent dessinées d'après le même modèle. [...]

XCIV. De la diversité des figures dans une histoire. [...] Dans les grandes compositions d'histoire, on doit voir des figures de plusieurs sortes, soit pour la complexion, soit pour la taille, soit pour les carnations, soit pour les attitudes. Qu'il y ait des figures grasses et pleines d'embonpoint ; qu'il y en ait d'autres qui soient maigres et sveltes ; qu'il y en ait de grandes et de courtes, de fortes, de robustes et de faibles, de gaies, de tristes et de mélancoliques ; que quelques-unes aient des cheveux crépus, que d'autres les aient plus mols et plus unis ; qu'aux uns le poil soit long, et aux autres court ; que les mouvemens prompts et vifs de quelques figures contrastent avec les mouvemens doux et lents de quelques autres : enfin il faut qu'il y ait de la variété dans la forme, dans la couleur, dans les plis des draperies, et généralement dans tout ce qui peut entrer dans la composition d'une histoire. [...]

CCLXV. De la position des figures. [...] Les figures qui sont dans une attitude stable et ferme, doivent avoir dans leurs membres quelque variété qui fasse un contraste ; c'est-à-dire que si un des bras se porte en devant, il faut que l'autre demeure ferme ou se retire en arrière ; et si la figure est appuyée sur une jambe, que l'épaule qui porte sur cette jambe soit plus basse que l'autre épaule : cela s'observe par les personnes de jugement, qui ont toujours soin de donner le contrepoids naturel à la figure qui est sur ses pieds, de peur qu'elle ne vienne à tomber.

Toutefois, le fait de concevoir le contraste comme une catégorie universelle qui s'appliquerait à toutes les parties de la peinture nous semble renvoyer surtout au chapitre XXXVII de l'*Idea del tempio della pittura* de Lomazzo, portant sur l'eurythmie⁵⁴, où l'on retrouve le même appel à la mesure dans la variété. Il s'agit pour les académiciens de lutter à la fois contre les effets de contrastes trop marqués dans la position des figures, comme chez les artistes du XVI^e siècle florentin⁵⁵, et contre le clair-obscur trop contrasté du Caravage⁵⁶. Ces critiques avaient d'ailleurs été formulées par Abraham Bosse en 1649⁵⁷.

La conférence sur le drapé

Quant à la manière de draper les figures, tout ce qui en fut dit se réduisit à deux ou trois observations : l'une de suivre *le mode ou coutume*, et, à l'exemple des auteurs des antiques, modeler les figures nues soit de terre ou de cire, et poser dessus les draperies pour en étudier les plis suivant l'idée qu'on en aura projeté. Pour la manière⁵⁸ des étoffes, soit brocart ou broderie, dont quelques peintres modernes ont affecté de revêtir des anges pour exprimer leurs différents degrés de charges et d'honneur dans le ciel, l'Académie en a désapprouvé l'usage, et fit observer en second lieu la qualité des figures pour leur approprier des vêtements convenables à l'expression des sujets ; et enfin à l'égard des figures allégoriques, où l'on n'est point assujéti à aucune mode, qu'il suffit d'ajuster les draperies d'une manière agréable pour cacher les parties deshonnêtes ou déplaisantes à la vue, et conserver soigneusement ce qui marque la proportion, évitant de traverser l'étendue par des petits plis enfoncés que l'on doit ranger à l'endroit des jointures⁵⁹.

Là encore la discussion a pu s'appuyer sur le *Traité de la peinture* de Léonard qui, non sans répétitions, consacre sept chapitres aux draperies (CCCLVIII-CCCLXIV). En voici quelques extraits :

CCCLXI. Comment on doit ajuster les plis des draperies. [...] Une draperie ne doit point être remplie d'une grande quantité de plis embarrassés ; au contraire, il en faut faire seulement

⁵⁴ G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1590, trad. de R. Klein, Florence, 1974, t. I, p. 358-365.

⁵⁵ Voir ce que dit Le Brun à ce sujet dans sa conférence du 7 mai 1667.

⁵⁶ Voir plus bas la conférence de Bourdon du 9 février 1669.

⁵⁷ A. Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peintures*, 1649, éd. R. A. Weigert, Paris, 1963, p. 134 (sur les figures « d'une forme très bizarre » et le « variement » excessif des couleurs), p. 149 (sur les ombres trop noires de Caravage et Ribera).

⁵⁸ Probablement pour « matière ».

⁵⁹ H. Testelin [s.d.], préface.

aux lieux où elle est contrainte et retenue avec les mains ou avec les bras, laissant tomber le reste simplement et naturellement : il faut aussi les voir et les dessiner sur le naturel ; c'est-à-dire, si vous voulez représenter une draperie de laine, dessinez ses plis sur une étoffe semblable ; de même si vous voulez qu'elle paraisse de soie ou de quelque étoffe fine, ou bien d'un gros drap de bure pour des villageois, diversifiez-les chacune par la forme de ses plis et ne les dessinez jamais, comme font plusieurs, sur des modèles couverts de papier mouillé ou de peaux légères, parce que vous pourriez y être fort trompé. [...]

CCCLXIV. Des plis des draperies. [...] Les plis des habillements, en quelque action de la figure qu'ils se rencontrent, doivent toujours montrer par la forme de leurs contours l'attitude de la figure, en sorte qu'ils ne laissent aucun doute sur la véritable position du corps à celui qui la considère, et qu'il n'y ait point de pli qui, par son ombre, fasse rompre aucun des membres ; c'est-à-dire qui paraisse plus coché dans sa profondeur que n'est le vif ou la surface du membre qu'il couvre ; et si vous représentez des figures habillées de plusieurs étoffes l'une sur l'autre, qu'il ne semble point que la dernière renferme en soi le simple squelette des figures, mais qu'elles paraissent encore bien garnies de chair, avec une épaisseur convenable à la quantité de ces draperies. Les plis des draperies qui environnent les membres doivent diminuer de leur grosseur vers l'extrémité de la partie qu'ils environnent. La longueur des plis qui sont plus serrés autour des membres, doit faire plusieurs replis sur le côté où le membre diminue par son raccourcissement, et s'étendre de l'autre côté opposé.

La discussion porte sur deux points différents : la façon de dessiner les draperies et l'utilisation des drapés selon les règles de la convenance.

Le seconde question s'articule autour des notions de mode et de costume. Au XVII^e siècle, ces termes ont une signification assez large et renvoient à l'usage, ou au bon usage ; ce n'est que plus tard que leur sens se restreindra, par métonymie, au vêtement. Terme italien, généralement écrit dans les textes français en italique ou orthographié selon la prononciation italienne « costumé », « costumé », ou même « coustumé », *costume* n'est pourtant pas utilisé par les théoriciens de l'art italiens ; il est absent notamment du *Vocabolario* de Baldinucci. Ce qu'il recouvre chez les Français est appelé *convenevolezza* (convenance) par Dolce⁶⁰, *modo* par Lomazzo⁶¹. Paleotti de son côté s'étend sur l'inconvenance des luxueux tissus

⁶⁰ L. Dolce, *op. cit.*, p. 182. Voir M. Hochmann, « L'influence de l'*Aretino* de Lodovico Dolce sur la théorie de l'art en France au XVII^e siècle », in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001, p. 236-240, not. p. 238.

⁶¹ « Convieni ancora, per essere abbondante e copioso d'invenzione, far continuo studio nelle istorie di tutti i tempi e di tutte le nazioni, perché elle porgono le memorie dei fatti come seguirono in tutti i modi e con tutte le circostanze » (G. P. Lomazzo, *op. cit.*, t. I, p. 93).

modernes dans la représentation des saints ainsi que sur la nécessité de dissimuler les parties déshonnêtes⁶². Bosse insiste en 1649 sur le respect de la distinction des nations et des temps⁶³. Parmi les théoriciens, le seul à utiliser le mot « costume », assez marginalement, est Bellori, qui reproche à Du Quesnoy, de représenter des enfants dans des actions qui ne conviennent pas à leur âge : « non conviene nella proprietà del costume »⁶⁴. Mais ce texte n'est publié qu'en 1672, et Bellori possédait un exemplaire de l'ouvrage qui a introduit le « costume » comme une catégorie française de la peinture : l'*Idée de la perfection de la peinture* de Fréart de Chambray (1662). Il semble que les Français aient emprunté ce terme aux ouvrages de poétique : le Tasse l'utilise dans ses *Discours sur l'art poétique*, et Castelvetro, que Félibien mentionne explicitement, dans sa traduction de la *Poétique* d'Aristote⁶⁵. Il faut cependant souligner qu'il devait être utilisé dans les ateliers et en particulier dans celui d'Annibale Carracci. Ses élèves, Sisto Badalocchio et Giovanni Lanfranco, dans la dédicace en 1607 de l'*Historia del Testamento vecchio dipinta a Roma [...] da Raffaello da Urbino*, utilisent en effet trois fois ce mot ; ils distinguent notamment la « migliore imitation di costume, e la più eccellente invention di disegno e di componimento ». Ce terme d'atelier est désormais introduit dans le champ de la réflexion académique.

Le conseil d'utiliser des figures modelées pour disposer les draperies n'a rien de très original : on sait que de nombreux peintres en faisaient usage (Baroque, Titien, Tintoret). C'est surtout Poussin, tel qu'il est décrit par Le Blond de Latour, qui semble avoir servi ici de modèle⁶⁶. Quant à l'ordonnance des plis et l'utilisation des drapés pour dissimuler les raccourcis, les préceptes de Léonard sont d'autant mieux reçus qu'ils correspondent à ce que tout le monde s'accorde généralement à louer chez Raphaël⁶⁷.

⁶² G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582, in P. Barocchi 1961, t. II, p. 295, 369, 373, 406.

⁶³ A. Bosse, 1649, p. 174. Il n'emploie pas non plus le mot « costume » dans le *Peintre converti* (1667).

⁶⁴ G. P. Bellori, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, p. 290.

⁶⁵ Le Tasse, *Discours de l'art poétique*, 1587, trad. fr. (F. Graziani), Paris, 1997 ; L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele, vulgarizzata e sposta*, 1570, éd. moderne (W. Romani), Rome-Bari, 1978. Félibien loue Raphaël d'avoir su traiter ses sujets « avec toute la convenance nécessaire, soit en représentant les coutumes différentes des nations, soit dans les habits, soit dans les armes, dans les ornements, dans le choix des lieux, et enfin dans tout ce qui regarde cette partie de bienséance, que Castelvetro nomme dans sa *Poétique* « il costume », et qui doit être commune aux grands poètes et aux savants peintres » (*Entretiens...*, 1666, t. I, p. 291).

⁶⁶ Voir A. Arikha, « De la boîte, des figurines et du mannequin », in *Nicolas Poussin*, cat. exp. sous la dir. de P. Rosenberg, Paris, 1994, p. 44-47.

⁶⁷ Voir plus bas la conférence sur la *Grande sainte Famille*, du 3 septembre 1667.

La conférence sur l'usage des figures antiques

La troisième conférence évoquée par Testelin est la mieux documentée.

Sur les airs de têtes antiques, l'on jugea qu'un habile homme, après avoir étudié les belles figures antiques, en avoir conçu les plus grandes idées et imprimé dans son esprit les plus beaux traits de la physionomie, selon l'expression de leurs caractères, qui est comme le suc et le précis de cette étude, les pourra appliquer à l'expression des figures qu'il aura à représenter. Que l'intention de Léonard de Vinci n'est en cet endroit que de réprimer le mauvais goût de ceux qui bornent leurs génies à certains airs pris des antiques, et les appliquent à tout sans discernement⁶⁸.

La manière dont Testelin se réfère au *Traité*, comme si l'intention de Léonard était connue de tous, nous autorise à supposer que les *Sentiments* contiennent des traces de réelles conférences qui auraient eu lieu avant 1667. Il n'y a qu'une seule phrase du *Traité* qui puisse être utilisée contre l'usage des modèles antiques.

xcviii [...] C'est un défaut ordinaire aux peintres italiens de mettre dans leurs tableaux des figures entières d'empereurs, imitées de plusieurs statues antiques, ou du moins de donner à leurs figures des airs de tête que l'on remarque dans les antiques.

Cette phrase a probablement été extraite de l'ouvrage par un académicien après les discours que le Bernin a tenus à l'Académie le 5 septembre 1665 et en réponse au *Mémoire* qu'il a rédigé à la demande de Colbert. Ce *Mémoire* ayant disparu, on doit se rapporter au récit de Chantelou, dans le *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*. Les procès-verbaux, en effet, sont assez succincts :

Ce jourd'hui, l'Académie [...], ayant continué l'entretien de ses exercices, ledit sieur Chevalier Bernin a confirmé par ses avis les sentiments de la Compagnie touchant l'éducation des élèves, à savoir qu'avant d'étudier d'après nature, il faut leur remplir l'esprit des belles idées de l'Antique.

Et ensuite a été résolu que chacun de l'Académie s'emploiera à rechercher les plâtres des plus beaux antiques pour être mis à l'Académie⁶⁹.

⁶⁸ H. Testelin [s.d.], préface. Voir Ch. Michel, « Le chevalier Bernin et l'enseignement artistique en France », in Ch. Grell, M. Stanić (dir.), *Le Bernin et l'Europe*, 1998, Paris, 2002, p. 95-105.

⁶⁹ *Procès-Verbaux*, t. I, p. 290, 5 septembre 1665.



Jean Mariette,

Vue de la salle des antiques de l'hôtel Brion,
vers 1660, coll. part.

Le récit de Chantelou est plus détaillé :

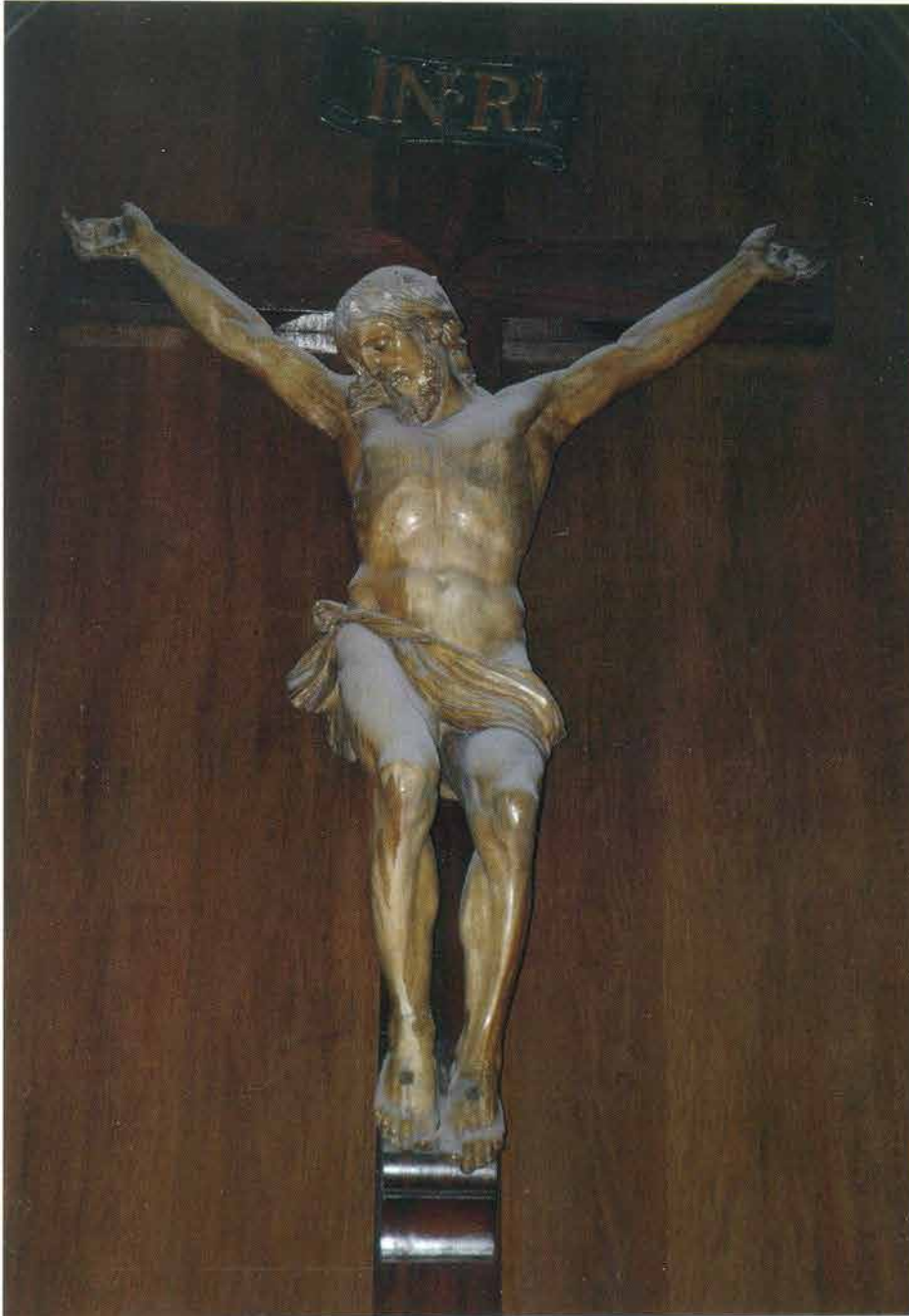
Le 5^e. Le Cavalier a travaillé à l'ordinaire, et, le soir, il a été à l'Académie. MM. Du Metz, Nocret et de Sève⁷⁰ sont venus le recevoir à la porte de la rue, comme députés du corps. Le Cavalier a été d'abord au lieu où l'on dessine d'après les modèles, lesquels, quand ils l'ont vu, se sont aussitôt mis dans l'action qui leur avait été donnée. Après avoir demeuré là quelque temps, il a passé dans la salle où se fait la conférence académique. D'abord, on lui a offert la première place, mais il n'a point voulu s'asseoir. La compagnie était fort grande. M. Héliot, conseiller à la Cour des aides, s'y est trouvé. Le Cavalier a jeté la vue sur les tableaux de la salle, qui ne se sont pas trouvés de ceux qui ont le plus de talent. Il a regardé aussi quelques bas-reliefs d'aucuns sculpteurs de l'Académie. Après, s'étant tenu debout au milieu de la salle, environné de tous ceux de l'Académie, il a dit que son sentiment était que l'on eût dans l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières antiques, afin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie ; que c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que, leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve point dans le naturel ; que ceux qui s'en servent doivent être déjà fort habiles pour en reconnaître les défauts et les corriger, ce que les jeunes gens qui n'ont point de fond ne sont pas capables de faire. Il a dit, pour prouver son sentiment, qu'il y a quelque fois des parties dans le naturel qui paraissent relevées qui ne le devraient être, et d'autres le devraient être lesquelles ne le paraissent point ; que celui qui possède le bon dessin laisse ce que le naturel montre, qui néanmoins ne devrait pas paraître, et marque ce qui doit être et ne paraît pas, et qu'encore une fois, a-t-il dit, un jeune garçon n'est pas capable de faire, n'ayant ni [ne] possédant pas la connaissance du beau. Il a dit après qu'étant encore fort jeune, il dessinait souvent l'antique et que, dans la première figure qu'il fit, lorsqu'il doutait de quelque chose, il s'en allait consulter l'Antin⁷¹ comme son oracle, et a dit qu'il remarquait alors de jour à autre, dans cette figure, des beautés qu'il n'avait pas encore vues et n'eût jamais vues s'il n'eût point manié le ciseau pour opérer, à raison de quoi il conseillait toujours à ses élèves et à tous les autres de ne s'abandonner pas tant à dessiner et à modeler qu'ils ne se mettent aussi presque en même temps à travailler, soit de sculpture, soit de peinture, entremêlant la production et l'imitation l'une avec l'autre et, pour ainsi dire, l'action et la contemplation, dont résulte un grand et merveilleux progrès.

⁷⁰ Gédéon Berbier du Metz, premier commis de Colbert et son porte-parole, avec Charles Perrault, à l'Académie, plus le recteur et le professeur en exercice.

⁷¹ Le *Pseudo-Antinoüs* du Belvédère dit en France le *Lantin*.

J'ai allégué, pour confirmer davantage que l'opérer est absolument nécessaire, défunt Antoine Carlier, connu de la plus grande part de ceux de l'Académie, lequel avait passé une bonne partie de sa vie à Rome à modeler tous les beaux antiques et dont les modèles sont incomparables, et leur ai fait avouer que, comme il s'était mis trop tard à travailler d'invention, son esprit étant devenu stérile par la servitude de ne faire qu'imiter, il lui avait depuis été impossible de faire de lui-même aucune production. À l'égard des peintres, le Cavalier a ajouté qu'outre le dessin qu'ils peuvent tirer des bas-reliefs et statues antiques, il faut avoir encore pour leur secours des copies d'après les peintres qui ont eu une grande manière de peindre, comme Giorgione, le Pordenone, le Titien et Paul Véronèse, plutôt que Raphaël, quoique le plus régulier de tous ; que l'on a dit de ce peintre qu'aucun autre ne lui a été comparable dans la composition, à cause qu'il avait eu pour amis le Bembo et Baldassare Castiglione qui l'avaient aidé de leur savoir et de leur esprit. Il a dit ensuite que c'était une question académique, si un peintre doit faire voir [son tableau] d'abord qu'il est achevé, ou s'il ne vaut pas mieux le laisser reposer quelque temps, puis le revoir avant que de l'exposer en public ; que le sentiment d'Annibal Carrache était de l'exposer aussitôt pour en savoir les défauts, d'être trop sec, d'être trop dur ou tels autres, afin de les corriger. Il a ajouté que, pour donner de l'émulation dans l'Académie, il était bon de donner des prix, comme en donnait dans la sienne, à Rome, le cardinal Barberini⁷² ; qu'ici, à qui ferait le meilleur dessin, le prix devait être de lui faire faire un tableau de ce dessin même et le payer grassement ; parmi les sculpteurs, à qui ferait le meilleur modèle, lui faire faire une statue pour le Louvre et la bien payer. Il a dit ensuite qu'ayant opéré près de soixante ans, il pouvait donner quelques avis. Je lui ai répondu qu'il était vrai et qu'un homme de son esprit et de son expérience, qui parlerait de bonne foi, porterait plus de profit en une heure d'instruction que ne feraient des années entières de recherches et d'études. M. Le Brun étant arrivé dans ce même temps, le Cavalier l'a salué avec courtoisie, et a continué de dire qu'il y a trois choses pour bien réussir en sculpture et en peinture: voir le beau de bonne heure et s'y habituer, opérer beaucoup et avoir de bons conseils, pour ce qu'un homme qui avait beaucoup travaillé pouvait avec fort peu de paroles épargner beaucoup de peine, donner des radresses et des chemins raccourcis ; a répété qu'Annibal Carrache voulait qu'on exposât à la censure publique un tableau aussitôt qu'il était fait ; que le public ne se trompait pas et ne flattait point, qu'il ne manquait jamais de dire : « Il est sec, il est dur », lorsqu'il l'était, et ainsi du reste. Il a dit au surplus qu'il fallait qu'un chacun corrigeât le défectueux qui est en lui par son contraire, le court par le trop svelte, le mesquin et faible par le gros et matériel, le trop égayé par le court. On lui a après montré le Crucifix de

⁷² L'exemple avait déjà été suivi par Gédéon Berbier du Metz en 1663, et, depuis 1664, le roi accordait des prix (A. Fontaine 1912, p. 248-267).



Jacques Sarazin,

Crucifix.
Paris, église Saint-Louis-en-l'Île.

Sarazin⁷³ qu'il a considéré, et puis a dit qu'il était beau, mais qu'il était fait de la sorte qu'on s'imagine qu'un corps se laisse aller dans un semblable supplice ; qu'on apprend de l'Écriture qu'on avait tiré le corps de Notre-Seigneur avec des cordes pour le faire étendre ; ainsi que le corps ne pouvait pas se laisser aller comme l'on voit dans ce crucifix.

Il est ensuite repassé dans le lieu où sont les modèles, a vu les dessins de deux ou trois académiciens, entre autres d'un jeune garçon de dix à douze ans, qu'il a trouvé fort avancé. Il m'a dit, à moi, tout bas, qu'il ne fallait pas étudier l'été à la lumière de la lampe, à cause du chaud, mais à celle du jour.

Après, il a pris congé de toute l'Académie, qui a descendu pour le reconduire, et avec les autres MM. Du Metz et Perrault, qui était arrivé depuis⁷⁴.

La semaine suivante, le Bernin continue à multiplier les remarques sur l'éducation des étudiants. Des précisions supplémentaires sont données à des dates ultérieures :

[6 septembre] Mon frère⁷⁵ et M. Madiot étant arrivés, M. Colbert s'est assis, le Cavalier et les autres aussi, dans l'ordre même que l'autre fois. Le Cavalier a commencé à parler et a dit qu'il était allé à l'Académie, qu'il avait pris la liberté d'y dire son sentiment pour l'instruction des étudiants. M. Colbert a dit qu'il l'avait su et l'en remerciait ; qu'il l'obligerait beaucoup s'il voulait mettre par écrit le discours qu'il y avait fait. Il a promis qu'il le ferait et a répété que rien n'était si dommageable aux jeunes gens que de les faire commencer à dessiner d'après nature, qu'il fallait avoir des plâtres, des bustes et figures antiques, afin de les faire dessiner d'après. J'ai pris la parole et dit qu'on avait celle de l'Hercule Farnèse⁷⁶, et qu'on l'avait même plus belle qu'à Rome, à cause des jambes originales qui sont à celle-ci, au lieu qu'à l'Hercule qui est à Farnèse ce sont des jambes restaurées. M. Colbert a dit qu'il avait donné ordre qu'on l'eût pour l'Académie. Le Cavalier a repris et dit qu'à une école de France, il fallait d'autres préceptes qu'à une école de Lombardie ; que les Français avaient du feu, mais une manière triste et menue. Les Lombards, au contraire, donnaient dans le matériel et le pesant, mais avec de la grandeur ; qu'il fallait éveiller ceux-ci et donner du grand aux Français⁷⁷. [...]

⁷³ Peut-être s'agit-il de l'œuvre aujourd'hui dans l'église de Saint-Louis-en-l'Île. Elle avait été offerte par Pierre Sarazin, le frère du sculpteur, probablement en juin 1665. Voir le mémoire sur Sarazin lu le 2 décembre 1689.

⁷⁴ P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, édition de M. Stanič, Paris, 2001, p. 155-157. Nous avons conservé l'orthographe moderne de l'édition.

⁷⁵ Fréart de Chambray.

⁷⁶ Moulé par Thibault Poissant. Voir A. le Pas de Sécheval, « Les missions romaines de Paul Fréart de Chantelou en 1639 et 1643 », *XVII^e siècle*, 1991, p. 259-287.

⁷⁷ P. Fréart de Chantelou, *op. cit.*, p. 159-160.

[9 septembre] L'après-dînée, sur les trois heures, le Roi est venu, M. le marquis de Villeroy était arrivé quelque temps auparavant, puis M. de Saint-Aignan et Magalotti, qui était là pour présenter à Sa Majesté l'horloge du cardinal Antoine, de la part de Son Éminence ; ce qu'il a fait. Le Roi la considérant, le Cavalier lui a dit que le tableau que Sa Majesté voyait était d'un des meilleurs peintres de Rome⁷⁸. Sa Majesté l'a regardé quelque temps, puis a dit que, s'il se fût appliqué de bonne heure à considérer les tableaux, il se serait connu en peinture, mais qu'il ne les regardait que depuis trois ou quatre ans ; et au Cavalier il lui a dit qu'il avait su qu'il avait été à l'Académie. Il a répondu à Sa Majesté qu'il y avait dit son sentiment sur la manière d'instruire les jeunes gens, qu'il ne fallait pas les mettre sitôt à dessiner d'après nature, qu'il fallait auparavant qu'ils étudiasent l'antique, comme ces belles têtes grecques de l'Apollon, de Jupiter et autres qui ont été formées, puis après les statues et les bas-reliefs ; que le naturel était partout ; que néanmoins l'on voit que les peintres se font plus à Rome qu'en France ni en Espagne, et que cela ne procède que du grand nombre de statues grecques et des beaux bustes antiques qui sont à Rome, lesquels on ne voit point ailleurs, ce qui aide merveilleusement aux professions de peinture et de sculpture ; que, quand on est accoutumé à dessiner après ces ouvrages, et qu'après on vient à dessiner après nature, on la corrige là où elle est défectueuse. Sur cela, j'ai dit au Roi que, pour l'instruction des peintres et sculpteurs et même pour l'ornement du Louvre, j'avais, il y a vingt et tant d'années, fait former et amener en France quantité de bas-reliefs et quelques statues dont l'on pourrait faire recherche pour l'Académie. Sa Majesté m'a commandé d'en parler à M. Colbert. Le Cavalier a ajouté au Roi qu'aux Français, dont la manière est petite et triste, il fallait leur faire voir la Lombardie, et aux Lombards, qui vont dans le grand, mais dans le pesant, il leur fallait voir Raphaël, qui est noble, gentil et délicat⁷⁹.

Le 13^e. Nous avons été à Versailles. Y allant, l'on s'est entretenu de statues, de peinture et de sculpture. J'ai dit au Cavalier que nous avons en France une figure, laquelle est à Richelieu, qui est d'une beauté admirable ; que c'est une Vénus dont le torse seulement est antique⁸⁰. Il m'a reparti aussitôt qu'il l'avait vue, avant qu'elle vint en France, que l'on l'avait trouvée de ce temps-ci à Puzzolo ; qu'elle était plus belle que la Vénus de Médicis, et que [de] tels chefs-d'œuvre de l'art devraient demeurer à Rome sans permettre qu'ils en sortissent, pour ce que, comme il avait dit au Roi et à M. Colbert, c'est par cette prérogative de posséder ce qui reste de beau de l'Antiquité que Rome produit les grands peintres et les grands sculpteurs ; pour ce que le naturel est en tout pays, mais qu'à le voir et l'étudier l'on

⁷⁸ Il s'agit d'une horloge avec un décor peint par Carlo Maratti.

⁷⁹ P. Fréart de Chantelou, *op. cit.*, p. 168-169.

⁸⁰ L'actuelle identification de la *Vénus Richelieu* est problématique ; on en connaît une copie par Pierre I Legros dans le parc de Versailles. Voir A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, Paris, 1994, p. 140 ; F. Souchal, *French sculptors of Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Reign of Louis XIV*, Londres, 1977-1993, 4 vol., t. II, p. 265, n° 49. Voir au 4 février 1668.

n'en devient pas plus habile ; qu'il faut voir l'antique et l'étudier pour pouvoir arriver à la perfection. Il a répété le défaut des peintres français, qui est d'avoir une manière petite, triste et menue ; que pour la corriger, il est nécessaire d'étudier après l'antique, principalement après le Torse du Belvédère, et après les peintres lombards ; qu'eux, qui sont pesants, et qui donnent dans le gros et dans le lourd, doivent étudier la manière noble et élégante de Raphaël, n'y ayant nul Lombard, a-t-il dit, sans en excepter même le Corrège, qui n'ait été disproportionné et sans règle ; que c'est la raison pourquoi ils doivent étudier Raphaël, lequel est très régulier. Il a encore répété que dans l'Académie, il faut étudier l'antique, dessiner en grand pour agrandir la manière, le grand contenant plus de particularités que le petit et le moyen ; qu'il faut mettre pour cela son papier, non sur les genoux, mais le plus loin entre les jambes qu'il se peut, et avec un toccalapis bien long dessiner éloigné de l'œil ; que cela agrandit la manière ; dessiner toujours avec une grande exactitude, c'est-à-dire finir extrêmement, parce qu'ainsi faisant, l'on acquiert l'habitude et la facilité de dessiner fini et achevé, sans y apporter après du soin et de la peine. Il nous a dit que, quand il trouve quelque élève qui a de l'esprit et du génie, il ne fait pour son instruction que le faire travailler auprès de lui, afin qu'il voie comme il opère ; que ceux qui n'ont pas tant de disposition naturelle n'y réussiraient pas ; [il] a apporté pour comparaison que qui voudrait emplir une petite fiole à la fontaine de Trévi, dont l'eau sort de la grosseur d'un demi-muid, n'en viendrait jamais à bout ; que pour l'emplir, il faut aller à un filet d'eau.

Ayant cessé de parler, j'ai dit qu'un jeune homme est heureux quand il trouve quelqu'un qui le met dans le bon chemin, sans avoir à le chercher lui-même ; qu'il y emploie bien souvent une partie de sa vie inutilement, qui se trouve perdue pour s'être égaré ; que si les grands hommes voulaient, ils accourraient bien le chemin à ceux qui commencent ; que l'on dit assez les règles de l'art, mais rarement ou jamais celles de l'ouvrier, c'est-à-dire l'expérience particulière que chacun s'est faite par son étude. Il en est demeuré d'accord et a dit qu'en peu de paroles, comme vingt ou trente, il pourrait renfermer l'expérience qu'il a faite en plus de quarante années de travail assidu et continu. Il a dit ensuite qu'Annibal Carrache avait accoutumé de dire dans l'académie du seigneur Paul Jourdain, où il allait dessiner, qu'il fallait faire les torses gros au respect des bras, comme les corps des arbres le sont au respect des branches ; qu'un académicien ayant un jour dessiné un torse trop menu de l'épaisseur d'un doigt de chaque côté, le Carrache lui ayant dit de le faire bien plus gros, il le grossit seulement d'une ou deux lignes, puis le montra à Annibal, qui lui dit en riant, et avec son langage moqueur et bolonais : qu'il aiguisât son toccalapis menu, et formât un contour entre les deux, et cela pour se moquer de lui. Il a ajouté qu'une de ses maximes à lui est que, quand une pensée ne plaît pas, au lieu de chercher à la raccommoder, il vaut mieux changer de thème, et donner dans une autre toute nouvelle. Il a dit qu'à l'Académie, il faut, l'été, dessiner à la lumière du jour, et l'hiver à celle de la lampe ; que s'il avait le temps, il irait y dessiner ; qu'il faudrait que celui qui y préside

corrigeât les académies des jeunes étudiants ; qu'il faudrait y dessiner des draperies de bas-reliefs aussi bien que des figures nues, et enfin pour la dignité, qu'il faudrait, quand le Louvre sera bâti, établir l'Académie dans le Louvre, et qu'il y eût un lieu pour y mettre les ouvrages des académiciens qui excellerient et auraient remporté le prix ; que, quand ce seraient des sculpteurs, il faudrait leur faire faire des statues pour le Louvre⁸¹.

Le Bernin a rédigé le mémoire demandé par Colbert, et Chantelou, dans le manuscrit du *Journal* conservé à la Bibliothèque de l'Institut, déclare que « cet écrit est rapporté au commencement de ce journal ». S'il manque dans les deux exemplaires conservés, on peut toutefois supposer qu'il a été soumis à l'Académie⁸².

Les commentaires du Bernin ont eu un effet immédiat ; les moulages de la *Vénus Richelieu* et de l'*Hercule Farnèse*, deux sculptures qu'il conseillait aux Français de copier pour acquérir la grande manière, sont offerts à l'Académie.

A été de surabondant résolu que le corps de la Vénus, que Monsieur de Chantelou a donné à l'Académie, sera moulé, [ce] dont elle a commis le soin à Monsieur Lerambert, pour en être donné des plâtres à tous les sculpteurs de l'Académie, auxquels il a été ordonné de la restaurer chacun selon qu'il estimera bon, et sera fourni audit sieur Lerambert l'argent nécessaire pour cet effet⁸³. [...] Et sur ce que Messieurs Du Metz et Perrault ont rapporté que Monseigneur Colbert, continuant ses bontés pour l'Académie, avait ordonné de faire mouler l'Hercule de Farnèse, pour être posé en icelle et servir à l'étude ordinaire, Messieurs Buyster, de Sève et Lerambert ont été nommés pour solliciter M. Poissant de la faire mouler en diligence⁸⁴.

Il est donc tout à fait concevable qu'un académicien – très probablement Philippe de Champaigne – ait voulu rechercher dans le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci le seul passage qui permît de mettre en cause les discours du Bernin. Le débat reprendra au premier trimestre 1670, opposant Bourdon et Boullongne, qui reprennent les principes du Bernin, à Le Brun et Champaigne qui, au contraire, les contestent. On le trouvera à cette date.

Si nos reconstructions sont exactes, il faut donc admettre l'existence de véritables conférences à l'Académie avant 1667.

⁸¹ P. Fréart de Chantelou, *op. cit.*, p. 176-178.

⁸² S. Bédard, *Les académies dans l'art français au XVII^e siècle (1630-1720)*, thèse Paris IV, juin 1999, p. 268-270, identifie ce manuscrit à celui qui a été soumis à La Teulière en 1683 et que ce dernier commente dans une lettre à Villacerf du 9 mai 1694 (*Correspondance des Directeurs*, t. II, 1889, p. 14).

⁸³ *Procès-verbaux*, t. I, p. 293, novembre 1665. Le 8 janvier 1667, on rappelle ce projet qui n'est pas encore mis à exécution.

⁸⁴ *Procès-verbaux*, t. I, p. 300, 27 février 1666. Le projet est rappelé le 29 mai 1666 ; confié à Anguier le 7 avril 1668, le moulage n'est remis qu'en mai 1668.

Les conférences de 1667 à 1679

La nouvelle organisation des conférences

Le 9 janvier 1666, Colbert propose un projet de réorganisation des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture¹. Ce projet, sans doute inspiré, voire rédigé par Charles Perrault, comme plus tard celui de mars 1667, invitait les professeurs de l'Académie à analyser tous les mois un tableau du Cabinet du Roi. Ce n'est toutefois qu'en avril 1667 qu'il est suivi d'effets. Une visite annoncée du vice-protecteur de l'Académie conduit à une préparation zélée, comme l'attestent les *Procès-verbaux* du 2 avril 1667 :

Et, considérant l'ordre qu'il se doit observer au jour que Monseigneur Colbert honorerait la Compagnie de sa présence, a été arrêté que l'on rangera les académies des professeurs suivant les mois et que tous les tableaux ou sculptures qui seront apportés, seront placés à la volonté de ceux qui [les] auront faits, suivant l'ordre des charges et des réceptions².

La séance cruciale du 9 avril 1667 est ainsi décrite :

Cejourd'hui, l'Académie étant extraordinairement assemblée, Monseigneur Colbert ayant honoré la Compagnie de sa présence et considéré les ouvrages d'un chacun, en ayant témoigné de la satisfaction, a pris séance, et, après avoir entendu le rapport qui lui a été fait des actes des conférences, a proposé derechef, en confirmant ce qu'il avait ci-devant ordonné au mois de janvier, à savoir de tirer du Cabinet du Roi les beaux tableaux des habiles hommes pour expliquer, en présence de la Compagnie et des élèves, les beautés qui se rencontreront, et que pour cet effet Monsieur Le Brun commencera, le premier samedi du mois de mai, sur le tableau du saint Michel de Raphaël³.

Cette séance est également relatée par Félibien dans la préface de ses *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667* (1668), et par Henry Testelin, dans les discours fictifs qui commentent ses tables de préceptes dans l'édition de 1693 ou 1694⁴. Ces textes donnent une idée des propos de Colbert, ou du moins de la façon dont ils ont été perçus.

Testelin a donné à son texte la forme d'un discours qu'il aurait adressé à Colbert.

¹ *Procès-verbaux*, t. I, p. 298, 9 janvier 1666.

² *Ibid.*, t. I, p. 317, 2 avril 1667.

³ *Ibid.*, t. I, p. 318, 9 avril 1667.

⁴ H. Testelin, [s.d.] ; voir annexes plus bas.

S'il ne peut être tenu pour une source de première main, on peut néanmoins le considérer comme assez fiable, dans la mesure où sa structure est assez proche des discours prononcés par son successeur, Guillet de Saint-Georges, dans les années 1680 (voir notamment aux dates des 17 décembre 1683, 14 septembre 1684, 21 septembre 1686 et le projet pour le 30 septembre 1688). Bien que certaines parties aient déjà été citées précédemment, il nous semble nécessaire de redonner ici un large extrait de ce texte, dont l'intégralité se trouve dans les annexes.

Monsieur Colbert n'a pas manqué de l'honorer de sa présence pendant le cours de sa vie, s'y trouvant avec les plus illustres amateurs des sciences et des beaux arts, et Messieurs des Bâtimens, lesquels après avoir considéré avec plaisir toute cette publique décoration, et passé en toutes les chambres de l'appartement qu'ils avaient vues remplies de divers ouvrages très curieux, même en celle de l'étude du modèle qu'ils avaient trouvé posé en groupe, à l'entour duquel étaient plusieurs étudiants des plus avancés qui le dessinaient de divers aspects, ce que cette illustre Compagnie considéra avec beaucoup d'estime. Au sortir de là elle fut conduite en un grand salon rempli magnifiquement des plus excellents tableaux entourés de riches bordures dorées qui brillaient d'un merveilleux éclat. À l'abord l'on aperçut un grand tableau de 12 ou 15 pieds de haut où est représenté le portrait du roi, revêtu de sa pourpre royale, séant en un trône enrichi et couvert d'un dais somptueux, ayant d'un côté sur les degrés des marques hiéroglyphiques des arts, et de l'autre plus proche de son siège un petit Amour qui en paraissait le génie, lequel Sa Majesté semblait couronner d'une branche d'olivier⁵.

Au-dessus du tableau et sur la corniche du salon était posée la figure d'un crucifix grand comme nature, fait par M. Sarazin, l'un des plus habiles sculpteurs du siècle, et recteur en l'Académie⁶. Au-dessous du portrait du Roi était un grand fauteuil élevé de deux gradins pour la place d'honneur et le siège présidial, à l'entour duquel à droite et à gauche étaient posés d'autres sièges à doubles rangs pour la compagnie. Tout le lambris du salon et la corniche étaient remplis des plus beaux tableaux des réceptions, jusqu'au parterre, où étaient posés sur des chevalets plusieurs de ces plus considérables pièces, pour être mieux en leur jour. L'entrée de ce salon remplissait à l'abord l'esprit de vénération et de respect. Monsieur Colbert même en fut surpris en y entrant la première fois, et après avoir tout considéré attentivement et donné des éloges sur chaque chose, on lui présenta les ouvrages des aspirants aux prix, ce qu'il examina avec application, interrogea même chacun des aspirants sur le raisonnement de leurs ouvrages. Après quoi il prit séance, ordonnant à

⁵ Le *Portrait du Roi* d'Henry Testelin, sur des dessins de Le Brun (Versailles, musée du Château), décrit dans la conférence de Guillet de Saint-Georges du 6 octobre 1691, n'a été remis à l'Académie que le 7 janvier 1668.

⁶ Sur le Christ de Sarazin, voir plus haut les commentaires du Bernin.



Claude Lefèvre,

Portrait de Jean-Baptiste Colbert.
Versailles, musée national du château.

toute la Compagnie de s'asseoir chacun en son rang et de se couvrir. Alors le secrétaire se levant et faisant la révérence, tenant son registre ouvert, prononça à haute voix le sentiment de l'Académie pour le jugement des prix, lesquels elle soumettait au jugement de Sa Grandeur, qui l'ayant confirmé et prononcé la résolution, reçut des mains du secrétaire les prix, consistant en des médailles d'or de diverses valeurs, appropriées au mérite de l'ouvrage, lesquelles il distribua avec des paroles pleines d'estime et d'encouragement pour ceux auxquels elles étaient adjugées.

Cette distribution étant achevée, la compagnie de M. Colbert, s'étant entretenue civilement sur l'estime de ces exercices, toute la compagnie paraissant en un profond silence, le secrétaire prit derechef la parole, prononçant ce discours : *Monseigneur, l'Académie se voyant dans le calme que Votre Grandeur lui a procuré en affermissant son établissement, et dissipant les obstacles qu'on y avait voulu opposer, elle juge ne pouvoir mieux employer la tranquillité de ses assemblées qu'à s'entretenir sur le raisonnement de sa profession, pour tâcher d'en bannir les erreurs, et d'élever les étudiants par des règles assurées. Pour cet effet elle résolut de reprendre l'exercice des conférences que ces obstacles lui avaient fait discontinuer, et pour ne point perdre le temps à disposer l'ordre des matières, elle trouva plus à propos d'entrer d'abord dans l'examen des choses mêmes par la considération de quelques ouvrages, ou par la lecture des auteurs qui en ont écrit. Léonard de Vinci, auteur célèbre, fut le premier qui se rencontra sous la main, où les matières sont mêlées confusément, sur quoi furent agitées diverses questions : la première sur l'usage des raccourcis ; une autre tomba sur l'universalité du contraste. On parla ensuite de l'étude des airs de têtes de figures antiques ; enfin on dit quelque chose de la manière de draper les figures et des différentes étoffes. Sur la première question, on dit que le corps humain étant composé de diverses parties dont les mouvements sont différents, il n'est pas possible de le représenter sans faire paraître du raccourci en quelqu'une de ses parties, surtout lorsqu'on est assujéti à certaines places, comme des niches, des frises, ou des plafonds, ce qui oblige de fixer un certain endroit de point de vue, ainsi qu'à des perspectives. Mais que l'on peut (à l'imitation de Raphaël) feindre des tapisseries attachées à des plafonds pour éviter les raccourcis désagréables. À l'égard du contraste, ce mot étant italien, signifie en français une douce contrariété ou diversité, on représenta qu'il s'étend généralement sur toutes les parties de la peinture, mais qu'on le doit traiter fort discrètement, d'autant que l'excès en devient insupportable à la vue. Sur les airs de têtes antiques l'on jugea qu'un habile homme, après avoir étudié les belles figures antiques, en avait conçu les plus grandes idées, et imprimé dans son esprit les plus beaux traits de la physionomie, selon l'expression de leurs caractères, qui est comme le suc et le précis de cette étude, les pourra appliquer à l'expression des figures qu'il aura à représenter. Que l'intention de Léonard de Vinci n'est en cet endroit que de réprimer le mauvais goût de ceux qui bornent leurs génies à certains airs pris des antiques, et les appliquent à tout sans discernement.*

Quant à la manière de draper les figures, tout ce qui en fut dit se réduisit à deux ou trois observations, l'une de suivre la mode ou coutume, et, à l'exemple des auteurs des antiques, modeler les figures nues soit de terre ou de cire, et poser dessus les draperies pour en étudier les plis suivant l'idée qu'on en aura projeté. Pour la matière des étoffes, soit brocart ou broderie, dont quelques peintres modernes ont affecté de revêtir des anges pour exprimer leurs différents degrés de charges et d'honneur dans le ciel, l'Académie en a désapprouvé l'usage, et fit observer en second lieu la qualité des figures pour leur approprier des vêtements convenables à l'expression des sujets ; et enfin à l'égard des figures allégoriques, où l'on n'est point assujéti à aucune mode, qu'il suffit d'ajuster les draperies d'une manière agréable pour cacher les parties deshonnêtes ou déplaisantes à la vue, et conserver soigneusement ce qui marque la proportion, évitant de traverser l'étendue par des petits plis enfoncés que l'on doit ranger à l'endroit des jointures.

Ce discours fut beaucoup plus étendu, mais il suffit de cet abrégé, puisqu'il n'est rapporté ici que pour faire connaître l'occasion des discours suivants. M. Colbert témoigna beaucoup de satisfaction des exercices de l'Académie, l'exhorta de les continuer, et de prendre à l'avenir pour sujet de ses entretiens les beaux tableaux du cabinet du roi, d'en remarquer librement les défauts aussi bien que les beautés pour en tirer tous les avantages propres à l'avancement des arts, ce que la Compagnie a observé, comme on le pourra voir quelque jour par le journal que le secrétaire en a dressé⁷.

Dans la préface de l'édition des *Conférences* de 1668, Félibien reconstruit ainsi le discours de Colbert :

Sur la fin de l'année 1663, le Roi pourvut Monsieur Colbert de la charge de Surintendant des Bâtiments et fit connaître par là le désir qu'il avait de faire fleurir les arts plus que jamais. Ce grand homme aussi intelligent et aussi amateur des belles choses que zélé pour la gloire de son maître rétablit dans Paris et en divers autres endroits de ce royaume des fabriques de tapisseries, et fit encore travailler à plusieurs autres ouvrages auxquels l'on ne s'était point encore appliqué en France. Mais comme il sait que l'art de peindre s'étend presque à tous les travaux de la main et qu'il n'y a rien qui contribue davantage à la gloire du prince comme ces ouvrages immortels que les peintres et les sculpteurs laissent à la postérité, il procura auprès de Sa Majesté de nouvelles grâces à ces illustres ouvriers afin de leur donner plus d'émulation par le désir de l'honneur et de la récompense.

Il ne se contenta pas de cela, mais comme il avait été choisi par Sa Majesté pour vice-protecteur de l'Académie au lieu de Monsieur le Chancelier qui prit la place de protecteur,

⁷ H. Testelin [s.d.], préface.

vacante par la mort du cardinal Mazarin, il voulut au milieu de ses grands emplois faire les fonctions de cette charge et prendre connaissance de ce qui se passait dans les Assemblées. Ne pouvant s'y trouver aussi souvent qu'il eût bien désiré, il commit M. Du Metz, Intendant des Meubles de la Couronne, et M. Perrault, qui exerce la commission des Bâtiments, pour y assister et y porter ses ordres. Mais comme l'affection particulière qu'il a pour l'Académie lui faisait chercher sans cesse de nouveaux moyens de l'avancer, un jour qu'il l'honora de sa présence pour la distribution des prix que le roi donne aux étudiants, après que l'on eut examiné les tableaux qu'ils avaient faits, et qu'on lui eut rendu compte de tout ce qui s'était traité dans les dernières assemblées, il dit que dans les sciences et les arts il y a deux manières d'enseigner, savoir, par les préceptes et par les exemples ; que l'une instruit l'entendement, et l'autre l'imagination ; et que comme dans la peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très nécessaires pour se perfectionner dans cet art et servent le plus à conduire sûrement les jeunes étudiants. Qu'ainsi il lui semblait que si dans l'Académie on proposait pour modèle les ouvrages des meilleurs maîtres et qu'on montrait en quoi consiste la perfection de l'art, cette manière d'enseigner jointe aux autres exercices qui se pratiquent dans l'Académie serait d'une très grande utilité. Car quoique la perception d'un ouvrage dépende particulièrement de la force et de la beauté du génie de celui qui s'y applique, néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on ferait ne fussent très profitables, puisque dans ce travail, de même que dans tous les autres, l'expérience découvre beaucoup de choses nécessaires à ceux qui étudient, lesquels profitant des remarques des plus savants peuvent même s'exempter de plusieurs recherches qui emportent bien du temps lorsqu'on est obligé de les faire. C'est ainsi que dans plusieurs autres arts, particulièrement dans la musique et dans la poésie qui conviennent le plus avec la peinture, l'on a trouvé des règles infaillibles pour s'y perfectionner, bien que tous ceux qui les savent ne deviennent pas également capables de les pratiquer.

Que pour bien instruire la jeunesse dans l'art de peindre, il serait donc nécessaire de leur exposer les ouvrages des plus savants peintres, et dans des conférences publiques, faire connaître ce qui contribue le plus à la beauté et à la perfection des tableaux. Que, chacun ayant la liberté de dire son sentiment, l'on ferait un examen de tout ce qui entre dans la composition d'un sujet, et même que les avis différents qui se pourraient rencontrer serviraient à découvrir beaucoup de choses qui feraient autant de préceptes et de maximes. Que ces conférences n'ayant point encore été en usage dans cette assemblée, il se trouverait peut-être des personnes qui craindraient de ne s'en acquitter pas assez bien ; mais qu'ils ne devaient pas avoir cette appréhension, parce qu'encore qu'ils y trouvassent d'abord quelques difficultés, néanmoins ils ne seraient pas longtemps à les surmonter et ne prendraient pas moins de plaisir à parler des beautés d'un tableau qu'à les faire voir par leurs pinceaux et par leurs couleurs. Que cet exercice serait aussi utile que glorieux à leur corps, puisqu'en

traitant de l'art de la peinture d'une manière qui n'a jamais été pratiquée ailleurs, on verrait un jour que s'ils n'ont pas été des premiers à le découvrir, ils auront au moins eu l'honneur d'être les premiers qui en auront mis les règles à leur dernière perfection.

Ainsi Monsieur Colbert ayant fait connaître à la Compagnie combien cette conduite et cette étude seraient avantageuses, il fut résolu que l'on s'assemblerait tous les premiers samedis du mois dans la grande salle de l'Académie ou dans le cabinet des tableaux du roi, desquels Monsieur Colbert leur permit de se servir, pour en faire des remarques. Que le Chancelier et les recteurs de l'Académie feraient l'ouverture des conférences chacun à leur tour par un discours où ils examineraient le tableau qu'ils auraient choisi. Que M. Le Brun, comme Chancelier, commencerait dès le premier samedi, et que celui à qui Sa Majesté avait donné la charge d'écrire sur ses Bâtimens⁸ aurait aussi celle de recueillir toutes les conférences et de les mettre en état d'être données au public de temps en temps.

De sorte que l'on commença de s'assembler le samedi septième jour [de] mai, et l'on peut voir dans les conférences qui ont été faites pendant le reste de l'année combien l'on a déjà remarqué de choses très importantes pour la peinture⁹.

À la fin du mois d'avril 1667, comme le précisent les *Procès-verbaux*, l'Académie donne suite au projet présenté par Colbert ; elle arrête un certain nombre de décisions concernant l'organisation et l'édition des conférences.

Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée, suivant ce que Monseigneur Colbert a ordonné que Monsieur Félibien coucherait par écrit les résultats des conférences sur le raisonnement de la peinture pour les donner au public, avec la description de ce qui se fait dans les Bâtimens du Roi, Monsieur Perrault a présenté à la Compagnie un mémoire, approuvé de Monseigneur Colbert, sur l'ordre qui se doit tenir en l'exercice desdites conférences, à quoi l'Académie ayant rendu ses soumissions, a arrêté que ledit ordre sera enregistré pour être exécuté, et Monsieur Félibien, ayant fait son compliment à la Compagnie, a pris séance au rang des conseillers honoraires.

A été résolu ensuite que les jours que l'Académie ne sera point occupée sur le sujet des tableaux du Roi, elle continuera les conférences par l'examen des questions qui seront agitées à l'ordinaire.

Ce même jour la Compagnie a résolu que, le tableau du saint Michel de Raphaël ne se pouvant transporter, l'on ira au Cabinet du Roi pour entendre l'explication qu'en fera Monsieur Le Brun, selon que Monseigneur Colbert l'a ordonné¹⁰.

⁸ Félibien lui-même.

⁹ A. Félibien 1668, préface non paginée.

¹⁰ *Procès-verbaux*, t. I, p. 318-319, avril 1667.

Voici le mémoire autographe de Perrault, approuvé par Colbert, tel qu'il apparaît dans les *Procès-verbaux* :

Projet de l'ordre qui se pourrait tenir dans l'Académie royale de peinture et de sculpture, touchant les conférences qui s'y font tous les premiers et derniers samedis de chaque mois

Il serait nécessaire de ne point discourir d'aucune matière ni traiter aucune question qu'elle n'eût été proposée dans une séance précédente en laquelle on aurait bien établi et fait entendre à toute la Compagnie l'état de la question, afin que, durant le temps qui se passe d'une conférence à l'autre, chacun ou du moins ceux qui voudraient s'en donner la peine, y songeât avec plus d'attention et ainsi fût mieux préparé à en dire son avis au jour de l'assemblée suivante. Il serait aussi nécessaire que ceux qui voudront dire leur sentiment et l'appuyer de raisons en apportassent un extrait sommaire par écrit qui en contiendrait la substance, non seulement pour soulager leur mémoire mais afin que ces extraits servissent d'instruction à celui qui sera chargé de rédiger les conférences par écrit, ces extraits lui étant remis entre les mains.

Il serait encore à propos que les décisions de l'Académie fussent accompagnées des raisons qu'elle a eues de se déterminer dans sa résolution, après avoir apporté et discuté toutes les raisons de part et d'autre et non pas les donner au public toutes nues et toutes simples, ainsi que des oracles que l'on serait obligé de croire, parce que ces matières étant toutes sujettes au raisonnement il n'y aura personne qui, se trouvant d'une opinion contraire à la décision de l'Académie, fût-il du corps même de l'Académie, qui s'y rende jamais à moins qu'il voie des raisons et démonstrations et même une réponse pertinente aux objections qu'il pourrait faire, de sorte qu'il vaudrait mieux ne traiter et ne décider que deux ou trois questions par an, après les avoir bien examinées et approfondies, que de faire un grand nombre de décisions qui ne se trouveraient pas soutenues de démonstrations convaincantes ou du moins de raisonnements très solides, parce qu'une question bien traitée fera plus de fruit que cent questions qui ne seraient traitées que superficiellement.

Mais comme l'emploi de rédiger par écrit ces Conférences est très vaste et très pénible, il ne paraît pas juste d'exiger de M. Testelin, Secrétaire de la Compagnie, qui doit donner la plus considérable partie de son temps à l'exercice de sa profession et qui d'ailleurs est très occupé pour les affaires du corps de l'Académie, qu'il se chargeât encore de ce travail, qui demande un homme tout entier. Dans le besoin de trouver une plume digne de cette occupation, il semble que la Compagnie aurait à souhaiter que M. Félibien, qui assurément, outre le style qu'il a très excellent, possède encore toutes les qualités nécessaires à cet emploi, ayant donné des marques au public des connaissances qu'il a de la peinture et de la sculpture, fût en état de pouvoir s'engager dans ce travail, qui lui conviendrait d'autant plus

qu'étant Historiographe des Bâtiments du Roi, il a, ce semble, une obligation particulière d'écrire de ce qui se passe dans l'Académie, dont le but principal est de s'occuper à embellir ces mêmes bâtiments et à fournir de matière aux belles descriptions qu'il est obligé d'en donner au public.

Approuvé le contenu en ce mémoire.

À Saint-Germain-en-Laye, le 28 mars 1667. Colbert¹¹.

Dans les conférences qui suivent, nous proposons en note des identifications possibles de certains des intervenants. Jusqu'au mois de septembre, il semble que, parmi les académiciens, seuls les recteurs aient pris la parole, selon leur ordre hiérarchique. Il est probable que, malgré la décision du 3 septembre 1667 (« En outre il a été résolu que il n'y aura que Messieurs les recteurs et adjoints qui expliqueront les tableaux du Cabinet du Roi, mais sera libre à tous ceux de l'Académie de dire leur sentiment¹² »), peu d'autres artistes aient osé intervenir. En revanche, des interventions de « particuliers » ont pu avoir lieu. Les recteurs en titre étaient Charles Errard (alors à Rome), Sébastien Bourdon, Philippe de Champaigne, Gérard Van Opstal, les deux adjoints à recteur Nicolas Mignard et Jean Nocret. Charles Le Brun, qui a démissionné de sa charge de recteur, ne la reprendra qu'en 1668, à la mort de Van Opstal. À la mort de Mignard, Nicolas Loir fut élu adjoint à recteur.

¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 315-317. Chaque paragraphe du mémoire est annoté « Bon » en marge.

¹² *Ibid.*, t. I, p. 322.



Raphaël.

Saint Michel terrassant le dragon.
Paris, musée du Louvre.

Les conférences de mai 1667 à janvier 1672

| 7 mai 1667

Charles Le Brun : *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël

MANUSCRIT Disparu. Comme pour toutes les conférences de l'année 1667, on ne dispose que de l'édition de Félibien de 1668.

PROCÈS-VERBAUX « Cejourd'hui l'Académie s'est assemblée au Cabinet du Roi pour entendre le discours que Monsieur Le Brun a été chargé de faire sur le tableau du saint Michel de Raphaël » (t. I, p. 319, 7 mai 1667).

DATATION La date est donnée par les *Procès-verbaux* et par Félibien.

RELECTURES 7 décembre 1709 (« il y a été lu quelques observations faites sur les trois parties principales qui composent le tableau de saint Michel, peint par Raphaël, ce qui a servi de sujet d'entretien ») ; 6 décembre 1738, par Lépicié (« sur le tableau de saint Michel de Raphaël ») ; 2 juillet 1763, par Cochin (« lecture d'une des conférences de l'Académie du 7 mai 1667, rédigées par M. Félibien, dans laquelle M. Le Brun examine les beautés du saint Michel de Raphaël »).

ÉDITIONS A. Félibien 1668, p. 1-16 (rééd. 1669, 1705, 1725) ; H. Jouin 1883, p. 1-11 ; Ch. Le Brun, *L'Expression des passions et autres conférences*, édition de J. Philippe, Paris, 1994, p. 133-157 ; A. Mérot 1996, p. 60-67 ; J. Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin, 2001, p. 270-284.

BIBLIOGRAPHIE J. Montagu, « Charles Le Brun's use of a figure from Raphael », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1958, p. 91-96 ; B. Teyssèdre 1965, p. 76-77, 90-91, 384-385 ; R. Démoris, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *La Naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 37-50 ; J. Held 2001, p. 64-69.

NOTICE ÉDITORIALE Suivant les principes généraux de ce recueil, l'orthographe a été modernisée et la ponctuation sensiblement transformée. Lorsqu'il existe plusieurs variantes entre les éditions de 1668 et 1669, celles-ci sont mentionnées en notes philologiques.

TABLEAU Ce tableau a fait partie des collections de François I^{er} et est aujourd'hui conservé au musée du Louvre (inv. 610 ; A. Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, 1987, n°5, p. 88-89). Il a été gravé pour le *Cabinet du Roi*, par Gilles Rousselet. Le terme *Cabinet du Roi*, ici en italique, désigne l'ensemble des planches gravées commandées et acquises par la Surintendance des Bâtiments pour les collections du roi. Voir G. Duplessis, *Le Cabinet du Roi : collection d'estampes commandées par Louis XIV*, Paris, 1869.

REMARQUES Dans ses *Sentiments des plus habiles peintres* [s.d.], Testelin présente, de manière peu crédible, le discours « sur l'usage du trait et du dessein » comme faisant la synthèse des discussions qui auraient eu lieu à l'occasion de cette conférence. Le texte de Félibien que nous publions ici peut être considéré comme une relation beaucoup plus fiable de ce qui s'est passé lors de cette séance. Écrit rétrospectivement, il intègre – contrairement à nombre de manuscrits d'auteurs que nous éditons – les discussions auxquelles la présentation de Le Brun a donné lieu. Un certain nombre de traits caractéristiques de la pensée des académiciens apparaissent déjà dans cette conférence, comme le statut d'autorité conféré aux grands peintres du passé et à l'Antique. Cette première conférence inaugure une réflexion qui se poursuivra tout au long de l'histoire de l'Académie, et qui met en jeu l'idée d'imitation : le peintre doit-il se référer dans ses tableaux à la nature et /ou à la peinture ?

Il semble que Le Brun ait eu une prédilection pour cette œuvre de Raphaël, comme le laisse supposer la citation évidente de la figure du saint Michel que l'on trouve dans un dessin préparatoire (MV 7312) pour *La Seconde Conquête de la Franche-Comté* de la Grande Galerie de Versailles (ill. p. 116).

Première conférence tenue dans le cabinet des tableaux du Roi, le samedi 7 mai 1667

Tous les académiciens et la plupart de leurs élèves¹ s'étant rendus dans le cabinet des tableaux du Roi, l'on y trouva le Saint Michel de Raphaël exposé dans un jour favorable.

[Description du tableau par Félibien²]

Ce tableau a huit pieds de haut sur cinq de large³. Au milieu d'un grand paysage qui représente un lieu désert et qui n'a point encore été habité, on voit saint Michel descendant du ciel en terre et tenant sous lui le démon abattu. Cet ange est soutenu en l'air par deux grandes ailes. Il est vêtu d'une cuirasse faite d'écailles d'or, où est attachée une espèce de saie⁴ de drap d'or à la romaine qui ne descend que jusqu'au genou. Il y en a un autre par-dessous d'une étoffe bleue qui déborde un peu, où en forme de broderie l'on voit écrit en lettres capitales, *RAPHAEL URBINAS PINGEBAT M. D. XVII*⁵.

Par-dessus ces armes, il y a comme deux écharpes de couleur gris de lin qui, étant agitées et soutenues par la force de l'air, s'élèvent en haut. On voit que l'un des bouts est emporté comme avec plus de violence entre les deux ailes de l'ange et que l'autre se soutient par sa légèreté naturelle.

Cet ange a une épée ceinte à son côté. Des deux mains il tient une demi-pique, mais ayant le bras droit plus élevé, la main gauche paraît un peu retirée sous le bras droit à cause que la partie d'en haut de tout le corps avance davantage que celle d'en bas. Sa jambe gauche est ployée et, quoique la droite semble appuyée sur le Démon, néanmoins elle n'y touche pas.

Ses cheveux soutenus de l'air font un pareil mouvement que la draperie. Ses brodequins sont de couleur gris de lin de même que les écharpes qui l'environnent.

Le démon qui est sous lui et comme écrasé se mord la langue et grince les dents. Et l'on voit dans ses yeux rouges et enflammés les marques de sa rage et de sa fureur. Il est sur le bord d'un précipice et entre des rochers d'où sortent des flammes. Il a des cornes de bouc, des ailes de dragon et une queue de serpent. Il s'appuie de la main gauche contre terre, et tient de la droite un croc de fer qui lui sert de sceptre et qui est la marque funeste de son cruel empire sur les autres démons.

¹ Ce mot est d'un usage récent et plutôt employé dans le milieu des peintres. Il est expliqué par Fréart de Chambray dans son *Idée de la perfection de la Peinture* en 1662. Voir sa définition dans le glossaire.

² Selon un procédé qu'on retrouve fréquemment dans les comptes rendus des conférences par Félibien, ce long passage vient pallier l'absence de description chez Le Brun.

³ Environ 2,6 m de haut sur 1,6 m de large. Le tableau du Louvre mesure exactement 2,68 m sur 1,6 m.

⁴ *Saie* ou *sayon* : « Vieux mot qui signifiait autrefois une casaque ou un habit de gens de guerre, dont usaient les Grecs et les Romains » (A. Furetière, *Dictionnaire universel*, Rotterdam, 1690).

⁵ Comme le note Julien Philippe, le *Saint Michel* porte la date de M. D. XVIII et non de M. D. XVII. (Ch Le Brun, 1994, p. 143, n. 14).

[I. Ouverture.

[La disposition]

M. Le Brun qui était chargé de faire des remarques sur ce tableau observa d'abord la disposition de la figure de l'ange, qui est d'autant plus digne d'être considérée qu'elle représente un corps qui se soutient en l'air et d'une manière difficile à être bien représentée.

Il montra dans toutes les parties de ce corps un contraste très agréable car, bien que le visage soit de front, le devant du corps néanmoins ne paraît pas de même. L'on voit que l'épaule droite recule et que la gauche qui avance ne laisse voir que de côté la partie supérieure de l'estomac.

Par-dessous le bras gauche, l'on découvre tout le ventre. La cuisse et la jambe droite, qui paraissent presque de front, font en s'allongeant en bas un mouvement contraire à celui du bras droit élevé en haut et à celui de l'autre jambe qui se ploie et se retire en arrière. Le démon est disposé avec la même industrie. C'est un corps renversé par terre qui paraît comme écrasé sous la puissance de l'ange. Les parties de ce corps semblent être rompues et brisées, ainsi que M. Le Brun fit remarquer particulièrement dans le cou de ce démon, dont le visage est tourné sur les épaules.

[Le dessein]

Ensuite de la disposition il observa le dessein de ces figures dans toutes leurs parties ; de quelle sorte Raphaël a fini jusqu'aux moindres choses, mais surtout combien il a été correct dans le dessein ; ce qui se voit merveilleusement bien dans les contours de tous les membres, comme aux bras et aux mains, aux jambes et aux pieds, où l'on aperçoit au travers d'une chair fraîche et solide les muscles dans leur véritable lieu qui font l'effet que la nature demande.

Comme une des plus grandes difficultés de la peinture est de bien former tous les contours, Raphaël a été soigneux de les rendre précis et corrects dans ses ouvrages à l'exemple des excellents peintres de l'Antiquité, qui étaient si exacts à profiler jusqu'aux moindres membres des corps, afin que l'on en vît mieux la figure, étant certain que c'est la circonscription des lignes (il faut que je me serve de ce mot) qui donne connaissance de la véritable forme du corps⁶. Et c'est en cela que ce grand peintre s'est conduit avec tant de discrétion, et d'une manière si singulière, que, ne perdant jamais

⁶ Le Brun pense peut-être au peintre grec Parrhasios, loué pour la précision des détails de ses figures, mais aussi pour la délicatesse de leurs contours (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 67). Le terme de « circonscription » utilisé ici par Félibien est emprunté à Alberti, dont le *Della pittura* a été publié en France avec le *Tratatto della Pittura* de Léonard par Trichet du Fresne en 1651. Voir L. B. Alberti, *De la peinture*, II, 30, trad. fr. J. L. Schefer, Paris, 1992, p. 145.

rien de son trait principal, on reconnaît toujours dans ces figures la beauté et la force du dessin, même dans les parties qui sont les plus éloignées, sans qu'il reste pour cela aucune sécheresse ni aucune dureté, quoiqu'il semble avoir penché de ce côté-là dans quelques-uns de ses ouvrages à cause de cette grande précision de contours dont il était si amateur.

Bien qu'il semble qu'en représentant les anges qui sont des êtres tout spirituels on doive leur donner une forme délicate et les faire paraître sous des corps qui aient cette sorte de beauté que les anciens sculpteurs ont si bien représentée dans la figure de l'Apollon antique⁷, toutefois M. Le Brun fit remarquer que Raphaël ayant à peindre saint Michel dans cette action qui exprime la force et la puissance de Dieu, il a donné à sa figure une beauté mâle et vigoureuse. Car encore que les traits de son visage et la carnation de son corps représentent parfaitement la délicatesse et la fraîcheur d'un jeune homme, l'on y reconnaît aussi une force et une majesté qui montrent quelque chose de puissant et de divin, faisant voir dans les jointures des membres une vigueur extraordinaire, ce qui se connaît particulièrement aux coudes, aux genoux et aux doigts qui sont ressentis et articulés avec fermeté, qui ne paraît que dans les corps les plus robustes.

[L'expression du sujet]

Aussi jamais peintre n'a su exprimer un sujet avec plus de grandeur, plus de beauté et plus de bienséance que Raphaël. Quelque fier et quelque terrible que paraisse le visage de saint Michel, on y voit pourtant beaucoup de douceur et de grâce. Ce que M. Le Brun y observa fit encore mieux connaître son excellence. Car il remarqua que le nez, large par le haut et un peu plus étroit en bas, est la partie qui fait paraître cette majesté qui éclate sur tout son visage ; son front, large et ouvert par le milieu, est comme le siège de la grandeur de son esprit et de sa sagesse.

L'on voit une demi-teinte entre les deux sourcils qui marque dans cette partie une disposition à se mouvoir en s'élevant en haut ou en s'abaissant sur les yeux, comme il arrive d'ordinaire aux personnes capables de grands soins et chargées d'affaires importantes⁸, et qui paraît encore lorsqu'on se met en colère⁹. Mais cette marque n'est

⁷ Il s'agit de l'*Apollon du Belvédère*, dont des moulages avaient été réalisés pour François I^{er} et une copie en bronze pour Fontainebleau (F. Haskell et N. Penny, *Taste and the Antique, The lure of classical sculpture*, New Haven-Londres, 1981, cat. 8, p. 148-151). Il fut gravé par F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere*, Rome-Paris, 1638, cat. 30-31. J. Held (2001, n. 6, p. 65) précise que Lomazzo avait déjà fait cette comparaison entre le *Saint Michel* de Raphaël et l'*Apollon du Belvédère* (G. P. Lomazzo, *op. cit.*, p. 47).

⁸ On peut voir dans ce passage une allusion à la marque sur le front du roi qui figure dans la plupart de ses portraits. Voir, à ce propos, P. Fréart de Chantelou, Paris, 2002, p. 95, 29 juillet 1665.

⁹ On rapprochera ces indications, ainsi que celles du paragraphe précédent, du passage que Le Brun consacre à la représentation de la colère dans sa conférence sur l'expression des passions (voir plus loin, 6 octobre et 10 novembre 1668).

mise là que pour ne laisser pas le front trop uni. Car cette partie demeure sans effet et sans mouvement, cet ange méprisant trop l'ennemi qu'il a renversé pour s'appliquer beaucoup à le vouloir vaincre, ce que Raphaël a merveilleusement bien représenté par un certain dédain qui paraît dans ses yeux et dans sa bouche. Ses yeux qui sont médiocrement ouverts et dont les sourcils forment deux arcs très parfaits sont une marque de sa tranquillité, de même que sa bouche dont la lèvre d'en bas surpasse un peu celle d'en haut en est aussi une du mépris qu'il fait de son ennemi.

[L'action]

Il ne paraît pas seulement de l'action dans toutes les parties de ce corps ; le peintre a fait en sorte que les choses mêmes qui l'environnent semblent agitées, afin qu'il y ait davantage de mouvement dans la figure.

M. Le Brun ayant fait voir comme l'air pressé par la pesanteur du corps qui descend en bas fait élever en même temps ce qu'il rencontre de plus léger et le pousse avec violence par les endroits où il trouve quelque passage, fit encore remarquer que non seulement les cheveux de l'ange tout droits sur sa tête se portent entre ses deux ailes, où le vent passe avec plus de violence, mais encore que ses écharpes qu'il a autour de lui voltigent de côté et d'autre avec cette observation particulière que les extrémités de celle qui paraît la plus pesante tendent en bas et les autres demeurent soutenues en l'air.

Ces sortes d'accommodements sont des secrets et des inventions admirables pour faire paraître du mouvement et de l'action dans les corps, et Raphaël a surpassé tous les autres peintres en cela, n'ayant jamais rien omis de ce qui peut contribuer davantage à la belle expression d'un sujet.

[II. Discussion]

Après que M. Le Brun eut fait toutes ces remarques, il pria la Compagnie de vouloir dire aussi son avis sur ce tableau et soumit ses sentiments à ceux de l'Académie. Mais chacun fut de son opinion et ne trouva rien dans les choses qu'il avait avancées qui pût être contredit et qui ne fût très judicieusement observé.

[L'anatomie]

Il y eut néanmoins une personne¹⁰ qui, après avoir reconnu le mérite de Raphaël,

¹⁰ B. Teyssèdre (1965, p. 91) soutient avec vraisemblance qu'il s'agit de Roger de Piles. Pourtant, R. Démoris rappelle que, dans sa remarque au vers 107 du *De arte graphica* de C.-A. Dufresnoy (1668), de Piles relativise ce point de vue : « Cette maxime n'est pas si générale, qu'il ne se trouve des actions où les masses des muscles se rencontrent vis-à-vis l'un de l'autre, mais cela n'est pas si ordinaire » (« De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *op. cit.*, p. 42). L'observation sur le mouvement des muscles est analogue à celle que fait Descartes dans ses *Passions de l'âme* (I, art. XI).



Charles Le Brun,

La Seconde conquête de la Franche-Comté.
Versailles, musée national du château.

entreprit de soutenir que ce tableau n'était pas sans défauts. Et pour le prouver il posa pour fondement et pour maxime générale que, dans quelque membre du corps que ce puisse être, un côté de ce membre ne peut être enflé que l'autre côté qui est à l'opposite non seulement ne diminue de sa grosseur mais encore ne se retire et ne fasse une figure toute contraire ; en sorte que, dans une jambe ou dans un bras, les contours doivent être desseinés de telle manière que leur rondeur et leurs renflements ne soient jamais vis-à-vis les uns des autres.

Or il prétendait que le dessus et le dessous du bras droit de saint Michel étaient desseinés de telle façon que les contours qui doivent être différents par un renflement qui paraisse dans la partie supérieure étaient entièrement égaux, et que le dessous qui devait être diminué à l'égal de ce que le dessus était augmenté avait autant de force et de rondeur que la partie qui lui était opposée. En sorte, disait-il, que le contour de ce bras, dont le muscle devait paraître en un endroit plus qu'en l'autre, était tracé par des lignes égales et semblables à celles qui formeraient un œuf.

Cette remarque, qui surprit toute la Compagnie, et qui parut très importante, réveilla les esprits, et tout le monde ouvrant les yeux chercha si, en s'appliquant davantage à regarder ce tableau, il pourrait y découvrir ce qu'ils n'avaient point encore aperçu.

Tous s'approchèrent pour le considérer plus exactement, et tous jugèrent que la chose n'était point desseinée comme ce particulier s'imaginait de la voir. Un de l'Assemblée¹¹ remarqua très judicieusement que, comme il y a des peintres qui chargent trop les parties de leurs ouvrages, soit dans les contours, soit dans les expressions, soit dans l'union des couleurs, il ne faut pas s'étonner si quelquefois l'on ne voit pas d'abord dans les ouvrages les plus accomplis cette insensible diminution et cette conduite si industrieuse par laquelle ils passent d'une partie à une autre et qui est le grand et admirable secret de l'art.

Or il est vrai que c'est en quoi Raphaël a été un excellent maître et un maître que peu de gens peuvent imiter. Aussi, bien loin de reconnaître aucun défaut dans ce tableau, cette accusation donna lieu de l'admirer davantage et fit que M. Le Brun rentrant dans un examen plus exact de plusieurs parties dont il n'avait point parlé, y découvrit des beautés qui ne se trouvent guère ailleurs.

M. Perrault même, pour obliger davantage tout le monde à dire ses sentiments, demanda s'il est vrai que la nature soit si régulière dans la construction de toutes les parties du corps de l'homme que jamais il ne se trouve aucun membre dont les contours ne puissent pas former deux lignes qui fassent paraître quelque rondeur, et si c'est une observation que l'on ait faite sur les antiques, et dans les tableaux des plus excellents

¹¹ Peut-être Sébastien Bourdon dont l'indulgence devint légendaire. Voir plus loin, 6 mars 1683 et 7 juin 1692.

peintres. Chacun ayant dit son avis, tous convinrent que dans la forme des parties du corps de l'homme, on ne remarque point que la nature ait été si exacte à faire une irrégularité de contours ; mais au contraire qu'on voit dans les beaux corps et particulièrement dans les membres les plus charnus, comme sont les bras et les cuisses des enfants et des femmes bien faites, une rondeur et une égalité qui détruit entièrement la proposition générale que ce particulier avait avancée.

Que ces renflements inégaux doivent être considérés à l'égard des membres où les nerfs et les muscles paraissent lorsqu'ils agissent parce qu'alors, poussant la chair d'un côté, et se grossissant par l'effort qu'ils font, ils diminuent en même temps la partie opposée ; mais qu'aussi il arrive souvent certaines actions où ces renflements paraissent tout autour du bras qui est environné de muscles et de nerfs ; et bien que leurs ligatures ne se rencontrent pas toujours en même lieu, le bras néanmoins peut être disposé de telle sorte qu'il y aura souvent des endroits où ces renflements paraîtront vis-à-vis les uns des autres. Ce qui fut à l'heure même autorisé par des exemples tirés des tableaux des plus grands maîtres qui sont dans le cabinet de Sa Majesté, et dont l'on examina toutes les parties qui pouvaient servir à résoudre la question qu'on avait agitée¹².

Comme Raphaël a bien su de quelle sorte il faut représenter ces renflements de muscles et de nerfs dans les membres où cela arrive naturellement, il n'a jamais manqué aussi de répandre de la douceur et de la grâce où il y en doit avoir et de tempérer ce qui semblerait trop dur et trop sec par quelque chose de plus tendre et de plus moelleux. L'on sait bien que tous les peintres n'ont pas travaillé dans cette perfection et qu'il y en a plusieurs qui, ne songeant qu'à une partie, oublient les autres. C'est ce qui fait que dans leurs tableaux l'on voit des figures qui agissent à contretemps ou qui sont dans un trop grand repos. Que tout y paraît muet ou que tout crie, et qu'enfin en voulant donner beaucoup d'union à leurs couleurs il se trouve que toutes choses y sont d'une même teinte.

Raphaël a été si savant et si universel qu'il a été bien éloigné de commettre aucun de ces manquements, et il ne faut qu'avoir de bons yeux et un peu de jugement pour le connaître.

Ce n'est pas qu'il ne soit vrai que, comme il faut beaucoup d'esprit et de savoir pour produire un ouvrage accompli, il ne soit aussi nécessaire de beaucoup de discernement

¹² Ce passage a suscité des compte rendus contradictoires (voir Ch. Michel : « Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratiques », *La Naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'esthétique*, 1997, p. 76). Testelin s'oppose en effet explicitement au résumé de Félibien : « L'on doit observer que les muscles extérieurs étant agités par des mouvements différents font une espèce de contraste qui cause une douce opposition dans la rencontre des contours, tellement qu'on ne voit point deux contours enflés ou enfoncés se rencontrer à l'opposite l'un de l'autre » (Voir en annexe, le commentaire sur la table sur l'usage du trait et du dessin).

pour juger de toutes les beautés qui contribuent à cette perfection. L'École de Florence enseignait autrefois à ses disciples à donner plus de mouvement à leurs figures en les disposant de telle sorte que tous leurs membres fissent quelque action différente. Elle voulait même que cette disposition de membres formât un contraste qui fit paraître une figure pyramidale et mouvante en façon de flamme, croyant qu'en imitant ainsi le mouvement du feu il y avait plus d'action dans les personnes qu'on représentait¹³. Ces enseignements ont été cause de ce que beaucoup de peintres qui les ont suivis trop exactement ont fait des compositions d'ouvrages bien extravagantes et bien opposées à celles de l'École de Rome, dont les préceptes sont bien plus judicieux.

Voilà pourquoi ceux qui ont entendu parler de ce mouvement pyramidal dans les membres se sont imaginés que leurs contours devaient toujours être enfoncés dans les parties opposées à celles qui sont élevées. Mais s'ils s'instruisaient bien de l'anatomie, ils verraient de quelle façon les nerfs et les muscles enflent ou diminuent, et que leurs apparences sont très différentes selon que les corps sont ou plus maigres ou plus charnus.

Outre cela, il faut considérer l'action de la figure, car il est certain que dans celle qui ne fera que lever le bras et tenir un javelot on ne verra point dans ce bras une aussi forte apparence de nerfs comme s'il était occupé à pousser ou à tirer quelque chose avec effort.

[Les couleurs et les lumières]

M. Le Brun fit encore remarquer l'admirable conduite de Raphaël dans les couleurs de son tableau. Pour mieux représenter dans cet ange un corps qui convienne à un esprit agissant et bienheureux, il semble ne s'être servi que de trois couleurs qui font paraître de l'action et qui tiennent de la lumière et de l'air. Car on voit que, dans ses ailes, dans ses draperies et même dans la carnation, le rouge, le jaune et le blanc y dominant davantage.

Il fit voir aussi comme la partie d'en haut de cet ange est plus éclairée que celle d'en bas, parce que celle d'en haut n'est environnée que de l'air, et celle d'en bas est opposée à la terre et à des morceaux de rochers assez obscurs qui lui servent de fond.

C'est pourquoi le démon qui est abattu sur ces rochers tient beaucoup de leur teinte, et ce qui est merveilleux dans cette figure est que ce qui paraît le plus difforme dans toutes les parties de son corps ne laisse pas de faire une grande beauté dans la composition de ce tableau.

¹³ Selon B. Teyssède (1965, p. 91), cette analyse du « contour en ondes » ou « en flammes » remonte à G. P. Lomazzo (*Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590, XII, 1). Cette pratique picturale fait l'objet de commentaires favorables de C.-A. Dufresnoy (*De arte graphica*, trad. et comm. R. de Piles, Paris, 1668, v. 107), et défavorables d'A. Félibien (*Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du Cabinet du Roi*, Paris, 1663, p. 8). Hilaire Pader parle également du « geste approchant de la flamme » et de la « forme ondoyante de la flamme » (*La Peinture parlante dédiée à Messieurs les peintres de l'Académie royale de Paris, suivi du Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Toulouse, 1657, p. 19).

[La pensée particulière du peintre]

M. Le Brun observa encore comme une chose très importante et digne d'être bien remarquée que le démon semble écrasé de telle manière qu'à bien considérer l'état et la disposition en laquelle il est, on le voit comme accablé sous un fardeau d'une pesanteur extraordinaire. Cependant saint Michel qui est le seul poids qui l'abat ne lui touche pas seulement du bout du pied. De sorte qu'il faut entrer dans la pensée du peintre pour trouver que la cause d'un si terrible accablement vient de la puissance divine laquelle, agissant d'une manière invisible et toute spirituelle, paraît et montre ses effets sur les corps qui peuvent être vus.

Comme M. Le Brun eut fini ces remarques et répondu à quelques questions peu importantes qui furent encore faites sur cet ouvrage, la Compagnie proposa à M. Bourdon, comme l'un des anciens recteurs, de prendre un sujet pour le premier samedi du mois prochain. Mais il s'en excusa sur des raisons qui obligèrent l'Académie à l'en dispenser. En même temps l'on pria M. de Champaigne l'aîné de vouloir se charger de cet emploi, ce qu'il fit volontiers ; et ayant choisi parmi les tableaux du Roi un de ceux de Titien, il fut résolu qu'on s'assemblerait encore dans le même lieu le premier samedi de juin.

4 juin 1667

Philippe de Champaigne : *La Mise au tombeau de Titien*

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX « Ce jourd'hui, l'Académie s'est rassemblée au Cabinet du Roi, pour continuer ses exercices en discourant sur la descente de Croix peinte par le Titien, l'ouverture en étant faite par M. Champaigne » (t. I, p. 320, 4 juin 1667).

DATATION La date de la conférence est donnée par les *Procès-verbaux* et par Félibien.

RELECTURE 7 août 1763, par Cochin (« lecture d'une des conférences de l'Académie, du 4 juin 1667, dans laquelle M. de Champaigne l'aîné examine les beautés du tableau du Titien, qui représente le corps de Jésus-Christ porté au tombeau »).

ÉDITIONS A. Félibien 1668, p. 17-27 ; H. Jouin 1883, p. 12-18 ; L. Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, 1995, p. 365-369 ; A. Mérot 1996, p. 68-73 ; J. Held 2001, p. 285-294.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 77-80 ; J. Held 2001, p. 70-76.

TABLEAU Le tableau de Titien peint pour Federico Gonzaga a été acquis de Jabach en 1662 par Louis XIV, et installé à Versailles en 1682. Il se trouve aujourd'hui au musée du Louvre (inv. 749) et a été gravé pour le *Cabinet du Roi* par Gilles Rousselet (A. Brejon de Lavergnée 1987, n° 46, p. 124-125). Il faut en outre ajouter que Philippe de Champaigne avait réalisé une copie de ce tableau, mentionnée dans son inventaire après décès en 1674. Voir H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, Londres, 1969, 3 vol., t. I, p. 90.

REMARQUES En faisant porter la discussion sur le coloris et le clair-obscur, Champaigne propose en quelque sorte un mode d'emploi des conférences à l'usage des auditeurs (relayé en cela par Le Brun qui nous semble intervenir au cours de la discussion). Dans l'examen du tableau, il faut s'attacher avant tout aux parties de la peinture dans lesquelles le peintre a excellé, étant entendu qu'aucun peintre n'a jamais maîtrisé avec un égal bonheur l'ensemble de ces parties, ce qui n'exclut nullement la possibilité d'exprimer des réserves, voire des critiques. Mais, ces conférences ayant toujours une visée pédagogique, montrer par l'exemple pourquoi tel peintre a réussi dans telle partie peut être aussi fécond pour l'étudiant, sinon plus, que d'insister sur les raisons pour lesquelles il a échoué dans telle autre.

*Seconde conférence tenue dans le Cabinet des tableaux du Roi,
le samedi 4^e jour de juin 1667*

Dans le tableau qu'on a pris pour sujet de cette conférence, le Titien a peint sur une toile de quatre pieds et demi de haut et de six pieds et demi de large¹ le corps de notre Seigneur que saint Jean, Nicodème et Joseph d'Arimatee portent au tombeau, accompagnés de la Vierge et de la Madeleine.

[I. Ouverture]

M. de Champaigne l'aîné, qui avait été nommé pour en faire voir les beautés, dit qu'il ne faisait pas de doute que ce tableau ne fût de la propre main du Titien, et un des plus

¹ Environ 1,5 m de haut sur 2,1 de large. Le tableau du Louvre mesure 1,48 x 2,12 m.



Titien,

La Mise au Tombeau,
Paris, musée du Louvre.

beaux et des mieux conservés qui se voient de cet excellent homme ; qu'il est peint avec tant d'art et de feu qu'on peut aisément juger que ce grand peintre l'a fait dans la vigueur de son âge, et lorsqu'il avait encore la main fort libre et l'esprit rempli des plus belles lumières dont il a été éclairé.

Qu'il y a dans cet ouvrage plusieurs parties qui mériteraient bien d'être examinées, mais que laissant à part celles de l'ordonnance et du dessein il s'arrêterait seulement à l'expression des figures, et à remarquer de quelle sorte le Titien s'est conduit dans la distribution des couleurs et des lumières, en quoi on peut dire qu'il a excellé, et même surpassé les autres peintres.

[L'expression des figures]

Comme la figure du Christ est la principale du tableau et à laquelle toutes les autres ont relation, M. de Champaigne fit voir que tout ce qui devait paraître dans un corps mort se rencontre parfaitement peint dans celui-ci ; qu'on y voit une chute et une pesanteur dans tous les membres que la privation du sang et de la vie rendent pâles et livides, en sorte que la chair et les veines, les muscles et les nerfs qui dans un corps vivant marquent de la fermeté et de la rondeur paraissent dans celui-ci mols, enfoncés et aplatis. Il fit remarquer ensuite de quelle manière le corps du Christ est disposé dans ce tableau ; que les jambes et les pieds se présentant les premiers, et la tête et les épaules étant plus éloignées, le Titien a supposé que l'ombre d'un de ceux qui portent ce corps en couvre une partie, et particulièrement le visage, afin de faire fuir la tête et avancer les jambes, pour imprimer davantage sur ce corps les marques de la mort, dont l'ombre et les ténèbres sont une véritable image, et pour faire en sorte que dans l'obscurité des couleurs on y vît moins la face adorable du Sauveur du monde qui ne paraît plus avec ces beautés qui le faisaient considérer durant sa vie comme le plus beau de tous les hommes.

Il fit observer que si ce corps ressemble bien à un corps dépourvu de sang et de vie, les figures qui le portent font voir par leurs actions et par la couleur de leur chair combien elles sont animées, et la peine qu'elles ont à soutenir la pesanteur de ce corps.

Saint Jean est derrière qui le lève par-dessous les épaules, et les deux autres disciples sont aux deux côtés qui soutiennent le reste. Il y a un de ces disciples dont le vêtement est d'une laque fort claire et fort vive, mais comme cet habit est retroussé, on en voit la doublure qui est de couleurs changeantes de vert et de rouge. Cette figure a une espèce d'écharpe sur les épaules, qui est de ces étoffes de coton blanc rayé de bleu.

Pour l'autre figure qui tient les pieds du Christ et qui porte ombre sur son corps, elle est vêtue de vert. La Vierge est couverte d'un manteau bleu, et, bien qu'elle ne soit vue que de profil, on ne laisse pas de remarquer sur son visage les effets d'une douleur excessive.

La Madeleine est agitée de deux passions violentes qui la font souffrir avec beaucoup d'effort, car il paraît qu'elle ressent dans le fond de son âme une vive douleur de la mort du Sauveur qu'elle regarde avec des yeux où tout ce qu'elle a de vie semble être ramassé, comme si son âme voulait sortir par là pour suivre dans le sépulcre ce divin objet de son amour. Mais la tendresse et la compassion qu'elle a pour la mère de cet époux bien-aimé la retiennent auprès d'elle, afin de l'assister ; de sorte que si elle suit et accompagne des yeux et de l'esprit le corps que l'on porte au tombeau, l'on voit que d'ailleurs elle est attachée auprès de cette mère affligée qu'elle embrasse et qu'elle soutient, craignant qu'elle ne tombe de faiblesse.

Les sentiments de saint Jean étant semblables à ceux de la Madeleine, on connaît bien à la tristesse qui est peinte sur son visage qu'il a le cœur percé d'une pareille douleur. Il est fort occupé à porter le corps de son divin maître ; cependant il détourne ses yeux pour regarder la Vierge, dont les maux augmentent encore les siens et lui causent une nouvelle affliction.

Il ne paraît pas sur les visages de Nicodème et de Joseph d'Arimathie une douleur si violente. Aussi n'avaient-ils pas reçu de ce divin sauveur de si forts témoignages d'amour et de tendresse comme saint Jean et la Madeleine. Toutefois on ne laisse pas de voir en eux beaucoup de tristesse. Et l'on remarque que c'est avec un zèle et une affection pleine de respect qu'ils tâchent de rendre à ce corps les derniers devoirs de la sépulture.

[La beauté des teintes]

M. de Champaigne fit encore plusieurs remarques sur les autres parties de ce tableau, s'arrêtant à cette beauté de teintes qui paraît dans les carnations, à ces dispositions de couleurs si bien mises les unes auprès des autres dans les draperies, soit pour faire enfoncer les parties les plus reculées, soit pour faire avancer les plus proches, et encore pour produire cette douceur et cette union qui est si admirable dans les œuvres de ce peintre.

[La distribution des ombres et des lumières]

Il montra l'artifice dont il s'est servi pour mieux faire paraître les jours et les ombres ; et l'Académie, faisant voir certaines échappées de lumières et certains éclats dans le ciel qui sont auprès du saint Jean et aux environs de la tête et des bras du Christ, et qui, étant d'une teinte obscure, font davantage paraître la lumière du ciel et la force du jour, fit considérer que cette clarté, qui vraisemblablement doit s'approcher davantage et venir frapper les yeux, est néanmoins si bien mise en sa place que les autres corps plus bruns ne laissent pas de s'avancer et que ces jours demeurent derrière dans leur lieu naturel. D'où l'on peut apprendre que, quand les couleurs sont bien traitées, le clair et le brun demeurent tantôt loin et tantôt proche, et que c'est la manière de disposer le

sujet, les jours et les ombres, qui contribue encore à la force ou à l'affaiblissement des couleurs et qui sert beaucoup à faire fuir ou avancer les corps².

Enfin chacun demeura d'accord que, pour ce qui regarde cette partie de la peinture, le Titien est celui qu'on doit imiter, et que, dans ses tableaux, il faut particulièrement considérer de quelle sorte il ménage la force des couleurs pour faire que les ombres et les demi-teintes des unes fassent davantage paraître les grands clairs des autres, mais surtout avec quelle industrie il sait si bien relever l'éclat des lumières et en faire la plus grande beauté de son tableau, sans néanmoins qu'une partie efface les autres, ni qu'une couleur bien vive diminue celles qui le sont moins.

[II. Discussion.

Le dessin]

Quelques-uns voulurent examiner dans cet ouvrage les parties du dessin où ils trouvaient à redire particulièrement dans la figure de saint Jean et dans celle du Christ. Ils montraient que l'une était trop petite et l'autre trop grande à proportion des autres figures et blâmaient le Titien d'avoir représenté dans une obscurité si grande la tête du Christ et la moitié de son corps qui vraisemblablement devait être la figure la plus éclairée et qui parût davantage, puisque c'est le principal objet qu'on doit considérer dans ce tableau.

[L'harmonie des couleurs]

Mais l'Académie³ déclara que comme le Titien n'avait pas également possédé toutes les parties de la peinture, il fallait s'arrêter à celles où il avait excellé, et dont M. de Champaigne avait fort bien su faire le discernement ; et ajoutant ses avis à tout ce qu'il avait remarqué, elle dit que l'on devait donc principalement admirer dans cet ouvrage l'artifice des couleurs et en considérer la belle harmonie. Que cette harmonie ne procédait que de leur arrangement ; qu'ainsi il fallait remarquer que si le Titien a vêtu de laque un de ceux qui portent le corps mort, c'est pour faire paraître ce corps plus pâle et plus défait et pour en faire fuir la tête et les épaules. Et parce que les jambes du Christ sont éclairées, il a donné à l'autre figure qui les soutient un vêtement vert brun pour leur servir de fond.

Qu'il fallait encore observer la différence qu'il y a entre la carnation de ce corps et

² Cette critique de l'usage systématique du clair pour faire avancer et du brun pour faire reculer rappelle C.-A. Dufresnoy (1668, v. 330-332) : « Le blanc tout pur avance ou recule indifféremment ; il s'approche avec du noir, et s'éloigne sans lui : mais pour le noir tout pur, il n'y a rien qui s'approche davantage. » B. Teyssèdre (1965, p. 80, n. 6) pense que cet avis n'était sans doute pas unanime à l'Académie.

³ Le premier à intervenir est sans doute Charles Le Brun.

celle des disciples qui le soutiennent, que le Titien a exprès tenus d'une couleur plus forte et plus rouge ; et que ce linceul qui enveloppe les pieds et les cuisses sert, par sa blancheur, à les faire paraître d'une couleur plus éteinte et plus morte et à les faire sortir hors du tableau. Mais surtout qu'on devait prendre garde comme ce peintre passe d'une couleur à une autre avec une douceur et une tendresse admirable, car entre cet habit vert et le manteau bleu de la Vierge, on voit le vêtement de la Madeleine qui est jaune, mais dont les bruns sont rompus et tiennent des différentes couleurs qui l'environnent, et ainsi une couleur ne tombe pas tout d'un coup du vert au bleu, ni du vert au jaune ; car bien que la manche de la Madeleine soit d'un jaune fort vif et proche de l'habit vert de Nicodème, le Titien a bien su séparer ces deux couleurs en retroussant la manche de Nicodème contre le jaune, et faire que de l'ombre des unes l'on passe à l'ombre des autres, en sorte que les couleurs vives ne tranchent pas sur celles qui ont autant de vivacité ou qui sont aussi éclairées, observant toujours cette maxime qui lui a été particulière de faire de grandes masses de brun et de grandes masses de clair. C'est encore pour conserver cette même harmonie de couleurs et cette belle union de teintes que saint Jean est vêtu d'un manteau rouge, relevé d'un peu de jaune sur les clairs. Car ainsi il s'accorde fort bien avec l'habit vert de Nicodème ; il s'unit agréablement à la robe de la Madeleine et ne s'éloigne pas du vêtement rouge de Joseph d'Arimathie, et de plus il sert à faire paraître davantage le bras du Christ qui passe par-dessus.

La robe bleue de la Vierge est même rompue dans les ombres avec un peu de rouge. Et l'on voit que toutes les extrémités des corps tiennent toujours quelque chose de ce qui leur sert de fond.

[L'expression des visages]

Quant à l'expression des visages, l'Académie ajouta encore à tout ce qu'avait dit M. de Champaigne qu'il fallait regarder que pour faire paraître dans la figure de la Vierge cette forte douleur et cet amour extrême qui ne la rend pas abattue et retirée en elle-même, comme il arrive d'ordinaire dans les autres afflictions, mais qui la fait agir plus qu'elle ne peut pour suivre d'esprit et de corps son cher fils qu'elle voit porter au tombeau, il fallait, dis-je, regarder que tous les traits de son visage suivent en apparence l'objet qui la tient attachée ; car ses yeux semblent sortir, ses sourcils avancer et son nez et sa bouche s'allonger, comme s'ils étaient attirés par ce corps mort.

La Madeleine porte aussi des marques visibles de la douleur dont elle est touchée. On les voit principalement dans ses sourcils abaissés et qui lui couvrent les yeux à demi, dans ses cheveux négligés et tombant sur ses épaules, et enfin dans son action qui n'a pour objet que ce divin corps que l'on porte au tombeau.

Saint Jean a aussi les yeux battus et rouges de douleur ; mais le déplaisir de voir la

Vierge affligée paraît encore sur son front par certains plis que forment ses sourcils en s'approchant l'un de l'autre et en se relevant par les deux extrémités.

Après que l'Académie eut fait toutes ces remarques particulières, on délibéra du sujet que l'on devait traiter dans l'assemblée suivante. Et M. Van Opstal ayant été prié de donner ses avis sur quelque ouvrage de sculpture, il choisit la figure du Laocoon.

2 juillet 1667

Gérard van Opstal : Le *Laocoon*

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX « Ce même jour, M. Van Opstal a parlé sur la figure du Laocoon, en continuant les exercices ordinaires » (t. I, p. 321, 2 juillet 1667).

DATATION La date de la conférence est donnée par les *Procès-verbaux* et par Félibien.

RELECTURES 3 mai 1732, par Dubois (« sur le *Laocoon* ») ; 5 mars 1735, par Dubois (« un examen des beautés du Laocoon ») ; 5 novembre 1763, par Cochin (« lecture d'une des conférences de l'Académie, rédigées par M. Félibien, du 2 juillet 1667, dans laquelle M. Van Opstal examine les beautés de la figure du Laocoon »).

ÉDITIONS A. Félibien 1668, p. 28-40 ; H. Jouin 1883, p. 19-27 ; A. Mérot 1996, p. 74-80 ; J. Held 2001, p. 295-306.

BIBLIOGRAPHIE H. van Helsdingen, « Laokoon in the seventeenth century », *Simiolus*, X, 1979, p. 127-141 ; J. Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven, 1994, p. 75-77 ; J. Held 2001, p. 77-81 ; Ch. Michel, « Anatomie d'un chef-d'œuvre : *Laocoon* en France au XVII^e siècle », *Revue germanique internationale*, 2003, p. 105-117.

SCULPTURE Découvert en 1506 à Rome et exposé dans la cour du Belvédère, le groupe du *Laocoon* a d'emblée été regardé comme l'un des exemples les plus achevés de la sculpture antique, d'autant plus que c'est la seule statue que l'on puisse relier à un commentaire de Pline.

REMARQUES Cette conférence, ouverte par une courte intervention de Van Opstal, est la première de la nouvelle série consacrée à la sculpture. Les rares conférences sur la sculpture ont toutes en commun de porter sur des œuvres antiques et d'avoir une visée manifestement pédagogique, encore plus que celles sur la peinture. La conférence ne concerne que la figure de Laocoon, car l'Académie ne possédait un plâtre que de cette figure. Deux autres conférences portent en revanche sur ce groupe, l'une de Michel Anguier le 2 août 1670, l'autre de Pierre Monier, le 2 mai 1676.

Troisième conférence tenue dans l'Académie le samedi 2 juillet 1667

Bien que M. Van Opstal, qui devait faire l'ouverture de la conférence, n'eût fait porter dans l'Académie que la seule figure du Laocoon faite de plâtre et d'environ dix-huit pouces de haut¹, sans être accompagnée de ses enfants, il ne laissa néanmoins pas

¹ Environ 48 cm.





de gauche à droite :

**Johann Jacob Thurneysen,
d'après Joachim von Sandrart,**

Laocöon, Paris, BNF, département des Estampes.

**Niccolò Boldrini,
d'après Titien,**

Caricature du groupe du *Laocöon*, Paris, ENSBA.

d'y trouver assez de matière pour entretenir l'assemblée, et pour faire voir des beautés qu'il est difficile de rencontrer dans les autres ouvrages de sculpture.

[I. Ouverture]

Il fit un examen de toutes les parties de cette figure pour en montrer l'excellence. Il remarqua avec quel art le sculpteur a formé la largeur de l'estomac et des épaules dont toutes les parties sont marquées distinctement et avec tendresse. Il fit observer ses hanches relevées, ses bras nerveux, ses jambes ni trop grasses ni trop maigres, mais fermes et pleines de muscles, et généralement tous les autres membres, où l'on voit que la chair et les nerfs sont exprimés avec autant de force et de douceur que dans la nature même mais dans une belle nature.

Il dit que si l'on n'apercevait pas dans cette statue ce contraste de membres dont les ouvriers industriels se servent d'ordinaire pour donner une plus belle action à leurs figures, c'est à cause que celle-ci faisant un groupe avec deux autres qui l'accompagnent dans l'original, son attitude et toute la disposition de son corps servent à faire ce contraste avec les deux autres figures qui sont à ses côtés, ce qui se connaît fort bien lorsqu'on les voit toutes trois ensemble. Il fit remarquer néanmoins qu'il y a dans les membres du Laocoon une diversité d'actions très belle et très conforme au sujet.

Il n'oublia pas de faire voir aussi les fortes expressions qui paraissent dans cette admirable figure, où non seulement la douleur est répandue sur tout le visage, mais encore dans les autres parties du corps, et même jusqu'à l'extrémité des pieds dont les doigts se retirent avec contraction.

[II. Discussion.

L'étude de l'antique]

Comme il n'y a rien dans cette statue qui ne soit formé avec un art merveilleux, tout le monde demeura d'accord qu'elle devait être la véritable étude des peintres et des sculpteurs, mais qu'ils ne devaient pas l'avoir simplement devant les yeux comme un modèle qui ne servît qu'à dessigner ; qu'il fallait en remarquer exactement toutes les beautés et s'imprimer dans l'esprit une image de tout ce qu'il y a d'excellent, parce que ce n'est pas seulement la main qui doit agir lorsqu'on cherche à se perfectionner dans cet art, mais c'est au jugement à former ces grandes idées et à la mémoire à les conserver avec soin.

Et même temps comme toutes ces fortes expressions ne se peuvent apprendre en dessinant simplement après le modèle^a, parce qu'on ne saurait le mettre en un état

^a C'est-à-dire un homme qui sert de modèle dans les Académies.

où toutes les passions agissent en lui et aussi qu'il est difficile de les copier sur les personnes mêmes en qui elles agiraient effectivement à cause de la vitesse des mouvements de l'âme, il est donc très important aux ouvriers d'en étudier les causes. Et pour voir combien dignement on en peut représenter les effets, on peut dire que c'est à ces belles antiques qu'il faut avoir recours, puisque l'on y trouve des expressions qu'on aurait peine à dessigner sur le naturel.

Aussi de toutes les statues qui sont restées jusqu'à présent, il n'y en a point qui égale celle du Laocoon, qui se voit dans le palais du pape à Belvédère. C'est un chef-d'œuvre de l'art qui a été l'admiration des siècles passés aussi bien que de celui-ci, puisque du temps de Pline^b il était regardé comme l'ouvrage le plus parfait qui fût dans Rome.

Cette excellente pièce, où trois des plus fameux sculpteurs de la Grèce^c ont déployé toute leur science et fait paraître les secrets de l'art, fut trouvée sous les ruines du palais de Vespasien ; et depuis elle a été soigneusement conservée et a servi de modèle aux plus savants sculpteurs et aux plus excellents peintres, qui ont eu raison d'en faire une étude particulière, puisque l'on y peut apprendre la véritable manière de bien dessigner et que, pour représenter une beauté naturelle, les contours y sont mieux exprimés que dans toutes les autres statues antiques.

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.

On reconnut encore que ce qui a rendu si recommandable cette figure est la profonde science que l'ouvrier a fait paraître à bien représenter toutes les marques qui peuvent faire connaître la haute naissance de celui dont il a voulu faire l'image ; et le véritable état où il se trouva lorsqu'il fut dévoré par ces serpents qui, sortant du sein de la mer, se jetèrent sur lui et sur ses deux enfants.

[La convenance entre la statue et le personnage représenté]

Chacun disant son avis particulier sur ce rare ouvrage, on montra que Laocoon, étant fils du roi Priam et de la reine Hécube, on ne pouvait figurer un corps qui convînt mieux à son âge et à sa naissance.

Car ce n'est point un corps dont les nerfs et les muscles soient trop marqués et trop ressentis et où l'on voie autant de force comme dans l'Hercule de Farnèse², parce que

^b Plin. I. 36 c. 5 [Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 37].

^c Agesander, Polydore et Athénodore.

² Découverte vers 1550, la statue de l'*Hercule Farnèse* fut gravée par F. Perrier, 1638, cat. 2-4. Une conférence lui est consacrée par Anguier le 9 novembre 1669.

ce prince, qui était prêtre d'Apollon, n'était ni du tempérament d'Hercule, ni occupé à des travaux rudes et pénibles ; ainsi il n'y avait pas lieu de le représenter, ni si fort, ni si vigoureux. On ne lui a pas donné aussi les mêmes proportions qui se voient dans la figure de l'Apollon³ ; car dans cette figure il y a une grâce et une majesté qui font voir que c'est un dieu qu'on a voulu représenter, et que tous ses membres sont plutôt composés pour figurer une beauté extraordinaire et l'image d'une divinité que le corps d'un homme dont les parties ont plus besoin de force que de grâce pour les emplois nécessaires dans la vie.

Or c'est ce qui fut observé dans la statue du Laocoon, où l'on fit voir qu'elle représente parfaitement un homme bien fait, mais un homme déjà âgé, et un homme de qualité. De sorte qu'on peut la considérer comme un exemple accompli d'un corps naturel et d'un beau corps. Ce qui fut remarqué fort exactement dans tous ses membres, qui ne sont ni trop forts, ni trop faibles, mais où il paraît assez de muscles et assez de nerfs pour soutenir la chair, qui d'ailleurs les couvrant agréablement leur donne de la grâce et fait qu'il n'y a point de sécheresse dans aucune des parties, qui ont pourtant un juste rapport à la complexion d'un homme déjà avancé en âge et en qui la nature ne conserve plus cette même fraîcheur qui ne convient bien qu'aux jeunes gens.

Sa taille est belle, grande et noble. Sa tête a toutes les qualités qui représentent une personne de condition. Elle est d'une forme qui approche de la rondeur. Son nez est carré, son front large, ses yeux bien fendus, sa bouche d'une moyenne grandeur. Et si les mouvements que la douleur cause sur tout son visage n'en avaient pas changé les traits, on y verrait les marques les plus belles et les plus naturelles d'un honnête homme.

Et parce que les bras forts et robustes^d, les coudes bien articulés^e sont les signes d'une personne de probité, et que les jambes fermes et nerveuses sont un témoignage de grand cœur^f, l'ouvrier qui a taillé cette figure de Laocoon n'a pas manqué de lui donner des caractères si convenables à celui qu'il a voulu représenter.

Toutes les autres parties du corps sont formées avec le même jugement et elles font bien connaître le dessein qu'on a eu de ne pas faire une image où l'on ne vît qu'une

³ L'Apollon du Belvédère. Voir F. Haskell et N. Penny, cat. 8, p. 148-151.

^d Polémon [Antonius Polemon (v. 88-144 ap. J.-C.) a écrit une *Physiognomica* paraphrasée par Adamantius. Les références à Polémon et à Adamantius, ainsi qu'à Aristote (*Histoire des animaux*, *Génération des animaux* et *Des parties des animaux*) et au pseudo-Aristote (*De la Physionomie*) sont en fait tirées de G. B. Della Porta, *De humana physiognomonia libri IV*, Naples, 1589, 1601 ; Rouen, 1650 ; trad. française par le sieur Rault, Rouen, 1655, 1660.]

^e Adamantius [La *Physiognomica* d'Adamantius (IV^e s.) fut traduite en français par Boyvin de Vaurouy en 1635.]

^f Arist. [J. Held 2001 (p. 301, n. 52) suggère qu'il ne s'agit pas d'une référence au Pseudo-Aristote mais à P. Aelius Aristide (II^e s.), élève de Polémon, dont les *Variis Historiis* furent publiées avec la *Physiognomica* de son maître à Rome en 1545.]

simple expression de douleur, mais d'en faire une véritable d'une personne de haute naissance et d'un mérite particulier. Ses mains grandes, nerveuses et articulées, de même que les pieds sont les signes d'un naturel vigoureux et d'une belle âme. Et ses hanches relevées, sa poitrine large et ses épaules hautes sont aussi les marques d'un grand courage et d'un homme de bien³.

[L'expression]

Cependant, quoique toutes ces choses soient dignes d'être considérées, on jugea qu'il n'y avait rien qui méritât d'être admiré comme l'expression douloureuse que le sculpteur a si doctement représentée dans tout le corps de cette figure. L'on y remarqua les effets des plus fortes passions qu'un homme est capable de ressentir, exprimées d'une manière si savante qu'il semble que cette statue soit plutôt un corps animé qu'une figure de marbre⁴.

Comme elle représente l'état où Laocoon se trouva lorsqu'il fut surpris avec ses enfants par des serpents qui les lièrent de nœuds si serrés qu'ils n'eurent pas le temps de s'enfuir ni la force de se défendre, il était nécessaire que le sculpteur fît voir les diverses passions dont ce prince malheureux fut aussitôt attaqué. Et ces passions ne peuvent être figurées que par les impressions qu'elles sont capables de faire sur le corps de celui qui les ressent.

Or, étant vraisemblable que l'horreur, la crainte, la tristesse, la douleur et le désespoir se saisirent tout ensemble et dans le même moment de l'esprit de Laocoon, lorsqu'il se vit dans un état si misérable, toutes ces diverses passions devaient être exprimées dans cette figure. Et comme il est presque impossible de voir sur le naturel de si étranges effets tout à la fois et très difficile de se les bien imaginer, il est encore plus malaisé de les bien marquer avec le ciseau. Cependant on montra comme quoi tous ces changements qui peuvent arriver dans une action si surprenante, et tous les mouvements que des passions si fortes sont capables de produire sur le corps d'un homme sont exprimés dans cette figure d'une manière admirable.

L'on dit que les deux serpents qui se présentèrent à la vue de Laocoon et qui se jetèrent sur lui sont la première cause de toutes les passions qui semblent l'agiter ; parce qu'un objet si affreux ayant été représenté à l'âme par le moyen des esprits⁵ qui lui font une peinture dans le cerveau de tout ce qui lui peut nuire, elle donna aussitôt un mouvement aux esprits qui servent à faire mouvoir les parties du corps dont elle a besoin pour se garantir du péril qui la menace.

³ Adamantius.

⁴ Ce « on » désigne certainement Le Brun qui traite de l'expression l'année suivante.

⁵ Il s'agit des esprits animaux décrits par Descartes. Voir *Discours de la méthode*, cinquième partie.

Ainsi par les bras et les jambes de cette figure, il paraît qu'elle se défend des deux serpents, et qu'en les serrant de ses mains, elle tâche à s'en délivrer. Mais comme ses efforts sont inutiles, l'âme qui est saisie de tristesse et de désespoir imprime d'autres marques sur le visage. Et parce que c'est dans le cerveau que les esprits se remuent davantage par les divers mouvements que leur donne cette glande, qui est selon l'opinion de quelques philosophes le siège de l'âme⁶, et qui les fait agir sur les nerfs en autant de manières qu'elle ressent de passions différentes, on voit que les parties du visage étant fort proches du cerveau, elles reçoivent de plus prompts changements. Car ces esprits émus et échauffés passent aussitôt des nerfs dans les muscles, et en les remplissant extraordinairement, les enflent davantage et les font raccourcir ; ce qui fait que le nez, la bouche et les sourcils se retirent, et que les yeux offensés de l'objet qu'ils voient s'élèvent en haut et se détournent.

On ajouta que ces mêmes esprits, passant plus outre dans tous les nerfs et dans tous les muscles du corps, les font élever et paraître davantage à l'endroit de l'estomac et aux parties qui sont d'ordinaire agitées par ces passions violentes ; et même comme ils se répandent¹ jusqu'à l'extrémité des pieds, on voit dans cette figure que les doigts en sont retirés et tout crochus, de sorte qu'il n'y a pas une seule partie dans tout ce corps où l'on ne reconnaisse le trouble et l'agitation qu'a pu ressentir un homme qui s'est trouvé dans un pareil état. Pour découvrir encore ce qui fait que sur le visage et dans tous les autres membres de cette statue les nerfs et les muscles y forment les principales apparences, et pourquoi la chair y paraît retirée, et les veines même moins remplies et moins évidentes, l'on dit que la peur et la tristesse jointes à une douleur très grande, étrécissant les orifices du cœur, font que le sang coule plus lentement dans les veines, et que devenant plus froid et plus condensé il occupe beaucoup moins de place.

Qu'outre cela presque tout le sang du corps se retirant par la crainte aux environs du cœur, les parties qui en sont privées deviennent pâles et la chair moins solide, particulièrement au visage, où le changement est d'autant plus grand que la peur est plus grande et plus imprévue ; qu'ainsi comme les membres manquent de chaleur par le défaut du sang, on voit que la tête de Laocoon penche sur les épaules ; ce qui ne marque pas moins sa faiblesse et la douleur qu'il ressent, que l'action d'un homme accablé de misères qui veut implorer l'assistance du Ciel.

[Les imitateurs serviles]

Enfin cette statue est si accomplie que tout le monde demeura d'accord que c'est sur ce modèle que l'École de Rome, qui a produit tant de grands personnages, a puisé

⁶ Référence à la glande pinéale de Descartes. Voir *Les Passions de l'âme*, art. 31 et 32.

comme dans une source très pure la plus grande partie de ses belles connaissances. Et les peintres qui travaillaient du temps de Raphaël et de Jules Romain, ne se lassant jamais de considérer cet ouvrage et d'en faire leur principale étude, donnèrent lieu à Titien d'en faire une raillerie lorsqu'il fut à Rome⁷. Car étant, comme tous les autres peintres de Lombardie, plus amoureux de la beauté du coloris que de la grandeur du dessein et se moquant de cette affection si particulière que les peintres de Rome témoignaient avoir pour cette statue, il fit un dessein que l'on voit gravé en bois, où, sous la figure d'un singe avec ses deux petits, il représenta l'image de Laocoon, voulant faire entendre par là que les peintres qui s'attachaient si fort à cette statue n'étaient que comme des singes qui, au lieu de produire quelque chose d'eux-mêmes, ne faisaient qu'imiter ce que d'autres avaient fait avant eux⁸.

Si la figure qu'on avait exposée dans l'Académie eût été semblable à l'original, l'on eût trouvé de quoi s'entretenir plus longtemps, et avec plus de plaisir et d'utilité. Mais comme dans une si petite copie l'on n'y aperçoit qu'une faible idée des beautés qui sont dans l'original, on se contenta d'y remarquer les choses les plus apparentes, remettant à un autre temps à examiner plus amplement toutes les trois figures qui composent ce beau groupe.

L'on pria M. Mignard l'aîné de choisir dans le Cabinet du Roi un tableau pour l'assemblée prochaine, ce qu'il fit en prenant un de ceux de Raphaël.

Pendant comme l'Académie se trouva occupée pendant le mois d'août à quelques affaires pressantes, l'on remit la conférence au premier samedi de septembre.

⁷ La manière abrupte dont Félibien passe de l'éloge de l'imitation du *Laocoon* à la critique faite par Titien, qui met en cause le primat du modèle artistique sur le modèle naturel, semble indiquer qu'il n'y avait pas unanimité à l'Académie. On peut supposer ici une intervention de Philippe de Champaigne (voir ses conférences des 7 janvier 1668 et 11 juin 1672).

⁸ Il s'agit d'une gravure sur bois de Nicolò Boldrini (ill. p. 125), réalisée entre 1540 et 1545. Voir M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Venise, 1976, cat. 49 ; J. Held 2001, p. 306.

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Bien que dans ses *Errata*, Félibien souligne qu'il faut lire « répandent » et non « répondent », il n'a pas fait la correction dans la deuxième édition et aucun de ses successeurs n'en a tenu compte.

| 6 août 1667

« Ce jourd'hui, M. Mignard, qui devait discourir sur un tableau du Cabinet du Roi, s'étant trouvé indisposé, l'exercice a été remis à un autre jour » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 321).

| 27 août 1667

« Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée au Cabinet du Roi, sur l'avis qu'elle avait eu que Monseigneur Colbert pourrait aller sur le soir au Louvre [...], on a remis l'exercice au samedi suivant » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 322).

| 3 septembre 1667

Nicolas Mignard : *La Grande Sainte Famille* de Raphaël

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est donnée par Félibien.

RELECTURE 2 avril 1735, par Dubois (« la Sainte Famille de Raphaël »).

ÉDITIONS A. Félibien 1668, p. 41-61 ; H. Jouin 1883, p. 28-39 ; A. Mérot 1996, p. 81-90 ; J. Held 2001, p. 307-325.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 80-83, 293-294 ; J. Held 2001, p. 82-87.

TABLEAU Comme l'indique Félibien à la fin de la conférence, cette peinture a fait partie des collections de François I^{er} auquel elle avait été offerte par Laurent de Médicis (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 3, p. 86-87). Elle est aujourd'hui conservée au musée du Louvre (inv. 604). Ce tableau a été gravé pour le *Cabinet du Roi* par Gérard Edelinck.

REMARQUES En 1651, Nicolas Mignard peint pour la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon un *Mariage mystique de sainte Catherine* (ill. p. 139) dans lequel on trouve de nombreuses références à *La Grande Sainte Famille* (Voir A. Schnapper, *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, cat. exp. Avignon, 1979, n° 43). Le fait que Raphaël soit ici l'objet d'une critique illustre bien l'idée qu'aucun peintre ne peut exceller dans toutes les parties.

*Quatrième conférence tenue dans le Cabinet des tableaux du Roi,
le samedi 3 septembre 1667*

[I. Ouverture]

M. Mignard, qui avait choisi le tableau^a où Raphaël a peint la Vierge tenant le petit Jésus sur son berceau et autour duquel on voit saint Jean, sainte Élisabeth, saint Joseph

et deux anges, dit à la Compagnie qu'il apercevait tant de beautés dans cet ouvrage qu'il ne savait sur lesquelles il devait s'arrêter pour commencer son discours.

[L'expression]

Que cependant, comme il ne trouvait rien de si admirable que la grandeur de l'expression, et que c'est la partie par laquelle on peut dire que Raphaël a particulièrement mérité le nom de divin, il se sentait engagé à considérer d'abord de quelle sorte ce grand peintre a imprimé sur chacune de ses figures des caractères si conformes à ce qu'elles représentent et si proportionnés à la sainteté de son sujet.

Il montra donc combien il paraît de modestie et de respect sur le visage et dans la contenance de la Vierge. Il fit remarquer l'amour de cette mère pour son enfant, et la tendresse de l'enfant pour sa mère, la vénération de sainte Élisabeth, et la profonde humilité du petit saint Jean, l'attitude reposée de saint Joseph, et la joie accompagnée d'admiration si bien exprimée sur les visages des deux anges.

Il dit que dans ce tableau on voyait la netteté d'esprit et le grand jugement de Raphaël, considérant de quelle manière il s'est conduit dans ce travail et le choix qu'il a fait de tout ce qu'il y a de plus beau pour en composer ses figures.

Que s'il a pris tant de soin à leur donner de la vie par de fortes expressions, il n'a pas négligé les autres choses nécessaires à l'entière perfection d'un ouvrage. L'on voit par la beauté de son ordonnance, comme sa première intention a été de les placer selon leur dignité, ayant mis le petit Jésus au milieu et la Vierge dans la seconde place.

Il observa qu'encore que ces figures soient toutes attentives à un seul sujet et attachées à regarder le petit Jésus, il n'y en a point néanmoins dont les visages ne soient vus avantageusement et dont toutes les parties ne soient disposées d'une manière très agréable.

[L'ordonnance des jours et des ombres]

Il montra comme quoi, par le moyen des jours et des ombres, non seulement il a donné de la force et de l'affaiblissement à tous les corps, mais encore il a fait que la lumière paraît avec plus d'éclat et de beauté sur ses principales figures, l'ayant répandue plus fortement sur le corps du petit Jésus, et ensuite sur les autres avec une telle discrétion qu'ils n'en reçoivent que ce qui leur est nécessaire pour faire tout l'effet que le sujet demande.

Mais surtout, il remarqua que pour rendre ce divin Enfant plus éclairé, Raphaël a évité tous les accidents qui pouvaient interrompre les rayons du jour et lui porter de l'ombre, ne voulant pas qu'il y eût aucune obscurité dans celui qui est lui-même la source de toute lumière.

^a Il a six pieds et demi de haut sur quatre pieds et demi de large [soit environ 2,1 m de haut sur 1,5 de large. Le tableau du Louvre mesure 2,07 sur 1,40 m.]



Raphaël,

La Grande Sainte Famille,
Paris, musée du Louvre.



Nicolas Mignard,

Le Mariage mystique de sainte Catherine,
Villeneuve-lès-Avignon,
musée Pierre de Luxembourg.

Les autres figures ne reçoivent pas la clarté de la même sorte. On voit que leur jour est éteint à mesure qu'elles s'éloignent, afin de les faire fuir autant par l'affaiblissement de la lumière que par la diminution des grandeurs et des grosseurs. Ce n'est pas que ces corps soient entièrement privés de grandes lumières. Au contraire il y a des endroits où elles sont répandues largement, mais avec moins de force dans les parties éloignées que dans les plus proches. Car M. Mignard montra que tous les rehauts des figures sont fortement éclairés, particulièrement l'épaule et la manche de sainte Élisabeth, le bras et la robe de la Vierge, et ainsi toutes les autres grandes parties, ce qui non seulement donne beaucoup de tendresse dans tout ce grand ouvrage, mais encore fait que toutes les masses se maintiennent lorsqu'on est dans une juste distance et qu'elles ne se détruisent pas l'une l'autre, comme il arrive lorsqu'il y a une trop grande quantité de parties qui reçoivent du jour et de l'ombre, soit dans les carnations, soit dans les draperies. Il fit même remarquer qu'encore qu'il y ait beaucoup de plis dans les vêtements des figures, ils sont néanmoins si judicieusement disposés et si bien entendus que ceux qui sont dans les grandes parties éclairées n'ont point de fortes ombres, et ceux qui sont dans les endroits privés du jour ne se détachent point de cette obscurité par des éclats de lumière qui les fassent trop paraître. Que dans tous les habits Raphaël a conservé une grandeur et une noblesse si convenables aux personnes qu'il représente que, bien loin de causer aucun embarras ou de cacher la beauté des proportions du corps, au contraire, ils les font paraître avec davantage de grâce et de majesté. Qu'il s'est adroitement servi des plis pour remplir ces ouvertures ou ces endroits vides que l'on appelle des trous et qui engendrent de la sécheresse dans les tableaux, lorsqu'ils ne sont pas conduits avec art, les ayant si bien jetés sur ses figures, qu'on ne peut pas dire qu'il y en ait un seul qui entre dans les membres, ni qui les estropie comme l'on voit souvent en d'autres ouvrages.

[La couleur]

Il montra comment ce grand peintre a suivi dans la couleur la même diminution de force que dans les ombres et les lumières ; et que la figure du petit Jésus étant la principale de son tableau, toutes les autres lui cèdent dans la beauté du coloris, dont la fraîcheur et la vivacité font qu'on s'y attache tout d'un coup comme au principal objet. Et, pour attirer d'abord les yeux en cet endroit, il a mis sur le berceau de l'Enfant un coussin, dont la blancheur rend ce lieu-là plus clair et capable de frapper davantage la vue.

Il fit encore considérer que la grande force de ce tableau consiste dans les lumières et les ombres et dans la diminution des couleurs que le peintre a doctement ménagées dans toutes les figures dont les contours se terminent et se perdent dans le brun, et sur les parties qui leur servent de fond, sans s'être servi de reflets trop sensibles qui auraient fait paraître cet ouvrage avec beaucoup moins de relief¹.

[Le dessein]

Il ne voulut pas s'étendre sur ce qui regarde le dessein, disant que comme c'est en quoi Raphaël a toujours excellé, il n'y a point de partie dans ce tableau où l'on n'en doive admirer la beauté. Que c'est de ce grand homme qu'on peut apprendre à dessiner avec justesse et avec grâce, sans faire de ces ressauts², qui, au lieu de donner plus de force et de grâce à une figure ou à un membre, le font paraître sec et désagréable. Qu'il est bien vrai qu'il a été si jaloux de la précision du dessein et si soigneux de le conserver toujours entier, que quelques-uns même ont cru qu'il a penché du côté de la sécheresse, mais on peut dire avec plus de vérité qu'il a pris le milieu entre le trop moelleux et le trop musclé, dont la première manière se pratiquait dans l'École de Lombardie, et la seconde dans celle de Florence.

En quittant la manière sèche qu'il avait apprise sous Pierre Pérugin, il se donna bien de garde de tomber dans une autre extrémité en abandonnant le correct pour s'attacher seulement à la couleur et à une façon de peindre trop délicate, qui souvent ne sert qu'à couvrir les défauts du dessein. Et certes, il y a une si grande différence entre ses ouvrages et ceux de Pierre Pérugin qu'on ne peut assez admirer la grandeur du génie de ce peintre incomparable lorsque l'on considère de combien il a surpassé ses maîtres en peu de temps et comment il a tout d'un coup porté l'art de la peinture à un point si élevé au-dessus de ce qu'il était, que personne n'a pu encore lui ôter la gloire d'être le premier et le maître de tous les peintres.

[II. Discussion.

Le débat sur les reflets]

M. Mignard, ayant cessé de parler, pria tous ceux qui étaient présents de dire leur sentiment sur les choses qu'il avait remarquées. Une personne de la Compagnie³ trouva à redire de ce qu'on avait particulièrement estimé ce tableau à cause qu'il n'y a aucun reflet, et dit que, bien loin de les condamner dans un ouvrage, ils y doivent être exactement observés ; qu'ils donnent plus de beauté et plus d'éclat aux figures ; que Titien l'a ainsi observé, lui dont les couleurs et les lumières sont si naturelles et si charmantes ; et qu'il fallait plutôt dire que cette omission de reflets dans le tableau de Raphaël est un manquement qu'on ne saurait excuser.

¹ Dans la conférence sur *La Mise au tombeau* de Titien (4 juin 1667), Philippe de Champaigne avait déjà abordé cette question du rapport entre les contours des figures et le fond, à propos de la figure de la Vierge.

² Il faut lire en effet « ressaut », qui est un terme d'architecture, et non « rehaut » comme dans les éditions précédentes.

³ Peut-être Jean Nocret, qui plaide le mois suivant pour les reflets dans sa conférence sur *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse (1^{er} octobre 1667). Il peut également s'agir de Philippe de Champaigne qui, dans sa conférence sur la *Mise au tombeau* de Titien (voir plus haut, 4 juin 1667), avait loué la manière dont le peintre avait su représenter les reflets et les éclats de lumière.

M. Mignard répartit que tant s'en faut que les lumières de reflets soient avantageuses dans un ouvrage, qu'au contraire elles en diminuent la force, et font que les membres d'un corps paraissent transparents, parce que d'un côté étant éclairés de la première lumière, et de l'autre d'une seconde lumière de réflexion, et même dans des endroits qui devraient recevoir de l'ombre, ils paraissent comme s'ils étaient d'une matière diaphane et semblables à du cristal où le jour passe au travers, ce qui, bien loin de donner de la force et du relief aux figures, les rend faibles et sans rondeur⁴.

Qu'il est bien vrai que, dans la Nature, on voit souvent des parties qui sont éclairées par des jours de reflets, et même que les peintres sont obligés d'imiter ces effets naturels. Mais qu'il faut prendre garde à faire un beau choix de ces accidents et s'en servir avec tant de discrétion, qu'il n'arrive jamais qu'une seconde lumière diminue la force de la première, et empêche qu'un membre en ait moins de rondeur.

De plus, qu'il faut considérer que Raphaël ayant représenté ses figures dans une chambre éclairée d'un jour particulier, et qui vient par un seul endroit, il ne peut y avoir de reflets sur les parties privées de la principale lumière, parce que les parties qui reçoivent tout le jour portent ombre sur celles qui pourraient faire ces reflets. Et c'est à quoi Raphaël a bien pris garde, afin de donner plus de force à ces figures par cette opposition des jours et des ombres.

Lorsque M. Mignard eut réparti de la sorte à l'objection qui lui avait été faite, l'Académie⁵ appuya son sentiment. Et parce qu'il semblait que ce particulier, en rapportant pour exemple les ouvrages de Titien, eût voulu inférer que ce peintre eût imité la nature plus parfaitement que Raphaël, elle dit que si l'on doit estimer les tableaux par la vraie et naturelle représentation des choses, il ne faut pas faire comparaison de ceux de Titien avec ceux de Raphaël, puisque Titien n'avait jamais pensé en travaillant à ses ouvrages qu'à leur donner de la beauté et à les farder⁶, pour ainsi dire, par l'éclat des couleurs, et non pas à représenter régulièrement les objets comme ils sont ; et que Raphaël, au contraire, n'a jamais eu d'autre but que d'imiter exactement la Nature dans ses plus belles parties, dont il faisait un choix très judicieux et le plus avantageux qu'il pouvait pour donner à ses figures davantage de force, de grandeur et de majesté. Que dans cet ouvrage dont l'on faisait l'examen, bien loin d'avoir commis une faute en n'éclairant pas ses figures par des jours de réflexion, il avait travaillé avec beaucoup

⁴ Passage à rapprocher de la conclusion de la conférence de Philippe de Champaigne du 7 juin 1670 sur les ombres, où le peintre nie que « les reflets rendent les objets diaphanes comme s'ils étaient de verre ».

⁵ Sous le terme « L'Académie », Félibien fait probablement référence à Le Brun. En effet dans sa conférence sur *La Manne dans le désert*, du 5 novembre 1667, Le Brun reprendra exactement le même argument à propos du noircissement des couleurs dans les tableaux de Raphaël.

⁶ Sur l'usage de ce terme et sa fonction dans la querelle du coloris, voir J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, 1989, p. 201-211.

de jugement et de connaissance, puisque, les ayant placées dans une chambre, il n'y doit avoir que peu ou point de reflets, ces sortes de jours ne venant ordinairement que quand les figures sont éclairées d'une lumière universelle. Car alors, comme toutes les parties en sont environnées, les couleurs de chaque partie se réfléchissent les unes contre les autres, en sorte que l'on voit celles des draperies se mêler quelquefois ensemble, et même se porter confusément contre les carnations. Mais il est si vrai que dans un lieu fermé et qui ne reçoit le jour que par un seul endroit, il ne doit pas y avoir de lumières réfléchies comme dans une campagne, que Léonard de Vinci reprend comme d'une faute très lourde les peintres qui, après avoir dessiné quelque figure dans leur chambre à une lumière particulière, s'en servent dans la composition d'une histoire dont l'action se passe dans les champs, ou dans un lieu où toutes les parties des corps doivent être éclairées d'un jour universel, à cause que ce qu'ils auront peint chez eux aura des ombres plus fortes que celles qui paraissent à la campagne^b.

Ce n'est pas que Raphaël ait ignoré l'art de bien peindre les reflets, et qu'il ne les ait parfaitement représentés lorsqu'il les a jugés nécessaires pour la beauté de ses ouvrages. Mais comme il est certain qu'il y a des rencontres où ils peuvent diminuer beaucoup de la force et de la grâce d'un tableau, il a bien su éviter les occasions où il aurait été obligé de s'en servir. Et c'est pour cela qu'il a disposé de telle sorte les figures de cette peinture admirable que la principale lumière n'éclaire point les endroits qui pourraient se réfléchir contre des membres qui, étant déjà illuminés d'un côté, le seraient encore d'une seconde lumière dans la partie qui doit être ombrée. Car, si le corps ou les bras du petit Jésus, qui reçoivent le jour tout à plein du côté droit, recevaient encore du côté gauche une seconde lumière de réflexion, il est certain qu'au lieu d'avoir cette force et ce relief que le clair et l'obscur leur donne⁷, ils demeureraient plus faibles et d'une teinte qui, étant plus uniforme, diminuerait de leur rondeur.

Il faut encore considérer que, comme la lumière ne se répand point sur les corps qu'elle n'y porte en même temps les couleurs des choses par où elle passe ou qui l'environnent, ainsi lorsque des rayons se réfléchissent d'un corps sur un autre, ils se chargent aussi de la couleur de ce premier corps qu'ils mêlent avec celle du second, de sorte que si l'estomac et le ventre du petit Jésus venaient à être fortement éclairés d'un jour de reflet, ce jour ne pourrait venir que de la robe de la Vierge, laquelle étant d'une couleur

^b Ch. 46 [L. de Vinci, *Traité de la peinture*, XLVI. Il est à noter que Bosse prétend avoir montré ce défaut sur les tableaux de Le Brun en présence du peintre (A. Bosse, *Traité des pratiques géométrales et perspectives*, Paris, 1665, p. 14-15 ; A. Bosse *au lecteur sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons géométrales et perspectives dedans l'Académie*, Paris 1667, non paginé)].

⁷ Il ne faut sans doute pas interpréter l'absence d'accord comme une faute de grammaire ni probablement comme un accord par proximité mais, plutôt, comme l'une des premières occurrences de ce qu'on appellera le « clair-obscur » (traduction du *chiaroscuro* italien).

rouge et fort vive, et portée par une lumière réfléchie, dont la première qualité est la blancheur, ferait paraître dans le lieu où sont les ombres une couleur d'un rouge clair, qui, mêlée avec la couleur naturelle de la carnation, au lieu de donner de la rondeur à ce corps, le rendrait d'une égale teinte et sans relief. C'est donc pourquoi Raphaël a fait que les vêtements de la Vierge sont ombrés dans les endroits où, s'ils recevaient du jour, ils pourraient réfléchir leurs couleurs contre la carnation.

Que ce n'est pas que la partie de la robe qui couvre le genou, et qui est la plus éclairée, ne renvoie quelques petits reflets, mais comme cette robe est d'une étoffe qui ne peut pas rejeter avec force la lumière qu'elle reçoit, les reflets sont si doux et si tendres qu'on ne les aperçoit presque point sur le corps du petit Jésus, si ce n'est par une teinte un peu rougeâtre qui paraît dans les ombres.

Aussi ce serait une chose bien étrange de s'imaginer que Raphaël eût été capable de manquer en cela. Il faudrait plutôt accuser le temps qui véritablement a effacé en quelque sorte les teintes les plus douces, et considérer que le noir dont l'on s'est servi, ayant surmonté les autres couleurs, est demeuré le plus fort, et empêche que présentement on ne voie plus l'effet qu'elles faisaient auparavant dans les endroits où le jour des draperies faisait quelque réverbération.

Raphaël, qui avait moins peint à huile qu'à fresque, et qui connaissait que dans cette dernière sorte de travail les noirs s'éclaircissent toujours et ne demeurent jamais aussi forts dans la suite du temps comme quand on les emploie, ne savait pas encore qu'ils font un autre effet lorsqu'ils sont broyés avec de l'huile, et qu'au lieu de s'affaiblir ils se fortifient, et même confondent avec eux les couleurs voisines et les rendent plus obscures. Car l'huile étant une liqueur grasse qui ne sèche pas comme l'eau, mais qui s'étend et se dilate, elle porte avec soi les parties les plus déliées de chaque couleur et les mêle tellement les unes avec les autres que c'est ce qui fait cette union et cette douceur qui paraît dans les tableaux à huile, et qui ne se voit pas dans ceux à détrempe. Mais aussi comme le noir est une couleur forte qui corrompt aisément les autres, il arrive que les ouvrages travaillés à huile se noircissent par succession de temps, et que quand il y a trop d'huile dans les couleurs et qu'elles ne sont pas bien employées, elles se gâtent et perdent bientôt leur lustre, ce qui n'arrive pas si aisément à celles qui sont travaillées à fresque. Voilà donc pourquoi dans ce tableau les ombres y paraissent un peu trop noires et trop fortes, et qu'on n'y remarque plus les autres couleurs que Raphaël a employées lorsqu'il a voulu joindre les extrémités d'un corps à un autre, et représenter quelques petites communications de teintes et de lumières.

L'Académie déclara aussi qu'il ne fallait pas accuser le Titien de s'être trop servi de reflets, et même elle fit voir dans les tableaux de ce maître qu'il n'y en a que dans les endroits où ils sont absolument nécessaires. Mais que son grand art a été d'étendre sur

les corps de grandes ombres et de grandes lumières pour leur donner plus de beauté et de grâce, ne regardant pas s'il s'éloignait de la Nature, mais cherchant seulement à satisfaire les yeux et à représenter des objets agréables.

[La noblesse et la diversité des expressions]

Que, quant à Raphaël, il a eu des idées beaucoup plus nobles, plus relevées et plus conformes à la raison ; que dans le seul tableau qu'on avait exposé, on pouvait admirer tout ce que l'art est capable de produire, et ce qu'un beau génie peut imaginer de plus grand. Que sans parler de cette disposition de figures si aisée, si belle et si heureusement trouvée, et dont M. Mignard venait de faire des remarques, il y avait tant de matière de discourir sur la noblesse et la diversité des expressions, que l'on y pourrait employer non pas une seule conférence, mais autant de temps qu'on voudrait demeurer à regarder cet ouvrage, parce qu'il n'y a point de partie qui ne donne de l'admiration et qui ne soit un grand sujet d'étude à tous les peintres.

Mais que la Compagnie ne pouvant pas s'arrêter dans un si long détail de toutes ses parties, il fallait seulement considérer avec attention de quelle sorte ce grand peintre s'est conduit dans la distribution qu'il a faite de ces diverses expressions, et comment il a marqué sur le visage de chacune de ses figures les affections qui leur sont convenables. Lorsqu'il n'est question que de peindre de fortes passions où l'âme agite tellement toutes les parties du corps qu'il n'y en a point qui ne fasse voir par ses mouvements l'état où se trouve celui qui est ému d'une forte haine ou d'une furieuse colère, il n'est pas malaisé au peintre de donner à ses figures une expression assez significative de ce qu'il veut représenter. Mais quand il est besoin de montrer dans un tableau des passions qui n'agissent que peu et faiblement, ou de ces affections cachées dans le fond du cœur, c'est alors qu'un ouvrier a lieu de donner des marques de sa grande capacité, puisqu'il doit savoir la nature de ces émotions, comment elles sont engendrées dans l'âme, et de quelle sorte elles paraissent au dehors, afin de former sur le corps de ses figures des signes qui les fassent connaître, mais des signes véritables et naturels qui, sans forcer les organes ni les faire agir malgré eux, les mettent en état néanmoins de découvrir ce qui se passe dans l'esprit de la personne qu'on a voulu représenter⁸.

L'on voit si souvent la joie et la gaieté sur le visage des enfants qu'il n'y a guère de peintres qui ne sachent les figurer en cet état et qui n'expriment bien dans les yeux et dans la bouche le ris qui est un effet visible du plaisir intérieur qu'ils ressentent lorsqu'ils voient quelque chose qui leur plaît, ou qu'on leur donne ce qu'ils désirent. Mais on peut dire que la joie que Raphaël a peinte sur le visage du petit Jésus a quelque

⁸ On retrouve exactement le même propos dans une conférence de Caylus du 2 septembre 1747.

chose de singulier, puisque l'on voit que ce n'est point une joie enfantine et qui naisse d'un subit mouvement de plaisir qu'il pourrait recevoir en voyant sa mère qui l'ôte de son berceau.

Ses yeux qui sont attachés fixement à la regarder, son ris médiocrement marqué aux extrémités de la bouche, mais qui paraît davantage dans ses yeux ouverts, vifs et brillants, cette petite action caressante qu'il fait en haussant la tête et tendant les bras vers la Vierge montrent une affection judicieuse et une tendresse pleine d'amour envers sa mère qui donnent plutôt à connaître les grâces dont il veut la favoriser que celles qu'il voudrait recevoir d'elle comme font d'ordinaire les autres enfants.

Par l'action de la Vierge qui baisse les yeux et qui reçoit son fils avec un profond respect, on voit combien elle révère ce cher Enfant. Et par cet abaissement et cette soumission qu'elle fait paraître en le touchant avec humilité, elle montre le devoir de la créature envers son Créateur.

Comme son amour pour ce divin Enfant n'est point une passion semblable à celle qu'on a d'ordinaire pour les choses que l'on aime pour soi-même ou à l'égal de soi-même et qu'elle ne vient pas simplement des sentiments naturels que les mères ont pour leurs enfants, mais que cette passion est un amour tout divin, causé par la connaissance qu'elle a de la grandeur incompréhensible de celui qu'elle tient, on voit qu'elle regarde avec une estime toute particulière ce saint Enfant qu'elle aime par-dessus toutes choses, et que cet amour est représenté par des marques d'une véritable dévotion qui sont exprimées par la disposition de son corps qui a un genou en terre, par cette manière respectueuse avec laquelle elle reçoit son fils, non pas en l'embrassant ni en le caressant avec liberté comme font les autres mères, mais en lui tendant agréablement les bras, par ces yeux abaissés et à demi ouverts qui marquent sa révérence, par cette couleur vermeille qui est répandue sur tout son visage, qui témoigne de l'ardeur de son amour et de la joie intérieure de son âme, et enfin par tous les autres traits et les autres parties de son corps qui demeurent sans action et qui ne font voir qu'une contenance sage, modeste et pleine de pudeur.

L'on voit aussi sur le visage de sainte Élisabeth une grande humilité et un profond respect. Elle tient saint Jean, et il semble qu'elle lui enseigne la vénération qu'il doit avoir pour le petit Jésus. Ce divin précurseur joint les mains, et, quoiqu'enfant, l'on découvre déjà en lui quelque chose de sérieux et d'austère. Car le peintre a fait qu'il n'y a point de mouvement dans sa bouche ni dans ses yeux qui marque d'autre action que celle que l'âme fait faire à tous les sens corporels, lorsqu'ils sont fortement attachés à contempler Dieu et à l'adorer.

Saint Joseph est appuyé d'une manière grave et bien qu'il regarde la Vierge et son Fils, on voit pourtant qu'il a des pensées qui l'occupent intérieurement, comme s'il méditait sur les grandes choses que doit accomplir ce divin Enfant dont il est le fidèle dépositaire.

L'Académie montra encore de quelle sorte Raphaël a divinement peint sur le visage des anges une joie et une beauté qui semblent surnaturelles ; et que cette joie paraît particulièrement dans leurs yeux, où il y a un certain vif et un brillant qui est la marque du plaisir de l'âme. Car lorsqu'elle sent quelque chose qui lui plaît, elle fait que le cœur se dilate, que les esprits les plus chauds et les plus purs montant au cerveau et se répandant sur le visage, particulièrement dans les yeux, réchauffent le sang, étendent les muscles, ce qui rend le front serein et donne un plus beau lustre et un plus grand éclat à toutes les autres parties.

Enfin la Compagnie demeura d'accord que ce tableau est un chef-d'œuvre de ce grand peintre, et un ouvrage incomparable qu'il fit pour le roi François premier. Il le jugea si digne de ce monarque et de lui, qu'il mit son nom dans le bord de la robe de la Vierge, où l'on voit en lettres capitales : RAPHAEL URBINAS PINGEBAT M. D. XVIII, c'est-à-dire deux ans avant sa mort, et lorsqu'il était dans sa plus grande force.

On nomma ensuite M. Noret pour parler dans la première conférence, lequel choisit pour son sujet un tableau de Paul Véronèse qui est dans le cabinet du Roi.

1^{er} octobre 1667

Jean Nocret : *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est donnée par Félibien.

RELECTURES 3 mai 1732, par Dubois (« les Pèlerins d'Emmaüs de Paul Véronèse ») ; 7 mai 1735, par Dubois (« le tableau des Pèlerins d'Emmaüs de Paul Véronèse »).

ÉDITIONS A. Félibien 1668, p. 62-75 ; H. Jouin 1883, p. 40-47 ; A. Mérot 1996, p. 91-97 ; J. Held 2001, p. 326-338.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 77-78 ; J. Held 2001, p. 88-91.

NOTICE ÉDITORIALE Il s'agit du seul texte où quelques modifications de formes sont faites dans l'édition de 1669. Nous avons donc choisi de retranscrire cette dernière version.

TABLEAU Ce tableau, qui était initialement dans les collections du marquis de Créquy, a été offert en 1639 par Richelieu à Louis XIII. Il fut d'abord placé au Palais-Royal pendant la régence d'Anne d'Autriche, puis dans la grande antichambre du château de Fontainebleau, où le tableau des *Reines de Perse* peint par Le Brun en 1660 fut placé en pendant. Il fut ensuite transporté aux Tuileries (avant 1667) et enfin dans le salon de Mars à Versailles (vers 1682), avec à chaque fois celui de Le Brun en pendant. Le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs* est aujourd'hui conservé au musée du Louvre (inv. 146 ; A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 12, p. 96-97).

*Cinquième conférence tenue dans le Cabinet des tableaux du Roi,
le samedi premier jour d'octobre 1667*

[I. Ouverture]

Lorsque l'Académie se fut assemblée dans le cabinet des tableaux du Roi, et que chacun eut considéré le sujet sur lequel on devait faire des observations, M. Nocret, qui était préposé pour cet effet, fit entendre à la Compagnie, qu'après les excellentes remarques qu'on a faites dans les dernières conférences sur les tableaux de Raphaël et du Titien et sur les statues antiques, il semble qu'il n'y aurait pas lieu de rien dire davantage sur ce qui regarde la peinture, si c'était un art qui eût des bornes aussi étroites que la plupart des autres arts ; mais que celui-là s'étend si loin et est composé d'un si grand nombre de belles parties qu'il ne devait pas craindre de manquer de matière pour entretenir l'assemblée ; qu'il appréhendait plutôt de ne le pas faire avec toute la pureté de langage que demande le sujet dont il est obligé de parler, et avec toute la suffisance qu'il serait nécessaire dans une assemblée où il voudrait bien pouvoir satisfaire la curiosité des personnes savantes et instruire en même temps ceux qui en ont besoin.

Qu'il a choisi un tableau de Paul Véronèse afin de faire voir que l'étude de la peinture est si vaste qu'il n'y a point eu de peintre célèbre qui n'ait possédé quelque partie plus parfaitement que les autres et à qui la nature n'ait donné en partage un talent particulier.

Que Paul Véronèse peut être considéré comme l'un de ces illustres peintres, étant

certain que tout ce qu'il a fait tire sa première origine de son beau naturel, et qu'on peut dire que la peinture l'est allée chercher jusque dans le berceau, puisque dès ses premières années il témoigna son inclination pour elle et qu'il l'a suivie¹ toujours nonobstant le désir que ses parents avaient de l'engager dans une autre profession. De sorte que ce qu'il y a particulièrement de remarquable dans les ouvrages de ce grand homme est cette facilité de peindre si naturelle et si agréable qu'on y voit toutes choses semblant s'y être faites d'elles-mêmes et sans peine.

Qu'il ne s'arrêterait pas à parler, ni de sa naissance, ni du temps auquel il a travaillé, ni des ouvrages qu'il a faits, puisque cela n'est point de son sujet. Que même il ne dirait rien de beaucoup de parties où il n'a fait qu'égaliser la plupart des autres peintres, mais qu'il s'arrêterait seulement à celles où il a excellé, et en quoi l'on voit qu'il y en a peu qui soient arrivés à un si haut degré que lui.

Que ce tableau qui représente Notre Seigneur dans le bourg d'Emmaüs et assis à table au milieu des deux disciples, auxquels il se manifesta après sa résurrection, peut être considéré dans son ordonnance, dans son dessein et dans ses couleurs. 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 fit les portraits, au nombre desquels il a mis aussi le sien.

[L'ordonnance]

Mais s'il n'a pas observé toute la vraisemblance nécessaire à ce sujet, il faut considérer comme une partie admirable de ce tableau la grandeur de l'ordonnance et regarder de quelle sorte toutes les figures sont disposées d'une manière si noble qu'il n'y a rien qui d'abord ne surprenne la vue et ne charme l'esprit. Ce qu'il y a d'architecture est fort bien entendu mais, comme il affectait de négliger plusieurs parties qui ne sont pas les plus importantes afin de faire paraître davantage les principales¹¹, M. Noret ne s'arrêta aussi qu'à montrer ce qui est de plus considérable. Il fit remarquer la beauté du dessein et la variété qu'il y a dans les airs de tête, où la grâce, la force et la douceur se rencontrent conformes à l'âge, au sexe et aux conditions des personnes qu'il a représentées. Comme Paul Véronèse avait une manière de vêtir ses figures qui d'ordinaire n'était pas fort convenable aux sujets qu'il traitait, et que c'est en quoi on ne doit pas l'imiter, il dit qu'il n'en parlerait point ; mais que les expressions, les lumières et les couleurs étant admirables dans ce tableau, c'est à quoi il s'arrêterait d'avantage.



Véronèse,

Les Pèlerins d'Emmaüs,
Paris, musée du Louvre.



Jean Noelet,

La Famille de Louis XIV,
Versailles, musée national du château.

[L'expression, les lumières et les couleurs de chaque figure]

Il commença par la figure du Christ, où il fit voir comment le peintre y a répandu la lumière sur le visage et l'a disposée^{III} d'une manière si noble et d'une beauté si singulière qu'il n'y a point de traits qui ne marquent parfaitement l'image d'un corps glorieux. Le disciple qui est au côté gauche de ce divin Sauveur paraît tout étonné, ce qui fait voir que Paul Véronèse a voulu représenter le moment auquel Jésus-Christ en faisant la bénédiction sur le pain se fit connaître ; car ce disciple est si ému qu'il se retire en arrière comme surpris d'une action si merveilleuse.

Sa surprise ne paraît pas seulement par la disposition de son corps. On la voit peinte sur son visage par tous les signes qui arrivent lorsqu'il survient quelque action que l'on n'a point prévue, comme d'avoir les yeux fixement attachés sur le Christ, les sourcils élevés et la bouche entrouverte.

Pour l'autre disciple, comme il est vis-à-vis du Christ, un peu plus sur le devant du tableau, il est peint avec beaucoup de force, et parce qu'il est proche de la table dont la nappe cause une grande blancheur, le peintre l'a tenu d'une carnation plus vive et plus chargée, afin de le détacher de cette blancheur, ne l'ayant pas aussi éclairé d'une forte lumière, pour faire que celle qui est la principale dans le tableau domine toujours dans la figure du Christ. Il a seulement fait paraître un éclat de jour sur un peu de linge qui lui sert de manche.

Auprès de ce disciple il y a un jeune garçon d'une fort grande beauté. Il a le visage tout éclairé pour faire voir, par la qualité et la quantité de lumière qu'il reçoit, la distance qu'il y a entre le Christ et le disciple. Ce jeune garçon a la main sur la tête d'un autre enfant encore plus jeune, et cette tête n'est éclairée que sur le front par un rayon de jour qui le frappe, pour montrer encore l'endroit où il est placé, et où la lumière passe.

Il y a deux hommes qui servent à table, dont l'un ressemble fort bien à un cuisinier. Il est vêtu d'une façon convenable à son emploi, mais ce qu'on doit remarquer est la manière dont il est disposé pour faire paraître plus avantageusement la figure du disciple qui est sur le devant, dont le peintre a eu dessein de faire une des principales de son tableau.

Auprès de ce cuisinier, l'on en voit un autre qui porte un plat et qui regarde en quel endroit de la table il le posera. Sa posture et ses regards montrent assez bien qu'il est appliqué à ce qu'il fait. Il y a derrière lui une femme déjà âgée dont le visage est peint d'une demi-teinte.

De l'autre côté du tableau, et derrière la figure du Christ, est un jeune garçon vêtu d'un habit jaune, mais dont la couleur est éteinte pour servir de champ au manteau du Christ, et qui du côté du jour reçoit l'ombre du disciple opposé. Cette partie du tableau est composée des principaux de la famille que Paul Véronèse a eu dessein de représenter. C'est là qu'on peut admirer sa grande facilité à bien disposer ses figures

et cette belle manière de les mettre dans des actions aisées et agréables. Il y a sur le devant une femme qui tient un petit enfant entre ses bras et qui a auprès d'elle un autre petit garçon qui semble se cacher sous sa robe. Paul Véronèse a pris soin de faire voir dans ces figures une carnation plus belle et plus fraîche que dans toutes les autres et de ne faire paraître qu'une masse de couleurs vives et agréables qu'il a éclairées d'une lumière forte et étendue parce que, ce groupe étant en quelque sorte séparé de son principal sujet, il ne lui ôte rien de sa force, mais fait comme une autre partie où la vue se repose et voit avec plaisir cette belle union de couleurs que M. Nocret fit remarquer dans les draperies qui s'accordent parfaitement bien avec toutes les chairs et qui s'unissent tendrement les unes avec les autres, ne tombant pas tout d'un coup d'une extrême couleur à une autre, mais se servant toujours des couleurs voisines pour rompre les couleurs les plus fortes.

Il fit aussi observer la figure d'un jeune enfant qui est devant cette femme et qui tient un petit chien en ses mains. Il est vêtu d'une étoffe fort brune pour faire contraste avec les autres couleurs qui sont derrière et pour faire paraître davantage la tête de ce jeune enfant où M. Nocret fit voir une si belle manière de peindre et des teintes si douces et si naturelles qu'il est difficile de rien faire de plus parfait.

Il montra aussi comme, pour relever encore ce groupe de figures et opposer quelque chose à la beauté de cette femme et à la fraîcheur de ces enfants, le peintre a mis sur le derrière un homme vêtu de noir et, à côté de lui, un Maure qui sert à faire enfoncer tout le tableau. Ces deux figures plus fortes en couleur et moins illuminées font un contraste admirable avec le grand éclat de ces brillantes carnations et de ces vives lumières qui sont répandues sur les figures dont je viens de parler et empêchent que la vivacité de ces carnations et de ces lumières ne se confondent avec certains éclats de jour qui brillent sur des vases d'or et d'argent rangés sur un buffet que l'on aperçoit entre deux colonnes.

Derrière cette femme, il y a un homme qui vraisemblablement représente Paul Véronèse, dont la tête est peinte avec grande force et avec assez de lumière. Mais à côté de cette femme et un peu plus loin, il y a deux filles, dont la plus jeune n'est éclairée que d'une lumière de reflets, qui vient de l'habit rouge du disciple qui est devant elle, ne recevant aucun jour direct que sur le bas de sa robe, pour marquer seulement le vrai lieu où elle est placée.

Derrière cette jeune fille, il y en a une autre un peu plus grande qui hausse la tête d'une façon très agréable. Elle est dans une demi-teinte et sert à faire que les figures dont elle est environnée se détachent si bien les unes des autres que l'œil n'est point embarrassé et ne trouve rien qui ne le contente et ne le charme.

Sur le devant de ce tableau, il y a deux petites filles qui se jouent avec un gros chien d'une façon qui convient bien à de jeunes enfants. Elles sont vêtues d'une étoffe blanche

à fleurs d'or, ce qui sert, avec la lumière que le peintre y a répandue, à les rendre plus agréables et à les faire paraître encore plus proches de la vue.

M. Nocret ayant fait remarquer comment dans cette belle composition les figures sont parfaitement disposées et les ombres et les jours donnés avec une force et une diminution convenable à cette belle ordonnance, dit que l'on devait particulièrement considérer cette grande facilité et cette maîtrise qui paraît dans cet ouvrage, où l'on voit que, dans la disposition et placement des figures, il n'y a rien de contraint ni d'embarrassé, mais que tout y est libre, soit dans les attitudes, soit dans la situation.

Que les teintes des carnations y sont si naturelles et si charmantes que tout y semble vivant ; non seulement par l'expression des mouvements qui sont les principales marques de la vie, mais aussi par la couleur de la chair qui paraît si vraie que l'on croit voir la peau couvrir le sang, les muscles et les os comme dans les corps naturels.

Il fit remarquer que Paul Véronèse ayant représenté ses figures sous une loge ou galerie ouverte de toutes parts, celles qui sont du côté gauche¹ par où entre le plus grand jour reçoivent plus de clarté que les autres ; ce qui se remarque bien dans le portrait de Paul Véronèse et dans cette femme qui tient un enfant. Car de l'autre côté où sont les hommes qui servent sur table, on voit que la lumière est beaucoup moins forte.

[II. Discussion.

La disposition des lumières par grandes parties]

Quelqu'un de la Compagnie² dit aussi qu'on devait considérer dans ce tableau qu'à l'égard de la lumière, ce peintre ne prenait pas tant garde à l'effet particulier qu'elle fait d'ordinaire sur les corps, ni aux ombres que les figures peuvent porter les unes sur les autres, comme il était exact à répandre de grandes masses de jour et d'obscurité dans les endroits où elles pouvaient causer un plus bel effet. Qu'aussi jamais il ne s'arrêtait à examiner ce que chaque partie était capable de recevoir d'ombre ou de lumière ; mais qu'il considérait tout son tableau à la fois, et selon la disposition des grandes parties, il y répandait de plus grands jours ; que c'est par là qu'il a trouvé le secret de charmer les yeux ; et cette partie a été si fort recherchée par tous les peintres de Lombardie que pour la posséder plus parfaitement, ils ont négligé les autres, au lieu que ceux de l'École de Rome ont fait scrupule de prendre ces licences, demeurant le plus qu'ils ont pu dans l'imitation du beau naturel. Que cependant l'on peut tirer beaucoup d'instruction des uns et des autres, en cherchant une disposition avantageuse et des

¹ Dans cette conférence, comme dans la plupart des autres, la gauche signifie la partie gauche du tableau, donc à droite pour le spectateur.

² Peut-être Sébastien Bourdon, qui reprendra la question en décembre de la même année dans sa conférence sur les *Aveugles de Jéricho* de Poussin.

jours qui puissent produire ces beaux effets, et même, en quelque rencontre, aider à la Nature et la parer, s'il faut ainsi dire, de lumières choisies, lors principalement qu'on ne fait rien qui lui soit entièrement opposé ou qui la rende méconnaissable.

Quant aux couleurs de ce tableau, l'on voit bien qu'elles sont belles, fraîches et employées avec une grande facilité et une pratique aisée, mais il n'y a pas pourtant dans leur arrangement cette douce harmonie et cette belle union qui se trouve dans celles du Titien.

Quelqu'un voulut trouver à redire dans le visage du Christ et montrer qu'il paraissait enflé et les joues trop rondes³. Mais l'on fit voir que la disposition où il est et la lumière dont il est éclairé étaient causes qu'il y paraissait une si grande uniformité de teintes ; ce qui était même nécessaire pour faire connaître la propre lumière de ce corps glorieux, laquelle ne permet pas que toutes les parties du visage soient si distinctes et si fortement marquées, ce que chacun reconnut véritable, ne trouvant rien dans cette image qui ne soit tout à fait admirable et divin.

Il y en eut même qui excusèrent l'ordonnance de ce tableau et dirent que cette famille si nombreuse pouvait avoir rapport à une semblable qui se serait rencontrée dans le lieu où ces disciples furent prendre leur repas, laquelle voyant peut-être quelque chose d'extraordinaire dans le Christ lorsqu'il entra avec ces deux disciples demeurèrent là pour le considérer. Mais l'Académie ne s'arrêta pas à cette charitable excuse, et ne voulut rien dire davantage sur la bienséance nécessaire pour l'accomplissement de cet ouvrage, se contentant d'en recommander les parties dignes d'être imitées comme sont celles dont M. Noret a fait des remarques.

Et parce qu'on avait parlé des jours de reflets dans une des conférences précédentes, et qu'on avait dit qu'ils n'étaient pas avantageux, ni même naturels dans les lieux enfermés, et que cependant il y avait dans ce tableau une jeune fille qui n'était éclairée que d'une lumière réfléchie qui faisait un très bel effet, l'Académie fit voir que toutes ces figures n'étaient pas dans un lieu qui fût comme une chambre qui ne reçût son jour que d'une seule ouverture, mais qu'il est percé de toutes parts et tire particulièrement du côté gauche une lumière très forte et très étendue.

Mais de plus elle montra que cette figure n'est pas éclairée d'une lumière première, mais seulement d'une seconde de reflets, et qu'ainsi elle a une partie éclairée du côté de la lumière réfléchissante et que l'autre est ombrée ; ce qui ne cause pas le même inconvénient, comme dans celles qui sont éclairées d'un côté par la principale lumière et de l'autre par un jour de réflexion. Que c'est de la sorte qu'on en peut user très

³ Cette « rondeur » avait déjà été évoquée par Nicolas Mignard le mois précédent (voir plus haut, 3 septembre 1667), qui l'attribuait à l'abus des reflets.

avantageusement, et faire naître de beaux effets dans un tableau, par le moyen de ces diverses lumières données à propos.

Cette conférence étant finie, l'Académie pria M. Le Brun de vouloir choisir un tableau pour le premier samedi du mois prochain.

NOTES PHILOLOGIQUES

¹ Texte : « l'a suivit », cela pourrait être aussi *la suivit*.

ⁱⁱ La version de 1668 marque une virgule, celle de 1669 un point. Compte tenu de la structure de la phrase, nous préférons conserver ici le choix de 1668.

ⁱⁱⁱ Dans le texte « la dispose ».

| 5 novembre 1667

Charles Le Brun : *La Manne dans le désert* de Poussin

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est donnée par Félibien.

RELECTURES 1^{er} mars 1710 (« il a été lu, pour sujet d'entretien, une partie des remarques de M. Le Brun a faites sur un tableau du Poussin, représentant la chute de la Manne ; l'autre partie sera lue dans l'assemblée prochaine ») ; 5 avril 1710 (« on y a continué la lecture des remarques que Monsieur Le Brun a faites sur le tableau du Poussin représentant la Manne, ce qui a servi de sujet d'entretien ») ; 4 juin 1735, par Dubois (« le secrétaire a lu la première partie de la sixième des conférences recueillies par M. Félibien, faites par M. Le Brun, [...] sur un tableau de M. Poussin, représentant les enfants d'Israël dans le désert, lorsque Dieu leur envoya la Manne ») ; 5 novembre 1735, par Dubois (« lecture d'une partie de la sixième conférence, faite en 1667 par M. Le Brun sur le tableau de la Manne de M. Poussin ») ; 3 décembre 1735, par Dubois (« la suite de la sixième conférence, faite en 1667 sur le tableau de la Manne de M. Poussin ») ; 4 février 1736, par Dubois (« achevé la lecture de la sixième conférence, faite en 1667 sur le tableau de la Manne par M. Poussin »).

ÉDITIONS A. Félibien 1668, p. 76-107 ; version largement réécrite par P.-Ch. Levesque, article « Expression », Watelet, *Encyclopédie méthodique*, Paris, 1788, I, p. 271-279 ; H. Jouin 1883, p. 48-65 ; Ch. Le Brun, *L'Expression des passions et autres conférences*, éd. mod. (J. Philippe), Paris, 1994, p. 159-189 ; A. Mérot 1996, p. 98-112 ; W. Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins « Mannawunder »*, Freiburg im Breisgau, 1996, p. 9-27, 28-47 (trad. allemande) ; J. Held 2001, p. 339-367.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 83-84, 131-132, 320 ; J. Thuillier, « Temps et tableau : la théorie des "péripiétés" dans la peinture française du XVII^e siècle », *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, actes du 21^e Congrès international d'histoire de l'art (Bonn, 1964), Berlin, 1967, p. 191-206 ; M. Imdahl, « Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins Mannalese », *Französische Klassik. Theorie-Literatur-Malerei*, éd. par F. Nies et K. Stierle, Munich, 1985, p. 137-166 ; F. Thürlemann, « Nicolas Poussin. Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des Sehens », *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Cologne, 1990, p. 111-137 ; Th. Puttfarcken, « Composition, Perspective and Presence. Observations on Early Academic Theory in France », *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honor of E. H. Gombrich at 85*, Londres,

1994, p. 287-305 ; L. Marin, *Sublime Poussin*, Paris, 1995, p. 11-34 ; F. H. Dowley, « Thoughts on Poussin, Time and Narrative : the *Israelites Gathering the Manna in the Desert* », *Simiolus*, 25, 1998, pp. 329-348 ; J. Held 2001, p. 92-103.

TABLEAU Ce tableau fut peint entre 1637 et 1638 pour Paul Fréart de Chantelou, avant d'appartenir à Nicolas Fouquet, puis Louis XIV (avant 1667). Il se trouve aujourd'hui au musée du Louvre (inv. 7275 ; A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 361, p. 364-365). Il a été gravé pour le *Cabinet du Roi* par Guillaume Chasteau et par Testelin en 1680 pour illustrer la *Table sur l'Ordonnance* (voir en annexe).

*Sixième conférence tenue dans l'Académie royale,
le samedi 5^e jour de novembre 1667*

[I. Ouverture]

M. Le Brun dit à la Compagnie que si les ouvrages des plus grands peintres qui ont été dans les deux derniers siècles ont fourni jusqu'à présent de matière pour les conférences que l'on a tenues, il est bien juste que ceux d'un peintre de ce temps servent aussi à l'entretien de l'Académie.

Que la première fois qu'il a parlé dans l'assemblée il a pris pour sujet de son discours un tableau de Raphaël, dont le mérite lui a rendu l'admiration de son siècle et l'honneur de sa nation.

Qu'aujourd'hui il parlera d'un tableau de M. Poussin, qui a été la gloire de nos jours et l'ornement de son pays.

Que le divin Raphaël a été celui sur les ouvrages duquel il a tâché de faire ses études, et que l'illustre M. Poussin l'assista de ses conseils et le conduisit dans cette haute entreprise. De sorte qu'il se sent obligé de reconnaître ces deux grands hommes pour ses maîtres et d'en rendre un témoignage public.

Que quand l'on a examiné les peintures de Raphaël et des peintres de son siècle, chacun a donné beaucoup à ses conjectures et déféré à ses propres sentiments, parce que les couleurs dont ils se sont servis n'ayant pas conservé leur premier éclat ni leurs véritables teintes, l'on ne voit pas bien tout ce que ces grands hommes ont représenté et l'on ne peut plus juger de tout ce qu'ils ont mis de beau dans leurs ouvrages¹.

Mais comme il a eu l'avantage de converser souvent avec ce grand homme dont il entreprend de parler et que ses tableaux ont encore le même lustre et la même vivacité de couleurs qu'ils avaient lorsqu'il y donnait les derniers traits, il en pourra dire son sentiment avec plus de connaissance et de certitude que des autres.

¹ Voir sur ce point la discussion qui a suivi la conférence de Mignard sur *La Grande Sainte Famille* de Raphaël du 3 septembre 1667.

² Cette remarque de Le Brun fait écho au jugement d'Apelle sur lui-même (Pline, *Histoire naturelle*, 35) et de L. Dolce sur Raphaël (éd. P. Barocchi, 1960, t. I, p. 187).



Nicolas Poussin,

La Manne dans le désert,
Paris, musée du Louvre.

Que si l'on a remarqué des talents particuliers dans chaque peintre italien, il remarque tous ces talents réunis ensemble dans notre seul peintre français. Et, s'il y en a quelqu'un qu'il n'ait pas possédé dans la dernière perfection, au moins il les a tous possédés dans leur plus grande et principale partie².

Que Raphaël a donné matière de discourir sur la grandeur des contours et sur la manière correcte de les dessiner, sur l'expression naturelle des passions, et sur la façon noble de vêtir ses figures.

Que dans Titien on a remarqué la belle entente des couleurs et le vrai moyen d'en trouver l'union et l'harmonie.

Que Paul Véronèse a fourni de quoi s'entretenir sur la facilité et la maîtrise du pinceau et sur la grandeur de ses ordonnances et de ses compositions.

Mais qu'il fera remarquer dans l'ouvrage du fameux M. Poussin toutes ces parties rassemblées et encore d'autres que l'on n'a point observées dans les peintres dont l'on a parlé.

Que pour cela il partagera son discours en quatre parties.

Dans la première, il parlera de la disposition en général et de chaque figure en particulier.

Dans la seconde, du dessein et des proportions des figures.

Dans la troisième, de l'expression des passions.

Et dans la quatrième, de la perspective des plans et de l'air et de l'harmonie des couleurs.

Que la disposition en général contient trois choses qui sont aussi générales en elles-mêmes, savoir la composition du lieu, la disposition des figures et la couleur de l'air.

Que la disposition des figures qui comprend le sujet doit être composée de parties, de groupes et de contrastes. Les parties partagent la vue, les groupes l'arrêtent et lient le sujet. Et pour le contraste, c'est lui qui donne le mouvement au sujet.

[Description du tableau par Félibien]

Mais avant que de passer outre et de dire ce qui fut observé par M. Le Brun dans le tableau de M. Poussin, il est nécessaire de faire une image de cet excellent ouvrage, et d'en exposer comme une copie qui, bien que très imparfaite, ne laissera pas de servir à l'intelligence des choses que je rapporterai par après.

Ce tableau représente les enfants d'Israël dans le désert lorsque Dieu leur envoya la Manne.

Il a six pieds de long sur quatre pieds de haut³. Son paysage, qui est composé de montagnes, de bois et de rochers, représente parfaitement un lieu désert.

Sur le devant on voit d'un côté une femme assise qui donne la mamelle à une vieille

³ Ce qui correspond approximativement à 1,95 sur 1,3 m. Les dimensions actuelles du tableau du Louvre sont de 2 x 1,49 m.

femme et qui semble flatter un jeune enfant qui est auprès d'elle. Tout proche il y a un homme debout couvert d'une draperie rouge et, un peu plus derrière, un autre homme malade qui est assis à terre et qui se lève à demi et appuyé sur un bâton.

Cette femme qui donne à téter est vêtue d'une robe bleue et d'un manteau de pourpre rehaussé de jaune ; et celle qui tète est habillée de jaune.

Il y a un autre vieillard auprès de ces femmes qui a le dos nu et le reste du corps couvert d'une chemise et d'un manteau mêlé de rouge et de jaune. On voit un jeune homme qui le tient par le bras et qui aide à le lever.

Sur la même ligne et de l'autre côté à la gauche du tableau, paraît une femme qui tourne le dos, et qui tient entre ses bras un petit enfant. Elle a un genou à terre, sa robe est jaune et son manteau bleu. Elle fait signe de la main à un jeune homme qui tient une corbeille pleine de Manne d'en porter à ce vieillard dont je viens de parler.

Près de cette femme il y a deux garçons, dont le plus grand repousse le plus jeune, afin d'amasser lui seul la Manne qu'il voit répandue à terre. Et un peu devant elle, on voit quatre figures. Les deux plus proches représentent un homme et une femme qui recueillent de la Manne ; et des deux autres, l'une est un homme qui en porte à sa bouche et l'autre une fille vêtue d'une robe de couleur mêlée de bleu et de jaune qui regarde en haut et qui tient le devant de sa robe pour recevoir la Manne qui tombe du ciel.

Proche le jeune garçon qui porte une corbeille, il y a un homme à genoux qui joint les mains et lève les yeux au ciel.

Les deux parties de ce tableau, qui sont à droite et à gauche, forment deux groupes de figures qui laissent le milieu ouvert et libre à la vue pour découvrir plus avant Moïse et Aaron. La robe du premier est d'une étoffe bleue et son manteau est rouge. Pour le dernier, il est tout vêtu de blanc. Ils sont accompagnés des anciens du peuple qui sont disposés en plusieurs attitudes différentes.

Sur les montagnes et sur les collines qui sont dans le lointain, on voit des tentes, des feux allumés et une infinité de gens épars de côté et d'autre, ce qui représente bien un campement.

Le ciel est couvert de nuées fort épaisses en quelques endroits et la lumière qui se répand sur les figures paraît une lumière du matin qui n'est pas fort claire, parce que l'air est rempli de vapeurs et même d'un côté il est plus obscur par la chute de la Manne.

[1. La disposition générale et la disposition des figures]

M. Le Brun dit qu'on devait considérer dans ce tableau la composition du lieu et regarder comment elle forme parfaitement bien l'image d'un désert affreux et d'une terre inculte. Que le peintre ayant à représenter le peuple juif dans un pays dépourvu de toutes choses et dans une extrême nécessité, il faut que son ouvrage porte des marques qui expriment sa pensée et qui conviennent à son sujet.

C'est pour cela qu'on voit ces figures dans une langueur qui fait connaître la lassitude et la faim dont elles sont abattues.

Que l'air même est éclairé d'une lumière si pâle et si faible qu'elle imprime de la tristesse. Et quoique ce paysage soit disposé d'une manière très savante et rempli de figures admirables, la vue néanmoins n'y trouve pas ce plaisir qu'elle cherche et que l'on trouve d'ordinaire dans les autres tableaux qui ne sont faits que pour représenter une belle campagne.

Ce ne sont que de grands rochers qui servent de fond aux figures. Les arbres qu'on y voit ont un feuillage sec et qui n'a nulle fraîcheur, la terre ne porte ni plantes ni herbes et l'on n'aperçoit ni chemins ni chantiers qui fassent juger que ce pays là soit fréquenté.

Il dit que ce qu'il appelle parties sont toutes les figures séparées en divers endroits de ce tableau, lesquelles partagent la vue, lui donnent moyen en quelque façon de se promener autour de ces figures et de considérer les divers plans et les différentes situations de tous les corps, et les corps même différents les uns des autres.

Que les groupes sont formés de l'assemblage de plusieurs figures jointes les unes aux autres qui ne séparent point le sujet principal, mais au contraire qui servent à le lier et à arrêter la vue, en sorte qu'elle n'est pas toujours errante dans une grande étendue de pays. Que pour cela lorsqu'un groupe est composé de plus de deux figures, il faut considérer la plus apparente comme la principale partie du groupe ; et, quant aux autres qui l'accompagnent, on peut dire que les unes en sont comme le lien et les autres comme les supports⁴.

Que c'est là qu'on trouve ce contraste judicieux qui sert à donner du mouvement, et qui provient des différentes dispositions des figures dont la situation, l'aspect et les mouvements étant conformes à l'histoire engendrent cette unité d'action et cette belle harmonie qu'on voit dans ce tableau.

Qu'il faut regarder la figure de la femme qui donne la mamelle à sa mère comme la principale de ce groupe, et la mère et le jeune enfant comme la chaîne et le lien. Le vieillard qui regarde cette action et ce jeune homme qui le prend par les bras servent de part et d'autre à soutenir ce groupe, lui donnent une grande étendue dans le tableau et font fuir les autres figures qui sont derrière.

Car s'il n'y avait que la femme qui donne la mamelle, sa mère et son enfant qui

⁴ Le commentaire de Le Brun sur la variété des groupes à l'intérieur d'une composition unitaire s'accorde avec l'intention que Poussin aurait exprimé dans une lettre à Stella : « J'ai trouvé une certaine distribution pour le tableau de M. de Chantelou, et certaines attitudes naturelles, qui font voir dans le peuple juif la misère et la faim où il était réduit, et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve ; l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son Législateur, avec un mélange de femmes, d'enfants et d'hommes d'âges et de tempéraments différents ; choses comme je crois, qui ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire » (N. Poussin, *Correspondance*, éd. H. Jouanny, Paris, 1911, p. 4-5. Comme le signale Jouanny, l'original de cette lettre a disparu, et nous ne la connaissons que par des citations de Félibien).

composassent ce groupe et que, n'ayant pas pour supports ces autres figures, elles fussent seules opposées à celles de Moïse, et aux autres qui sont encore plus loin, il est évident que ce groupe demeurerait trop sec et trop maigre et que tout l'ouvrage paraîtrait composé de trop de petites parties.

Il en est de même de la femme qui tourne le dos. On voit qu'elle est soutenue d'un côté par le jeune homme qui tient une corbeille, par celui qui est à genoux, et de l'autre côté par ces deux figures qui ramassent la Manne, par cet homme qui en goûte, et par cette jeune fille qui tend sa robe.

Quant à la lumière, il fit observer de quelle sorte elle se répand confusément sur tous les objets. Et pour montrer que cette action se passe de grand matin, on voit encore quelque reste de vapeurs dans le bas des montagnes et sur la surface de la terre qui la rend un peu obscure et qui fait que les objets éloignés ne sont pas si apparents. Cela sert à faire paraître davantage les figures qui sont sur le devant, sur lesquelles on voit frapper certains éclats de la lumière qui sort par des ouvertures de nuées que le peintre a faites exprès pour autoriser les jours particuliers qu'il distribue en divers endroits de son ouvrage. L'on reconnaît même qu'il a affecté de tenir l'air plus sombre du côté où tombe la Manne. Et de ce côté-là où l'air est plus obscur, les figures y sont plus éclairées que de l'autre côté où l'air est plus serein, ce qu'il a fait pour les varier toutes, aussi bien dans les effets de la lumière que dans leurs actions, et pour donner une plus agréable diversité de jours et d'ombres à son tableau.

[2. Dessen et proportion]

Après avoir fait ces remarques sur la disposition de tout l'ouvrage, il examina ce qui regarde le dessin et fit voir combien M. Poussin a été savant dans cette partie. Il montra comme les contours de la figure de ce vieillard qui est debout sont grands et bien dessinés ; que toutes les extrémités des parties sont correctes et prononcées avec une précision qui ne laisse rien à désirer davantage.

Mais ce qu'il fit observer de plus excellent dans cette rare peinture, et qui est digne d'être bien considéré, c'est la proportion de toutes les figures, laquelle M. Poussin a tirée des plus belles antiques et qu'il a parfaitement accommodée à son sujet.

Il montra que la figure de ce vieillard qui est debout a la même proportion que celle du *Laocoon*, laquelle consiste dans une taille bien faite et une composition de membres convenables à un homme qui n'est ni extrêmement puissant ni trop délicat⁵.

Que c'est sur cette même proportion qu'il a formé le corps de cet homme malade. Car,

⁵ Van Opstal avait tenu des propos similaires sur la convenance des proportions du *Laocoon* dans sa conférence du 2 juillet 1667.

bien qu'il soit maigre et décharné, on ne laisse pas néanmoins de reconnaître dans tous ses membres un juste rapport capable de former un beau corps.

Quant à la femme qui donne la mamelle à sa mère, il fit voir qu'elle tient de la figure de Niobé⁶, que toutes les parties en sont desseignées agréablement et très correctes et qu'il y a comme dans la statue de cette reine une beauté mâle et délicate tout ensemble qui marque une bonne naissance et qui convient à une femme de moyen âge.

La mère est sur la même proportion, mais comme elle est plus âgée, on y voit plus de maigreur et de sécheresse. Car la chaleur naturelle venant à s'éteindre dans les vieilles gens, il arrive que les nerfs et les muscles ne sont plus soutenus avec tant de vigueur qu'auparavant et qu'ainsi ils paraissent plus relâchés, et même causent certaines apparences au travers de la peau que le peintre ne doit pas omettre pour bien imiter le naturel.

Le vieillard qui est couché derrière ces femmes tire sa ressemblance de la statue du Sénèque qui est à Rome dans la vigne de Borghèse⁷. Car M. Poussin, ayant l'esprit rempli d'une infinité de belles idées que ses longues études lui avaient acquises, a choisi l'image de ce philosophe comme la plus convenable pour bien représenter un vieillard vénérable qui paraît homme d'esprit. On y voit une belle proportion dans les membres, une apparence de nerfs et une sécheresse dans la chair qui ne vient que d'une grande vieillesse et des fatigues qu'il a souffertes.

Quant au jeune homme qui lui parle, il remarqua qu'il tient beaucoup de la proportion du Lantin qui est au Belvédère⁸, et fit voir dans les contours des membres une chair solide qui témoigne la force et la vigueur de la jeunesse.

Ces jeunes garçons qui se battent sont de deux proportions différentes. Le plus jeune semble pris sur le modèle de l'aîné des enfants de Laocoon ; et pour bien figurer un âge encore tendre et peu avancé, le peintre a fait que toutes les parties en sont délicates et peu formées. Mais l'autre qui paraît plus âgé et plus vigoureux tient de cette forte composition de membres qu'on voit dans un des Lutteurs qui sont au palais de Médicis⁹.

La jeune femme qui montre le dos a quelque ressemblance de la Diane d'Éphèse qui est au Louvre¹⁰. Car, bien que cette jeune femme soit plus couverte d'habits, on ne laisse pas de connaître au travers de ses draperies la beauté et l'élégance de tous ses

⁶ Florence, les Offices. Gravé par F. Perrier, *Segmenta...*, 1638, pl. 87 ; F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 66, p. 274-279.

⁷ Paris, Louvre. Gravé par F. Perrier, pl. 14 ; F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 76, p. 303-305.

⁸ Il s'agit du pseudo *Antinoüs*, identifié aujourd'hui comme un Hermès. Rome, musée du Vatican. Gravé par F. Perrier, pl. 53 ; F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 4, p. 141-143.

⁹ Florence, les Offices. Gravé par F. Perrier, pl. 35-36 ; F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 94, p. 337-339.

¹⁰ Il s'agit de la *Diane chasseresse* dont l'exemplaire conservé au Louvre a été signalé pour la première fois dans les collections de Fontainebleau en février 1586, avant son transfert dans la Salle des Antiques du Louvre, puis dans la Grande Galerie de Versailles. Voir F. Haskell et N. Penny 1981, cat. 30, p. 196-198.



François Perrier,

de gauche à droite

Niobé,

Sénèque mourant,

Les Lutteurs Médicis,

Apollon du Belvédère,

planches des *Segmenta nobilium*
signorum et statuarum, 1638,

Paris, ENSBA.



membres, dont les contours délicats et gracieux forment cette taille si agréable et si aisée que les Italiens nomment *svelta*¹¹.

L'on voit que le peintre a eu dessein de faire dans ce dernier groupe une opposition de proportions avec le premier dont j'ai parlé, afin qu'il y eût un contraste entre eux et qu'ils parussent différents par les âges et par la délicatesse qui se rencontre dans toutes ces figures aussi bien que par leurs actions. Car dans ce jeune homme qui porte une corbeille, on y voit une beauté délicate qui ne peut avoir pour modèle que cette admirable figure de l'Apollon antique¹², les contours de ses membres ayant quelque chose encore de bien plus gracieux que ceux du garçon qui parle à ce vieillard, qu'on voit bien n'être pas d'une naissance si relevée.

Cette jeune fille qui tend sa robe à la taille et la proportion de la Vénus de Médicis¹³. Et cet homme qui est à genoux semble avoir été imité sur l'Hercule Commode¹⁴.

[3. Les expressions]

Après que M. Le Brun eut fait remarquer ces merveilleuses proportions, et comment le peintre les a si bien suivies sans qu'il y paraisse rien de copié, ni qui soit tout à fait semblable aux originaux, il passa à la troisième partie de son discours et parla des expressions. Il montra d'abord que M. Poussin a rendu toutes ses figures si propres à son sujet qu'il n'y en a pas une dont l'action n'ait rapport à l'état où était alors le peuple juif, qui, au milieu du désert, se trouvait dans une extrême nécessité et dans une langueur épouvantable, mais qui dans ce moment se vit soulagé par le secours du Ciel. De sorte que les uns semblent souffrir sans connaître encore l'assistance qui leur est envoyée. Et les autres qui sont les premiers à en ressentir les effets sont dans des actions différentes.

Mais, pour entrer dans le particulier de ces figures et apprendre de leurs actions mêmes, non seulement ce qu'elles sont, mais ce qu'elles pensent, il fit un détail très exact de tous leurs mouvements.

Il dit que ce n'est pas sans dessein que M. Poussin a représenté un homme déjà âgé pour regarder cette femme qui donne à téter à sa mère, parce qu'une action de charité si extraordinaire devait être considérée par une personne grave, afin de la relever davantage, d'en connaître le mérite et donner sujet, en s'appliquant à la voir, de la faire

¹¹ Selon J. Held 2001, n. 77, p. 350, ce passage renvoie à G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590, I, XIII, VI, III.

¹² *L'Apollon du Belvédère*. Rome, musée du Vatican. Gravé par F. Perrier, pl. 30-31 ; F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 8, p. 148-151.

¹³ Florence, les Offices. Gravé par F. Perrier, pl. 81-83 ; F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 88, p. 325-328. Voir la conférence du 4 janvier 1676.

¹⁴ Rome, musée du Vatican. Gravé par F. Perrier, pl. 5 ; F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 25, p. 188-189.

aussi remarquer plus particulièrement par ceux qui verront le tableau. Il n'a pas voulu que ce fût un homme grossier et rustique, parce que ces sortes de gens ne font pas réflexion sur les choses qui méritent d'être considérées.

Comme ce grand peintre ne disposait pas ses figures pour remplir seulement l'espace de son tableau, mais qu'il faisait si bien qu'elles semblaient toutes se mouvoir, soit par des actions du corps, soit par des mouvements de l'âme, il montra que cet homme représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration ; l'on voit qu'il a les bras retirés et posés contre le corps, parce que, dans les grandes surprises, tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres, lors principalement que l'objet qui nous surprend n'imprime dans notre esprit qu'une image qui nous fait admirer ce qui se passe, et que l'action ne nous cause aucune crainte ni aucune frayeur qui puisse troubler nos sens, et leur donner sujet de chercher du secours et de se défendre contre ce qui les menace. Aussi l'on voit que, ne concevant que de l'admiration pour une chose si digne d'être remarquée, il ouvre les yeux autant qu'il le peut, et comme si, en regardant plus fortement, il comprenait davantage la grandeur de cette action, il emploie toutes les puissances qui servent au sens de la vue pour mieux voir ce qu'il ne peut trop estimer. Il n'en est pas de même des autres parties de son corps, les esprits qui les abandonnent font qu'elles demeurent sans mouvement. Sa bouche est fermée, comme s'il craignait qu'il lui échappât quelque chose de ce qu'il a conçu et aussi parce qu'il ne trouve pas de parole pour exprimer la beauté de cette action. Et, comme dans ce moment le passage de la respiration se trouve fermé, cela rend les parties de l'estomac plus élevées qu'à l'ordinaire, ce qui paraît dans quelques muscles qui sont découverts.

Cet homme semble même se retirer un peu en arrière, pour marquer la surprise que cette rencontre imprévue cause dans son esprit et pour faire voir le respect qu'il a en même temps pour la vertu de cette femme qui donne sa mamelle.

Il montra pourquoi cette même femme ne regarde pas sa mère pendant qu'elle lui rend ce charitable secours, mais qu'elle se penche du côté de son enfant. Il dit que le désir qu'elle avait de les secourir tous deux lui fait faire une action de double mère. D'un côté elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour et, de l'autre, celui qu'elle a mis au monde lui demande une nourriture qui lui appartient et qu'elle lui dérobe en la donnant à une autre. Ainsi le devoir et la piété la pressent également. C'est pourquoi dans le moment qu'elle ôte le lait à son enfant, elle lui donne des larmes et, par ses paroles et par ses caresses, elle tâche de l'apaiser. Comme cet enfant a de la crainte pour toutes les deux et qu'il n'est pas ému de jalousie comme si c'était un autre enfant de son âge qu'on lui préférât, on voit qu'il se contente de témoigner sa douleur par des plaintes et qu'il ne s'emporte point avec excès pour avoir ce qu'on lui ôte.

L'action de cette vieille femme qui embrasse sa fille et qui lui met la main sur l'épaule est bien une action des vieilles gens qui embrassent avec force ce qu'ils tiennent,

craignant toujours qu'il ne leur échappe, et qui marque aussi l'amour et la reconnaissance de cette mère envers sa fille.

Le malade qui se lève à demi pour les regarder sert encore à les faire remarquer. Il est si surpris qu'il oublie son mal pour voir ce qui se passe ; car, comme la chaleur naturelle agit davantage où les esprits se portent le plus, on voit que toute sa force se trouve dans la partie supérieure du corps pour considérer la charité de cette fille.

Dans le vieillard qui est couché derrière ces deux femmes et qui regarde en haut en étendant les bras et dans le jeune homme qui lui montre le lieu où tombe la Manne, le peintre a voulu figurer deux mouvements d'esprit très différents ; car le jeune homme, rempli de joie, voyant tomber cette nourriture extraordinaire, la montre à ce vieillard sans penser d'où elle vient. Mais cet homme, plus sage et plus judicieux, au lieu de regarder cette Manne, lève les yeux au ciel et adore la Providence divine qui la répand sur la terre.

Comme l'auteur de cette peinture est admirable dans la diversité des mouvements, et qu'il sait de quelle sorte il faut donner de la vie à ses figures, il a fait que toutes leurs diverses actions et leurs expressions différentes ont des causes particulières qui se rapportent à son principal sujet. C'est ce que M. Le Brun fit fort bien remarquer dans ces jeunes garçons qui se poussent pour avoir la Manne qui est à terre, car on voit par là l'extrême nécessité où ce peuple était réduit ; et parce qu'il n'y avait personne qui ne la ressentît, le peintre a fait que ces jeunes gens ne se battent pas comme s'ils se voulaient du mal, mais seulement que l'un empêche l'autre d'avoir ce qu'ils voient tous deux leur être si nécessaire.

L'on reconnaît un effet de bonté dans cette femme vêtue de jaune, en ce qu'elle invite ce jeune homme qui tient une corbeille pleine de Manne d'en porter à ce vieillard qui est derrière elle, croyant qu'il a besoin d'être secouru.

Par cette jeune fille qui regarde en haut et qui tend le devant de sa robe, il a exprimé la délicatesse et l'humeur dédaigneuse de ce sexe qui croit que toutes choses lui doivent arriver à souhait ; c'est pour cela qu'elle ne prend pas la peine de se baisser pour recueillir la Manne, mais elle la reçoit du ciel comme s'il ne la répandait que pour elle. Pour varier toutes les actions de ces figures, il a représenté un homme qui goûte à la Manne ; on voit à sa mine qu'il ne fait que commencer à y tâter et qu'il cherche quel goût elle a¹⁵.

Cet homme et cette femme si attachés à en amasser sont dans une même attitude, parce que l'un et l'autre ont une même intention, et l'on voit, par l'empressement qu'ils

¹⁵ J. Held (2001, p. 356, n. 81) rapproche cette remarque d'un passage de Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques*, III, 26.

ont à recueillir cette divine rosée, qu'ils sont de ceux qui, par une prévoyance inutile, tâchaient d'en faire une trop grande provision.

M. Le Brun fit encore remarquer comme une des belles parties de ce tableau ce groupe de figures qui paraît devant Moïse et Aaron, dont les uns à genoux et les autres dans une posture humiliée ont des vases pleins de Manne et semblent remercier le prophète du bien qu'ils viennent de recevoir. Il montra que Moïse, en levant le bras et les yeux en haut, leur enseigne que c'est du Ciel qu'ils reçoivent ce secours ; et qu'Aaron, qui fait l'office de grand prêtre, en joignant les mains, leur sert d'exemple pour rendre grâce à Dieu.

Il fit observer que les autres figures qui sont derrière Moïse regardent en haut et remercient le Seigneur des biens qu'il répand sur elles. Ce sont les plus anciens et les sages des Israélites qui ont une connaissance plus particulière des miracles que Dieu opère par l'entremise de son prophète.

Entre les figures qui sont proches de Moïse et qui l'écoutent, il y a une femme qui, par son action, fait remarquer sa curiosité. Car, comme elle entend dire que c'est du ciel que cette nourriture leur est envoyée, elle regarde en haut et, pour mieux voir et se défendre de la trop grande lumière qui l'éblouit, elle met sa main au-devant du jour, comme si de ses yeux elle voulait pénétrer jusque dans la source d'où sortent ces biens. Outre toutes ces belles expressions, il fit considérer encore comment M. Poussin a bien vêtu ses figures, et c'est en quoi l'on peut dire qu'il a toujours excellé. Les habits qu'il leur donne sont des habits effectifs, et qui les couvrent entièrement, ne faisant pas comme d'autres peintres qui les jettent au hasard ou qui ne cachent le corps qu'avec des lambeaux qui n'ont aucune forme de vêtement. Dans les tableaux de ce grand maître, il n'en est pas de même. Comme il n'y a point de figure qui n'ait un corps sous ses habits, il n'y a point aussi d'habit qui ne soit propre à ce corps et qui ne le couvre bien. Mais il y a encore cela de plus qu'il ne fait pas seulement des habits pour cacher la nudité, et n'en prend pas de toutes sortes de modes et de tous pays. Il a trop de soin de la bienséance et sait de quelle sorte il faut garder cette partie du *costume*, non moins nécessaire dans les tableaux d'histoire que dans les poèmes. C'est pourquoi l'on voit qu'il ne manque point à cela et qu'il se sert de vêtements conformes au pays et à la qualité des personnes qu'il représente.

Ainsi il fit remarquer que, comme parmi ce peuple, il y en avait de toutes conditions et qui étaient plus fatigués les uns que les autres, ces figures ne sont pas régulièrement vêtues d'une semblable manière. On en voit qui sont à demi nues, comme celle de ce vieillard qui regarde cette charitable fille qui allaite sa mère. Il observa qu'encore que les plis du manteau de ce vieillard soient grands et libres et qu'il soit d'une grosse étoffe, on ne laisse pas néanmoins de voir le nu de la figure. Cette espèce de caleçon que les Anciens appelaient *bracca*, qui lui couvre les cuisses et les jambes, n'est pas d'une étoffe pareille à celle du manteau, elle souffre des plis plus petits et plus pressés.

Cependant les jambes ne paraissent point serrées et l'on voit toute la beauté de leurs contours.

La condition des personnes est particulièrement distinguée par la beauté des vêtements dont quelques-uns sont enrichis de broderies. Et les autres, plus grands et plus amples, donnent davantage de majesté aux figures qui en sont vêtues.

[4. Perspective et harmonie]

Pour ce qui regarde la perspective du plan de ce tableau, M. Le Brun fit voir qu'elle y est parfaitement observée et que M. Poussin, ayant représenté un lieu rempli de montagnes et dont la situation est tout à fait inégale, il s'est servi des terrasses les plus élevées pour y placer ses figures, ce qui donne plus de jeu et de variété à la disposition entière de toutes les personnes qui composent son ouvrage. Et même cela lui a servi à faire voir une plus grande multitude de monde dans un petit espace et à poser avantageusement les figures de Moïse et d'Aaron, qui sont comme les deux héros de son sujet.

Quant à l'épanchement de la lumière, ayant représenté un air épais et chargé des vapeurs du matin, il a davantage précipité les diminutions de ses figures éloignées et les a affaiblies autant par la qualité que par la force des couleurs, pour faire avancer celles de devant et les faire éclater avec plus de vivacité par la lumière qu'elles reçoivent avec plus de force au travers de quelque ouverture de nuée qu'il suppose être au-dessus d'elles, ce qu'il autorise assez par les autres nuages entrouverts qui sont dans le tableau.

Il fit considérer dans les effets du jour trois parties dignes d'être remarquées.

La première, une lumière souveraine qui est celle qui éclate davantage ; la seconde, une lumière glissante sur les objets ; et la troisième, une lumière perdue et qui se confond par l'épaisseur de l'air¹⁶.

C'est de la lumière souveraine qu'est éclairée l'épaule de cet homme qui est debout et qui paraît surpris, la tête de la femme qui donne sa mamelle, sa mère qui tète et le dos de cette autre femme qui se retourne et qui est vêtue de jaune. Il n'y a que le haut de ces figures qui soit illuminé de cette forte clarté, car le bas ne reçoit qu'un jour glissant, semblable à celui de la figure du malade, de celles du vieillard couché et du jeune homme qui aide à le relever et encore de celles de ces deux garçons qui se battent et de toutes les autres qui sont autour de la femme qui tourne le dos, desquelles la lumière est éteinte par l'épaisseur de l'air à proportion de leur éloignement.

Pour Moïse et ceux qui l'environnent, on voit qu'ils ne sont éclairés que d'une lumière

¹⁶ En ce qui concerne cette division (parfois complétée par la lumière réfléchissante), on se reportera aux définitions données par Testelin (voir plus loin, 5 novembre 1678, 1. 2.). Sur ces questions, voir l'analyse de M. Baxandall, *Ombres et lumières*, Paris, 1999, [1^{ère} éd. Londres, 1995].

éteinte par l'interposition de l'air qui se trouve dans la distance qu'il y a entre eux et les autres qui sont sur le devant du tableau, et qu'ils reçoivent encore moins de jour selon que chaque figure est plus éloignée, selon sa situation, et encore selon la couleur de ses vêtements, les uns étant plus capables que les autres de faire paraître avec plus de force la lumière qu'ils reçoivent.

Le jaune et le bleu étant les couleurs qui participent le plus de la lumière et de l'air, M. Poussin a vêtu ses principales figures d'étoffes jaunes et bleues. Et dans toutes les autres draperies il a toujours mêlé quelque chose de ces deux couleurs principales, faisant en sorte que le jaune y domine plus qu'aucune autre, à cause que la lumière qui est répandue dans son tableau est fort jaunâtre.

Après que M. Le Brun eut cessé de faire toutes ces remarques, chacun les jugea non seulement très savantes et très judicieuses, mais encore très utiles pour connaître la beauté de cet ouvrage et très nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture.

[II. Discussion.

La fidélité à l'histoire]

Il y eut quelqu'un¹⁷ qui dit qu'il y avait dans ce tableau tant de choses dignes d'être admirées, et qui le rendaient recommandable, qu'on ne pouvait lui faire aucun tort, quelque chose qu'on cherchât à y reprendre. Qu'aussi on ne devait pas croire que ce fût pour en diminuer l'estime s'il s'avançait de dire qu'il lui semblait que M. Poussin, ayant été si exact à ne vouloir rien omettre de toutes les circonstances nécessaires dans la composition d'une histoire, il n'a pas néanmoins fait dans ce tableau une image assez ressemblante à ce qui se passa au désert, lorsque Dieu y fit tomber la Manne ; puisqu'il l'a représentée comme si c'eût été de jour et à la vue des Israélites, ce qui est contre le texte de l'Écriture, qui porte qu'ils la trouvaient le matin répandue aux environs du camp comme une rosée qu'ils allaient ramasser^a. De plus, qu'il trouvait que cette grande nécessité et cette extrême misère, qu'il a marquée par cette femme qui est contrainte de têter sa propre fille, ne convient pas au temps de l'action qu'il figure, puisque, quand la Manne tomba dans le désert, le peuple avait déjà été secouru par les cailles, qui avaient été suffisantes pour apaiser la plus grande famine et pour les tirer d'une nécessité aussi pressante qu'est celle que le peintre fait voir. Que pour faire une véritable représentation de la récolte que le peuple fit de la Manne lorsqu'elle lui fut

¹⁷ Cet intervenant est peut-être Philippe de Champaigne, qui formule le même type de critique à l'égard de Poussin dans sa conférence sur *Élièzer et Rébecca* (7 janvier 1668).

^a Exode. chap. 16 [Ex 16, 13 : « Il advint, au soir, que des cailles montèrent et couvrirent le camp. Et le matin il y eut une couche de rosée autour du camp. » C'est sur ce verset que Le Brun s'appuie plus loin pour expliquer qu'« il ne s'était passé qu'une nuit » entre l'épisode des cailles et la chute de la manne proprement dite.]

envoyée du Ciel, il n'était pas nécessaire de peindre des gens dans une si grande langueur et moins encore de faire tomber cette viande miraculeuse de la même sorte que tombe la neige, puisqu'on la trouvait tous les matins sur terre comme une rosée¹⁸.

À cela M. Le Brun répartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin.

Que c'est pour cela que M. Poussin, voulant montrer comment la Manne fut envoyée aux Israélites, a cru qu'il ne suffisait pas de la représenter répandue à terre, où des hommes et des femmes la recueillent ; mais qu'il fallait, pour marquer la grandeur de ce miracle, faire voir en même temps l'état où le peuple juif était alors ; qu'il le représente dans un lieu désert, les uns dans une langueur, les autres empressés à recueillir cette nourriture, et d'autres encore à remercier Dieu de ses bienfaits ; ces différents états et ces diverses actions lui tenant lieu de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée ; et puisque la peinture n'a point d'autre langage ni d'autres caractères que

¹⁸ En 1693, Jacques Gousset, à qui Jean Rou avait envoyé son histoire de l'Académie, comportant une présentation des conférences, a formulé les deux mêmes critiques à l'encontre du tableau de Poussin. La réponse de Rou rejoint sur certains points celle de Le Brun et de l'intervenant suivant : « Les peintres en traitant un sujet sur le papier ou sur la toile ne se tiennent pas obligés d'envisager ce sujet dans toutes ses faces, comme un théologien le peut, et même le doit faire. [...] La tractation de la Manne par un peintre, soit dans un dessin, soit dans un tableau, ne demande pas qu'il recherche soigneusement toutes les circonstances de ce sujet-là ; il y aurait même du ridicule à s'y opiniâtrer, par la raison qu'en peinture on peut aussi bien pécher contre l'unité de temps et de lieu qu'on le fait quelquefois en poésie au sujet d'une pièce de théâtre, puisque les mêmes spectateurs, aussi bien que les mêmes acteurs ne peuvent pas être tout à la fois en deux temps et en deux lieux tout à fait différents. De plus, un peintre travaillant à son tableau s'y propose une circonstance principale, et n'en entreprend point plusieurs dans lesquelles il se pourrait trouver certaines contradictions, fort possibles quant à la vérité de l'histoire, mais absolument impraticables dans l'exécution d'un tableau. Cela ainsi posé, le Poussin, sans faire aucune attention au fait des cailles du soir qui précéda la Manne, s'est uniquement fait une affaire de représenter énergiquement tous les divers caractères d'une faim canine, tant sur les visages que dans tous les mouvements du corps de ses figures, beauté et énergie qui lui eussent été impraticables s'il avait envisagé ses personnages comme des gens tout à fait rassasiés. Mais je passe plus avant : c'est qu'en admettant même cette circonstance des cailles, l'avidité que je prétends convenir aux Israélites n'en est pas pour cela moins réelle, et le rassasiement que M. Gousset suppose n'en résulte pas mieux ; car comme on ne se contente pas de manger de la chair toute seule et qu'on y veut aussi joindre du pain, les Israélites n'avaient point ce pain pour assaisonner leurs cailles, et c'est sur quoi leurs plaintes sont si fort étalées par Moïse (Exod. XVI, 3, 8, 12) ; ces malheureux étaient souls de cailles, mais ils enrageaient après du pain ; et ce fut pour cela que Dieu, dont la patience est inépuisable, après leur avoir donné de la viande sur le déclin du jour, voulut bien dès le matin suivant achever de satisfaire leur glotonnerie, en leur donnant le pain qu'il fit exprès tomber du ciel » (Prou, éd. Waddington, 1857, t. II, p. 23-27).

ces sortes d'expressions, c'est ce qui l'a obligé de représenter cette Manne tombant du Ciel, parce qu'il ne peut autrement faire connaître que c'est d'où elle vient. Car si on ne la voyait tomber d'en haut, et que ces hommes et ces femmes la ramassassent seulement à terre, on la pourrait prendre pour une graine ou pour quelque fruit et, ainsi, cette circonstance par laquelle il marque que c'est une viande envoyée du Ciel ne paraîtrait point dans son ouvrage. Qu'il est vrai que le peuple avait déjà reçu une nourriture des cailles qui étaient tombées dans le camp. Mais comme il ne s'était passé qu'une nuit, on peut dire qu'elles n'avaient pu donner si promptement une santé parfaite aux plus abattus ; et qu'ainsi il n'est pas sans apparence que cette vieille femme qui tête n'eût besoin de ce charitable secours. Car quoique dès le jour précédent Dieu eût promis au peuple, par son prophète, de lui donner de la viande le soir et du pain tous les matins, toutefois, comme ce peuple était en grand nombre et répandu dans une ample étendue de pays, il n'est pas hors d'apparence qu'il n'y en eût plusieurs qui n'eussent pas encore appris la promesse qui leur avait été faite ; ou même que, la sachant et en ayant déjà senti les effets le soir d'auparavant, quelques-uns n'ajoutassent pas foi aux promesses de Moïse, puisqu'ils étaient naturellement fort incrédules.

[La péripétie et l'unité d'action]

Quelqu'un¹⁹ ajouta à ce que M. Le Brun venait de dire que, si par les règles du théâtre, il est permis aux poètes de joindre ensemble plusieurs événements arrivés en divers temps pour en faire une seule action, pourvu qu'il n'y ait rien qui se contrarie et que la vraisemblance y soit exactement observée, il est encore bien plus juste que les peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs ouvrages demeureraient privés de ce qui en rend la composition plus admirable et fait connaître davantage la beauté du génie de leur auteur²⁰. 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. Quoiqu'il 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 car, s'il a voulu suivre celle de Josèphe^b, l'on voit que cet auteur rapporte que, les Juifs ayant reçu les cailles, Moïse pria Dieu qu'il leur envoyât encore une autre nourriture ; et que, levant les mains en haut, il tomba du ciel comme des gouttes de rosée qui grossissaient à vue d'œil et que le peuple pensait

¹⁹ Peut-être s'agit-il de Félibien lui-même, qui reprend la théorie des péripéties dans sa préface.

²⁰ Sur les rapports entre peinture et théâtre, voir E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Peinture et théâtre de la Renaissance italienne au classicisme français*, Paris, 2003.

^b Antiq. Jud. lib. 3^e. ch. I [Les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (ici III, 26) ont été traduites par Robert Arnauld d'Andilly en 1667.]

être de la neige ; mais, en ayant tous goûté, ils connurent que c'était une viande qui leur était envoyée du Ciel ; de sorte que les matins ils allaient dans la campagne en prendre leur provision pour la journée seulement.

Pour ce qui est d'avoir représenté des personnes, dont les unes sont dans la misère pendant que les autres reçoivent du soulagement, c'est en quoi ce savant peintre a montré qu'il était un véritable poète, ayant composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre ; car, pour représenter parfaitement l'histoire qu'il traite, il avait besoin des parties nécessaires à un poème, afin de passer de l'infortune au bonheur. C'est pourquoi l'on voit que ces groupes de figures, qui font diverses actions, sont comme autant d'épisodes qui servent à ce que l'on nomme péripéties et de moyens pour faire connaître le changement arrivé aux Israélites quand ils sortent d'une extrême misère et qu'ils rentrent dans un état plus heureux. Ainsi leur infortune est représentée par ces personnes languissantes et abattues. Le changement qui s'en fait est figuré par la chute de la Manne et leur bonheur se remarque dans la possession d'une nourriture qu'on leur voit amasser avec une joie extrême.

De sorte que, bien loin de trouver à redire à tout ce que M. Poussin a peint dans ce tableau, on doit plutôt admirer de quelle manière il s'est conduit dans la représentation d'un sujet si grand et si difficile, où il n'a rien fait qui ne soit autorisé par de bons exemples et digne d'être imité par tous les peintres qui viendront après lui.

Ce fut le sentiment de toute l'Académie, qui pria M. Bourdon de vouloir choisir un sujet pour le samedi du mois prochain.

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Texte : « avaient plus fatigué ».

12 novembre 1667

« Cejourd'hui, l'Académie étant assemblée, sur ce qu'elle a eu avis que quelque particulier¹, assistant aux conférences de l'Académie, a dessein d'en faire des discours particuliers et que même il sollicitait Messieurs les recteurs de lui mettre entre les mains les mémoires sur lesquels ils font leurs discours dans lesdites conférences, ce qui étant contraire à l'intention du Roi et de l'Académie, puisque Monseigneur Colbert lui-même a nommé et établi dans ladite Académie la personne de M. Félibien pour écrire lesdites conférences de la part du Roi et en faire part au public, elle a arrêté qu'aucun desdits recteurs ne donnera ses mémoires à d'autres personnes pour être

divulgués qu'audit sieur Félibien et secrétaire, conformément à l'intention du Roi et de mondit seigneur Colbert. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 324)

¹ Selon B. Teyssèdre (1965, p. 640), ce particulier pourrait être Roger de Piles.

3 décembre 1667

Sébastien Bourdon : *La guérison des Aveugles de Poussin*

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est donnée par Félibien.

RELECTURES 5 mai 1736, par Dubois (« le commencement de la septième conférence faite en l'année 1667, laquelle est sur le tableau de l'aveugle né, peint par Monsieur Poussin ») ; 4 août 1736, par Dubois (« achevé la lecture de la septième conférence faite en l'année 1667 sur le tableau des deux aveugles à qui Jésus-Christ rendit la lumière, peint par M. Poussin »).

ÉDITIONS A. Félibien 1668, p. 108-144 ; H. Jouin 1883, p. 66-86 ; A. Mérot 1996, p. 113-129 ; J. Held, 2001, p. 368-401. M. Bornscheuer, *Von der Bildbetrachtung zur Theorie der Malerei. Die Kunsttheorie des Sebastien Bourdon*, Hildesheim-Zurich-New York, 2005, p. 501-524.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 83-87, 133-135 ; C. Pace, *Félibien's Life of Poussin*, Londres, 1981, p. 112 et 124 ; Th. Puttfarken, « Composition, Perspective and Presence. Observations on Early Academic Theory in France », *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honor of E. H. Gombrich at 85*, Londres, 1994, p. 287-305 ; G. Chomer, « Un Poussin exemplaire : Les *Aveugles de Jéricho* », G. Chomer, S. Laveissière (dir.), in *Autour de Poussin*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1994, p. 73-91 ; E. Cropper, « Toucher le regard. Le *Christ guérissant les aveugles* et le discours de la peinture », A. Mérot (dir.), *Nicolas Poussin, 1594-1665*, Paris, 1996, 2 vol., t. II, p. 605-621 ; R. Démoris, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles : imitation, représentation, illusion », *La Naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, p. 37-50 ; L. Pericolo, « Le portrait de Le Brun par Nivelon, ou la perfection en peinture », *Revue d'esthétique, op. cit.*, p. 223-228 ; J. Held 2001, p. 106-112. M. Bornscheuer 2005, p. 41-70.

TABLEAU Peint en 1650, le tableau a été acquis du duc de Richelieu en 1665. Il se trouve aujourd'hui au Louvre (inv. 7281 voir A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 164, p. 220). Il a été gravé pour le *Cabinet du Roi* par Guillaume Chasteau.

REMARQUES Les positions que défendent les différents intervenants au cours de la discussion concernant la fidélité de Poussin aux Saintes Écritures sont certainement à mettre en relation avec leurs propres œuvres. Sébastien Bourdon comme Philippe de Champaigne ont peint un tableau représentant ce sujet. Le tableau de Bourdon est conservé au couvent du Val-de-Grâce¹, celui de Champaigne à la Timken Art Gallery de San Diego (voir ill. p. 181 et 185)².

Selon Melchior Missirini, la lecture de cette conférence, comme de toutes celles de 1667 publiées par Félibien, aurait reçu une réception mitigée à l'Académie de Saint-Luc à Rome en 1681. Giovanni Maria Morandi aurait ainsi critiqué le manque d'intérêt des académiciens français pour la grâce,

¹ J. Thuillier (dir.), *Sébastien Bourdon 1616-1671*, cat. exp., Montpellier, musée Fabre, 2000, cat. 332, p. 442.

² B. Dorival, *Philippe de Champaigne 1602-1674*, Paris, 1976, t. II, cat. 230, p. 128.

« une partie de l'art qui est peut-être la plus belle » (« una parte dell'arte, ch'è forse la più bella ») ; au lieu de reprendre, comme Bourdon l'avait fait, les thèmes de la conférence précédente de Le Brun, « il eût mieux valu, trouver par aventure une œuvre sur laquelle on aurait pu discourir de ce trésor délicat et sublime des travaux d'imitation » (« era meglio per avventura trovare un'opera sulla quale si potesse di quel delicato e sublime pregio de' lavori imitativi discorrere³ »).

*Septième conférence tenue dans l'Académie royale,
le samedi 3 décembre 1667*

[Description du tableau par Félibien]

Le tableau qui fut porté à l'Académie pour être examiné par M. Bourdon est encore de la main de M. Poussin et d'une grandeur pareille à celui de la Manne, dont l'on fit des remarques dans la dernière assemblée ; mais il est aussi différent de celui-ci dans son ordonnance que dans le sujet qu'il traite. Celui de la Manne représente un lieu aride et désert, une lumière sombre et mélancolique, des personnes tristes et languissantes ; et enfin c'est la vraie image d'une terre inculte, où les enfants d'Israël sont dans une extrême misère. Tout au contraire, dans celui dont je veux parler, le jour y est clair et serein, l'on y découvre un pays divertissant et des objets agréables et l'on n'y voit guère de figures qui ne paraissent avec la joie sur le visage.

Le soleil n'étant pas encore fort élevé sur l'horizon, les rochers et les bâtiments jettent de grandes ombres et les arbres et le pied des montagnes paraissent encore chargés de cette fraîche vapeur qui s'élève les matins comme une légère fumée.

D'un côté de ce tableau, il y a une montagne dont la cime est escarpée, mais cependant très agréable à cause des superbes édifices et des arbres verdoyants dont elle est embellie. Sur le penchant de cette montagne et sur les diverses éminences qui s'abaissent à mesure qu'elles s'approchent, l'on voit quantité de maisons et de palais, dont la structure n'est pas moins riche que leur situation est avantageuse, étant accompagnés de terrasses et de jardins qui rendent leur aspect encore plus agréable. Ces bâtiments sont environnés d'un courant d'eau qui baigne le pied de quelques arbres et semble venir du côté des montagnes.

L'on voit sur le devant du tableau plusieurs figures dont la principale représente Jésus-Christ qui a devant lui deux aveugles à genoux. Le plus proche est vêtu de bleu, et l'autre d'une couleur de laque fort claire. Ce dernier aveugle est conduit par un homme vêtu de jaune et, entre la figure du Christ et le premier aveugle, il y a un vieillard vêtu

³ Voir M. Missirini, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca*, Rome, 1822, p. 144-145. Sur cette question, voir Ch. Michel, « Bellori et l'Académie royale de peinture et de sculpture : une admiration bien tempérée », in *L'Idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, colloque sous la dir. d'O. Bonfait, Paris et Rome, 2002, p. 105-116.



Nicolas Poussin,

Les Aveugles de Jéricho.
Paris, musée du Louvre.

d'une robe tirant sur le vert et d'un manteau gris brun, lequel se baisse et regarde de fort près les yeux de l'aveugle sur lesquels Jésus-Christ a la main.

À côté de ce vieillard, on voit un homme qui ressemble assez à un Pharisien. Sa barbe est fort longue, son habit est d'une belle laque et sa coiffure est faite en forme de turban. Il y a auprès de lui un autre homme vêtu d'une robe bleue et d'un manteau jaune qui regarde par dessus le vieillard qui est courbé. La robe du Christ est d'un blanc jaunâtre et son manteau est de pourpre. Il est accompagné de trois de ses disciples. Celui qui en est le plus proche et qui tourne le dos est couvert d'un grand manteau jaune. L'on voit seulement au droit d'une épaule la couleur de sa robe qui est d'un gris de lin fort éteint. Des deux autres, l'un est vêtu de rouge et le dernier est habillé de bleu.

Assez loin d'eux et tirant vers la campagne, il y a un homme assis qui a la mine d'un pauvre mendiant. Et de l'autre côté où paraît comme l'entrée d'une ville, on voit une femme vêtue de vert, tenant un enfant entre ses bras, laquelle se détourne pour regarder ce qui se passe.

[I. Ouverture]

M. Bourdon voyant la Compagnie dans l'attente des remarques qu'il devait faire sur cet ouvrage, commença son discours par un éloge qu'il fit du mérite de M. Poussin et de ses tableaux. Et, après avoir montré combien il lui était difficile d'expliquer assez dignement six parties principales qu'il a remarquées dans celui-ci, qui sont la lumière, la composition, la proportion, l'expression, les couleurs et l'harmonie du tout ensemble, il dit qu'il tâcherait d'imiter les abeilles qui, trouvant un parterre émaillé d'une infinité de fleurs, en choisissent quelques-unes sur lesquelles elles prennent plaisir d'amasser le miel. Qu'ainsi il ne s'arrêterait que sur quelques endroits des plus considérables de cet ouvrage, dont il croit tirer plus de fruit. Car, quoiqu'il n'y ait rien qui ne mérite d'être examiné, il ne peut pas entrer dans un détail si exact à cause du peu de temps qu'il a à parler⁴.

[1. La lumière]

Que, comme c'est la lumière qui découvre tous les objets et qui nous donne moyen de les considérer, c'est par elle aussi qu'il juge à propos de commencer à faire ces remarques, ne trouvant rien dans ce tableau qui d'abord surprenne davantage les yeux que ces beaux effets de jour que le peintre a si doctement représentés.

⁴ Bourdon envisageait de prononcer six conférences successives, chacune consacrée à l'une des parties de la peinture abordées dans cette conférence : la lumière, la composition, la proportion, l'expression, les couleurs et l'harmonie. Celles sur la lumière (9 février 1669) et sur la proportion (5 juillet 1670) sont les seules à avoir été tenues. Son décès, le 8 mai 1671, l'empêchera de mener à bien ce projet.

Qu'il a voulu figurer un matin, parce qu'il y a quelque apparence que Dieu choisit cette heure-là comme la plus belle et celle où les objets semblent plus gracieux, afin que ces nouveaux illuminés reçussent davantage de plaisir en ouvrant les yeux ; et que ce miracle fût plus manifeste et plus évident.

Il fit donc premièrement remarquer combien la qualité du jour, que le peintre a si bien représentée, donne d'éclat à tout son ouvrage, car, comme le soleil doit être encore fort bas, puisque ses rayons ne frappent quasi qu'en ligne parallèle les montagnes et les autres corps qui lui sont exposés, on voit que le milieu du tableau est couvert d'une grande ombre à cause des bâtiments qui sont élevés sur diverses hauteurs, de sorte que tout ce qui sert de fond aux figures étant privé de la lumière, elles paraissent avec beaucoup plus de relief, de force et de beauté. Et comme sur les lieux qui paraissent les plus éminents, le jour y frappe en diverses manières et qu'il éclaire certaines parties de la montagne, des arbres et de plusieurs palais, les yeux sont d'autant plus agréablement touchés que ces échappées de lumière font un contraste merveilleux avec les ombres et les demi-teintes qui se rencontrent dans tous ces différents objets. Car, parmi cette diversité de maisons et sur la montagne même, il y a des arbres qui, n'étant éclairés des rayons du soleil que par la cime et sur les extrémités, conservent encore un air épais qui donne à ces lieux-là une grande fraîcheur et y répand une couleur douce qui unit tendrement toutes les autres ensemble.

Mais ce qu'il fit observer est qu'encore que les bâtiments les plus éclairés soient directement au-dessus de la tête du Christ, toutefois ils ne diminuent rien de sa force et de sa lumière, parce que ces édifices sont fort éloignés et que leur jour se trouve affaibli et éteint par l'interposition de l'air ; ce qui produit même, dans tout cet ouvrage, un effet d'autant plus admirable qu'on voit qu'une clarté est relevée par une autre, étant bien plus difficile de faire paraître les jours par d'autres jours que par des ombres.

Ces grandes ombres qui couvrent les bâtiments les plus proches ne servent pas simplement à relever le jour qui frappe le haut des montagnes et à faire un fond aux figures, mais elles empêchent qu'on ne voie une trop grande diversité de couleurs et de lumières dans toutes ces maisons, qui paraîtraient trop distinctement si elles étaient éclairées, ce qui n'arrive pas, étant ombrées de la sorte. Car, quoique toutes les parties conservent leurs véritables teintes, néanmoins l'ombre qui passe par-dessus est comme un voile qui en éteint la vivacité et qui empêche qu'elles n'aient assez de force pour venir remplir la vue et la détourner des objets les plus considérables, sur lesquels seuls le peintre veut qu'elle s'arrête. Mais en récompense, dans tous les endroits où il a remarqué que la couleur naturelle de chaque corps ne pouvait nuire à la beauté de ses figures, il n'a pas manqué d'y répandre de la lumière ; et pour la faire paraître avec plus d'éclat, on voit qu'il en a été avare et qu'il n'en a mis que peu à la fois et en certains lieux où elle brille davantage, étant opposés à des corps qui en sont privés.

Quant à celle dont ses figures sont éclairées, c'est où il a fait voir combien il était ingénieux dans la distribution des jours et des ombres et comment il savait parfaitement augmenter par leur moyen la force, la beauté et la grâce de tous les corps qu'il représentait. Il suppose que Jésus-Christ et ceux qui l'accompagnent sont dans une place découverte de tous côtés, où il ne se trouve aucun obstacle qui les prive des rayons du soleil, de sorte qu'ils en sont fortement éclairés. Mais cette force de lumière est si judicieusement distribuée qu'encore qu'elle se répande également sur tous, ce savant peintre néanmoins a si bien su l'affaiblir à mesure que chaque corps s'éloigne qu'il n'y en a point où elle ne diminue autant qu'il est nécessaire pour bien faire connaître quel est son éloignement. Il fit encore voir comment, pour donner plus de rondeur à ces mêmes corps et tromper la vue avec plus d'adresse, M. Poussin a ménagé la force des ombres, et de quelle sorte il s'est servi des demi-teintes et des reflets de lumière, sans qu'il paraisse trop d'affectation dans sa conduite. Car ces figures sont dans une posture si libre que toute la disposition en est aisée et les lumières très naturelles. Et, quoique le soleil frappe avec beaucoup de force les parties qu'il éclaire, l'on ne voit pas pourtant qu'il y ait des reflets de lumière qui fassent de mauvais effets, parce que toutes les figures sont placées de telle sorte que les couleurs ne peuvent se réfléchir les unes contre les autres. Le premier aveugle qui apparemment pourrait recevoir un réfléchissement⁵ de lumière très considérable, à cause de la robe du Christ qui est fort éclairée, n'en est pourtant pas trop illuminé, car le peintre a eu la discrétion de le mettre dans une certaine disposition qui ne peut recevoir une seconde clarté trop sensible. Et l'on voit que les reflets qui se rencontrent dans toutes les figures viennent seulement de la lumière universelle dont tous les objets qui les environnent sont illuminés, laquelle leur donne des teintes bien plus douces et plus naturelles que quand elles sont causées par des couleurs fortes et vives qui en sont proches. Cependant on ne laisse pas d'apercevoir quelques parties éclairées de reflets assez forts, mais ce sont des parties qui semblent demander ce secours particulier, parce qu'elles en tirent beaucoup de grâce et de beauté, comme l'on peut remarquer dans la main avec laquelle Jésus-Christ soutient son manteau. M. Bourdon fit encore observer que les lumières et les ombres ne sont pas répandues par petits morceaux, mais largement, comme l'on voit sur le manteau jaune d'un des apôtres⁶. Ce n'est pas que dans les jours et les ombres de tous les vêtements il n'y ait autant de plis qu'il est nécessaire, mais ces plis sont formés dans les ombres et dans les jours avec les mêmes couleurs, c'est-à-dire qu'ils ne sont que rompus par des demi-teintes et des affaiblissements d'éclats, de lumières et de force d'ombre.

⁵ Voir les débats sur les reflets lors des conférences du 3 septembre et du 1^{er} octobre 1667.

⁶ Sur cette disposition de la lumière par grandes parties, voir la conférence de Nocret sur *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse du 1^{er} octobre 1667.



Sébastien Bourdon,

Le Christ et les deux aveugles de Jéricho.
Paris, couvent du Val-de-Grâce,
musée du Service de Santé des Armées.

[2. La composition]

Après cela, M. Bourdon vint à parler de la composition de tout le tableau. Il dit que c'est de M. Poussin que ceux qui entreprennent de traiter un sujet peuvent apprendre de quelle sorte il faut étudier d'abord la nature du lieu et les autres circonstances nécessaires à l'histoire qu'on veut représenter. Qu'on voit ici qu'il a été soigneux de s'instruire du pays et de la situation de Jéricho, à cause que ce fut au sortir de cette ville que Jésus-Christ donna la vue aux deux aveugles dont il figure le miracle. Qu'il s'est heureusement servi de ce que Josèphe en écrit, qui parle de cette contrée comme du plus beau et du meilleur pays du monde et qui attribue la fécondité de son terroir à la vertu d'une fontaine qui est proche de la ville, dont les eaux, humectant les terres d'alentour, les rendent grasses, fertiles et chargées de toutes sortes de bons arbres⁷. Que c'est pour cela qu'on voit ces palais et ces maisons de plaisance au bord de ce large ruisseau, parce que c'est ordinairement dans de pareils endroits que les grands seigneurs prennent plaisir à bâtir ; et qu'ainsi en représentant la beauté de ce pays, il a trouvé moyen de satisfaire davantage la vue par les objets divertissants dont il a rempli son tableau, sans rien faire néanmoins dont le trop grand éclat éblouisse les yeux et les détourne de dessus les figures qui en sont le principal objet⁸.

[3. La proportion]

Il ajouta que dans ces figures, outre leur belle disposition, l'on y doit encore remarquer le trait et la proportion, qui sont deux parties dépendantes du dessein, mais que l'on peut considérer conjointement⁹. Qu'étant vêtues, il est malaisé de faire observer toutes leurs largeurs pour bien voir le rapport qu'elles ont avec les hauteurs. Qu'il se contenterait donc de dire que la hauteur du Christ est de huit mesures de tête, qui est la proportion que les anciens sculpteurs grecs et romains ont gardée dans toutes leurs statues comme la plus parfaite. Qu'il la croyait voir aussi dans les apôtres, quoique leurs habits larges et amples les fassent paraître un peu plus courts, ce qui est même assez convenable à leur naissance et à leur condition rustique.

Qu'une des plus belles figures de ce tableau est à son avis celle du dernier aveugle. Que sa proportion semble avoir été prise sur cette belle statue antique du Gladiateur blessé que l'on voit à Rome dans le palais Farnèse¹⁰. Car, bien qu'il y ait quelque chose dans les membres de cette statue qui n'approche pas de la beauté ni de la délicatesse de quelques autres qui sont encore plus recommandables, toutes les parties néanmoins

⁷ Flavius Josèphe, *La Guerre des Juifs*, IV, 27.

⁸ Ce point sera repris par Philippe de Champaigne dans sa conférence du mois suivant.

⁹ Ces deux parties ont été analysées ensemble le mois précédent par Le Brun pour la *Manne*.

en sont si justes et si bien marquées que parmi les savants elles ont toujours été en très grande estime.

Que dans l'autre aveugle, il y voit quelque chose des mesures de l'Apollon antique¹⁰ mais véritablement un peu moins de grâce et de noblesse, parce que le peintre en a augmenté les largeurs et les grosseurs pour mieux marquer la bassesse de celui qu'il a voulu peindre.

Qu'il apercevait aussi quelque ressemblance de la Vénus de Médicis dans cette femme qui se retourne. Mais que, n'ayant pas assez de temps pour examiner plus particulièrement toutes les proportions de ces figures, il pria seulement qu'on remarquât bien les vêtements qui les cachent, puisqu'ils sont si beaux et si bien mis qu'on peut en faire une étude très utile. Que l'apôtre qui est sur le devant et qui a un manteau jaune est fait dans la même intention et sur les maximes de Raphaël, qui vêtit d'ordinaire ses premières figures d'habits amples et grands, laissant les petits morceaux et les draperies les plus légères pour celles qui sont éloignées, observations très importantes aux jeunes étudiants.

[4. L'expression]

Quant à l'expression, bien qu'elle soit admirable dans toutes les figures, M. Bourdon dit qu'il ne s'arrêterait qu'à celle du Christ, parce qu'elle était si merveilleuse qu'il n'en pouvait détourner ses yeux pour considérer les autres.

Qu'on ne pouvait assez admirer cette grandeur, cette noblesse et cette majesté toute divine que le peintre a si bien représentées¹¹. Qu'on y découvre cette autorité avec laquelle Jésus-Christ agissait lorsqu'il faisait ses miracles. Que sa puissance paraît dans son port et dans son action, et qu'enfin l'on apercevait sur son visage une bonté et une douceur qui ne charment pas moins l'esprit que les yeux.

Il fit remarquer comment les apôtres sont attentifs à regarder ce qui se passe, comment les aveugles expriment bien tous deux la grandeur de leur foi par la conformité de leurs actions, et comment encore ce vieillard vêtu de rouge et celui qui se baisse font voir, par leurs gestes, l'étonnement où ils se trouvent et le désir que cette nation incrédule avait de voir des miracles.

[5. Les couleurs]

Les couleurs dont le Christ est vêtu ne sont pas des couleurs que le peintre ait employées

¹⁰ Probablement identifiable avec le *Gaulois blessé* aujourd'hui au musée national de Naples (inv. 6015). Voir P. P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londres, 1986, cat. 151.

¹¹ *L'Apollon du Belvédère*.

et mises les unes auprès des autres sans un grand raisonnement. Comme le jaune et le blanc participent le plus de la lumière¹², M. Bourdon fit connaître que c'est pour cela que M. Poussin en a fait la robe du Christ, parce que ce sont des couleurs douces auprès de la carnation et qui pourtant sont des plus vives et des plus apparentes. Son manteau qui est de pourpre relève beaucoup l'éclat de sa robe et s'unit tendrement avec elle. Car cette couleur composée de rouge et de bleu tient de la lumière et de l'air. Ainsi ces habits étant de couleurs très lumineuses et toutes célestes, ils conviennent parfaitement à celui qui les porte, comme le plus digne et le principal objet de tout le tableau.

Quoique le manteau jaune du premier apôtre soit très vif, il ne détruit point néanmoins la couleur de celui du Christ, mais il s'accorde parfaitement avec elle et encore avec les draperies bleues et rouges des deux autres disciples.

Il fit voir que M. Poussin a éteint et sali en quelque sorte la couleur de laque dont il a vêtu les aveugles, afin que ces habits moins éclatants et plus conformes à leur condition fissent paraître davantage les autres.

[6. L'harmonie]

Aussi c'est de cette disposition de couleurs que s'engendre cette merveilleuse harmonie qui fait la beauté de ce tableau, et M. Bourdon montra comment le peintre y a si bien réussi que toutes les figures s'unissent tendrement avec les corps qui leur servent de fond, comme il fit voir dans l'apôtre vêtu de bleu et dans la femme qui a une robe verte, dont les draperies se joignent avec beaucoup de douceur contre les arbres et les terrasses. Et bien que toutes les couleurs qu'il a employées soient fort vives, elles sont si bien disposées qu'il y a entre elles un accord merveilleux, ayant répandu sur toutes une teinte universelle de la lumière dont l'air est éclairé, laquelle leur donne cette union et cette grâce qui les rend si agréables et si douces à la vue.

[II. Discussion.

La fidélité à l'histoire]

Comme M. Bourdon eut cessé de parler, une personne de la Compagnie¹³ dit que l'on ne pouvait pas nier que toutes les beautés qu'il venait de remarquer dans ce tableau n'y fussent en effet ; mais néanmoins que M. Poussin ayant entrepris de traiter un sujet aussi considérable que celui de la guérison des aveugles, auxquels Jésus-Christ donna la vue auprès de Jéricho, il lui semblait ne l'avoir pas exprimé avec toute la grandeur et

¹²-Le mois précédent, Le Brun avait fait la même remarque à propos du jaune et du bleu (voir la conférence précédente du 5 novembre 1667).

¹³ Peut-être s'agit-il de Philippe de Champaigne. On peut en effet mettre en parallèle la critique formulée ici avec la manière dont Champaigne traite ce thème dans son tableau conservé à la Timken Art Gallery de San Diego.



Philippe de Champaigne,

Les Aveugles de Jéricho,
San Diego, Timken Art Gallery.

toutes les circonstances qui doivent l'accompagner. Puisque ce miracle s'étant fait en présence d'une infinité de peuple qui suivait Jésus-Christ, il n'a peint que trois apôtres, les deux aveugles, quatre autres figures et une femme qui même n'est pas trop appliquée à ce qui se passe et dont l'action paraît trop indifférente pour une occasion où elle devrait être dans une admiration et une surprise extraordinaires. Qu'un si petit nombre de figures ne remplit pas la composition de son ouvrage autant que le sujet l'oblige ; ce qui est néanmoins tout à fait essentiel et nécessaire pour faire connaître que ces deux aveugles sont ceux qui furent guéris au sortir de Jéricho.

[Défense de Poussin]

Une autre personne¹⁴ repartit à cela que, pour ce qui regarde la figure de la femme, il est vrai que M. Poussin pouvait lui donner quelque expression plus forte, quoiqu'on puisse dire qu'étant éloignée, elle ne voit pas bien ce qui se passe.

Mais quant à un plus grand nombre de figures que celles qui sont dans cet ouvrage, c'est à quoi il n'était point obligé, parce qu'il a pu supposer que la multitude des gens qui suivent Jésus-Christ n'est pas autour de lui et qu'étant éloignée de quelques pas, elle est cachée des bâtiments. Qu'il y en a assez pour être témoins de cette action, puisque par cette figure vêtue de rouge qui paraît surprise, le peintre a représenté l'étonnement du peuple juif, et par celui qui regarde de si près, il figure le désir que cette nation avait de voir faire des miracles.

Qu'une plus grande quantité de figures n'eût causé que de l'embarras et empêché que celles du Christ et des aveugles n'eussent pas été vues si distinctement.

Mais qu'outre toutes ces raisons, il fallait considérer que M. Poussin n'ayant eu d'autre intention que de représenter Jésus-Christ qui guérit deux aveugles, il suffit de bien exprimer la grandeur de ce miracle, toutes les autres choses qu'il a omises n'étant que des accessoires de nulle importance et qui, ne servant de rien à l'accomplissement de cette guérison, pouvaient cependant causer de la confusion et gêner la beauté de l'ordonnance.

Qu'il est certain que dans une disposition de tableau, plus il y a de figures et plus les yeux de ceux qui le regardent trouvent d'objets qui les arrêtent. Que le peintre voulant fixer entièrement la vue des spectateurs sur le Christ pour faire observer son action, il lui a été plus avantageux de le représenter accompagné de peu de monde, afin que

¹⁴ Il est difficile d'identifier l'intervenant. Peut-être s'agit-il de Nocret, très attaché à l'agrément du tableau et à la belle disposition. Dans sa conférence sur Véronèse (voir plus haut, 1^{er} octobre 1667), celui-ci fait l'éloge d'une composition dont les nombreuses figures, loin de causer cet embarras dénoncé aux deux paragraphes suivants, « surprennent la vue et charment l'esprit ». Mais l'intervenant pourrait être aussi Le Brun. En effet, dans la plupart de ses ouvertures (voir aux 1^{er} octobre 1667, 6 avril 1669 et 6 décembre 1670), celui-ci met l'accent sur l'importance d'une composition claire.

ceux qu'il a peints autour de lui, étant attentifs à le considérer, contribuassent en quelque sorte à faire que ceux qui verront cet ouvrage le soient de même, sans se trouver distraits par d'autres mouvements et par d'autres expressions qu'il aurait été obligé de faire dans la composition d'un plus grand nombre de figures.

Qu'il fallait donc admirer M. Poussin d'avoir si bien représenté cette histoire, qu'il n'y a rien qui ne convienne très parfaitement à son sujet, non seulement dans les actions des figures, mais même dans la disposition du lieu, dans les jours et dans les ombres.

Que l'on connaît assez que cette guérison des aveugles est celle dont saint Matthieu fait mention au chapitre 20¹⁵, puisque l'on voit ces beaux bâtiments de Jéricho et même cette fontaine dont il est parlé dans l'Écriture sainte. Mais que ce qui est de plus rare et de plus merveilleux dans cet ouvrage, c'est que Jésus-Christ allant donner la lumière à ces deux aveugles et répandre la joie dans leur âme, on voit que le peintre a aussi répandu dans son tableau un certain caractère d'allégresse et une beauté de jour qui fait une expression générale de ce qu'il veut figurer par son action particulière ; et cette joie qu'il communique si bien à toutes ses figures est la cause de celle qu'on reçoit en les voyant. Que c'est une remarque digne de considération et que l'on doit faire dans tous les ouvrages de M. Poussin, qu'il y donne tellement ce caractère général de ce qu'il veut figurer en particulier, que quand il entreprend de traiter un sujet triste et douloureux, il n'est pas jusqu'aux choses insensibles qui ne semblent ressentir de la douleur et de la tristesse ; et s'il représente de la fureur et de la colère, on dirait que le Ciel menace la terre et qu'il y a dans l'air une émotion semblable à celle qu'il imprime sur le visage de ses figures.

Ces aveugles que d'autres peintres auraient cru devoir rendre difformes et contrefaits pour mieux faire paraître leur misère et leur mendicité n'ont rien de laid ni de fâcheux à voir et cependant ils ne laissent pas d'avoir des marques assez évidentes de leur pauvreté ; et c'est en quoi ce grand peintre a été merveilleux d'avoir toujours si bien disposé ses figures et fait un si beau choix de tout ce qui entre dans la composition de ses ouvrages que l'on n'y voit rien qui ne soit d'une beauté singulière et dans des aspects très agréables.

L'action de ces aveugles n'est qu'une même action, parce qu'ils ont tous les deux une même fin et cherchent une même chose qui est le recouvrement de la vue. Comme ils n'ont qu'une même pensée, les nerfs qui viennent du cerveau et qui servent au mouvement de la tête font qu'ils agissent tous deux d'une semblable manière. Car les muscles faisant en l'un et en l'autre de pareilles extensions sont cause que leur front, leur nez et leurs joues s'allongent et se retirent d'une même sorte, de façon qu'on dirait d'abord

¹⁵ Mt 20, 29-34.

qu'ils se ressemblent et que ces deux visages, quoique très différents, sont faits sur un même modèle.

[Quel est le sujet du tableau : les aveugles de Jéricho ou ceux de Capharnaüm ?]

Cette personne ayant fini son discours, il y en eut une autre¹⁶ qui dit que, comme la peinture a divers objets, elle a aussi diverses fins dans les choses qu'elle se propose de représenter. Qu'il y a des rencontres où son but principal est de récréer, d'autres où elle veut instruire et d'autres encore où elle prétend instruire et réjouir tout ensemble. Que dans ces différentes intentions, le peintre en a encore une toute particulière qui regarde son art et qui consiste à figurer quelque sorte de sujet que ce soit de telle manière qu'il n'y ait rien dans tout son ouvrage qui ne contribue à faire voir une grandeur et une facilité dans l'ordonnance et la disposition des figures, une beauté et une force dans la proportion et les parties du dessein, et une conduite judicieuse dans l'arrangement des couleurs et la dispensation des lumières. Qu'il dépend de l'excellence de son génie et de sa grande capacité de bien exécuter ces parties dont il est absolument le maître et qui appartiennent généralement à tous les ouvrages de peinture. Mais que, quand il y va d'exposer une histoire aux yeux de tout le monde, il y a des circonstances qu'un peintre ne peut changer sans se mettre au hasard qu'on y trouve à redire, principalement dans celles où il doit paraître le fidèle historien de quelque événement qui s'est passé de nos jours ou dans les temps les plus éloignés. Mais surtout dans ce qui regarde les mystères de notre religion et les miracles de Jésus-Christ, il doit conserver toute la fidélité possible et jamais ne s'écarter de ce qui passe pour constant et qui est déjà connu de beaucoup de monde, car en cette rencontre, entreprenant d'enseigner par les traits de son pinceau ce qu'un historien rapporte dans ses écrits, il ne doit rien ajouter ni diminuer à ce que l'Écriture nous oblige de croire, mais plutôt marquer autant qu'il le peut toutes les circonstances de son sujet.

De sorte qu'encore que M. Poussin n'ait rien changé de ce qui regarde l'action particulière

¹⁶ L'identification de ce dernier orateur est très problématique. L'interprétation la plus courante est qu'il s'agirait de Félibien lui-même qui se serait ainsi approprié l'ensemble de son volume, en rédigeant et l'introduction et la dernière intervention. Cette hypothèse nous paraît peu convaincante. En effet Félibien, dans le *Cabinet du Roi* comme dans les *Entretiens*, décrit le tableau comme représentant la guérison des aveugles de Jéricho, (1666-1685, t. IV, p. 301). L'hypothèse proposée par Lorenzo Pericolo (*Peinture et doctrine académique sous Louis XIV*, thèse Paris E.P.H.E., 1998, p. 367) d'un discours qui aurait été tenu par Le Brun lui-même peut s'appuyer sur deux arguments supplémentaires : dans son inventaire des tableaux du roi de 1683, Le Brun dit que cette œuvre représente « Notre Seigneur qui guérit des aveugles » (A. Brejon de Lavergnée 1987, p. 220) ; d'autre part, Guillet de Saint-Georges, dans sa relecture de la conférence de Bourdon sur la lumière selon les heures du jour, mentionne ce tableau comme « miracle de Jésus-Christ sur deux aveugles » (voir plus bas, 9 février 1669). Cependant, l'orateur lit certainement le latin, langue qu'apparemment Le Brun ne maîtrisait pas, car il a emprunté au texte d'Adrichom les descriptions de Jéricho, du mont de la Quarantaine, du mont du Christ (p. 18-19), de Capharnaüm et de son environnement (p. 103-104), ainsi que les références erronées qui s'y trouvent.

de Jésus-Christ qui guérit ces deux aveugles, l'on ne peut pas dire néanmoins que son ouvrage ne fût plus parfait s'il eût représenté tout ce qui peut servir à faire connaître davantage de quelle façon ce miracle arriva : comme de voir la multitude du peuple qui suivait Jésus-Christ, l'empressement des aveugles parmi cette foule de gens dont quelques-uns les empêchaient d'approcher, ainsi qu'il est expressément marqué dans l'Évangile.

Qu'il semble que Dieu ayant voulu faire ce miracle à la vue d'un grand nombre de Juifs, afin qu'en donnant la lumière à ces aveugles, cela servît en même temps à éclairer ce peuple enseveli dans les ténèbres du péché, il ne permît aussi que ces aveugles le suivissent si longtemps et redoublassent leurs cris jusques à se rendre importuns à toute la multitude que pour rendre leur guérison plus publique et la faire éclater davantage ; particularités assez dignes de remarque et très essentielles dans la représentation de ce miracle pour le distinguer des autres.

Que M. Poussin était assez savant dans la disposition d'un ouvrage pour ne pas cacher les figures principales de son tableau parmi une plus grande quantité de personnes qu'il aurait représentées, n'étant pas difficile à cet excellent homme de faire en sorte qu'il parût beaucoup de monde à la suite du Messie sans gêner son sujet, dont la multitude même doit faire partie aussi bien que dans celui de la Manne, qu'il a si dignement traité. Mais aussi qu'il regardait ce tableau d'une autre façon et ne trouvait pas que M. Poussin fût coupable de ces manquements qu'on lui pourrait attribuer, parce qu'il ne juge pas qu'il ait voulu représenter ici le miracle arrivé auprès de Jéricho mais bien celui dont il est parlé dans Saint Matthieu au chapitre IX¹⁷, lorsque Jésus-Christ, après avoir ressuscité la fille du prince de la synagogue, et s'en retournant, fut suivi par deux aveugles auxquels il ne donna la vue que quand il fut arrivé chez lui.

Sur cela, M. Bourdon interrompant celui qui parlait, dit qu'il n'y a nulle apparence qu'on ait voulu représenter ici les aveugles que l'Évangile nomme les premiers, puisqu'ils furent guéris dans la maison même où logeait Jésus-Christ, et que ceux qui sont peints dans ce tableau sont au milieu du chemin. De plus, que la ville de Jéricho est si bien figurée par la beauté des bâtiments qu'on voit dans ce tableau et par les eaux de cette signalée fontaine qui paraît au pied des maisons qu'il n'y a pas lieu de douter que ce ne soit le même miracle qui arriva dans ce pays-là dont l'on ait eu dessein de faire une fidèle représentation.

Qu'outre cela, quand Notre-Seigneur fit le premier miracle, il n'y avait aucuns témoins, ayant même défendu à ces aveugles d'en parler à personne.

Celui qui était de l'avis contraire repartit que si le texte de l'Écriture porte que Jésus-Christ

¹⁷ Mt 9, 27-31.

les guérit lorsqu'il fut arrivé à la maison, ce n'est pas déterminer absolument que ce fût dans une chambre, ni même dans la cour, mais seulement lorsqu'il fut arrivé chez lui. Car c'est une manière de parler assez ordinaire de dire qu'une personne en reconduit une autre jusque chez lui et à sa maison, bien qu'il ne passe pas la porte, et même dans le texte, selon la Vulgate, il y a *cum venisset domum*, au lieu qu'un peu auparavant, lorsqu'il est dit que Notre-Seigneur fut ressusciter la fille du prince de la synagogue, le même texte porte *cum venisset in domum*. De sorte que si l'on veut permettre au peintre de se servir favorablement de ces deux différentes expressions, il a pu croire que dans l'une l'évangéliste a voulu marquer que Jésus-Christ entra dans la maison pour ressusciter cette fille, parce qu'elle était en effet dans une chambre, mais que dans l'autre passage, où il se contente de dire *cum venisset domum*, cela signifie seulement que ces aveugles ayant suivi Notre-Seigneur le long du chemin, il ne s'arrêta pour les guérir que quand il fut arrivé auprès de son logis.

Pour ce qui est d'avoir fait ce miracle en secret et que même Jésus-Christ ne voulait pas savoir qu'il fût su, l'Évangile ne dit point qu'il n'y eut personne, et ce n'est pas l'avoir représenté trop publiquement que d'y admettre, outre les trois disciples, quatre autres personnes qui peuvent être, ou de ceux qui accompagnaient ces aveugles, comme l'on voit qu'il y en a un qui conduit le dernier, ou bien des passants et des gens du voisinage. Mais, supposé que ce miracle ait été fait dans le logis et que l'on ne veuille point avoir égard à ces diverses phrases de l'Écriture, la faute serait beaucoup moins considérable d'être représenté dans la rue et près de la maison où logeait Notre Seigneur, que de voir qu'une action faite à la vue d'une infinité de personnes fût peinte dans un lieu à l'écart et presque sans témoins. Quant à cette femme vêtue de vert, on ne doit point trouver à redire qu'elle ne soit pas fort surprise, étant assez éloignée, comme on a déjà dit, pour ignorer ce qui se passait ; et puis Notre-Seigneur ne faisant que poser les mains sur le premier aveugle et le miracle n'étant pas encore fait, de quoi serait-elle étonnée ? Mais de plus, il faut penser que ce miracle se faisait à Capharnaüm où Jésus-Christ demeurait d'ordinaire et où le peuple était si endurci dans l'erreur qu'il ne considérait point toutes les merveilles que le Seigneur opérait journallement à ses yeux et ne changeait pas de vie, quoiqu'il les prêchât souvent et leur fît les menaces que l'on voit dans l'Écriture.

Pour ce qui regarde la ville de Jéricho⁴⁸ qu'on prétend être représentée dans ce tableau, il dit qu'il n'y a aucunes marques par lesquelles on puisse présumer que ce soit plutôt Jéricho que Capharnaüm. Qu'il est vrai que Jéricho, au rapport de Josèphe^a, était une ville bien bâtie et dans une situation agréable. Que cette fontaine, dont Élisée changea

⁴⁸ Toute cette analyse fondée sur la géographie biblique a sa source principale dans Christiaan Adrichom, *Theatrum Terrae Sanctae et biblicarum historiarum cum tabulis aere expressis*. Cologne, 1600, réédité à plusieurs reprises (1613, 1628, 1682).

la malignité des eaux et les rendit salutaires et bénignes, en arrosait les environs et contribuait à la fertilité du pays ; mais Josèphe, tous les géographes anciens et nos voyageurs modernes, ne parlent point que sur la montagne qui est proche du lieu où la ville de Jéricho était bâtie il y eût ni des édifices, ni des arbres. Au contraire, ils conviennent tous que cette ville était au milieu d'une plaine environnée de montagnes qui forment comme un amphithéâtre ; qu'il n'y a que le pied des montagnes qui soit orné de quelque verdure, que du reste elles sont stériles, sèches et inhabitées dans toute leur étendue, particulièrement celle qui est la plus proche de Jéricho, qu'on appelle le mont de la Quarantaine, laquelle est un rocher extrêmement haut, escarpé et presque inaccessible. Ce fut là que Notre-Seigneur se retira après son baptême, jeûna quarante jours et quarante nuits et fut tenté du diable. Et c'est d'elle apparemment dont parle Josèphe, lorsqu'il dit que Jéricho est assise dans une plaine assez près d'une montagne qui est toute découverte, stérile et fort longue, qui est rude, qui ne produit rien, et qui n'est point habitée. L'eau qui est représentée dans ce tableau, et qu'on dit être la fontaine d'Élisée, n'en pourrait être qu'un des ruisseaux, car cette source jette un gros bouillon qui ne se voit point ici, quoiqu'il fût assez considérable pour le faire remarquer.

Mais si M. Poussin avait voulu représenter Jéricho, il aurait fait paraître des marques plus significatives et plus singulières que celles que l'on voit qui peuvent être communes à plusieurs autres lieux. Comme cette ville est nommée la ville des palmiers en plusieurs endroits de l'Écriture^b, à cause de la grande quantité de ces arbres qui croissent aux environs, il n'aurait pas manqué d'en représenter quelques-uns et d'embellir ces jardins et ces terrasses de ces beaux grenadiers et de ces arbres odoriférants dont on tirait le baume. Cependant, l'on n'y voit rien de tout cela. Et parmi tous les arbres qu'il a peints, il n'y en a pas un qui ressemble au palmier, quoique cette espèce d'arbre ait un privilège tout particulier de s'y rencontrer. Il n'est pas vraisemblable aussi qu'entre ces bâtiments dont il a pris tant de soin de faire voir la belle architecture, il eût oublié l'amphithéâtre et l'hippodrome qui contribuaient si fort à la décoration de cette ville, lui qui, en figurant l'Égypte, n'a jamais omis les pyramides, les obélisques et les autres choses qui font connaître ce pays.

Or, si l'on ne voit rien ici de ce qui est particulier à la ville de Jéricho, pourquoi donc ne croira-t-on pas plutôt que c'est la ville de Capharnaüm que le peintre a voulu représenter, puisque c'était une grande ville très peuplée et remplie d'une infinité de magnifiques palais et de riches maisons, comme étant la capitale et la plus considérable de la haute Galilée ? L'on sait qu'elle était située sur le bord du Jourdain à l'embouchure de la mer

^a *Histoire des Juifs*, livre 5. chap. 4 [en fait Flavius Josèphe, *La Guerre des Juifs*, IV, 27].

^b Deuteron. 34. Judic. 2 & 3. Paral. 28 [Dt 34, 3 ; Jg 3, 13 ; 2 Ch 28, 15].

Tibériade, dans le plus fertile et le plus agréable endroit du pays¹⁹ ; que ces lieux maritimes sont accompagnés de rochers, où, d'ordinaire, l'on bâtit des tours et des châteaux. Elle n'était distante que d'une petite lieue d'une montagne qu'on appelle aujourd'hui le mont de Christ, parce que Notre-Seigneur y allait souvent et que ce fut là qu'il prêcha les béatitudes à ses apôtres et qu'il fit le miracle des sept pains et des petits poissons^c. La montagne qui est peinte dans le tableau a beaucoup plus de rapport à celle-ci qu'au mont de la Quarantaine, puisque ceux qui parlent de la montagne de Christ disent qu'elle n'est haute et escarpée que du côté de la mer de Galilée ; que du côté de la terre elle s'élève insensiblement par des collines cultivées et couvertes de plantes et de fleurs très agréables. Qu'au pied de cette montagne il y a une fontaine appelée de Capharnaüm qui sépare ses eaux en trois ruisseaux, dont le premier va se rendre dans la mer entre sa source et la ville de Capharnaüm ; le second passe par la ville de Bethsaïde et le troisième arrose la terre de Guennésar. C'est du côté de la terre que le peintre l'a représentée, parce que l'aspect en est plus agréable que du côté de la mer^d.

Ce que l'on pourrait objecter est de savoir si le temps auquel Notre Seigneur fit le miracle de Capharnaüm est le même que M. Poussin a prétendu représenter. Mais on peut répondre à cela qu'il est bien difficile de dire au vrai à quelle heure Jésus-Christ fit ces deux actions. Car, bien que M. Bourdon ait comme assuré que ce fut le matin, néanmoins, après avoir bien concilié ce que les évangélistes ont écrit de l'un et de l'autre miracle, on demeurera toujours dans l'incertitude de la véritable heure qu'il pouvait être. Et l'on dira seulement que le peintre a choisi le matin comme la plus belle partie du jour. Mais ce qui doit convaincre tout le monde que c'est ici la représentation du miracle que Jésus-Christ fit à Capharnaüm au sortir de la maison du prince de la synagogue, c'est qu'il est dit dans l'Écriture que, quand il alla pour ressusciter la fille de ce prince, il ne mena avec lui de tous ses disciples que Jean, Pierre et Jacques, et qu'au retour il donna la vue à deux aveugles²⁰. Ainsi, selon toutes les apparences, il n'avait avec lui que ces mêmes apôtres qui sont ceux que M. Poussin a fort bien représentés ; au lieu qu'au miracle de Jéricho il était accompagné de tous ses apôtres et suivi d'une multitude de peuple.

¹⁹ Flavius Josèphe, *La Guerre des Juifs*, III, 25.

^c Adrichom.

^d Zuallart, lib. 4 [J. Zuallart, *Le très dévot voyage de Jérusalem, avec les figures des lieux saints, et plusieurs autres, tirées au naturel*, 1587, Anvers, 1608, p. 33 (Jéricho), p. 61 (Capharnaüm), p. 63 (description de la Table du Christ reprise ici)].

²⁰ Mc 5 ; Mt 9 ; Le 8. Capharnaüm n'y est pas explicitement cité. Seule la seconde référence est citée par Adrichom.

[L'expression des figures]

De sorte que, demeurant d'accord de toutes ces choses qu'on ne peut raisonnablement contester, 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. Car, soit que l'on regarde la riche et magnifique situation de ce lieu, soit que l'on considère la belle et noble disposition des figures, soit qu'on se laisse attirer les yeux par la douceur et la vivacité des couleurs, soit que l'on s'attache à examiner les lumières si naturelles et si bien entendues, soit enfin qu'on se laisse emporter l'esprit par la force et par la grandeur des expressions, l'on voit que toutes les choses y sont dans un état très parfait, et qu'en considérant toutes les figures en particulier, on croit même comprendre ce qu'elles font et ce qu'elles pensent. On reconnaît par l'action du premier aveugle sa foi et la confiance qu'il a en celui qui le touche. Dans le second on aperçoit à son geste qu'il cherche la même grâce. Comme il est presque ordinaire à toutes les personnes qui sont privées d'un des cinq sens d'avoir les autres meilleurs et plus subtils, parce que les esprits qui agissent en eux, pour leur faire reconnaître ce qu'ils cherchent, se meuvent avec plus de force, étant occupés en moins de différents endroits ; ainsi ceux qui ont perdu la vue entendent ordinairement fort clair et distinguent assez bien ce qu'ils touchent. C'est ce que M. Poussin a voulu exprimer dans ce dernier aveugle, et en quoi il a merveilleusement réussi. Car l'on remarque dans son visage et dans ses bras qu'il est entièrement appliqué à écouter la voix du Sauveur et à le chercher. Cette application de l'ouïe paraît dans son front qui est fort uni et dont la peau et toutes les parties se retirent en haut ; elle se connaît encore par une suspension de tous les mouvements du visage qui demeurent dans un même état pour donner le temps à l'oreille de mieux entendre et pour ne pas troubler son attention.

Comme il est naturel aux vieilles gens d'être défiants et incrédules, le peintre a représenté un vieillard qui s'approche de fort près pour regarder la guérison de l'aveugle. Il ne doute pas du véritable aveuglement de ces pauvres gens qui sont connus dans le pays, mais il doute de la puissance du médecin, ne pouvant se persuader qu'un homme puisse redonner la vue par le seul attouchement de ses mains. C'est pourquoi il prend garde s'il n'emploie point subtilement quelque remède ; et la curiosité se joignant à la défiance, il tâche de découvrir de quelle sorte leurs paupières s'ouvriront. Pour cela, il est si attentif à regarder que ses yeux en paraissent d'une grandeur extraordinaire ; ses sourcils sont enflés, son front est plein de rides, parce que tous les esprits étant portés vers la partie qui travaille sont cause que tous les muscles s'enflent davantage vers ce lieu-là.

Cet homme, vêtu de rouge et coiffé d'une espèce de turban, ne s'arrête pas à regarder l'aveugle, mais il considère Jésus-Christ. Et l'action qu'il lui voit faire étant une action tout extraordinaire, il paraît étonné et dans l'admiration. Il admire en homme d'esprit

qui médite sur ce qu'il voit : il a les yeux attachés sur le visage du Sauveur, comme pour y découvrir d'où peut venir cette vertu qui lui donne de si grands avantages.

L'on voit dans cette autre figure qui s'avance pour regarder l'aveugle, que son esprit et sa raison n'agissent pas tant à considérer la grandeur de celui qui guérit que font ses yeux à remarquer ce qui se passe. Aussi la physionomie de cet homme ne paraît pas fort spirituelle. Il a la tête grosse, mais chargée de chair, ce qui n'est pas la marque d'un homme d'esprit.

L'autre figure, qui tient le dernier aveugle, a la mine fort rustique. Et pour les trois apôtres, ils ont des airs de visage très différents ; il y a toutes sortes d'apparence, comme il a été dit, que M. Poussin a voulu représenter saint Jean, saint Pierre et saint Jacques qui étaient comme les trois favoris de Notre Seigneur et ceux qui l'ont toujours accompagné dans les occasions où il a plus fait éclater sa gloire et sa puissance. Celui des trois qui est vêtu de jaune peut être pris pour saint Jacques ; l'on ne voit son visage que de profil, mais il y a un certain air et une joie qui découvre le plaisir qu'il reçoit, voyant ces pauvres aveugles s'approcher de son Maître avec une foi si grande. Pour saint Jean qui est un jeune homme vêtu de rouge, il semble qu'il regarde avec compassion et dédain tout ensemble ce vieillard qui est fort attaché à considérer les yeux de l'aveugle et qu'il observe l'effet que ce miracle va faire dans cette âme incrédule et curieuse. L'on voit sur le visage de ce même saint des marques véritables de cet amour et de cette pureté qui l'ont rendu le bien-aimé du Fils de Dieu ; et soit que l'on regarde la sérénité de son front, ou que l'on considère la grandeur et la vivacité de ses yeux, ou enfin que l'on observe cette couleur de chair si belle et si fraîche, il n'y a rien qui ne représente la bonté de son tempérament et la pureté de son âme.

Quant à saint Pierre, quoiqu'on ne voie que le haut de sa tête chauve et un de ses yeux, l'on découvre pourtant dans cet œil et dans son sourcil quelque chose qui témoigne son indignation contre ce peuple si endurci.

[La répartition des ombres et des lumières]

Ce que l'on peut ajouter à ce que M. Bourdon a dit des couleurs et des lumières qui servent à faire fuir ou avancer les figures, c'est que non seulement toutes les couleurs des vêtements sont amies les unes des autres, mais aussi que les figures sont disposées de telle sorte qu'on ne voit pas qu'une partie fort éclairée tombe aussitôt sur une autre aussi lumineuse, ni une grande ombre sur une autre ombre de même force. Lorsque l'extrémité d'une draperie claire vient à se terminer sur une autre, c'est d'ordinaire sur l'endroit où il y a une demi-teinte. Ce qui s'observe pareillement dans les parties ombrées dont les extrémités ne tombent pas sur les ombres les plus fortes. Et c'est ce qui sert à faire détacher les corps, et qui empêche que deux couleurs claires et proches l'une de l'autre ne viennent tout ensemble frapper la vue et ne confondent les espèces

qu'elles envoient. Car ce qui cause cette confusion qui éblouit d'ordinaire les yeux, c'est lorsque trop de parties illuminées sont près les unes des autres.

De même que les ombres, étant confondues ensemble, empêchent qu'on ne distingue pas bien les corps et font qu'il ne paraît qu'une masse obscure très désagréable. Mais, quand l'on garde une belle économie de couleurs et de lumières, telle qu'elle paraît dans ce tableau, alors l'on donne à son ouvrage cette harmonie et cette union qui font un agréable concert et une douceur charmante dont la vue ne se lasse jamais.

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ La version de 1669 donne « représentée ». Nous avons conservé l'orthographe, correcte, de 1668.

| 31 décembre 1667

« Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée à l'ordinaire, Monsieur Tortebat a fait présent à l'Académie d'un livre de grand in-folio, contenant diverses figures d'anatomie gravées, avec une brève description des parties pour l'usage des peintres, lequel il a mis en lumière sous la dédicace de l'Académie¹. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 325)

« Ce même jour, l'Académie, confirmant et autorisant l'usage accoutumé d'insérer et garder dans l'Académie les écrits qui seront présentés dans les assemblées, soit pour les conférences, en expliquant les beautés des tableaux du Roi, soit pour autres affaires, et même les missives, a arrêté que lesdits écrits des conférences seront mis ès mains du secrétaire pour être datés et paraphés, et les garder comme minutes pour les représenter quand besoin sera. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 325-326)

¹ F. Tortebat, *Abrégé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et Sculpture*, texte de R. de Piles, Paris, 1667.

| 7 janvier 1668

Philippe de Champaigne : *Élièzer et Rébecca* de Poussin

MANUSCRIT Perdu

AUTRES VERSIONS Sous la cote ms. 131 de l'ENSBA, figurent trois versions de cette conférence. Deux d'entre elles (131^I et 131^{II}) sont rédigées par Guillet de Saint-Georges, qui devient secrétaire de l'Académie en 1682, et précédées chacune d'une préface historique. La troisième (131^{III}) est une mise au net par Dubois de Saint-Gelais des versions précédentes. (Voir notice éditoriale.) On peut supposer que les relectures postérieures au 10 octobre 1682 étaient des relectures du texte réécrit par Guillet de Saint-Georges ; mais les procès-verbaux ne sont pas toujours précis sur ce point.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est donnée par Guillet de Saint-Georges dans sa relecture devant Colbert du 10 octobre 1682.

RELECTURES 2 décembre 1679, par Testelin (« lecture du mémoire que défunt Monsieur Champaigne a laissé sur le sujet du tableau de Rébecca qu'a fait M. le Poussin, lequel mémoire a été fort estimé ») ; 3 août 1680, par Testelin (« lecture du mémoire qu'a laissé défunt Monsieur Champaigne ») ; 6 juin 1682, par Guillet de Saint-Georges (« abrégés qu'il a faits [...] sur le tableau de Rébecca de Monsieur Poussin, faite par Monsieur Champaigne le Jeune ») ; 10 octobre 1682, par Guillet de Saint-Georges (« lecture d'une dissertation qu'il avait recueillie et tirée d'une conférence tenue sur un discours prononcé autrefois, par défunt Monsieur de Champaigne, sur un tableau de Monsieur Poussin représentant l'histoire de Rébecca et du serviteur d'Abraham ») ; 3 octobre 1693, par Guillet de Saint-Georges (« un discours sur le sujet du tableau de feu M. Poussin, représentant Rébecca, lequel discours a été prononcé ci-devant par Monsieur de Champaigne, l'oncle, pour servir de conférence, et, sur ce que plusieurs objections y ont été faites, ce discours a été mis entre les mains de M. Coytel le fils, qui s'est chargé d'y faire quelques observations ») ; 1^{er} août 1716, par Tavernier (« discours prononcé à l'Assemblée par feu Monsieur de Champaigne sur un tableau de Monsieur Poussin, représentant le sujet de Rébecca ») ; 4 octobre 1727, par Dubois (« conférence ancienne où présida M. Colbert, sur le tableau de Rébecca de M. Poussin ») ; 6 novembre 1734, par Dubois (« lu deux anciennes conférences contenant l'une des remarques faites en 1668 par M. Champaigne le Jeune sur le tableau de Rébecca peint par M. Poussin (...), lesquelles remarques ont été recueillies par M. de Saint-Georges »).

ÉDITIONS Le ms. 131^I et une note extraite du manuscrit 131^I ont été publiés dans les *Mémoires inédits*, 1854, t. I, p. 245-258 ; H. Jouin 1883, p. 87-98 ; L. Marin 1995, p. 369-376 ; A. Mérot 1996, p. 130-139 ; J. Held 2001, p. 403-421.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 83-86, 126-127, 335 ; D. Mahon, « The Dossier of a Picture : Nicolas Poussin's *Rebecca at Pozzo* », *Apollo*, 81, 1965, p. 196-205 ; T. L. Glen, « A Note on Nicolas Poussin's *Rebecca and Eliezer at the Well* of 1648 », *The Art Bulletin*, 57, 2, 1975, p. 221-224 ; K. Krause, « Die Kamele Eliezers und die Elefanten des Porus : Typologie und "Parallèle" in Historien von Nicolas Poussin, Sebastien Bourdon und Charles Le Brun », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXIV, 1997, p. 213-230 ; J. Held 2001, p. 113-118.

NOTICE ÉDITORIALE Le manuscrit de Philippe de Champaigne a disparu, mais on dispose de cinq textes qui font de cette conférence une des plus connues de toutes celles qui se sont tenues à l'Académie. Les manuscrits 131^I et 131^{II}, de la main de Guillet de Saint-Georges, semblent préparer une publication qui aurait pris la suite de celle de Félibien concernant les conférences de l'année précédente. La conférence de Philippe de Champaigne y est précédée d'une introduction dans laquelle Guillet justifie, de manière à chaque fois différente, l'interruption de la publication. Dans le manuscrit 131^I, Guillet se contente ensuite de rendre compte du discours de Champaigne, alors que dans le manuscrit 131^{II} – le seul à avoir été publié intégralement, il mêle aux propos de Champaigne les interruptions de Le Brun en 1668 – et les réactions de l'Académie et de Colbert en 1682. Le troisième manuscrit, le 131^{III}, est une nouvelle mise au net, par Dubois de Saint-Gelais,

en vue d'une relecture en 1727. Par ailleurs, deux publications viennent compléter les informations fournies par les manuscrits : la présentation sommaire de la séance de 1682 publiée dans le *Mercur galant*, et l'analyse qu'André Félibien fait du tableau de Poussin dans le quatrième volume de ses *Entretiens...*, paru en 1685¹. La structure du texte de Félibien qui, en 1668 assistait toujours aux séances, correspond à celle de la conférence de Champagne telle qu'on la connaît par les manuscrits de Guillet. De nombreuses analyses se recoupent également.

On dispose donc de témoignages assez variés et dont les contenus sont parfois divergents. Nous avons choisi de publier ici, à la date à laquelle Champagne a tenu la conférence, la partie du manuscrit 131^{II} qui nous semble renvoyer aux discussions de 1668. Nous y avons ajouté, dans un corps différent, plusieurs fragments du manuscrit 131^I qui complètent le manuscrit 131^{II}, dont un fragment jusque-là inédit dans lequel Champagne porte un jugement sur le rapport de Poussin à l'antique sensiblement différent de celui qui a été retenu par l'historiographie sur la foi du manuscrit 131^{II}.

Conscients du caractère interprétatif de notre édition, et pour permettre au lecteur d'avoir une vue d'ensemble de tous les éléments de ce dossier très complexe, nous publions en annexe un tableau synoptique des trois manuscrits et du texte de Félibien.

TABLEAU Le tableau de Poussin a été peint en 1648 pour Jean Pointel. Selon Félibien, la peinture devait prendre pour modèle la *Vierge cousant* de Guido Reni que possédait Pointel, aujourd'hui conservée au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg : « L'abbé Gavot avait envoyé au cardinal Mazarin un tableau du Guide, où la Vierge est assise au milieu de plusieurs jeunes filles qui s'occupent à différents ouvrages. Ce tableau est considérable par la diversité des airs de tête nobles et gracieux, et par les vêtements agréables, peints de cette belle manière que le Guide possédait. Le Sieur Pointel l'ayant vu, écrivit au Poussin et lui témoigna qu'il l'obligerait s'il voulait lui faire un tableau rempli comme celui-là de plusieurs filles dans lesquelles on pût remarquer différentes beautés². » Le tableau fut racheté en 1660, à la vente après décès de Pointel, par le duc de Richelieu et acquis par le Roi en 1665 (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 167, p. 222-223). Il est conservé au musée du Louvre (inv. 7170). Il a été gravé pour le *Cabinet du Roi* par Rousselet.

REMARQUES Comme lors des deux dernières conférences, la discussion se cristallise autour du problème de la fidélité à l'Écriture et des exigences propres à la narration picturale. Un passage des *Sentiments* de Testelin nous semble rendre compte des discussions qui ont eu lieu à l'occasion de ces trois conférences.

Ms. 131^I

[...] M. de Champagne le Jeune³ ouvrit celle du samedi 7 janvier 1668. Il avait choisi parmi les tableaux du Cabinet du Roi celui où M. Poussin a représenté l'histoire de Rébecca, tirée du 24^e chapitre de la Genèse. Il y a fait voir le serviteur d'Abraham qui, étant allé chercher la fille que son maître¹ destinait pour épouse à Isaac, se trouva dans ce voyage pressé d'une soif extraordinaire, et rencontrant Rébecca qui puisait de l'eau et qui lui en donna, la reconnut pour la personne qu'il avait dessein de trouver et lui fit présent de deux pendants d'oreille et deux bracelets d'or.

¹ Félibien, 1666-1685, 4 vol., t. IV, p. 344-359.

² *Ibid.*, p. 343.



Nicolas Poussin,

Élièzer et Rébecca.
Paris, musée du Louvre.

[L'action principale]

Avant que d'examiner les beautés de ce tableau, M. de Champaigne fit l'éloge de M. Poussin, et le vanta avec justice comme un homme qui avait été dans son art l'ornement de la France et l'admiration des étrangers, ajoutant que le tableau de Rébecca avait extrêmement contribué à lui acquérir une réputation si bien fondée. Il dit ensuite que l'excellence de la peinture dépendait moins des règles de l'art que d'un beau génie, mais que tout cela se rencontrait dans ce tableau, et il y remarqua la pratique de trois ou quatre règles générales et importantes.

Il établit pour la première celle de représenter l'action principale du sujet avec tant d'art qu'elle soit³ distinguée sans peine des circonstances qui l'accompagnent. Il prouva que, dans le tableau de M. Poussin, l'œil s'attachait d'abord aux figures principales de l'histoire et par leur attitude les démêlait d'avec les moins nécessaires, que le serviteur d'Abraham exprime le sujet par son action, qu'en faisant ses présents à Rébecca, il témoigne être persuadé que c'est elle qu'il cherche et qu'à jeter les yeux sur l'air modeste de Rébecca et sur les apparences de l'irrésolution où elle est d'accepter les présents qu'on lui fait, on trouve un caractère de générosité propre aux grandes âmes qui veulent faire du bien d'une manière désintéressée et sans en tirer de rétribution, ce qui sert beaucoup à distinguer cette figure des autres moins importantes au sujet.

[L'ordonnance par groupes]

Il donna pour seconde règle générale l'ordonnance par groupe et montra qu'elle était pratiquée admirablement dans ce tableau, puisqu'on y voit plusieurs figures qui forment des compagnies ou bandes séparées, comme il arrive ordinairement dans chaque occasion remarquable et dans les grandes assemblées, car alors il est naturel que les personnes se divisent en différentes troupes, chacun cherchant à se tirer de la foule pour se joindre avec des gens qui aient les mêmes intérêts et les mêmes inclinations. De sorte qu'un peintre qui traite de grands sujets doit observer avec soin cette distribution des figures par divers groupes.

Ms. 131^{II}

[L'expression]

Il disait ensuite que l'expression est la troisième partie de la peinture, et qu'elle est exactement observée sur chaque figure de ce tableau. Il faisait remarquer la figure

³ *Sic* pour l'ainé.



Claude Mellan,

Thalie, planche des *Tableaux du Cabinet du Roy*;
Statues et bustes antiques des Maisons royales, 1677.
Paris, ENSBA.

d'une fille qui est appuyée sur un vase proche du puits. À la considérer, il semble qu'elle blâme Rébecca d'avoir accepté le présent d'un homme inconnu.

[L'imitation de l'antique.

Critique de Poussin par Champaigne]

Mais là-dessus, M. de Champaigne voulut faire remarquer que M. Poussin avait imité les proportions et les draperies de cette figure sur les antiques⁴, et qu'il s'en était toujours fait une étude servile et particulière. Il s'était expliqué donc d'une manière qui semblait reprocher à M. Poussin un peu de stérilité et le convaincre d'avoir trop emprunté le secours des anciens, jusqu'à l'accuser de les avoir pillés.

[Interruption de Le Brun]

Mais dans le temps que M. de Champaigne parlait ainsi, M. Le Brun l'avait interrompu, et, prenant la parole en faveur de M. Poussin, avait dit que les hommes savants qui travaillent à de mêmes découvertes, et qui se proposent un même but, peuvent s'accorder et convenir ensemble, sans que les uns ni les autres méritent le titre d'imitateurs ou de plagiaires. De sorte qu'il fallait faire différence entre les concurrents et les copistes et ne pas confondre avec les choses qui sont pillées et contrefaites celles qui d'elles-mêmes sont conformes ; que tous les historiens qui ont écrit d'original sur un même sujet n'ont pu s'empêcher de convenir des choses de fait, quoiqu'ils ne se soient jamais consultés ; qu'à leur exemple, M. Poussin ayant étudié et découvert les véritables effets de la nature, à l'envi des habiles gens de l'Antiquité, il en avait fait comme eux un bon choix et un bon usage, et ne pouvait manquer de se rencontrer avec leurs idées ; que si on ne fait ces distinctions, on aura l'injustice d'accuser tous les grands ouvriers de l'antiquité de s'être copiés l'un l'autre, puisqu'ayant pris la Nature et le Vrai pour modèle, il a fallu de nécessité qu'ils aient gardé dans leurs figures les mêmes proportions et suivi les mêmes principes ; qu'à la vérité les Grecs ont eu de grands avantages sur nous, parce que leur pays produisait ordinairement des personnes mieux faites que le nôtre et leur fournissait de plus beaux modèles ; qu'ils portaient des habits qui ne leur gênaient point le corps et qui ne gêtaient rien à la forme des parties apparentes ; que même ces habits ne leur couvraient le corps qu'à demi, ce qui donnait la commodité à leurs peintres et à leurs sculpteurs d'en mieux observer les beautés ; que, pour plus

⁴ Poussin, pour cette figure, reprend sans beaucoup de modifications une figure de femme qui se trouve dans les *Noces Aldobrandini*. Il est aussi possible que Philippe de Champaigne fasse référence à une figure féminine drapée, dont une version est restaurée en Vénus dans la collection Farnèse et une autre (aujourd'hui au Louvre), rachetée par Colbert dans la succession Mazarin, avait été restaurée en Thalie et gravée comme telle par Mellan pour le *Cabinet du Roi*.

de facilité, ils avaient incessamment devant leurs yeux de jeunes esclaves presque tout nus, outre les athlètes robustes et bien faits dont les spectacles fréquents donnaient à ces excellents ouvriers une ample matière d'étude et de perfection.

M. Le Brun ayant fini de la sorte, M. de Champaigne avait repris la parole et revenait à la figure de fille qui est appuyée sur son vase.

Ms. 131¹

[L'expression. Suite]

Les autres figures de filles qui font groupe avec celle-là expriment sur leur visage un sourire mêlé de fierté et de dépit, comme si elles étaient jalouses de voir qu'on leur préfère Rébecca. Il y en a une vêtue de rouge et de vert dont l'embarras est remarquable. Elle regarde ce qui se passe entre Rébecca et le serviteur d'Abraham sans songer qu'elle verse de l'eau à une de ses compagnes qui, ayant déjà sa cruche pleine, semble reprocher à cette personne distraite qu'elle ne prend pas garde à ce qu'elle fait.

Les grâces de l'expression paraissent encore sur trois ou quatre figures de filles qui sont plus reculées. Une d'entre elles tient sa cruche sur sa tête avec ses deux mains et regarde du côté de Rébecca avec toute l'attention d'une personne curieuse. Une autre, appuyée sur l'épaule d'une de ses compagnes, qu'on ne voit que par le dos, semble en appeler une troisième dont l'attitude mérite d'être admirée, car ayant déjà un de ses vases sur la tête, elle se baisse en tendant la main pour prendre l'autre vase qui est à terre, et se fait voir dans une action si naturelle, si aisée et si bien exprimée qu'elle semble avoir épuisé toute l'industrie du pinceau. Cette troupe de filles se retire ou s'y prépare, soit que le dépit les chasse de là ou que leur devoir les rappelle chez elles.

La proportion, comme nous avons déjà dit, y est prise sur celle des antiques ; et cette conformité était devenue si familière à M. Poussin, selon la remarque de M. de Champaigne, qu'on peut dire qu'il a fait passer les antiques dans ses tableaux par la *morbidezza* du trait, c'est-à-dire par une douceur et mollesse de contours, et par une délicate et insensible union des différentes parties d'une figure, qui se joignent tendrement l'une avec l'autre, sans que trait ou contours soient trop prononcés⁵.

⁵ Ce paragraphe, jusqu'ici inédit, paraît d'autant plus intéressant que Roger de Piles prend l'exact contrepied de cette affirmation, reprochant précisément à Poussin d'avoir donné à ses figures imitées de l'antique l'apparence de la pierre et non de la chair.

[La distribution des couleurs]

La distribution des couleurs, des lumières et des ombres y est traitée judicieusement, surtout dans l'union douce et imperceptible du paysage et des figures. Car bien que le paysage soit fort égayé et même beaucoup varié, il semble que ce soit un fond uni parce qu'il n'ôte rien aux figures de leur force et de leur relief.

[La fidélité à l'histoire.

Critique de Poussin par Champaigne.]

Après des éloges si bien mérités, M. de Champaigne voulant faire remarquer dans ce tableau une circonstance qu'il n'approuvait pas protesta qu'il ne se portait pas à cette critique par un esprit satirique et téméraire, mais seulement pour s'instruire d'un doute et examiner tout ce qui peut servir à l'avantage de l'art, selon la liberté qu'en a donnée l'illustre protecteur de l'Académie, qui veut qu'à force d'objections et de sages disputes on aille chercher la Vérité jusque dans sa source. Il dit donc qu'il lui semblait que M. Poussin n'avait pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'Histoire parce qu'il en avait retranché la représentation des chameaux, dont l'Écriture fait mention quand elle dit que le serviteur d'Abraham, faisant le voyage entrepris pour trouver une épouse à Isaac, la reconnut aux soins officieux qu'elle prit de donner à boire à ses chameaux aussi bien qu'à luiⁱⁱⁱ. L'Écriture spécifie qu'en effet ces animaux burent de l'eau qu'elle leur donna et qu'à l'instant même elle reçut le présent des bracelets et des pendants d'oreille. Ce qui méritait d'être marqué dans le tableau pour prouver l'exactitude et le jugement du peintre dans un sujet véritable. Il ajouta que peut-être prétendrait-on excuser M. Poussin en disant qu'il n'a voulu représenter que des objets agréables dans son ouvrage et que la difformité des chameaux en aurait été une dans son sujet. Mais cette raison est frivole et la laideur de ces animaux aurait même rehaussé l'éclat de tant de belles figures, car toutes les choses du monde ne paraissent jamais tant que lorsqu'elles sont opposées à leurs contraires. La vertu n'étant pas comparée au vice semble moins charmante et moins aimable, et M. Poussin même n'aurait jamais si agréablement distribué la lumière dans son tableau s'il n'y avait jeté^{iv} les ombres.

Ms. 131ⁱⁱ

[Réponse de Le Brun et discussion]

M. Le Brun prit encore la parole et demanda à M. de Champaigne s'il croyait que M. Poussin eût ignoré l'histoire de Rébecca. Là-dessus M. de Champaigne convint avec toute l'assemblée que M. Poussin avait eu trop de lumière et trop d'érudition pour avoir ignoré ce trait de l'Histoire sacrée ; ce qui engagea M. Le Brun à dire que les chameaux

n'avaient pas été retranchés de ce tableau sans une solide réflexion ; que M. Poussin, cherchant toujours à épurer et à débarrasser le sujet de ses ouvrages et à faire paraître agréablement l'action principale qu'il y traitait, en avait rejeté les objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties ; que le champ du tableau n'est destiné que pour les figures nécessaires dans le sujet et pour celles qui sont capables d'une expression ingénieuse et agréable, de sorte qu'il n'avait pas dû être occupé par une suite de chameaux, aussi ingrate pour le travail qu'embarrassante pour le nombre ; car la Genèse fait mention de dix chameaux, et s'il avait fallu traiter le sujet avec la fidélité et l'exactitude que les critiques prétendent, on en devait ponctuellement mettre dix et faire une caravane complète ; que M. Poussin faisait souvent réflexion sur ce mélange incompatible et disait, pour maxime, que la peinture aussi bien que la musique a ses Modes particuliers, et que, dans la proportion harmonique des Anciens, le mode phrygien destiné pour les airs militaires n'entraît jamais dans le dorien qui était affecté au culte divin, et jamais le mode ionien, entrecoupé de fredons, ne se mêlait avec l'éolien qui était simple et naturel, chaque mode ayant ses règles propres qui ne se confondaient point l'une avec l'autre ; que, sur cet exemple, M. Poussin ayant considéré les espèces particulières des sujets qu'il traitait, y supprimait les objets qui, à force d'être dissemblables, y auraient été difformes, et il les regardait comme de légères circonstances qui, étant retranchées, ne faisaient aucun préjudice à l'Histoire. Il disait que la poésie en usait ainsi, et ne permettait pas que dans un même sujet l'expression aisée et familière du poème comique se mêlât avec la pompe et la gravité de l'héroïque. M. Le Brun ajouta encore aux remarques de M. Poussin que la poésie évitait même le récit des actions bizarres dans un ouvrage sérieux, et qu'un excellent poète de notre temps, décrivant le combat d'Alexandre contre Porus⁶, avait retranché de sa narration que Porus était alors monté sur un éléphant, de peur que faisant mention d'une espèce de monture rejetée de nos escadrons, il n'effarouchât l'oreille de ses auditeurs, et que la matière principale ne fût troublée par ce petit détail qui est contraire à nos manières de combattre. Pourra-t-on dire avec justice que l'Histoire sacrée et la profane aient reçu une atteinte quand d'un côté on aura négligé de parler de l'éléphant, et que de l'autre côté on aura retranché la représentation des chameaux ? 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.

⁶ Racine dans son *Alexandre*.

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 ? Mais les peintres ont sagement considéré que s'ils étalaient un embarras si énorme, ils satisferaient mal la piété des personnes contemplatives, parce que tant de divers objets interrompraient leurs méditations et leur ferveur.

NOTES PHILOLOGIQUES

- ⁱ Rayé : « Dieu ».
ⁱⁱ Rayé : « détachée et ».
ⁱⁱⁱ Première version abandonnée : « demanda à Dieu qu'il la pût reconnaître aux marques de la [rayé : « charité »] bonté qu'elle exercerait en donnant à boire à ses chameaux aussi bien qu'à lui ».
^{iv} Rayé : « ménagé ».

Le débat concernant l'imitation de l'antique qui oppose ici Le Brun à Champaigne sous-tend la conférence de Van Opstal du mois suivant, comme celle de Nocret, qu'à la suite de Teyssèdre, nous plaçons en mars 1668 (voir à cette date).

| 4 février 1668

Gérard Van Opstal : La *Vénus Richelieu*

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est donnée par la relecture du 4 juillet 1682 et le résumé de Caylus dans sa vie de Van Opstal, du 3 octobre 1750.

RELECTURES 3 février 1680 (« après s'être entretenue sur la lecture des mémoires qu'ont laissés Messieurs Van Opstal sur le petit torse de Vénus et Nocret sur le tableau de Pyrrhus ») ; 4 juillet 1682 (« conférence faite par [le] défunt Monsieur Van Opstal, le 4 février 1668, sur le torse de la petite Vénus antique ») ; 5 février 1695, par Guillet de Saint-Georges (« un discours de feu M. Van Opstal sur le torse d'une Vénus, qu'il a autrefois prononcé dans une des assemblées de l'Académie, pour y servir de conférence »). Cette relecture donne lieu, le mois suivant, à un discours en forme de complément par Monier.

NOTICE ÉDITORIALE Faute de posséder le manuscrit de Van Opstal, nous avons choisi de citer ici un extrait de la « Vie de Van Opstal » du comte de Caylus, lue le 3 mai 1750 (voir à cette date). Nous écrivons « Gérard Van Opstal » selon l'usage communément admis aujourd'hui.

SCULPTURE Il s'agit de la Vénus dite *Vénus Richelieu*, dont le moulage a été donné par Chantelou à l'Académie en 1665. Voir p. 99, note 84.



Pierre Legros,

Vénus Richelieu, copie restaurée,
Versailles,
domaine national du château.

[Extrait de la Vie de Van Opstal par Caylus (3 octobre 1750)]

Il a lu, tout étranger qu'il était, deux conférences, l'une le 4 juin 1667¹ sur le *Laocoon* (Félibien l'a rapportée, et je me contente de vous renvoyer à cet auteur). L'autre fut lue le 4 février 1668. Elle est faite sur le torse d'une petite Vénus antique. Je vais vous en donner l'extrait.

Il prie l'Académie d'excuser son ignorance pour la langue française et de ne penser pendant sa lecture qu'au sens et à l'objet qui l'engagent à occuper la séance. Après avoir fait un éloge général de la sculpture, il fait en particulier celui du torse de cette petite Vénus antique dont nous avons le plâtre. Il est vrai que cet éloge n'est accompagné d'aucun détail. Au reste, il en recommande d'autant plus l'étude que l'usage des habits contraint non seulement les figures dans nos pays mais les empêche de nous présenter des études sur le nu qui frappaient sans cesse les yeux des Grecs et dont, par conséquent, il leur était aisé de profiter à chaque instant. C'est une des raisons qui, selon Van Opstal, a fait parvenir les anciens à un degré de perfection auquel il lui paraît que nous aurons peine à arriver. Il convient cependant que les récompenses et les honneurs accordés aux grands artistes de l'antiquité ont encore beaucoup contribué à la perfection des arts. Il finit par un éloge de Louis XIV qui roule sur la protection qu'il a accordée à ces mêmes arts et sur la magnificence avec laquelle il sait les récompenser.

Lamoignon de Basville : *Plaidoyer pour le sieur Gérard Van Opstal*

Le même jour (4 février 1668) est remis le Plaidoyer pour le sieur Gérard van Opstal par Lamoignon de Basville : « Ce même jour [le 4 février 1668], M. de La Chapelle a, de la part de M. de Basville, fait présent d'un manuscrit du plaidoyer qu'il s'est donné la peine de faire au Parlement en faveur de la Peinture et Sculpture [...] En cette assemblée, Monsieur Perrault a fait présent à l'Académie d'un poème héroïque qu'il a composé à l'honneur de la Peinture »² (*Procès-verbaux*, t. I, p. 328)

À la fin de l'année 1667, Lamoignon fut sollicité pour défendre au Parlement la cause de Van Opstal, laquelle intéressait de près les académiciens : « Cejourd'hui, l'Académie étant assemblée, M. Van Opstal lui a représenté qu'il a une cause

¹ En réalité, cette conférence a été prononcée le 2 juillet 1667.

² Ch. Perrault, *La Peinture, poème*, Paris, 1668 [édition de J. L. Gautier-Gentes, Genève-Paris, 1992].

au Parlement, dont M. de Basville s'est bien voulu charger pour la plaider, en laquelle cause l'Académie peut avoir intérêt pour maintenir ses prérogatives. La matière mise en délibération, a arrêté que Monsieur Pierre Fournier, procureur au Parlement et de l'Académie, prendra soin de cette affaire et y fera ce qu'il jugera à propos pour les intérêts de l'Académie » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 324, 5 novembre 1667). Son plaidoyer fut prononcé la même année. Le 31 décembre 1667 (*Procès-verbaux*, t. I, p. 326, 31 décembre 1667), les académiciens allèrent remercier l'orateur et lui demandèrent son manuscrit, qu'ils voulaient conserver avec son portrait (les portraits, commandés à Philippe de Champagne et à Girardon en 1671, seront finalement remplacés par des portraits de son père, Guillaume de Lamoignon, Premier Président au Parlement). Un mois plus tard, le 4 février 1668, jour de la conférence de Gérard Van Opstal sur le torse de la Vénus antique, le manuscrit du Plaidoyer est présenté, en compagnie du poème de Charles Perrault, *La peinture*. « L'Académie, pour en témoigner ses reconnaissances, a arrêté que ledit manuscrit sera relié proprement pour être inséré et gardé dans sa bibliothèque, après en avoir fait imprimer des copies, et cependant a député pour aller au premier jour remercier mondit sieur de Basville » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 328, 4 février 1668). Ces copies sont imprimées quelques semaines plus tard : « Ce jour, l'Académie assemblée, les imprimés du plaidoyer de M. de Basville ayant été apportés, a été résolu qu'il sera payé à l'imprimeur la somme de cent livres, si l'on ne peut composer à moins » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 332, 2 juin 1668).

Contrairement au poème de Perrault, offert lors de la même séance et souvent réédité, le texte de Basville n'a jamais été republié depuis 1668. Ce plaidoyer en faveur des arts de peinture et de sculpture a sans doute servi de recueil d'anecdotes pour de nombreuses conférences. N. Coypel l'utilise ainsi de façon extensive dans sa conférence *Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture* du 26 avril 1697, et ce texte a en outre été lu par Dubois de Saint-Gelais comme ouverture de conférences le 1^{er} mars 1727, et les 2 mai et 4 juillet 1733.

NOTICE ÉDITORIALE Notre édition suit celle de 1668. Le texte, anonyme, est attribué à Chrétien-François de Lamoignon par une note manuscrite portée sur l'exemplaire de la BNF, mais B. Teyssèdre l'a rendu de façon convaincante à Nicolas (1648-1724)³, son frère cadet, alors âgé de 20 ans, qui a laissé un souvenir assez fâcheux de sa longue intendance du Languedoc (1685-1718) au moment

³ B. Teyssèdre 1965, p. 65-67 et p. 571.

des dragonnades. Le texte a été étudié par H.-J. Zimmermann⁴. L'édition de 1668 contient de nombreuses références en marge, plus ou moins précises, que nous avons reportées en notes de bas de page. La BNF conserve, en outre, un manuscrit autographe de Henri Bessé, sieur de La Chapelle, secrétaire du premier président du Parlement, Guillaume de Lamoignon, et conseiller honoraire de l'Académie depuis le mois de décembre 1667, comportant des annotations et corrections que nous avons intégrées à notre édition sous la forme de notes philologiques et dont nous avons tiré les intertitres ici proposés (Réserve du département des Imprimés, Z-Thoisy-369 ; « Changements et additions faites au plaidoié pour le sr Gérard Vanopstal etc. par M. De La Chappelle »). On peut supposer que c'est Henri Bessé, futur intermédiaire entre Louvois et l'Académie après la mort de Colbert, qui a fourni l'essentiel de la matière du plaidoyer à l'orateur de vingt ans.

*Plaidoyer pour le sieur Gérard Van Opstal,
un des recteurs de l'Académie royale de la peinture et de la sculpture*

Messieurs^I,

Si la sculpture et tous les autres arts libéraux se trouvaient encore parmi nous dans le mépris où ils étaient durant la barbarie des derniers siècles, l'Intimée pourrait prétendre que ceux qui les exercent doivent être soumis aux conditions des métiers les plus serviles et serait excusable, en quelque sorte, de dénier comme elle fait à ma partie la récompense légitime de son travail.

Mais maintenant que nous vivons sous un règne plus heureux et que la France n'est pas moins célèbre par la gloire des sciences que par la force des armes, les beaux arts n'y peuvent porter aucune marque de servitude, et cette auguste Compagnie leur doit être d'autant plus favorable qu'elle rend ici la justice au nom d'un Roi qui fait paraître tant d'amour pour eux au milieu des soins et des travaux de la guerre.

Aussi, Messieurs, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'ils ont senti les effets de votre protection^{II} ; vous avez déjà fait voir à l'Académie royale des peintres que vous savez distinguer les excellents ouvriers d'avec les autres. Et vos arrêts nous ont appris que la conformité qui se rencontre quelquefois dans la matière de leurs ouvrages n'empêche pas que vous ne mettiez une différence très grande dans leur mérite.

J'espère par cette raison que vous ne laisserez pas confondre un des plus savants sculpteurs de son temps avec les artisans ordinaires, et qu'en conservant les privilèges et l'honneur de ces arts nobles qui contribuent à l'ornement du royaume, vous ferez connaître à tout le monde l'avantage qu'ils ont en France sur les arts mécaniques^{III}.

⁴ H.-J. Zimmermann, « Der Triumph der Akademie : eine allegorische Komposition von Charles Le Brun und ihr historisches Umfeld », *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Heidelberg, 1988.

[Présentation du cas]

Messieurs, Van Opstal, sculpteur flamand, ayant fait marché avec le Sieur N. de lui fournir dix grands bas-reliefs, ils furent livrés dans le temps qu'il les avait promis et posés en la maison de N⁵. Mais comme les meilleurs ouvriers sont souvent les moins soigneux de leurs intérêts, celui-ci ne fit sur l'heure aucune diligence pour être payé de ses ouvrages, le sieur N. l'ayant assuré qu'il serait bientôt satisfait.

Il est certain, Messieurs, que Van Opstal a été toujours estimé pour un des premiers hommes de sa profession, mais particulièrement dans le travail de ces bas-reliefs de marbre et d'ivoire, qui demande une profonde intelligence des règles de l'art et une grande délicatesse de la main.

C'est pourquoi Monsieur le Cardinal de Richelieu^{IV} l'attira en cette ville, et c'est aussi par cette raison que^V le Roi, qui sait connaître les personnes de mérite et qui les sait récompenser, a honoré depuis deux ans ma partie du titre d'un des quatre Recteurs de son Académie royale des sculpteurs et des peintres.

Vous n'aurez pas, Messieurs, beaucoup de peine à croire qu'un homme, quoique très savant sculpteur, ignore les articles de notre coutume, et qu'un Flamand, avec la franchise ordinaire aux gens de son pays, qui est encore plus naturelle à Van Opstal qu'à personne de sa nation, n'a pas prévu qu'on lui allèguerait un jour la prescription pour toute récompense de son travail.

Néanmoins, voyant que le Sieur N. retardait son paiement, il fut conseillé de lui faire une sommation, après laquelle il se contenta des paroles que l'autre lui fit donner de temps en temps de le satisfaire.

Sept années se passèrent de la sorte, et le Sieur N. étant décédé en 1665 ma partie s'adressa aussitôt à la Dame N. sa veuve, qui lui répondit qu'il n'était plus temps de faire cette demande, que l'an était expiré, et que par l'article de notre coutume tout artisan n'est plus recevable après ce terme.

Vous voyez, Messieurs, combien ce procédé est contraire à la bonne foi, qui a toujours été plus favorable dans ce royaume aux étrangers qu'aux Français mêmes ; que la prescription limitant la fin de non recevoir à trente années, ma Partie aurait droit de s'en tenir à la règle générale, parce que la coutume qui n'en est qu'une exception particulière, en marquant nommément tous les métiers qu'elle veut exclure, ne comprend ni les sculpteurs ni les peintres.

Je prétends donc, Messieurs, non seulement que la coutume ne les nomme point,

⁵ « Il fit à Bisseaux, qui est dans la Brie, pour M. Duchemin, intendant de son Altesse Royale Mademoiselle d'Orléans, huit bas-reliefs sur le sujet des travaux d'Hercule et, à la façade de la maison, quatre figures en demi-bosse, représentant la Prudence, la Justice, la Force et la Tempérance » (Guillet de Saint-Georges, *Mémoire historique sur Gérard Van Opstal*, 2 août 1692).

mais encore qu'elle ne les a point voulu nommer.

Premièrement à cause que les arts libéraux ne doivent pas être sujets à cet article.

Et en second lieu, parce que la peinture et la sculpture sont des arts libéraux.

[Les arts libéraux ne doivent pas être sujets à l'article de la Coutume]

Il est certain que les beaux arts ont plutôt distingué les nations civilisées d'avec les barbares que les actions de valeur. Ces déluges de peuples qui ont inondé l'Europe et l'Asie, et qui ont ravagé tant de fois le siège de l'Empire romain, pouvaient bien se faire craindre en quelques parties du monde, mais ils n'avaient rien de recommandable que ce courage brutal que leur inspirait un climat sauvage couvert de bois et de neiges.

Ils vivaient aussi sans autre loi que celle du plus fort. Ils ne respiraient que le sang. Ils ne pensaient enfin qu'à usurper des provinces plus fertiles que leurs déserts, parce qu'ils n'avaient point de préceptes ni de maîtres pour apprendre ce que c'est que modération et que justice.

C'est pourquoi le plus sublime des philosophes dit que l'homme serait le plus farouche et le plus redoutable des animaux s'il n'était retenu par les Lois, et si son esprit n'était cultivé par les disciplines et par les arts, qui non seulement le rendent capable de société civile, mais qui le font presque semblable à Dieu^a.

En effet, ce sont les beaux arts et les honnêtes disciplines qui ont fondé les Villes, et qui sont la source de leur abondance et de leur félicité. Ce sont elles qui conservent l'union et l'ordre parmi leurs habitants, et l'on voit qu'à mesure qu'elles y sont en estime, les sujets augmentent en richesses et en réputation.

Malheur^{vi} aux états qui les négligent, s'écrie le prince de l'éloquence romaine^b ! Si vous refusez aux arts les récompenses qu'ils méritent, si vous n'estimez point les vertueux qui les exercent, quel honneur espérez-vous de la postérité, et que deviendra la gloire présente de la République ?

Mais quoique tous les arts concourent à une même fin, je veux dire au bien public, il y en a néanmoins qui s'y portent d'une manière plus noble et plus élevée que les autres. Ceux qui nous secourent dans les besoins ordinaires de la vie et qui entretiennent le commerce des villes et la fertilité des campagnes, s'appellent mécaniques^c. Mais ceux que l'on nomme libéraux, soit à cause qu'ils sont dignes d'un homme libre, ou parce qu'ils rendent libres ceux qui les cultivent, ne travaillent qu'à l'ornement et à l'immortalité des États.

Sans eux, la grandeur de l'empire des Assyriens et la magnificence de leur fameuse

^a Platon, I. I des Lois [VI, 766a].

^b Cicer. Tuscul. [I, 4].

^c Arist., I. 4 de la Polit. c. 3 [IV, 3, 2].

reine⁶ nous seraient inconnues ; l'Égypte ne serait point célèbre par ses pyramides ; les Arabes et les Candiotes n'auraient pas eu la gloire d'être les premiers inventeurs de l'astronomie et de la navigation ; enfin la Grèce n'aurait pas été la patrie des plus grands hommes du monde, et toute la magnificence de Rome serait presque ensevelie. En effet, ce qui nous reste de ces rares ouvrages ne donne-t-il pas une idée plus haute de l'Antiquité que tout ce que les historiens en ont écrit ? Et^{vii} si, laissant à part ces monuments anciens, nous voulons considérer ce qui s'est fait presque de nos jours, peut-on s'imaginer un exemple plus miraculeux de la force des beaux arts que l'établissement de cette République qui, dans sept petites Provinces^d, dont la moitié est occupée par les eaux, a su former en un siècle une puissance capable de résister à celle d'Espagne, de conquérir une partie des Indes et de faire rechercher son alliance par tous les princes de l'Europe ?

Chacun sait aussi en quelle estime y sont les arts libéraux, qu'ils y sont exempts de toutes les charges, qu'on y propose des prix à ceux qui y excellent, et qu'ils peuvent parvenir à toutes les dignités de l'État.

Dans Venise, dont le sage gouvernement doit servir de modèle à toutes les Républiques, les arts libéraux y ont un tribunal et des juges particuliers qui ne connaissent que de leurs causes.

À Rome, ils jouissent des privilèges des nobles Romains.

À Florence, Cosme de Médicis, qui s'acquit le surnom de Grand par les seules qualités politiques, leur donna des franchises plus considérables même que celles des gentilshommes, parce, dit ce grand homme, que la noblesse qui vient de la naissance est pur effet du hasard et un don de la nature, et que celle qui s'acquiert par l'exercice des beaux arts est une récompense légitime de la vertu.

Charles-Quint et Philippe Second, son fils, les ont anoblis dans l'Empire et dans l'Espagne^e, et sous le règne de Philippe Quatrième, dans un célèbre procès qui fut intenté en l'année 1633 contre un peintre, pour le paiement de certains droits, l'assemblée du Royaume déclara contre le fisc^f que tous les arts libéraux parmi lesquels elle mit la peinture au premier rang, n'étaient sujets à aucune charge publique.

De sorte que l'on voit un consentement général des nations policées pour distinguer entièrement les arts libéraux d'avec les arts mécaniques.

⁶ Il s'agit de Sémiramis. Voir Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II, 4-8 ; Valère Maxime, *Dits et faits mémorables*, IX, 3.

^d des Provinces-Unies.

^e Sandoval, V. de Ch. V. [F. P. de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Valladolid, 1604-1606] Vincent Carducho, dial. de la peint. [V. Carducho, *Dialogos de la pintura*, (1633), Madrid, 1979, p. 100-101].

^f Vincent Carducho au même lieu [V. Carducho, *op. cit.*, p. 448].

Aussi les empereurs^{viii}, au titre de *decretis decurionum super immunitates*, après avoir fait un dénombrement des personnes qu'ils défendent d'exempter de certaines charges publiques, ajoutent, *Exceptis qui liberalium studiorum sunt Antistites* ; et au titre de *excusatione artificum, artifices*, dit l'empereur, *per singulas civitates morantes, ab universis muneribus vacare præcipimus ; si quidem in discendis eorum artibus otium est acomodandum, quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri, et filios suos erudire*⁷. Les honneurs et les privilèges que nos rois ont accordés aux professeurs, et les académies qu'ils ont instituées en plusieurs endroits du royaume avec des prérogatives extraordinaires, font voir que les arts libéraux ne sont pas moins considérés en France que dans les autres pays.

[La peinture et la sculpture sont des arts libéraux]

Ces preuves étant donc assez fortes pour montrer qu'ils doivent jouir en toutes choses de cette liberté qui leur a donné le nom de libéraux, et l'article de la coutume qui assujettit à la prescription de six mois ou d'une année n'étant que pour les métiers serviles, il ne me reste plus, Messieurs, qu'à montrer que la sculpture a toujours été du nombre des arts libéraux, à cause de la noblesse de son origine, à cause de l'estime qu'on en a fait dans tous les temps, et enfin à cause de la réputation qu'apporte aux états l'excellence de son travail⁸.

Les^{ix} sculpteurs et les peintres ont eu souvent parmi eux de grandes disputes^h pour la prééminence de leur profession, les premiers se voulant prévaloir de la durée de leurs ouvrages, les autres leur opposant l'effet du mélange et de la vivacité des couleurs. Mais sans entrer dans une question qui n'est pas facile à décider, on peut considérer la peinture et la sculpture comme deux sœurs qui n'ont qu'une origine et dont les avantages doivent être communs, ou pour mieux dire comme un même art dont le dessein est l'âme et la règle.

Ainsi, Messieurs, en défendant la cause de ma partie, je ne ferai point de différence entre le nom de sculpteur et celui de peintre, puisque pour être parfait dans l'une de ces professions, il faut les entendre toutes deux.

Pline, qui en a curieusement recherché toutes les particularités, écrit que les fables en ont donné la gloire à Prométhée et qu'elle fit partie de ce larcin qu'il commit dans le ciel, mais que l'histoire en attribue l'invention à la plus ingénieuse des passionsⁱ.

Cet auteur dit qu'une jeune femme de Corinthe, étant sur le point de voir éloigner son

⁷ Code Justinien, X, tit. 47 ; Code Théodosien, XIII, tit. 4.

⁸ Kiriac Strozzi, l. 9 de la Républiq. [C. Strozzi, *De Republica*, Paris, 1654, IX].

^h Borghini Rip. l. I [R. Borghini, *Il Riposo*, Florence, 1584, II, p. 196].

ⁱ L. XXXV. hist. nat. ch. XII [Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVII, 1].

mari, s'avisait de tracer le profil de son visage sur celui de son ombre afin de conserver quelque image de ses traits qui la pût consoler dans l'ennui de son absence ; que le père de cette jeune femme, pour contribuer à la consolation de sa fille par un moyen si innocent, remplit ces traits avec de l'argile et s'efforça d'imiter la rondeur du naturel ; qu'ainsi la peinture et la sculpture furent trouvées en même temps⁸.

Mais comme les sciences et les arts ont leur enfance et leur âge parfait, aussi bien que les hommes qui les inventent⁹, l'industrie des artisans s'étudia ensuite à proportionner ces lignes grossières et ces masses presque informes d'argile en observant plus exactement les mesures du corps humain ou celles des objets qu'ils se proposaient de représenter.

Néanmoins, la vanité des Grecs, qui se flatte d'ordinaire de l'invention des plus belles choses, a tort de s'attribuer celle-ci. Elle tire sa source de plus haut, et nous sommes obligés de croire que Dieu fut le premier statuaire du monde lorsqu'ayant créé tous les êtres, il forma dans la figure de l'homme le portrait de la Divinité^k.

Longtemps après qu'il eut achevé ce chef-d'œuvre de ses mains toutes puissantes, il voulut être honoré principalement par le ministère des sculpteurs dans le bâtiment de l'Arche d'Alliance, dont il donna lui-même l'idée au législateur des Hébreux⁹.

Mais en quels termes parle-t-il de cet ouvrier admirable qu'il y voulait employer ! Ces paroles, Messieurs, sont un illustre panégyrique de la sculpture et suffisent pour la mettre infiniment au dessus du reste des arts.

J'ai choisi, dit-il à son prophète, un homme de la tribu de Juda, que j'ai rempli de mon esprit, de sagesse, d'intelligence, et de science en toute sorte d'ouvrages, pour inventer ce qui se peut faire, d'or ou d'argent, de bronze ou de marbre, de bois différents ou de pierres précieuses^l.

Peut-on trouver une expression plus élevée des qualités que Dieu juge nécessaires à un sculpteur ? Et ne semble-t-il pas qu'il s'agit d'inspirer le prophète même pour donner des lois à son peuple.

Cependant, ce n'est pas dans ce seul endroit que l'Écriture Sainte nous apprend l'estime que l'on doit faire de ceux qui exercent la sculpture.

Car dans la pompeuse description de ce Temple que le plus sage et le plus magnifique de tous les rois fit élever dans Jérusalem pour être le séjour ordinaire de la Majesté du

⁸ *Ibid.*, XXXV, 15-16, cité également par Perrault, 1668, p. 133-137.

⁹ Quintil. *Inst. or.* l. I. ch. I. Est etiam sua studia et artibus infantia [Quintilien, *Institution oratoire*, I, 1, 21].

^k Théodoret. de la prov. [Théodoret de Cyr, *Traité de la providence*, IV].

⁹ Ex 25.

^l Exod. ch. 31, Ecce vocavi ex nomine Beseleel filium Uri filii Hur de Tribu Juda. Et implevi eum spiritu Dei, sapientia, et intelligentia, et scientia in omni opere ad excogitandum quidquid fabrefieri potest ex auro, et argento, et ære, marmore, et gemmis, et diversitate lignorum [Ex 31, 2-5].

Dieu d'Israël, elle dit en parlant de l'artisan qui forma ces riches ornements dont le seul récit nous donne de l'admiration, qu'il avait été choisi pour accomplir ce grand dessein parce qu'il était plein de sagesse, d'intelligence et de doctrine, *plenum sapientia, et intelligentia, et doctrina, ad faciendum omne opus ex ære*^m.

C'est ce qui a fait dire à un Père de l'Église que la sculpture était un présent de Dieu et qu'étant née avec la religion même, l'honneur qui lui était dû ne durerait pas moins que le culte de nos autelsⁿ.

Mais si ce peuple bien-aimé que le souverain Maître des sciences prit soin de tirer des ténèbres de la servitude pour l'instruire dans la connaissance des plus beaux arts portant tant d'honneur à la sculpture, l'Égypte en avait appris auparavant les premiers crayons pour former les idoles de ses dieux et s'était servie de caractères hiéroglyphiques semblables à ceux que nous voyons encore aujourd'hui^o.

Il est vrai que les Grecs ont été les premiers entre les païens qui ont apporté de l'ordre, de la politesse et de la magnificence dans la structure des temples et des édifices publics, et que cette nation industrieuse, quoique renfermée dans un petit espace de pays, a rempli longtemps toute la terre de la gloire qu'elle avait acquise par la perfection des arts.

Aussi la sculpture y était en si grande considération que les habitants de Sicyone et, à leur exemple, le reste des Grecs, ordonnèrent des précepteurs pour l'enseigner avant toutes choses à leurs enfants et la mirent au premier rang des arts libéraux^p.

Mais afin que cet avantage lui fût toujours religieusement conservé, ils firent par un décret solennel des défenses très rigoureuses aux esclaves de l'exercer.

Le motif de cette éducation était celui de donner à leurs enfants une disposition générale à toutes les autres sciences et de rendre leurs yeux capables de discerner parfaitement les justes proportions des choses et de juger de la beauté de tous les objets du monde^q.

C'est pourquoi l'on a eu raison de dire que la sculpture est la mère, la nourrice et la maîtresse de tous les arts^r, et qu'elle élève l'esprit par je ne sais quoi de merveilleux

^m L. des Rois ch. VII [1 R 7, 14].

ⁿ Theodoret. or. IV.

^o *Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiarium invenit. Petron. Apul. l. II des metam. [Pétrone, Satiricon, II ; Apulée, L'Âne d'or, XI, 16, 6].*

^p Sidon. Apoll. Plin. hist. nat. l. XXXV ch. X. Pamphili, c'était un peintre célèbre, auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Græcia, ut pueri ingenui ante omnia diagraphicen, hoc est Picturam in buxo, docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum artium liberalium, semper quidem honos ei fuit ut ingenui eam exercerent, mox et honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideoque neque in hac, neque in Toreutice, ullius qui servierit opera celebrantur [Sidoine Apollinaire, *Lettres*, VI, 12 ; Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, 77].

^q Aristote l. VIII de la Politiq. ch. 3 [*Les politiques*, VIII, 3, 12].

^r Natal. Com. l. VII de la Mithol. ch. 16. Ipsam Picturam bonarum artium matrem, alumnam, disciplinarumque omnium dominam vocavere [N. Conti, *Mythologiae...*, Patavium, 1616, VII, xvi, p. 409].

qui surpasse la Nature même et qui anoblit la personne de ses ouvriers aussi bien que la matière de ses ouvrages.

Nous voyons aussi dans l'histoire que les plus grands hommes des siècles passés ont tenu à honneur de l'exercer, et que cette nombreuse famille des Fabiens qui prit le nom de peintres fut plus connue par cette qualité que par la valeur de trois cents chevaliers qu'elle perdit dans un même combat pour le service de la République⁵.

Socrate qui a été sculpteur avant que d'être philosophe disait que cet art lui avait enseigné les premiers préceptes de la philosophie et que, comme la sculpture donnait la forme à son objet en ôtant les superfluités, de même cette science introduisait la vertu dans le cœur de l'homme en retranchant peu à peu toutes ses imperfections⁶.

Nous apprenons encore que les plus sages des empereurs romains ne dédaignèrent pas d'employer les heures de leur loisir à cette occupation, que ces mains qui soutenaient le poids du gouvernement de toute la terre quittaient quelquefois le sceptre pour prendre le pinceau⁷ et qu'enfin le roi François I^{er} et Louis XIII, Philippe III et IV, rois d'Espagne, en ont fait un de leurs plus agréables divertissements⁸.

Les conquérants mêmes qui semblent devoir fouler aux pieds tout ce qui s'oppose au cours de leurs victoires ont eu du respect pour la peinture. Et Démétrius à qui l'on donna le titre de preneur de villes refusa de se rendre maître de Corinthe en mettant le feu dans un quartier où était le tableau de Protogène, aimant mieux conserver ce fameux ouvrage que d'achever de la conquérir⁹.

Chacun sait, Messieurs, la défense que fit Alexandre à tout autre qu'à Apelle et à Lysippe de peindre son portrait et de faire sa statue. Ce ne fut pas (dit l'orateur romain) par une curiosité ordinaire d'être bien représenté mais par une estime singulière de leur profession et par cette amour de la gloire qui l'animait dans toutes ses actions en voulant laisser de lui rien que d'immortel et d'inimitable¹⁰.

Jusque-là, néanmoins, la sculpture n'était considérée que par quelques-unes des

⁵ Plin. I. XXXV, c. X. *Pictores per tabulas talia effingunt quæ natura facere non potest. Panegiriq. de Pacat. Mirum quoddam in hac arte est quod nobiles viros nobilemque efficit materiem. Tite-Live Decade I. l. II. [Pline l'ancien, op. cit., XXXIV, 60 ; le Panégyrique à Pacatus de Théodose ne contient pas la phrase citée (peut-être une extrapolation de XLIV, 4) ; Tite-Live, Histoire romaine, XX, 50].*

⁶ Diog. Laërce dans la vie de Socrate. Plat. Hipp. Plat. I. de l'Âme [Diogène Laërce, *Vies et doctrines...*, « Socrate », 19 ; Socrate cite le point de vue de sculpteurs (*Hippias Majeur*, 281a), évoque les belles œuvres d'art (298a), mais ne prononce pas les paroles que lui prête Lamoignon].

⁷ Hadrien. Marc Aurèle Alex. Sev. Xiphil. L. LXIX [Hadrien était architecte (Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXIX, 4), Marc Aurèle et Alexandre Sévère peintres (J. Capitolinus, *M. Antoninus*, IV, 9 ; A. Lampridius, *Alexandre Sévère*, XXVII)].

⁸ Vincent Carducho, *diâl. de la peint.* [op. cit. note⁶, p. 95].

⁹ Plutarque en la vie de Demetr. [XXII. Il ne s'agit pas de Corinthe, mais de Rhodes].

¹⁰ Cic. epist. famil. I. V. 12 à Luceius. *Neque enim Alexander ille gratiæ causa ab Apelle potissimum pingi et a Lizippo fingi volebat, sed quod illorum artem, cum ipsis, tum etiam sibi fore gloriæ putabat. Ut solus Alexander ubique imaginum summus esset.* Apul. Flor. I [Cicéron, *Lettres*, V, 12, 6 ; Apulée, *Florides*, VII, 8].

nations qu'il avait soumises à son empire, et la grandeur de Rome qui devait s'élever sur le débris de celle des successeurs d'Alexandre demeura longtemps dans cette simplicité rustique de ses premiers dictateurs et de ses consuls qui n'exerçaient d'autres arts que ceux qui servent à la guerre et aux besoins de la vie^γ.

Les sculpteurs du moins n'y travaillaient que pour les dieux ou pour les héros qui avaient sauvé la République. On n'y voyait point d'autres statues que celles de Clélie, d'Horace, de Camille ou de Brutus. L'industrie de ces artisans était considérée comme un bien destiné au public et leur emploi n'était pas moins consacré au service des temples et à la gloire de la patrie que celui des pontifes et des magistrats^z.

Mais après la conquête de Syracuse et de Corinthe, lorsque les Romains eurent dépouillé les Siciliens et les Grecs de l'honneur des sciences et de la liberté, ces richesses acquises par tant de combats furent transportées dans Rome et toutes ces merveilles de l'art qui rendaient la Grèce si célèbre furent employées aux ornements de la ville et à la pompe des triomphes^{aa xi}.

Depuis ce temps, la réputation des sculpteurs augmenta tellement dans Rome que Cassiodore ose dire qu'il y avait dans l'enceinte de ses murailles un peuple de marbre et de bronze, aussi nombreux que celui des hommes^{ab}.

Il dit^{xii} aussi qu'Auguste avait été contraint de faire ôter des statues de la place du Capitole pour les mettre dans le champ de Mars bien que cela fût contraire aux maximes de leur religion et d'ordonner un officier avec des gardes pour les conserver.

Le décret de la création de ce magistrat est conçu en des termes qui marquent bien le lustre où était alors la sculpture. *Licet, dit le même auteur, Romanam pulcritudinem non vigiliæ, sed sola deberet reverentia custodire, marmora tamen metallis et arte pretiosa si vacet eripere, rara manus est quæ possit a talibus abstinere ; quare per indictionem istam comitivæ Romanæ, cum privilegiis, et justis commodis suis tibi concedimus dignitatem, ut fideli studio, magnoque nisu, quæras improbas manus*^{ac}.

Il est vrai que l'estime de la sculpture avait porté le prix de ses ouvrages à un tel excès que le larcin d'un morceau de marbre suffisait pour faire la fortune de plusieurs familles et que le plus riche héritage d'un sénateur romain consistait bien souvent dans les portraits de ses ancêtres.

Aussi ne peut-on voir sans étonnement dans l'histoire qu'une statue de la main

^γ Vell. Pat. l. 1 et 2 [Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, I-II].

^z Omnis eorum Ars in urbium publicis ornamentis excubabat, Pictorque res communis terrarum erat. Plin. l. XXXV [XXXV, 26].

^{aa} Tacite ann. l. XV. Opes tot victoriis quæsitaæ, et Græcarum artium Decora [Annales, XV, 33, 41].

^{ab} Cassiodore divers. leç. l. VII ch. 13 Paene parem populum dedit, quam natura procreavit [Institutions, VII, 15, 3].

^{ac} Au même lieu [*Ibid.*, VII, 13, 1].

d’Aristide¹⁰ fut vendue trois cent septante-cinq talents et une autre de Polyclète six-vingts mille sesterces, et que le roi de Nicomédie¹¹ voulant affranchir la ville de Gnide de plusieurs tributs, pourvu qu’elle lui donnât cette Vénus de la main de Praxitèle qui attirait tous les ans un concours infini de curieux, les Gnidiens aimèrent mieux demeurer toujours tributaires que de lui donner cette statue^{ad}.

Cependant Sénèque qui condamne avec tant de sévérité les désordres du luxe et les folles dépenses de son temps dit que la profusion, qui ne se peut assez blâmer dans les autres curiosités parce qu’elles abattent le courage et qu’elles ne s’attachent d’ordinaire qu’aux plaisirs qui peuvent charmer l’ennui d’une molle oisiveté, était louable néanmoins dans l’amour de la sculpture, parce que rien n’élève tant le cœur que les portraits des grands hommes et la vue de ces témoins domestiques de nos actions, et qu’enfin ces images de la vertu de nos pères sont autant d’aiguillons pressants qui nous piquent et qui nous excitent à les imiter^{ae XIII}.

De là vient que les sculpteurs et les peintres ont été si fort honorés dans tous les temps et que, leur industrie étant au-dessus des récompenses, il s’en est trouvé quelques-uns qui dédaignaient d’en recevoir et qui consacraient aux dieux tous leurs ouvrages croyant que les hommes en étaient indignes^{af}.

C’est ce qui a obligé la Grèce de rendre autant de respects au célèbre Polygnote qu’elle aurait pu faire à Lycurgue et à Solon, de lui préparer des entrées magnifiques dans les villes où il avait fait quelques peintures et d’ordonner par un décret des Amphictions qu’il serait défrayé aux dépens du public en tous les lieux où il irait^{ag}.

Ce fut aussi par cette raison que Parrhasius crut faire grâce à ses citoyens de ne prendre pour un tableau de sa main qu’une couronne d’or et une robe de pourpre qu’il porta toujours comme une marque glorieuse de l’estime que sa patrie lui avait témoignée^{ah}.

Et bien que la décadence des arts ait suivi la chute de l’empire romain, bien que l’invasion des Vandales et des Goths ait presque anéanti les plus rares monuments de l’Antiquité, l’Italie néanmoins les a tirés depuis deux ou trois siècles de dessous les ruines de Rome, de sorte que, comme elle a eu l’avantage de faire revivre la peinture et la sculpture, la France, l’Allemagne et la Flandre ont eu celui de les cultiver.

¹⁰ Confusion entre deux artistes homonymes : le sculpteur cité par Pline (*op. cit.*, XXXIV, 72) et le peintre célèbre dont une toile fut vendue à un prix élevé à Attale (*Ibid.*, XXXV, 24).

¹¹ Il s’agit en fait du roi Nicomède.

^{ad} Plin. l. XXXV. Cic. l. I. epist. 7 à Atticus. Ælian. Hist. Divers. Cic. contre Verr. *Quam ut viderent multi navigaverunt Gnidum*. Plin. hist. XXXV. ch. V. [Pline l’Ancien, *op. cit.*, XXXVI, 20-22. La sculpture de Polyclète est peut-être le *Diadumène*, dont on sait qu’il fut vendu à prix d’or (voir Pline l’Ancien, *op. cit.*, XXXIV, 55)].

^{ae} Valer. Maxime l. V ch. VIII [V, 8, 3].

^{af} Lomazzo Id. de la peint. [*Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590, p. 23].

^{ag} Plutarque opusc. [*Vies...*, « Cimon », IV, 5-6 ; *Moralia*, 436B].

^{ah} Ælian. hist. diverse l. 9 ch. 11 [Élien, *Histoire variée*, IX, 11].

Le plus grand empereur qui ait régné en Occident depuis Charlemagne en donna le premier exemple lorsqu'il fit le Titien comte palatin en l'honorant de la clef d'or et de tous ses ordres de chevalerie^{ai}.

Le roi François I^{er}, son illustre rival dans les actions de la paix aussi bien que dans celles de la guerre, le surpassa en celle-ci comme il avait fait en plusieurs autres, quand il dit aux seigneurs de sa cour ces belles paroles en faveur de Léonard de Vinci qui expirait entre ses bras, *Vous avez tort de vous étonner de l'honneur que je rends à ce grand peintre, je puis faire en un jour beaucoup de seigneurs comme vous ; mais il n'y a que Dieu seul qui puisse faire un homme pareil à celui que je perds*^{aj}.

Les lettres de noblesse que vous avez vérifiées en faveur d'un savant peintre, que les miracles de son pinceau et l'estime du plus grand Roi du monde rendront aussi célèbre que ceux dont je viens de parler, sont des témoignages encore plus illustres du mérite de cet art, puisqu'en lui accordant avec des termes si avantageux un titre qui est le premier fondement des plus hautes dignités qu'un sujet puisse posséder dans l'État, le roi n'a pas moins anobli sa profession que sa personne^{ak}.

Vous venez d'entendre, Messieurs, quel a été le progrès et l'estime de la sculpture jusqu'à nous. Mais pour bien comprendre le sujet de l'admiration qu'on a eue pour elle, il faut observer quelle est l'excellence de son travail, quelle est l'utilité et la gloire que les hommes en retirent, et pourquoi elle porte ce caractère de liberté que les lois et l'usage lui ont donné qui doit l'exempter de la prescription de la coutume.

[L'excellence du travail de la sculpture]

Le jurisconsulte Paulus la nomme l'ornement de la République et le présent de la vertu, *ornamentum reipublicæ virtutisque munus*^{al}, et un autre a dit après lui que la perfection de cet art était si grande, que de quelque valeur que fût le sujet où elle était appliquée, jamais il ne devait entrer en comparaison avec elle, *ridiculum enim esset picturam Apellis vel Parrhasii, in accessionem tabulæ cedere*^{am}.

Saint Chrysostome nous explique admirablement la raison de cette loi, lorsqu'il dit que la beauté de la forme surpasse toujours la richesse de la matière et que l'industrie d'un excellent ouvrier ne perd rien de son prix quand elle s'exerce sur le bois ou sur l'argile. De même l'or ni l'argent ne peuvent rendre plus estimable le travail d'un mauvais artisan^{an}.

^{ai} Cav. Ridolfi en la vie de Titien [La Vie de Titien d'où est tirée cette anecdote fait partie des *Maraviglie dell'arte ovvero le vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato*, Venise, 1648.]

^{aj} Vasari en la vie de Léonard de Vinci [Le propos prêté à François I^{er} n'est pas dans Vasari].

^{ak} Lettres de Noblesse de M. le Brun vérifiées en Parlement [Le 22 décembre 1662].

^{al} L. 2 [Il s'agit du jurisconsulte Julius Paulus (III^e siècle ap. J.-C.)].

^{am} Tiraquel. de la Noblesse ch. 34. L'Empereur Justinien §. Si quis in alien [A. Tiraquellus, *De Nobilitate et jure primî geniorum*, Lyon, 1602, XXXIV, 2, p. 361 ; *Code Justinien*, II, tit. 1, 34].

^{an} Sur les Macabées [Référence emprunté à saint Jean Damascène, *De Imaginibus*, livre III].

C'est pourquoi Papinien, sur la loi *mortis causa*, au tit. *si imaginem auro et argento legaverit*, a décidé, *si imaginem legatam hæres derasit, et tabulam solvit, potest dici actionem ex testamento durare, quia legatum imaginis non tabulæ fuit*¹³ XIV.

Un autre savant jurisconsulte appuie cette opinion par la pensée de Sénèque dans la déclamation sur Parrhasius qu'il feint que les Éliens avaient renvoyé les mains coupées. C'est rendre l'homme, mais non pas l'ouvrier. C'est restituer le métal et ravir l'ouvrage qui est plus précieux que le métal même, *quia pictura non in metalli pretio, sed in artis excellentia consistit*^{XV}.

Quelle doit être donc, Messieurs, l'excellence d'un si bel art qui enrichit l'or et les pierres précieuses et qu'on préfère à ce que la terre a de plus rare ? N'a-t-on pas sujet de dire que les peintres sont inspirés par quelque divinité aussi bien que les poètes¹⁶ ? Et que pour donner la vie à des choses inanimées il faut être en quelque sorte au-dessus de l'homme ?

N'est-ce pas une merveille de voir que la main d'un artisan imprime sur une matière insensible la ressemblance des visages et les mouvements du corps¹⁷, et qu'en se jouant sur une toile avec un pinceau et des couleurs elle imite par des lignes, des jours et des ombres, tous les objets de la nature et la puissance même de leur premier auteur¹⁸ XVI.

Si Phidias forme l'image de Jupiter en colère, il semble qu'il va lancer la foudre. Si Apelle peint le tableau de Minerve, on dirait qu'elle va parler pour instruire ceux qui la considèrent et que cette sage déesse ne garde un peu le silence que par modestie. Il faut bien (dit Sénèque) que ces savants ouvriers se soient élevés dans le ciel par la seule force de leur imagination afin d'y concevoir la majesté des dieux et de la représenter¹⁹.

Mais comment n'admirerions-nous pas les prodiges d'une science dont les ouvrages sacrés sont faits avec une si profonde sagesse, qu'ils égalent en quelque sorte la grandeur divine et qu'ils nous donnent chaque jour de nouvelles idées du respect que les hommes doivent avoir pour la Divinité²⁰ ?

¹³ Papinien, *Liber Responsorum*, à l'article cité.

¹⁶ Suidas.

¹⁷ *Mirabile præstigium elegantiae pingendi, cum vivos etiam vultus æris aut marmoris signifer animator inspirat.* Petron.

¹⁸ *Exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum, e postibus quasi erumpentes effigies, ac vultuum spirantium lineamenta suspendunt, et quendam incuriunt terrorem.* Lactan. D. Inst. [Citation approximative des *Institutions*, III, IX].

¹⁹ Basil. E. de Seleuc. Isocrat. Evagor. Senec. Controv. I. V c. XXXIV. Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem : nec stetit ante oculos ejus Minerva, dignus tamen illa arte animus. Callistrate. Lactance Div. Inst. I. II 2. Verecunde admodum silent, ut hinc responsuras paulominus voces præstoleris. Senec. controvers. I. V. c. XXXIV. Et concepit Deos et exhibuit. Phil. des Song. [Peut-être une allusion à Basile, *Discours*, XIV, 1. Isocrate cite Phidias (*Discours*, XV, 2) sans plus de précisions. Sénèque le Rhéteur, *Controverses*, X, 5, 8 ; Callistrate, *Descriptions*, 2 ; Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane*, VI, 19].

²⁰ Senec. controvers. I. V. c. XXXIV. Cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptæ religioni videtur. adeo

C'est une douce imposture que l'on peut croire sans honte, qui nous montre ce que les choses sont en nous faisant voir ce qu'elles ne sont pas, qui se sert du mensonge pour nous expliquer les plus sublimes vérités, où celui qui trompe mérite plus de louanges que celui qui ne trompe point, et où ceux qui se laissent abuser sont plus sages que ceux qui ne se laissent pas surprendre.

[L'utilité et la gloire que les hommes retirent de la sculpture]

N'aimer pas la peinture et lui refuser l'estime qui lui est due, c'est toujours un grand mal. Car celui qui le fait par ignorance est bien malheureux de ne pouvoir discerner tant de beautés qu'il y a dans le monde, et celui qui le fait par mépris est bien méchant de se déclarer ennemi d'une vertu qui travaille à honorer les dieux, à instruire les hommes et à leur donner l'immortalité.

En effet, si l'on jette les yeux sur le tableau de Brutus, son silence majestueux touche plus vivement l'esprit que le récit de ses dernières paroles^{at}. Si l'on regarde avec attention ces statues qui conservent encore la ressemblance de Pompée, ce geste hardi et cet air martial donnent de l'émulation. Enfin l'art qui rend l'image même d'un si grand personnage admirable à la postérité apprend mieux que l'histoire de sa vie qu'il faut mériter cet honneur par de grandes actions^{au}.

Considérez, dit César en soupirant à la vue du portrait d'Alexandre, la mine héroïque et la contenance fière de ce vainqueur de l'Orient ! Ne semble-t-il pas qu'il anime encore les Macédoniens au passage du Granique et qu'il leur promet la dépouille des Perses ? Tous ses traits me reprochent qu'à l'âge de trente années il avait conquis la moitié du monde et que je n'ai rien fait à quarante ans qui doive être comparé à la moindre de ses actions. C'est ainsi que les sculpteurs et les peintres donnent des leçons aux plus grands hommes et que, par un langage visible, ils plaisent davantage que les poètes, ils représentent beaucoup mieux que les historiens et persuadent plus que les orateurs^{av}.

majestas operis Deum æquavit. Philostrate au commencement de ses *Tabl.* Dion. Crisost. or. XII [Ce n'est pas Sénèque qui est cité ici, mais Quintilien. *op. cit.*, XII, 10, 8 ; Philostrate, *Imagines*, préface ; Dion Chrysostome, *Discours*, XII, et spécialement 80].

^{at} Possidon. [Sans doute une référence à Posidonios d'Apamée (v. 135-50-av. J.-C.), historien et savant que Sénèque cite à de multiples reprises et qui fut considéré comme l'une des principales sources des *Vies* de Plutarque. La mort de Brutus y est d'ailleurs décrite (L-LIII)].

^{au} Plin. l. XXXVII. *Hist. nat.* c. 2. *Imago Cnei Pompeii honore grata. Illius probi oris, venerandique per cunctas gentes etc.* Simmaque l. X. *Epist.* 25. Cassiod. *div. leç.* *Quisquis eas intuebitur, videbit meliora profecto quam legit, pulchriora quam cogitare poterit, etc. Docebitur nisi per præclara facinora ad immortalitatem non perveniri.* Dion. Cass. l. XXXVII [Plin l'Ancien, *op. cit.*, XXXVII, 12 ; Symmaque, *Lettres*, I, 28 ; Cassiodore, *op. cit.*, VII, 15, 2 ; Dion Cassius, *op. cit.*, XXXVII, 52, 2].

^{av} *Pictura tacens opus, et habitus semper ejusdem, sic in intimos penetrat affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur.* Quintil. l. XI ch. 3. S. Jean Dam. or. S. Greg. l. IX ep. 9 [Quintilien, *op. cit.*, XI, 3, 65 ; saint Jean Damascène, *Discours apologétique contre ceux qui rejettent les images saintes*, I, 17 ; Grégoire le Grand, *Registre*, IX, 9].

Parce que le cœur se laisse plutôt gagner par les yeux que par les oreilles et que ces ministres muets de la parole (comme les appelle saint Basile) font tout d'un coup par une magie innocente que le passé devient le présent et que le spectateur se rend à lui-même la vérité sensible^{aw}.

Je trouve dans cet art miraculeux, dit le maître de l'éloquence, une doctrine profonde qui fait toujours entendre plus qu'il ne peint, qui attire l'esprit et qui enchaîne la volonté par des plaisirs secrets dont le charme inspire une envie insatiable de regarder son ouvrage. Mon étonnement, continue-t-il, me rend plus immobile que la statue même. Je ne puis discerner si c'est une merveille de l'art ou une production de la Nature. Et quand je me veux éclaircir de ce doute, la crainte me retient et je n'ose y porter les mains. Enfin mon âme est tellement remplie d'admiration que, quand je pense m'éloigner de cet objet, je reviens aussitôt sur mes pas comme si je ne l'avais jamais vu et je ne puis m'en arracher qu'avec une extrême violence^{ax}.

Cependant, il est certain qu'on ne peut en discerner toutes les beautés à moins que d'être artisan. Les ignorants jouissent bien de la satisfaction qu'elles donnent à la vue mais il n'y a que les doctes qui en connaissent la cause. Ils remarquent dans l'ordonnance du tableau, dans l'artifice de la perspective, dans les traits et dans l'action de chaque figure, dans la force ou dans l'adoucissement des couleurs, des perfections que nous ne voyons pas^{ay}.

Ils connaissent les caractères que tous les mouvements de l'âme impriment sur le visage. Ils savent par quelle vertu le portrait du sage Polémon put donner de la pudeur à une courtisane, comment la représentation du sacrifice d'Iphigénie tira tant de fois des larmes et enfin par quels ressorts cachés la vue de ces passions feintes peut exciter de véritables passions^{az}.

C'est sans doute par cette raison qu'Aristote a dit que les sculpteurs et les peintres nous enseignent à former les mœurs par une méthode plus courte et plus efficace que

^{aw} Horace art Poét. Segnius irritant animos demissa per autem, etc. S. I. Damas. or. I. des imag. S. Basil. Honoris mutos buccinatores tacita quadam voce, etc. Lact. [Horace, *Art poétique*, v. 180 ; Jean Damascène, *op. cit.*, I, 17 ; Basile le Grand, *Homélie XIX sur les quarante martyrs de Sébaste, Patrologie grecque*, XXXI, 508-509 ; Lactance, *op. cit.*, IV, VIII].

^{ax} Quintil. I. VI c. 3. Passimque deprehendes proprium quandam gustum liberalioris doctrinae. et tacitam quandam eruditionem, quae secum afferat aliquid speciosae voluptatis, et quandam faciat videndi sitim, etc. Quintil. I. VI. Plin le J. ép. XI. 1. Sudavi praestupore et admiratione et sic afficiebatur animus, ut domum redire non possem, saepe cum abivissem ad spectaculum revertentem, tantam huic pulchritudinem immiscuerat artifex [Quintilien, *op. cit.*, VI, 3, 16 ; Pline le Jeune, *Lettres*, I, 10].

^{ay} Plin. J. I. I epist. X De Pictore et sculptore nemo nisi artifex judicare potest. Quintil I. 9 ch. 4. Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. Cic. Quest. Acad. I. IV. Quam multa vident Pictores in umbris, et in eminentia, quae nos non videmus [Ibid. ; Quintilien, *op. cit.*, IX, 4, 116 ; Cicéron, *Academicae priores sive Lucullus*, 20, 37].

^{az} S. Greg. de Naz. S. Ephren. [Crégoire de Nazianze, *Poèmes moraux*, X, 793-907 ; saint Ephrem, *Divins opusculs et exercices spirituels*, Paris, 1602, fol. 21v^o-22r^o].

celle des philosophes et qu'il y a des tableaux et des sculptures aussi capables de corriger les vices que tous les préceptes de la morale^{ba}.

C'est pourquoi Scipion dit que la vue des images de ses ancêtres l'enflamma d'un si violent désir en partant pour aller commander l'armée romaine que, dans la défaite d'Hannibal et le siège de Carthage, l'idée de ces grands capitaines revenant à toute heure dans son esprit ne lui laissait prendre aucun repos qu'il n'eût fait des actions dignes de leur nom^{bb}.

Que si la sculpture a tant de pouvoir pour hausser le courage des hommes extraordinaires, elle n'en a pas moins pour nous consoler de leur perte¹². Car soit que l'absence ou la mort nous les ait ravis, nous sentons du soulagement à contempler leurs portraits et à les avoir sans cesse devant les yeux^{bc}.

Mais s'il y a quelque plaisir à les honorer dans les maisons particulières et à les révéler comme les premières tiges des illustres familles, combien doit-il être plus sensible de les voir élevés dans les places publiques comme les bienfaiteurs de la patrie puisque ce spectacle agréable nous montre tout ensemble et les traits de leur visage et l'estime générale que l'on a faite de leur mérite.

[Pourquoi la sculpture, art libéral, doit être exemptée de la Coutume]

C'est ainsi que la sculpture fit revivre Caton dans le Sénat et que, pour conserver un citoyen si utile à son pays, elle y consacra son image comme celle du dieu tutélaire de la République, afin que la présence d'un si redoutable témoin fût encore après sa mort la consolation des gens de bien et la terreur des méchants. C'est en quoi consiste la plus glorieuse récompense de la vertu de pouvoir servir d'exemple à toute la postérité. C'est aussi l'effet merveilleux de la sculpture de rendre ces exemples éternels et d'inspirer le désir d'imiter ceux qu'elle a représentés^{bd}.

^{ba} De la Polit. l. VIII ch. 5. Callistrate. Diodor. Sicil. Unde non nullæ statuæ Ethicæ vocabantur Rhod. leç. Anc. l. XXIX 24 [Aristote, *op. cit.*, VIII, 5 ; Callistrate, *op. cit.*, 10 ; L. Caelius Rhodoginus, *Lectioinum Antiquorum libri XXX*, Bâle, 1542, XXIV, p. 1138].

^{bb} Salust. g. de Jugurth. Valer. Max. l. v. c. 8 [Salluste, *Guerre de Jugurtha*, 4, 5 ; Valère Maxime, *op. cit.*, VIII, 15, 1].

¹² On notera que Lamoignon renverse ici l'argument d'Athanase puisque celui-ci dénonce violemment toute forme de représentation, assimilée à de l'idolâtrie. Voir saint Athanase, *Contre les païens*, 23c-d.

^{bc} Val. Max. au même lieu. Gaudia ex superstitibus et ex amissis gloriosa solatia. Lact. D. I. S. Athan. contre les Idoles. Lactance D. Inst. Sunt exemplum ad æmulationem virtutis, et assiduum solatium doloris. Omnium fingendarum similitudinum ratio idcirco inventa est ab hominibus, ut posset eorum memoria retineri, qui vel morte subtracti, vel absentia fuerant separati. Plin. le J. l. XI ep. 7. Etenim si defunctorum imagines domi positæ dolorem nostrum levant, quanto magis ex quibus in celeberrimo loco non modo species et vultus illorum, sed etiam et gloria refertur. Lact. Div. Inst. Simmat. l X ep. 25 Dion. Cass. l. 55 [Valère Maxime, *op. cit.*, VIII, 15, 1. Les citations de Lactance sont erronées (pour des passages approchant, voir Lactance, *op. cit.*, IV, XXIII-XXIV) ; voir encore Pline le Jeune, *op. cit.*, II, 7, 7 ; Dion Cassius, *op. cit.*, LV, 15, 6].

^{bd} Plut. V. de Caton le Cens. Dion. Cass. l. 55. Gratium ordinem, qui utilissimum reip. Senatorem [tantum] non semper secum habitare voluit. Val. Max. l. VIII ch. XV. Tacitis reprehensionibus hominum vitia exponant,

Comment se pourrait-il donc faire, Messieurs, qu'une profession qui tire sa naissance de Dieu même, qu'il a remplie de son esprit, de son intelligence, de sa sagesse, que les philosophes, les empereurs et les rois ont exercée, qu'ils ont élevée par tant de prérogatives, et enfin que toutes les nations ont estimée dans tous les siècles fût aujourd'hui méprisée et mise au plus bas rang des arts mécaniques par la nation du monde la plus polie ?

Serait-il possible que celle qui forme les mœurs, qui conserve les monuments de la religion, qui contribue si fort à la gloire de l'État et qui fera durer la vôtre perdît ici la sienne ? Souffririez-vous que cet art qui anoblit sa matière fût dépouillé lui-même de sa noblesse, que le temps qui enchérit ses ouvrages lui en fît perdre la récompense et enfin que ceux qui donnent l'immortalité fussent bornés à la prescription d'une année et assujettis aux charges les plus serviles ?

Non, Messieurs, vous trouverez sans doute qu'il n'y a rien de plus contraire à l'équité des lois, à la réputation de vos jugements, à la bonne foi, au bien public et à l'honneur de la France.

Considérez, s'il vous plaît, ce que dit l'empereur Théodose au tit. *de excusatione artificum. Picturæ professores placuit ne sui capitis censione, nec uxorum, aut etiam liberorum nomine, tributis esse Munificos*^{be}.

Il veut que les peintres soient exempts de toute sorte de tributs qui se payent par tête, non seulement en leur nom mais encore en celui de leurs femmes et de leurs enfants. Il les décharge en un autre endroit de tous logements, soit de gens de guerre, soit de ceux qui suivent la Cour.

Archiatros nostri palatii, nec non et Picturæ professores, hospitali molestia quo ad vivent liberari præcipimus, et Monsieur Cujas expliquant cette loi a dit, *Picturæ professores ab onere metatorum excusantur*^{bf}.

L'on m'oppose véritablement que les médecins et les apothicaires sont assujettis à l'article de la coutume, bien qu'ils soient compris dans cette exemption de la loi sous le nom d'*Archiatri palatii*.

Je réponds à cela, Messieurs, qu'il n'y avait que les premiers médecins du palais à qui l'empereur accordait cette grâce comme à des officiers attachés à sa personne, mais que la raison de la coutume qui oblige les médecins, les apothicaires et les chirurgiens à faire leur demande dans l'année est fondée sur la facilité qu'il y a d'oublier le secours

quasi quidam malitiæ eorum testes et injustitiæ monumenta. Dion. Cass. Quo majus equidem arbitror nullum est felicitatis specimen, quam omnes semper scire cupere qualis fuerit aliquis. Plin. hist. nat. l. XXXV ch. 3 [Plutarque, *Vies...*, « Caton l'Ancien », 19, 4 ; Dion Cassius, *op. cit.*, LV, 10, 3-4 ; Valère Maxime, *op. cit.*, VIII, 15, 1 ; Plin l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, 8].

^{be} Theodosiani Codex. 13. 4. 4 [20 juin 374].

^{bf} Comment. T 4 293 [J. Cujas, *Commentarii ad varios Digestorum juris civilis titulos*, Cologne, 1575, IV, p. 293].

que l'on en a reçu dans les maladies, aussitôt que la santé est revenue, et sur ce qu'il est aisé d'augmenter ou de diminuer le nombre et le prix des remèdes, selon la bonne ou la mauvaise foi de celui qui les a donnés, parce qu'il n'en reste d'ordinaire d'autre souvenir que l'aversion qu'ils nous ont laissée pour eux.

Mais à l'égard des sculpteurs et des peintres, il n'en est pas de même, à cause que le bien qu'ils nous ont fait se trouve toujours présent, toujours agréable à nos yeux, que les années qui en redoublent le prix doivent aussi redoubler notre reconnaissance. Et par conséquent, Messieurs, c'est un vol et non pas une prescription que de retenir leur paiement. C'est un larcin que le temps ni la coutume ne peuvent autoriser, puisque leurs ouvrages sont des titres évidents qui s'opposent à l'oubli et qui, reprochant sans cesse la mauvaise foi à celui qui les possède, empêchent la prescription : *Non præscribunt*, dit Maître Charles du Moulin, *quia titulus illis perpetuo adversatur, et inde mala fides*.

Ce fut à dessein d'empêcher cette mauvaise foi que le divin philosophe qui prit tant de précautions pour former le gouvernement de sa République y établit une loi qui semble faite exprès pour notre cause :

Si quelqu'un, dit ce législateur, a manqué de payer le prix de l'ouvrage reçu, suivant le traité qu'il en a fait avec l'artisan, et qu'au mépris de Jupiter et de Minerve qui sont les protecteurs des beaux arts et de la gloire de l'État il ait violé la foi publique et rompu par un motif d'intérêt ce lien sacré de la société civile, l'autorité des magistrats avec le secours de ces divinités y apportera le remède.

C'est à savoir que celui qui n'aura pas offert dans le temps arrêté la somme dont il sera convenu, bien que l'an soit expiré, observez ceci, Messieurs, s'il vous plaît, et que même l'argent prêté se doive rendre sans intérêt, néanmoins en considération du travail dont il a usurpé la récompense, il paiera d'une drachme la sixième partie pour chaque mois de ce retardement^{bg}.

Mais, bien que pour exempter la sculpture des rigueurs de la coutume, ce soit assez de dire que la coutume ne l'a pas nommée, et que ma partie a droit de s'en tenir à la règle générale de la prescription, l'autorité du Roi, que nous devons préférer à toutes les autorités du monde, fortifie encore la défense de sa cause, puisque ce grand prince a donné des privilèges authentiques à l'Académie royale des sculpteurs et des peintres, et que la Cour en a vérifié les lettres, tellement que ma partie n'a besoin que de ce seul titre pour obtenir ce qu'il demande.

Voici, Messieurs, les termes des lettres et des brevets du huitième d'octobre 1664 et du mois de janvier 1665^{bh}.

^{bg} Plat. des lois L XI [XI, 920d-e].

^{bh} Extraits des Lettres et des Brevets du 8 octobre 1664 et de janvier 1665.

Reconnaissant que l'Académie royale de la peinture et de la sculpture que Sa Majesté a établie en sa bonne ville de Paris a tellement réussi selon son désir que ces deux arts que l'ignorance avait presque confondus avec les moindres métiers sont maintenant plus florissants en France par le grand nombre qui s'y trouve de rares et d'excellents hommes qu'en tout le reste de l'Europe ; et sachant qu'il n'y a point de plus forte considération pour faire embrasser cette noble vertu qui est un des plus riches ornements de l'État que l'amour du souverain pour elle, Sa Majesté qui en a une toute particulière pour la peinture et pour la sculpture a résolu de lui en donner de continuelles marques ; et cependant de lui assigner un fonds tous les ans pour la dépense de son assemblée, et même de gratifier ceux qui la composent de quelques effets honorables de sa bienveillance ; voulant qu'ils jouissent des mêmes privilèges et droits de Committimus que ceux de l'Académie française, afin que ces arts libéraux soient exercés plus noblement et avec une entière liberté ; n'y ayant rien entre les beaux arts de plus noble que la peinture et la sculpture.

[Conclusion]

Mais outre des effets si remarquables de son estime, il l'a logée auprès de sa personne. Il y entretient des professeurs pour l'enseigner à la jeunesse. Il y propose des prix de temps en temps pour donner de l'émulation. Et lorsque quelqu'un s'est rendu capable de discerner les beautés de l'antique et de profiter de l'imitation des grands maîtres, il l'envoie à Rome dans l'Académie royale qu'il y a instituée pour se perfectionner dans la profession.

C'est ainsi qu'il prend soin de reconnaître le talent des hommes extraordinaires et qu'au milieu des pénibles fonctions de la royauté, ce même esprit qui anime ses conseils et qui commande ses armées conduit aussi la structure de ces superbes édifices qui surpassent la magnificence de l'ancienne Rome et qu'on a vus par une espèce d'enchantement plus avancés depuis quatre années qu'ils ne l'ont été sous le règne de six rois¹³.

Il sait bien que, plus le prince fait de choses dignes de l'immortalité, plus il est obligé de considérer ceux qui les rendent immortelles, que sa vie étant une suite continue de triomphes, il doit protéger ces illustres ouvriers qui en forment les plus riches et les plus durables ornements, et que, si César assura ses statues en relevant celles de Pompée, il n'assurera pas moins les siennes en rehaussant le mérite des beaux arts qui érigent des monuments éternels à son honneur.

C'est l'unique bien qu'il se réserve pour lui. C'est la seule récompense que peut recevoir celui qui possède tout, mais c'est aux sculpteurs et aux peintres à la donner.

¹³ Allusion au projet colbertien d'achèvement du Louvre.

C'est à eux de représenter Louis le Conquérant avec ce caractère de grandeur que la vertu héroïque imprime sur son visage, avec cette mine haute faite pour commander à toute la terre, qui le rend connaissable au milieu des escadrons et de la foule des combattants.

C'est à eux de le faire voir dans les campagnes de la Flandre, présent aux moindres actions, endurant toutes les fatigues, exposé à tous les périls de la guerre, forçant en dix jours de tranchée ouverte des places qui auraient arrêté une année entière d'autres armées que les siennes. C'est à eux enfin de montrer qu'après les avoir soumises à son pouvoir, il pousse jusque dans la mer les ennemis qui les venaient secourir.

Ce sera dorénavant le seul objet de la sculpture. Les marbres, l'ivoire et le bronze ne parleront à l'avenir que des conquêtes de Louis Quatorzième. Les bâtiments publics et les maisons particulières seront pleines de ces marques glorieuses de sa valeur. Chacun aura le portrait de ce héros sans cesse devant les yeux, comme on avait autrefois celui d'Alexandre pour se rendre favorable la fortune qui l'accompagnait dans toutes ses entreprises.

Car il importe à la réputation de son règne, il importe à notre reconnaissance, il importe à l'instruction des règnes suivants qu'on ne laisse ignorer pas une des merveilles d'une si belle vie, afin que la postérité sache ce qu'il a fait pour la gloire de l'État, ce que nous aurons fait pour la sienne, et qu'elle dise un jour : *la France obéissait alors au plus grand roi de la terre, mais il avait aussi des sujets dignes de lui obéir.*

C'est donc à vous, savants peintres, qu'il faut adresser les mêmes paroles dont saint Basile se servit autrefois après avoir épuisé tous les efforts de sa divine éloquence. C'est vous qu'il faut consulter pour apprendre l'histoire des grandes actions de notre incomparable Monarque. Les plus sublimes panégyriques des poètes et des orateurs ne paraissent en cette occasion qu'un langage d'enfant. Je vous appelle à mon secours, fameux pinceaux, dont les traits sont plus éclatants que le bruit des trompettes. Publiez les louanges de ce vainqueur. Élevez à sa mémoire des trophées de la dépouille de ses ennemis. Enchaînez la Fortune et la Victoire au Char de son Triomphe. Couronnez son image de lauriers. Et rehaussez par la vivacité des plus brillantes couleurs ces faibles crayons où je n'ai osé coucher que les ombres^{bj}.

Je me retire avec joie, et je n'ai point de regret que mon discours cède à la force de vos ouvrages. Mais souvenez-vous que quelque noblesse que vous puissiez inspirer à leur matière, vous en recevrez beaucoup plus de la gloire de ce sujet admirable de votre travail, et que ce seul titre suffira pour distinguer votre art d'avec tous les arts mécaniques.

^{bj} Homil. de S. Barlaam Martir [Basile le Grand, *Homélie VII sur Barlaam le martyr, Patrologie grecque, XXXI, 489.*]

NOTES PHILOLOGIQUES

- ^I Ms. La Chapelle, fol. 247r^o-v^o : « Messieurs, le sujet de cette cause me semble d'abord si léger qu'il ne mérite pas d'être considéré ni d'occuper le temps de cette audience. Néanmoins, si l'on observe qu'il s'agit ici de soumettre une profession noble aux rigueurs de la Coutume, de même que les métiers serviles, et d'ôter le rang et les privilèges à tous les arts libéraux, rien ne vous paraîtra plus important à la réputation de vos jugements et plus digne de l'honneur de votre attention. Il est vrai que si les sciences et les arts se trouvaient encore parmi nous dans le mépris où ils étaient tombés durant la barbarie des premiers temps, nos parties auraient lieu d'obtenir ce qu'elles demandent, et il serait inutile de leur opposer l'exemple des autres nations et ce qui a rendu la sculpture si recommandable dans tous les siècles. Mais puisque nous vivons sous un règne plus heureux et que la France a présentement en partage la connaissance des plus belles choses aussi bien que la gloire des armes, les magistrats y doivent être d'autant plus favorables à ces occupations illustres qui contribuent à l'ornement du royaume qu'ils exercent la justice d'un roi qui fait paraître tant d'amour pour eux au milieu des soins et des travaux de la guerre. *In qua urbe imperatores prope armati poetarum nomen et musarum delubra coluere, in ea non debent togati iudices a musarum honore et a poetarum salute abhorrescere [abhorrere]*. Cicéron, *Pro Archia poeta* [§ 27]. »
- ^{II} Ms. La Chapelle, fol. 248r^o : « Dans ce lieu où je parle pour elles, vous avez déjà fait connaître par une distinction aussi juste qu'elle était glorieuse à l'Académie royale des peintres le discernement qu'il fallait faire d'un artisan avec un autre, et que la conformité de la matière de leur travail n'empêchait pas qu'il n'y eût une différence très grande dans leur mérite. »
- ^{III} Ms. La Chapelle, fol. 248r : « J'espère par cette raison que vous ne laisserez pas confondre l'excellence d'un sculpteur célèbre dans la foule des ouvriers ordinaires, et que la sculpture qui sait rendre aux plus grands hommes avec usure les honneurs qu'on lui fait, sera obligée par sa reconnaissance de graver en caractères immortels sur le marbre et le bronze l'arrêt que vous aurez donné en sa faveur pour montrer l'estime qu'il faut faire des arts libéraux et l'avantage qu'ils ont sur les mécaniques. »
- ^{IV} Ms. La Chapelle, fol. 248v^o : « qui se connaissait au mérite »
- ^V Ms. La Chapelle, fol. 248v^o : « et que depuis Sa Majesté qui le sait encore mieux connaître et récompenser »
- ^{VI} Ms. La Chapelle, fol. 248v^o : « *Honos alit artes trahimurque ad studia gloria, iacentque ea semper, quae apud quosque improbantur. Cic. Tusc. Propter ignorantiam artium virtuos obscurantur* » [Cicéron, *Tusculanes*, I, 4 ; Vitruve, *De l'architecture*, III, préface, 3].
- ^{VII} Ms. La Chapelle, fol. 248v^o : « 7. Et si l'on veut passer de ces exemples de l'antiquité à ceux de notre temps peut-on s'imaginer etc. »
- ^{VIII} Ms. La Chapelle, fol. 248v^o-249r^o : « C'est pourquoi les législateurs ont apporté beaucoup de soin à établir leurs exemptions par des lois expresses. Mais qu'il serait inutile, Messieurs, de vous en alléguer toutes les autorités dans une matière qui est devenue certaine par l'usage de tant de siècles, je me contenterai de vous rapporter celles des empereurs Dioclétien et Maximien et du grand Constantin. Les deux premiers empereurs au tit. 46 *De decretis decurionum super immunitate*, après avoir fait un dénombrement des personnes qu'ils défendent d'exempter de certaines charges publiques ajoutent : « *Exceptis qui liberalium studiorum antistites sunt, decreto [de]curionum immunitas nemini tribui potest* ». Leur successeur Constantin au tit. *De excusatione [excusationibus] artificum* déclare que ces artisans artifices per singulas etc. » [Code Justinien, X, tit. 47 ; Code Théodosien, XIII, tit. 4, 2].
- ^{IX} Ms. La Chapelle, fol. 249r^o : « Il est bon dans une cause d'intéresser beaucoup de gens, une communauté ou le public ; quoique les uns ou les autres ne semblent pas d'abord y devoir prendre part. »
- ^X Ms. La Chapelle, fol. 249r^o : « *Eo igitur omnium metu factum, solus Alexander ut ubique imaginum simius esset, ut que omnibus statuis, tabulis et toreunatis idem vigor acerrimi bellatoris, idem ingenium maximi honoris, eadem forma viridis inventa[e], eadem gratia relicinae frontis cerneretur*. Apul. » [Apulée, *Florides*, VII, 8].
- ^{XI} Ms. La Chapelle, fol. 249r^o : « *Populum copiosissimum et greges equorum abundantissimum [...]* Cassiod. *Ibid. Nam quidam populus copiosissimus statuarum, greges etiam abundantissimi equorum, tali sunt cautela servandi, quali et cura videntur affixi, ubi, si esset humanis rebus ulla consideratio, Romanam pulchritudinem non vigiliae, sed sola deberet reverentia custodire* » [Cassiodore, *Institutions*, VII, 13, 1].
- ^{XII} Ms. La Chapelle, fol. 249v^o : « Il y avoit des curieux de statues qui cherchaient même de la réputation dans cette curiosité qu'on nommoit *Insanit veteres statuas Damasippus emendo* » [Horace, *Satires*, 2, 3]. *Statuas virorum illustrium ab Augusto ex Capitolina area propter angustias loci et signorum multitudinem in Martium campum collatur.* » [Suétone, *Les douze Césars*, « Caligula », XXXIV].
- ^{XIII} Ms. La Chapelle, fol. 249v^o : « *Effigies maiorum suorum cum titulis suis idcirco in prima aedium parte poni solere, ut eorum virtutes posteris non solum legerent, sed convissis stimulis ad eos imitandos excitarentur* » [Sic pour : ..., *sed etiam imitarentur*. Valère-Maxime, *Dits et faits mémorables*, V, VIII, 3].
- ^{XIV} Ms. La Chapelle, fol. 249v^o : « La loi *avasilum parag. lectum* défend de comprendre sous le mot d'argenterie les images de ce métal. *Nec imagines argentea, argenti appellatione continebantur* » [Digeste, XXXIV, 2, 19, 8].
- ^{XV} Ms. La Chapelle, fol. 250r^o : « La loi *labeo* déclare aussi en termes exprès que l'héritier n'est point réputé

avoir satisfait au loyer du testament bien qu'il donne le poids de l'argent, s'il en efface la figure. *Labeo et habimus existimant si tabula rara picture reddatur videvi abesse, quoniam ejus pretium non in substantia sed in arte sit positum.* »

xvi Ms. La Chapelle, fol. 250^o : « *Pictura etiam [...] sunt sapientia. Compingitque ludibundus dum fecit manum creatoris imitatur.* Basil. *Epist.* »

| 3 mars 1668

Jean Nocret : Le *Pyrrhus enfant* de Poussin

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

RELECTURES 13 février 1680 (« lecture des mémoires qu'ont laissés Messieurs Van Opstal sur le petit torse de Vénus et Nocret sur le tableau de Pyrrhus ») ; 4 juillet 1716 (« discours, prononcé autrefois par Monsieur Nocret le père, sur un tableau de M. Poussin, représentant le Pyrrhus. Cela a servi d'entretien ») ; 5 juin 1728, par Dubois (« conférence de l'année 1668, dans laquelle M. Nocret fit un discours sur le Pyrrhus de M. Poussin »). Il faut peut-être ajouter la relecture d'une conférence dont le sujet n'est pas spécifié le 5 décembre 1693, par Guillet (« discours qui a été fait autrefois par Monsieur Nocret pour servir lors de conférence »).

TABLEAU Ce tableau a été peint avant 1634, acquis du duc de Richelieu en 1665 et est aujourd'hui au musée du Louvre (inv. 7292 ; A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 168, p. 223). Il fut gravé en 1674 par Girard Audran, qui dédia cette planche à l'Académie royale.

S'appuyant sur l'ordre des relectures en 1679-1680, Bernard Teyssède (1965, p. 542, n. 3) suppose, nous semble-t-il à juste titre, que la conférence fut ouverte par Jean Nocret, et portait sur le tableau de Poussin *Pyrrhus enfant sauvé*. L'ouverture de Champaigne sur *Élièzer et Rébecca* (janvier 1668) a en effet été relue le 2 décembre 1679 ; et le 13 février 1680, Testelin relit conjointement l'ouverture de Van Opstal sur le torse de Vénus (février 1668) et celle de Nocret sur le *Pyrrhus sauvé*. Quant à l'objet de la discussion, il nous est connu grâce à Guillet de Saint-Georges. Lorsque celui-ci présente à Louvois, lors de sa première visite à l'Académie le 17 décembre 1683 (voir à cette date), un résumé des conférences tenues depuis le 10 octobre 1682, il évoque en ces termes une relecture non mentionnée dans les *Procès-verbaux* : « Dans la première assemblée on a lu un discours de feu Monsieur Nocret sur un tableau où Monsieur Poussin a représenté la fuite de l'enfant Pyrrhus selon que Plutarque la rapporte dans la vie de ce prince ; on y fait voir en quelle occasion les peintres d'aujourd'hui peuvent imiter ceux qui les ont précédés sans que cette imitation passe pour un larcin. »

¹ Plutarque, *Vies parallèles*, « Pyrrhos », II.



Nicolas Poussin.

Pyrrhus sauvé,
Paris, musée du Louvre.



François Perrier.

Gladiateur Borghèse,
planche des *Segmenta nobilium*
signorum et statuarum, 1638,
Paris, ENSBA.

Il semble donc que la question soulevée lors de la conférence du 7 janvier 1668 sur la légitimité, pour la peinture moderne, d'emprunter des figures antiques soit restée d'actualité.

Félibien, qui assistait encore aux conférences en 1668, décrit ainsi le tableau de Poussin dans ses *Entretiens...* (Paris, 1685, t. IV, p. 324-326) :

C'est cette action si notable dans ce commencement de la vie de Pyrrhus¹ que le Poussin a représentée dans ce tableau. Ce jeune enfant est entre les bras d'un des principaux de sa suite, auquel il semble qu'un de ceux qui l'avaient enlevé l'ait remis, pendant qu'il demande l'assistance des Mégariens qui paraissent de l'autre côté de l'eau, et que ses deux autres camarades leur lancent une pierre et un javelot.

Les femmes qui avaient soin de Pyrrhus attendent aussi sur le bord de la rivière le secours qu'elles demandent. Et le peintre, pour mieux exprimer toute l'histoire et embellir l'ordonnance de son tableau, a fait paraître dans un endroit éloigné quelques-uns des gens de Pyrrhus, lesquels combattent et arrêtent les ennemis qui le poursuivent.

On voit dans toutes ces personnes beaucoup de trouble et d'empressement. Les femmes sont en désordre et effrayées. Mais s'il y a quelques figures qu'on doive particulièrement considérer, ce sont ces jeunes hommes qui jettent une pierre et un javelot. L'effort qui paraît dans leurs attitudes et dans toutes les parties de leurs corps par l'extension et le renflement des nerfs et des muscles est conforme à leurs actions. On y peut encore remarquer combien le peintre a doctement observé l'équilibre et la pondération qui met le corps dans une position ferme, et qui contribue au mouvement et à la force de l'action qu'ils font. Aussi toutes ces belles parties, la noble disposition des figures, la situation du lieu, les bâtiments, la lumière du soleil couchant et la belle union de tout ce tableau, l'ont toujours beaucoup fait estimer.

Cette description fournit quelques indications sur le discours de Nocret et la discussion qui a suivi. La pondération, la disposition des figures, la situation du lieu, les bâtiments, la lumière du soleil couchant et la belle union : telles sont les parties du tableau qui paraissent remarquables à Félibien. Or ces thèmes figurent dans les autres conférences de Nocret, et pourraient correspondre au plan de son discours sur le *Pyrrhus enfant*, que Félibien aurait repris, comme il l'a fait pour celui de Champaigne sur *Élièzer et Rébecca*. Les deux figures « qu'on doit particulièrement considérer » renvoient à l'attitude du *Gladiateur Borghèse*, notamment celle de gauche, qui, à l'exception du bras droit replié, reprend en l'inversant la composition de la statue antique. S'agit-il d'un « larcin » ou de l'imitation d'une figure conforme à la nature ? Cela a pu être l'objet d'une discussion.

| 7 avril 1668

Charles Le Brun : L'expression générale

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 628-630 ; S. Ross, « Painting the Passions. Charles Le Brun's *Conférence sur l'expression* », *Journal of the History of Ideas*, XLV, 1, 1984, p. 25-47 ; J. Montagu, « The theory of the musical modes in the Académie royale de Peinture et de Sculpture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 55, 1992, p. 233-248 ; J. Montagu 1994 ; Ch. Michel, « L'expression du sujet littéraire et religieux dans les tableaux de chevalet au temps d'Eustache Le Sueur », in *Littérature et peinture au temps d'Eustache Le Sueur*, Grenoble, 2003, p. 127-134.

Le procès-verbal de la séance du 7 avril 1668 indique une intervention de Le Brun : « la Compagnie a prié M. Le Brun de continuer ce qu'il a proposé dans la conférence d'aujourd'hui » (t. I, p. 329-330, 7 avril 1668). Paradoxalement, de tous les orateurs, Le Brun est celui dont on a conservé le plus faible nombre de manuscrits. Hormis les deux conférences publiées par Félibien, les seules conférences pour lesquelles nous disposons de textes sont celles sur l'expression des passions (voir au 6 octobre 1668), celle sur le *Ravissement de saint Paul* de Poussin (10 janvier 1671), qu'il a lue en réponse à celle de Noret, et celle sur le mérite du dessin, en réponse à Blanchard et à Jean-Baptiste de Champaigne (9 janvier 1672). Les relectures nous indiquent aussi qu'un manuscrit sur le dessin et les contours a existé (voir aux 7 février 1682, 5 février 1701, 5 octobre 1709 et 10 novembre 1714).

Teyssèdre suppose que Le Brun a consacré deux séances, en avril et mai 1668, à lire une conférence sur l'expression générale. Or la conférence au mois de mai est ouverte par Sébastien Bourdon (voir plus bas). L'intérêt porté au problème de l'expression du sujet par Bourdon, Champaigne et Loir, qui l'abordent dans leurs conférences entre mai et août 1668, s'explique sans doute par l'existence d'un discours prononcé par Le Brun. Mais ce discours n'a peut-être jamais été rédigé. On doit à Nivelon la description d'une séance où Le Brun se serait livré à une analyse comparée de plusieurs tableaux de Poussin :

Il [a] fait mettre un jour de conférences quatre [tableaux] de ce grand maître [Poussin] en parallèle, pour faire observer, par leurs caractères différents, quels soins et quelle exactitude on doit observer selon les sujets que l'on traite, pour les mettre en pratique à l'imitation de ce grand peintre¹.

¹ Éd. L. Pericolo, 2004, p. 375.



Dominiquin,

Le martyre de saint André.
Rome, Sant'Andrea della Valle.

Quels sont ces quatre tableaux ? Dans sa préface des *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture pour l'année 1667*, Félibien en mentionne cinq : *Pyrrhus sauvé* (pour la fureur), *Élièzer et Rébecca* (mode ionique, élégant et agréable), *La Manne dans le désert* (pour la langueur et la misère), *La Guérison des aveugles* (pour la joie et l'admiration) et enfin *La Peste d'Asdod* (sujet triste et lugubre). Or, dans cette préface, il s'est approprié des commentaires de Le Brun, ce que dénonce Guillet de Saint-Georges, lorsqu'il relit, le 6 septembre 1681, la conférence de Jean-Baptiste de Champaigne du 1^{er} mars 1670 : « On a jeté, comme par force, cette remarque dans la préface des Conférences imprimées en 1669, sans avoir spécifié de quelle source elle vient, comme si on eût appréhendé de citer un nom obscur et indigne de la préface ». Nivelon ne parlant que de quatre tableaux, on peut supposer que Le Brun n'a pas jugé nécessaire de revenir en 1668 sur *La Manne dans le désert* mais a concentré son analyse sur les trois tableaux qui avaient été commentés dans les mois précédents par Bourdon, Champaigne et Noret, comme il parla en janvier 1671 sur *Le Ravissement de saint Paul*, pour compléter ce que Noret en avait dit en décembre 1670. À ces trois tableaux, il en aurait ajouté un quatrième à sujet lugubre, *La Peste d'Asdod*, qui n'est commenté qu'en mars 1670 par Jean-Baptiste de Champaigne.

Deux sources peuvent nous aider à reconstituer les propos de Le Brun : la préface de Félibien aux *Conférences [...] pour l'année 1667*, et le discours de Testelin sur l'expression générale et particulière (*Sentiments* [s.d.]). Les deux textes se recoupent en partie, notamment en ce qui concerne les exemples ; les peintres mentionnés pour avoir manqué à la convenance dans l'expression de leurs sujets sont les mêmes : Dominiquin, Brueghel et Bassano. On trouvera en annexe les discours de Testelin. Nous donnons ici les passages de la préface de Félibien qui renvoient à la question de l'expression générale :

Ce n'est pas encore assez pour la perfection d'un ouvrage ; il faut qu'il y ait des marques particulières qui fassent connaître les principales figures et les plus singulières actions ; comme dans ce tableau de la Manne, on discerne Moïse entre tous les autres, tant par le lieu où il est placé, par sa mine, par ses vêtements, et par un air qui donne une idée de ce qu'on en a ouï dire, que par les actions de ceux qui sont autour de lui. Que si l'on veut varier son sujet par quelques actions particulières, il faut prendre garde que ces actions ne soient pas en trop grand nombre ou trop basses quoiqu'elles aient quelque rapport à l'histoire qu'on peint. L'on trouve à redire dans un tableau du Dominiquin² de ce qu'en représentant le martyr de saint André, il y a un des bourreaux qui, s'étant laissé tomber en tirant une corde, donne sujet de rire aux autres qui se moquent de lui par des gestes trop grossiers, parce que cette expression étant indigne

d'un sujet si sérieux, au lieu d'attirer les yeux et la compassion des regardants sur le saint qu'on martyrise, on est distrait par ces actions ridicules. Il faut donc que les expressions des figures particulières, qui ne sont que pour accompagner la principale, soient simples, naturelles, judicieuses, et qui aient un rapport honnête à la figure qui sert comme de corps à l'ouvrage dont les autres sont comme les membres [...].

Quant à la beauté des pensées dans la disposition de toutes choses, elle consiste à représenter un sujet d'une manière agréable et élégante, et à donner à toutes les figures une expression naturelle qui ne soit ni trop faible ni trop forte, à trouver des caractères convenables à chaque personne, et qui ne gâtent point celle qui est la principale du tableau. L'on voit dans celui de Rébecca fait par M. Poussin, et dont il sera parlé dans une autre conférence, combien la composition en est riche et agréable, tant par la magnifique disposition des figures que par la belle variété des visages, des actions et des vêtements ; mais comme il y a des sujets moins nobles, il faut les traiter plus simplement, et ne pas tomber aussi dans un défaut semblable à celui des Bassan³ et de quelques peintres de Flandre qui en cela n'ont observé aucune mesure [...].

M. Poussin, croyant avec raison que la beauté d'un tableau consiste à faire que toutes les choses qui entrent dans sa composition aient un caractère particulier de ce que l'ouvrage doit représenter en général, faisait de cela sa principale étude, et l'on voit dans ceux qu'il a peints que l'expression de son sujet y est si généralement répandue qu'il y a partout de la joie ou de la tristesse, de la colère ou de la douceur selon la nature de son histoire. Il s'était imaginé que, comme dans la musique l'oreille ne se trouve charmée que par un juste accord de différentes voix, de même dans la peinture la vue n'est agréablement satisfaite que par la belle harmonie des couleurs et la juste convenance de toutes les parties les unes auprès des autres. De sorte que, considérant que la différence des sons cause à l'âme des mouvements différents selon qu'elle est touchée par des tons graves ou aigus, il ne doutait pas que la manière d'exposer les objets dans une disposition de mouvements et une apparence d'expressions plus ou moins violentes, et sous des couleurs mises les unes auprès des autres et mélangées diversement, ne donnaient à la vue diverses sensations qui pouvaient rendre l'âme susceptible d'autant de passions différentes.

Il est vrai aussi, que si la musique est capable de faire des merveilles, comme l'on dit

² Il s'agit du *Martyre de saint André*, peint par le Dominiquin sur la voûte de l'abside de Sant'Andrea della Valle (ill. p. 234).

³ H. Testelin est plus précis sur l'œuvre critiquée : « Par exemple en un tableau du Bassan, où est représenté le retour de l'Enfant prodigue en la maison de son père, dont les figures principales du sujet sont fort petites, éloignées dans le derrière du tableau, faisant paraître sur le devant une grande cuisine et des gens qui habillent un veau gras ». Il s'agit peut-être du tableau attribué à Jacopo et Francesco Bassano, aujourd'hui à la Galleria Doria-Pamphilj à Rome (inv. 103) ; une autre version est au Prado (inv. 39).

que par son moyen Pythagore donnait la santé aux malades, que le médecin Asclépiade guérissait les frénétiques, qu'un joueur de flûte mit Alexandre en colère, qu'un autre apaisait les furieux, et tout cela par la vertu de certaines mélodies et par la force des différents accords qui frappaient l'oreille, de telle sorte que l'âme, qui aime la proportion et l'égalité, se plaît davantage dans les sons des instruments et dans les accents de la voix où les nombres sont entiers et où il y a moins de dissonance ; ainsi la peinture, dont toute la beauté consiste dans la symétrie et la belle proportion, étant traitée avec une conduite convenable à ce qu'on veut représenter, peut former dans l'esprit des sentiments de joie et de douceur aussi forts que la musique puisque, de toutes les passions, celles qui entrent dans l'âme par les yeux sont les plus violentes. Il y a des exemples aussi merveilleux de ce que la peinture peut produire et de ce que l'imagination a souvent causé en voyant des objets beaux ou difformes, que tout ce qu'on rapporte de la musique ; il n'y a donc qu'à trouver différents modes dans la peinture pour la composition des tableaux et l'expression des sujets, comme les anciens en ont eu dans la musique pour leurs divers récits et leurs différentes chansons. L'on en remarque trois principaux, savoir le mode dorien, le phrygien et le lydien, auxquels on en ajouta ensuite plusieurs autres, dont les uns servaient à chanter gravement les louanges des grands hommes ; les autres donnaient de la valeur et animaient au combat ; d'autres portaient à l'amour ; les uns excitaient à la tristesse et les autres à la joie. Comme ces différents modes venaient des différentes mœurs et coutumes des peuples qui les avaient inventés, dont les uns étaient plus modérés comme les Grecs, les autres plus vaillants comme les Phrygiens, et les autres plus mous et efféminés comme les Lydiens, l'on en peut faire comparaison avec les diverses manières de peindre qu'on remarque dans l'école de Rome, dans celle de Florence, et dans celle de Lombardie, dont la première conserve plus de majesté et de grandeur, la seconde plus de furie et de mouvement, et la troisième beaucoup d'agrément et de douceur⁴. Mais il faut avouer qu'il y avait quelque chose de singulier et d'incomparable dans M. Poussin, puisque, ayant trouvé l'art de mettre en pratique toutes ces différentes manières, il les a si bien possédées et s'en est fait des règles si certaines qu'il a donné à ses figures la force d'exprimer tels sentiments qu'il a voulu, et de faire que son sujet les inspire dans l'âme de ceux qui le voyaient, de la même sorte que dans la musique ces modes dont je viens de parler émouvaient les passions. [...] C'est ainsi que dans son tableau de Pyrrhus, il semble avoir gardé un mode qui ne fait voir que de la fureur et de la colère ; dans celui de Rébecca, tout y est agréable et gracieux ; dans celui de la Manne, l'on y

⁴ Ces jugements sur les Écoles de Rome et de Florence, s'accordent bien avec ceux qu'a énoncés Le Brun le 7 mai 1667.

découvre de la langueur et de la misère ; dans la Guérison des aveugles, de la joie et de l'admiration, et de même dans tous les autres tableaux dont la conduite est si admirable qu'il n'y a point de partie qui n'exprime la qualité de son sujet, de la même sorte que dans ces modes de musique tous les tons contribuait à exprimer de la douleur ou de la joie. Et c'est ce qu'il appelait tantôt mode dorien quand il traitait des sujets sérieux, tantôt lydien quand il peignait des bacchantes, tantôt lesbien pour les choses magnifiques, tantôt ionique pour les sujets gracieux et plaisants ; et ainsi il leur donnait des noms différents selon la différence de ses ouvrages.

Or comme ce qui rendait ces divers modes de musique capables d'élever ou d'abaisser le courage, d'affliger ou de réjouir, était la manière dont les voix ou les sons étaient ordonnés, les uns étant plus prompts, les autres plus languissants, les uns plus graves, les autres plus aigus, et qui, frappant l'oreille diversement, causent à l'âme une émotion plus ou moins violente, ainsi M. Poussin représentait ses figures avec des actions plus ou moins fortes et des couleurs plus ou moins vives, selon les sujets qu'il traitait. Car ayant trouvé les véritables degrés de force et d'affaiblissement qui se rencontrent dans les couleurs, il savait si bien s'en servir qu'on remarque dans ses ouvrages une conduite harmonique de même que des pièces de musique. Lorsqu'il a représenté un sujet triste et lugubre, comme son tableau qu'on appelle la Peste qui est dans le cabinet du roi, toutes les couleurs sont éteintes et à demi-effacées, la lumière faible et les mouvements de ses figures lents et abattus. Mais dans celui de Rebecca qui doit être gracieux, il n'a employé que des couleurs vives qu'il a doucement rompues les unes par les autres, et dont il a fait un mélange qui charme les yeux ; les actions sont modestes et tranquilles, il y a partout du repos, de la joie et de la grâce, en quoi l'on peut dire qu'il a imité le mode ionique qui était élégant et agréable. Je m'étendrais trop si je voulais à présent faire comparaison de toutes ces manières de peindre aux divers genres de musique ; il suffit d'avoir dit ce que j'ai remarqué dans ce grand peintre, qui de son temps a été l'honneur des peintres français et l'un des plus grands et des plus forts génies qui ait paru dans cet art ; car l'on ne voit rien de lui qui ne soit fait avec un profond raisonnement ; et comme il a toujours cherché avec soin ce que les plus grands maîtres ont observé pour parvenir à cette haute science qui les a rendus si célèbres, il s'est aussi rendu illustre par les belles connaissances qu'il a acquises et par les fameux travaux qu'il nous a laissés.

| 5 mai 1668

Sébastien Bourdon : *Le Martyre de saint Étienne* du Carrache

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION B. Teyssèdre (1965, p. 542-543) propose de dater cette conférence du 2 juin 1668, en se fiant aux procès-verbaux du 5 décembre 1682 qui indiquent qu'elle avait eu lieu « au mois de juin 1668 » (*Procès-verbaux*, t. II, p. 236). Or, dans le journal qu'il tient lors de son voyage en France, l'Italien L. Magalotti indique qu'il a assisté à une conférence sur le *Saint Étienne* du Carrache le 5 mai 1668 : « Oggi sono stato all'Accademia de' pittori, che si raguna il sabato dopo desinare in una casa vicino al Palais Royal [...]. Ora, in testa alla sala, che viene a esser sotto il ritratto del re, v'era sul cavalletto la lapidazione di Santo Stefano del Caracci, di cui un pittore che n'aveva aùto l'assunto ha fatto considerare tutte le perfezioni, tutte le finezze dell'arte e tutti gli avvedimenti che verisimilmente ebbe il maestro nel condur quella opera a tanta maraviglia. Questo discorso, che era in carta disteso e letto dall'autore, è durato in circa a tre quarti d'ora, fermandosi ad ogni tanto nella lettura per dar campo a tutti i pittori, che riempievano la prima e la seconda fila dell'auditorio, di dir anche essi il lor parere, talora contrario e talora favorevole alle cose dette e osservate da chi leggeva ; e questo è l'esercizio ordinario del sabato, mutandosi ogni settimana il quadro e dandosi or all'uno or all'altro l'incumbenza di discorrere. Io procurerò d'aver copia d'una di queste lezioni acciocché V. S. vegga appresso a poco e riconosca la maniera di fare¹. »

AUTRES VERSIONS ENSBA ms. 48. Ce manuscrit de 14 feuillets rédigé de la main de Guillet de Saint-Georges, sans doute dans les années 1680-1690, lors des relectures de la conférence de Bourdon, comporte de nombreuses ratures, corrections et reformulations qui rendent sa lecture très difficile. On peut toutefois y distinguer deux versions principales, annoncées par un titre et une date. La première commence au recto du premier feuillet et est datée de juin 1668. La seconde débute au recto du 9^e feuillet et est datée de mars 1683. Nous proposons de transcrire ici la première version selon les critères d'édition spécifiés ci-dessous – la seconde version sera transcrite à sa date. Une autre version qui correspond à la réécriture par Mariette de cette conférence est aujourd'hui perdue et son existence n'est connue que par la mention, dans les *Procès-verbaux*, de la date de sa lecture (4 décembre 1751).

RELECTURES 5 décembre 1682 (« deux conférences [...] la première faite par M. Bourdon, au mois de juin 1668, sur le saint Étienne du Carrache ») ; 6 février 1683 (« conférence faite par M. Bourdon sur un tableau de saint Étienne du Carrache, qui a donné lieu à l'entretien de ce jourd'hui, ledit tableau ayant été pour ce sujet apporté et exposé, conformément à la délibération du cinquième décembre dernier passé, et résolu d'attendre que M. Le Brun vînt en l'Assemblée pour examiner de nouveau ledit tableau ») ; 6 mars 1683 (« deux conférences, l'une de Monsieur Bourdon [...] sur deux tableaux faits par le Carrache, et représentant tous deux le martyre de saint Étienne ») ; 5 juin 1694, par Guillet (« discours, fait par Monsieur Bourdon, sur le saint Étienne du Carrache, et

¹ « Aujourd'hui, je suis allé à l'Académie des peintres qui se réunit le samedi, après-dîner, dans une maison à côté du Palais-Royal [...]. Là au bout de la salle, sous le portrait du Roi, il y avait sur un chevalet la Lapidation de saint Étienne du Carrache, dont un peintre, qui en avait la charge, a fait considérer toutes les perfections, toutes les finesses de l'art et toutes les intentions qu'avait vraisemblablement le maître pour mener cette œuvre à un tel point de merveille. Ce discours, qui était sur une feuille que l'auteur lisait, a duré environ trois quarts d'heure, l'auteur s'arrêtant sur chaque point dans sa lecture pour laisser tous les peintres, qui remplissaient les deux cercles de sièges, donner aussi leur avis, parfois opposé et parfois favorable à ce qu'il avait dit et observé. C'est l'exercice ordinaire du samedi ; on change chaque semaine le tableau et on donne à l'un ou à l'autre la charge du discours. Je m'efforcerai d'avoir la copie d'une de ces leçons pour que Votre Seigneurie se fasse une idée de leur façon de faire. » L. Magalotti, 1991, p. 67-70.

qui a été autrefois prononcé par lui à l'Académie ; mais, attendu qu'il a été reconnu que ce discours n'a point été achevé, la Compagnie n'a pas jugé à propos de le mettre au rang des conférences ») ; 7 mars 1716, par Tavernier (« discours prononcé par feu Monsieur Bourdon sur le tableau du Carrache représentant le martyr [de] saint Étienne ») ; 1^{er} février 1727, par Dubois (« extrait d'un discours de M. Bourdon, qu'il avait prononcé à l'Académie, lequel extrait fut lu à l'Assemblée du 6 de mars 1683 ») ; 4 décembre 1751, par Mariette (« M. Mariette, associé libre, a lu un Discours de M. Bourdon sur le St Étienne du Carrache. »)

ÉDITIONS Le manuscrit de Guillet de Saint-Georges a été présenté par A. Fontaine 1912, p. 188-206 et édité par H. van Helsdingen, « Summaries of two lectures by Philippe de Champaigne and Sébastien Bourdon held at the Paris Academie in 1668 », *Simiolus*, XIV, 1984, p. 163-178 (voir à la date du 6 mars 1683) et M. Bornscheuer 2005, p. 525-534. Ce manuscrit contient cependant plusieurs ébauches de rédaction du compte rendu de 1683, dont n'ont tenu compte ni Fontaine ni Helsdingen (voir plus bas). En revanche, M. Bornscheuer a fait une édition philologique de ce manuscrit et a tenu compte de toutes ces ébauches.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 133-135 ; L. Pericolo, « Le portrait de Le Brun par Nivelon, ou la perfection en peinture », *La Naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'esthétique*, 1997, p. 223-230 ; M. Bornscheuer 2005, p. 70-94.

NOTICE ÉDITORIALE En l'absence de manuscrit de Bourdon, nous avons choisi de transcrire ici les feuillets placés sous la date de 1668 par Guillet, bien qu'ils renvoient également à une relecture. Nous remettons en ordre les passages souvent épars en tentant de suivre le plan annoncé au début de la conférence. Nous avons supprimé les phrases faisant référence aux relectures. Les deux parties consacrées respectivement à la composition et à l'harmonie n'existant que dans la version datée par Guillet de 1683, nous la transcrivons en l'état. Voici la liste des fragments collationnés :

- Fragment 1 (fol. 1r^o) : Introduction. La lumière (début).
- Fragment 2 (fol. 3r^o) : La lumière (suite et fin).
- Fragment 3 (fol. 10r^o) : La composition. Cette partie n'existe que dans la version datée de 1683. Nous la transcrivons donc dans cette version.
- Fragment 4 (fol. 2r^o-v^o) : Le trait. L'expression.
- Fragment 5 (fol. 3v^o) : Les couleurs.
- Fragment 6 (fol. 12v^o) : L'harmonie. Même cas de figure que pour le fragment 3.

La version de la conférence de Bourdon datée de 1668 s'interrompt aussitôt après la sixième partie, sans conclusion.

TABLEAU L'authenticité du tableau de Carrache conservé au musée du Louvre (inv. 203), et dont plusieurs copies ont été signalées à différentes reprises au XVII^e siècle, est aujourd'hui discutée. La peinture du Louvre a été achetée par Louis XIV au duc de Richelieu en 1665 (voir A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 161, p. 216-218). Elle a notamment été gravée pour le *Cabinet du Roi* par Étienne Baudet.

REMARQUES Comme dans sa conférence du 3 décembre 1667, Bourdon examine l'œuvre en divisant son discours en six parties : la lumière, la composition, le trait, l'expression, la couleur et l'harmonie. Le manuscrit que nous retranscrivons ne laisse que peu de part aux discussions qui durent avoir lieu durant la séance.

Selon Nivelon, Bourdon aurait critiqué le *Martyre de saint Étienne* de Le Brun (Paris, cathédrale Notre-Dame, 1651) : « une contestation un peu chaleureuse arriva même dans l'Académie, M. Bourdon ayant voulu soutenir à M. Le Brun qu'il avait tiré cette composition d'un bas-relief de Jean Goujon, ce qui a été autrefois dit de Raphaël, mais peut-être avec aussi peu de vérité que dans ce sujet-ci. Il est vrai qu'il paraît à la vue quelque rapport qui pourrait surprendre, ayant été composé l'un et l'autre sur un même moment, mais ce même rapport, bien que très éloigné, ne peut être une preuve seulement qu'il l'ait vu, puisqu'il est vrai que les beaux génies en traitant un même sujet peuvent être en quelque chose conformes². »

[Fragment 1] *M. Bourdon sur le Saint Étienne du Carrache*

Le samedi [...] jour de juin 1668³, M. Bourdon prit pour le sujet de son discours un petit tableau où le Carrache a représenté le martyre de saint Étienne. L'action se passe hors des murailles de Jérusalem¹, à la suscitation des premiers persécuteurs des chrétiens, et particulièrement de saint Paul qui n'était pas encore converti, et qui animait les soldats employés à cette cruelle exécution⁴. Le tableau n'a que trois pieds de largeur sur deux de hauteur⁵, ce qui fit dire d'abord à M. Bourdon qu'un si petit espace ne laissait pas de renfermer de grandes beautés⁶. Il divisa son discours en six parties, se proposant la lumière, la composition, le trait, l'expression, la couleur et l'harmonie⁷.

Il dit touchant la lumière qu'elle y est dispensée avec un grand choix, et sous une teinte faible et languissante pour s'accommoder à la tristesse de l'action, selon la maxime que M. Le Brun a tant de fois recommandée, en disant que lorsque l'on compose il faut que toutes choses portent généralement le caractère du sujet⁸.

[Fragment 2] Au dire de M. Bourdon, il paraît dans ce tableau que le jour se retire, et que l'air devient sombre, comme si le Ciel voulant marquer l'horreur qu'il a pour les événements impies et barbares refusait sa clarté à un si cruel spectacle. Il ajoutait que l'air obscurci ne se découvrait que par un endroit pour mieux s'accorder à cette langueur générale qui est répandue dans le tableau. Mais l'Académie y jetant les yeux ne trouva pas que cette disposition de l'air y fût aussi lugubre que M. Bourdon l'avait trouvée.

[Fragment 3] De là M. Bourdon passait à la composition et, sans entrer dans le détail du tableau, disait que si les écoliers voulaient réussir dans cette excellente partie de

² C. Nivelon 2004, p. 152 ; voir *Charles Le Brun*, Versailles, 1963, n° 16, p. 37.

³ Bernard Teyssède s'est fondé sur ces premiers mots pour établir sa chronologie des conférences ; mais dans le même manuscrit 48, la conférence de Philippe de Champaigne, que nous datons du mois de juin, commence par les mêmes mots : « Le samedi [...] jour de juin ».

⁴ Double allusion aux indications des Actes des Apôtres qui précisent que les Juifs « chassèrent [saint Étienne] de la ville » (Ac 7, 58) et que Saul, présent, gardait les vêtements des bourreaux (Ac 7, 58) et approuvait le meurtre (Ac 8, 1).

⁵ Ce qui fait 97 cm de largeur sur 65 cm de hauteur. Le tableau conservé au musée du Louvre mesure en fait 51 cm de haut par 67,5 cm de large.

⁶ L'argument est repris par Nicolas Loir dans sa conférence sur le *Martyre de saint Étienne* (voir plus loin, 4 janvier 1669).

⁷ Nous ne transcrivons pas ici le premier paragraphe retenu par Helsdingen (voir tome II, 6 mars 1683), mais une première version du manuscrit de Guillet de Saint-Georges, où celui-ci ne fait pas allusion au contexte de 1683. On notera que l'ordre et l'intitulé de ces parties sont très exactement ceux auxquels se réfère Bourdon dans sa conférence du 3 décembre 1667 sur la *Guérison des Aveugles* de Poussin – à l'exception de la partie sur le trait, remplacée le 3 décembre par une partie sur les proportions. Dans son analyse de 1683, Guillet de Saint-Georges parle d'une partie sur « le trait ou dessein ».

⁸ Voir au 7 avril 1668.

la peinture, ils devaient remarquer l'étude et le choix que les savants de l'Antiquité ont fait de la belle Nature ; qu'il fallait imiter ce qu'elle a produit de plus achevé, mais que ce chemin est difficile, quoiqu'il paraisse beau ; qu'on ne peut faire ce choix sans un don du ciel ; et qu'on serait contraint de ramper dans la recherche des effets de la Nature, si la Nature même ne formait le génie du peintre. Il se plaignit de l'insuffisance de tous les auteurs qui se sont ingérés de nous donner des préceptes sur la composition, et soutint qu'ils avaient confondu la matière au lieu de l'éclaircir.

[Fragment 4] À l'égard du trait ou dessein, M. Bourdon faisant remarquer le peu d'étendue du tableau, qui en effet n'a que deux pieds de hauteur sur deux et demi de largeur, il ajoutait qu'un espace si borné et la petitesse des figures le rendaient excusable s'il ne faisait pas voir distinctement combien le dessein y était correct. Mais que personne ne doutait que le Carrache n'eût possédé avantageusement cette partie de la peinture, et que les tableaux du Polyphème⁹, de la Canané[enn]e¹⁰ et les autres d'une plus grande étendue qui sont de cet excellent peintre, justifient que peu de gens l'ont égalé dans la justesse du dessein¹¹. M. Bourdon ajoutait que le saint Paul du tableau qu'on examinait n'était pourtant pas si petit qu'on n'y pût remarquer cette beauté et cette proportion du trait.

Il parlait ensuite de l'expression, et disait que c'était une partie de la peinture qui devait aussi être traitée sur des figures un peu plus grandes que celles de ce tableau, parce qu'il est impossible d'exprimer ce caractère des passions sur de petits objets. Mais il prouvait que le Carrache avait surmonté les obstacles de cette petite dimension, et que dans les figures des soldats qui lapident saint Étienne, on reconnaît la barbarie de ces gens-là à leur attitude¹², et qu'en particulier celui qui est vêtu d'un bleu brun se fait connaître pour un scélérat, non seulement à son action, mais à la noirceur de son teint, à ses cheveux crépus, à sa barbe hérissée et à la fureur de ses regards. Ses compagnons participent tous à cette expression. Mais on ne voit rien de pareil sur le visage de saint Paul, quoiqu'il conspire [à] la mort de saint Étienne, car la colère des soldats va jusqu'à une rage féroce, et sa colère éclate simplement par une fierté menaçante¹³. Les trois figures qui regardent ce spectacle en paraissent touchées de compassion¹⁴, mais rien n'est plus remarquable que le visage serein et tranquille de saint Étienne. Ce qui

⁹ Il s'agit du *Polyphème lançant un rocher sur Acis et Galatée* de la Galerie du palais Farnèse à Rome, gravé à de nombreuses reprises (voir *Annibale Caracci e i suoi incisori*, cat. exp. Rome, 1986, cat. XLII), et copié dans la Galerie des Tuileries.

¹⁰ Peint pour Odoardo Farnese vers 1595-1598, ce tableau, qui appartenait jadis aux collections du palais Farnèse, se trouve aujourd'hui au Palazzo Comunale de Parme (pour les estampes, voir *Annibale Caracci e i suoi incisori*, cat. exp. Rome, 1986, cat. XXV). Une copie se trouvait sur l'autel de la chapelle des Tuileries (J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*, Paris, 1886, t. II, n° 417).



Annibal Carrache,

Le Martyre de saint Étienne,
Paris, musée du Louvre.



Jean-Baptiste Corneille, d'après Annibal Carrache,

Polyphème lançant un rocher,
BNF, département des Estampes.

montre le ravissement où il est dans l'attente des félicités du Ciel, et exprime la joie de se voir le premier des chrétiens qui ait versé son sang pour donner à l'Église naissante un exemple de foi et de constance¹¹.

M. Bourdon marquait dans un endroit de son discours qu'il ne pouvait rien dire sur une des figures du tableau qui est presque toute cachée derrière un arbre^{VI}.

[Fragment 5] Le discours s'étendait ensuite sur les couleurs. Monsieur Bourdon n'affectait pas seulement de faire remarquer l'agréable et douce union des plus et des moins vives, mais encore le mystère qu'à son dire le Carrache y avait sous-entendu. Selon M. Bourdon, l'ange vêtu de blanc marquait la pureté des esprits célestes. Le rouge et le jaune employés dans l'habillement de saint Paul^{VII} avaient chacun leur symbole particulier ; le rouge représentant avec quelle animosité il versait alors le sang des chrétiens, et le jaune, qui participe extrêmement de la lumière, faisant connaître qu'un jour ce persécuteur porterait bien loin les clartés de l'Évangile. De sorte qu'il trouvait un sens mystique dans toutes les couleurs des habits de chaque figure¹².

[Fragment 6] Ensuite M. Bourdon passait à l'harmonie qui était son dernier point^{VIII}. Il disait qu'à l'exemple des musiciens qui donnent le nom d'harmonie aux accords et à l'union de plusieurs sons, les peintres appelaient ainsi l'union de toutes les parties d'un tableau qui doivent se répondre l'une à l'autre avec un concert judicieux et charmant. Il marquait que, de toutes les parties de la peinture, l'harmonie est celle qui charme davantage les yeux et qui est la plus propre à conduire et à régler les étudiants dans la composition. Il ajoutait que, dans ce tableau, l'union n'était pas seulement observée par les accords et la liaison du trait et des couleurs, mais encore par la structure des édifices qui de plusieurs parties différentes formaient une masse agréable. Il remarquait que le fond du tableau et les teintes des murailles de Jérusalem^{IX} faisaient faire un effet merveilleux aux figures, servant aux unes à les faire avancer, et aux autres à s'unir avec ce fond. Ainsi un soldat armé d'un corselet s'unit au fond des murailles, et le saint Étienne s'en détache par un agréable contraste de couleurs. Le soldat vêtu d'un bleu obscur^X qui est presque noir sert à faire approcher le saint Paul. Le groupe des

¹¹ Le texte biblique précise en effet qu'au moment de sa lapidation, Étienne, « plein de l'Esprit saint et les yeux fixés vers le ciel », voit la gloire de Dieu et adresse une prière au Christ (Ac 7, 55-60).

¹² Cette interprétation symbolique et « mystique » des couleurs n'est pas sans évoquer celle que proposera Le Brun à propos du *Ravissement de saint Paul* de Poussin (voir plus bas, 10 janvier 1671). Lors de la relecture de la conférence, le 6 mars 1683, les académiciens firent une critique acerbe de cette interprétation symbolique, proposant de comparer le tableau du Carrache à celui de l'Albane pour y relever des « couleurs contraires » ; selon eux, Bourdon « avait regardé les parties les plus faibles de ce tableau avec les favorables préventions qu'on a pour les ouvrages des habiles gens ».

trois petites figures qui regardent le martyr se soutient avec une pareille harmonie de couleurs. La figure qui est vêtue d'un rouge sale fait avancer celle qui la touche sans que cette couleur salie et presque éteinte détruise la figure la plus avancée. Il n'y a pas jusqu'au petit arbre qui touche à des terrasses élevées sur la main gauche qui ne conserve ce caractère d'union en mêlant sa couleur avec une autre presque semblable. Et c'est par cette harmonie que tout le spectacle paraît plutôt la nature même que l'ouvrage du pinceau.

NOTES PHILOLOGIQUES

- ⁱ Ms. : « Hiérusalem ».
- ⁱⁱ Dans une autre version du même paragraphe proposée dans le manuscrit, Guillet écrit que, concernant ces deux œuvres, Bourdon « dit qu'on remarque dans le premier un dessein grand et terrible, et dans la Canané[enne] un contour plus doux et plus délicat, en sorte que chaque dessein convient à la nature de son sujet ».
- ⁱⁱⁱ Guillet précise dans une autre version du paragraphe qu'« on connaît qu'elles [ces figures] sont d'une basse naissance, ce qui est inséparable de la cruauté ».
- ^{iv} Deux autres versions de ce passage peuvent être lues dans le manuscrit de Guillet, dont une sensiblement différente : « [Saint Paul] paraît d'une autre condition que ces gens-là, et quoique sa colère éclate contre ce martyr, elle ne passe pas jusqu'à la férocité comme la leur. »
- ^v Guillet avait d'abord écrit : « douleur ». Bourdon pense vraisemblablement à la vocation prochaine de saint Paul pour interpréter ainsi sa figure dans le tableau du Carrache, de même qu'il associe sans doute les trois figures aux « hommes pieux » cités dans les Actes et qui « recueillirent Étienne et firent sur lui une grande lamentation » (Ac 8, 2). Cela explique que, dans une autre rédaction du passage, Guillet écrive : « Les trois figures qui regardent ce spectacle en paraissent aussi d'une qualité relevée ».
- ^{vi} Autre rédaction du paragraphe : « en parlant de cette économie des couleurs, M. Bourdon avait remarqué que le rouge et le blanc s'accordaient admirablement dans les draperies d'une figure posée derrière un arbre et s'était excusé de ne pouvoir en dire davantage parce que l'arbre la lui cachait ».
- ^{vii} Dans les deux autres versions du paragraphe, Guillet dit : « les draperies de saint Paul ».
- ^{viii} La fin de la conférence à partir de ce point ne nous est connue que par une seule version, datée de 1683, transcrite par Helsdingen et que nous reproduisons ici.
- ^{ix} Ms. : « Hierusalem ».
- ^x Première version rayée : « glacé ».

Le témoignage de Magalotti cité plus haut laisse entendre que les séances publiques remportaient un réel succès mondain, et aussi que le discours de Bourdon, d'une durée de trois-quarts d'heure, avait été perpétuellement interrompu. L'Académie décida donc, le jour même, de réglementer l'exercice et prit une résolution le 26 mai 1668 : « Pour éviter le désordre qui pourrait arriver aux assemblées des conférences par l'affluence des personnes qui s'y pourront rencontrer, l'Académie a résolu de fixer des rangs de sièges pour le public, réservant des places pour l'Académie, et que l'ouverture de la conférence, qui se fait par un discours bref sur les remarques et observations de l'ouvrage dont il s'agira, sans s'étendre en des louanges superflues, mais découvrant librement les défauts qu'il s'y pourrait rencontrer, sur quoi chacun des professeurs dira leurs sentiments suivant leur ordre. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 331). Les commentaires de Magalotti

sur la conférence du mois de juin semblent indiquer que cette discipline ne fut guère respectée.

Le même jour, une autre décision est prise : « De plus il a été arrêté que M. Félibien, ayant couché par écrit les conférences, les communiquera premièrement au recteur qui en aura fait l'ouverture et ensuite à l'assemblée avant de les mettre en lumière » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 331-332).

Cette décision peut être interprétée, non pas tant comme une marque de défiance à l'égard de Félibien qui n'a pas encore publié son volume des conférences de l'année 1667 – son privilège date du 5 août 1668 –, que comme une mesure de précaution. L'Académie craignait peut-être que ne soient publiées des « louanges superflues », voire injustifiées de tableaux, louanges qu'elle ne pourrait revêtir de son autorité. C'est seulement la publication des conférences de 1667 qui conduisit à l'éviction de Félibien comme rédacteur des conférences (voir au 20 avril 1669).

| 2 juin 1668

Philippe de Champaigne : Le *Moïse sauvé des eaux de Poussin*

MANUSCRIT Perdu.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est donnée par Magalotti (voir conférence précédente et, ici, remarques).

AUTRE VERSION ENSBA, ms. 48. Ce manuscrit est un résumé fait par Guillet de Saint-Georges, probablement lors de la relecture de la conférence.

RELECTURES 5 décembre 1682 (« deux conférences [...] la seconde faite par Monsieur de Champaigne, au mois de juillet [*sic*] de la même année [1668], sur le Moïse trouvé sur les eaux de Monsieur le Poussin ») ; 6 février 1694, par Guillet (« un discours ci-devant prononcé en cette Académie par défunt Monsieur de Champaigne, l'oncle, sur le sujet du tableau de Monsieur le Poussin, représentant Moïse trouvé sur les eaux du Nil ») ; 6 mars 1694, par Guillet (« des réflexions qui ont été faites par l'Académie sur un discours prononcé par feu Monsieur de Champaigne l'aîné au sujet d'un tableau de Monsieur le Poussin, représentant Moïse trouvé sur les eaux ») ; 5 septembre 1716, par Tavernier (« un discours prononcé autrefois par Monsieur de Champaigne sur un tableau peint par Monsieur Poussin, représentant Moïse sauvé des eaux »).

ÉDITIONS H. van Helsdingen, « Summaries of two lectures by Philippe de Champaigne and Sébastien Bourdon held at the Paris Academie in 1668 », *Simiolus*, XIV, 1984, p. 163-178.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 127-128.

NOTICE ÉDITORIALE Outre le brouillon très incomplet de Guillet de Saint-Georges (voir plus haut), on peut, comme le fait H. van Helsdingen, s'aider de la description du tableau de Félibien pour reconstituer la conférence de Champaigne. Félibien a en effet assisté à la conférence de Champaigne. Nous donnons donc cette description avant le texte de Guillet¹.

¹ A. Félibien, *Tableaux du Cabinet du Roi*, Paris, 1677, n° XXI.



Nicolas Poussin,

Moïse sauvé des eaux.
Paris, musée du Louvre.

TABLEAU Le tableau a été peint en 1647 pour le banquier Pointel, acheté par le duc de Richelieu, puis acquis du duc en 1665 (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 166, p. 221-222) et gravé en 1677 par Rousselet pour le *Cabinet du Roi*, avec commentaire de Félibien (voir plus bas). Il est conservé au musée du Louvre (inv. 7272).

REMARQUES La critique que fait Champaigne de la « superfluité » de la représentation du Nil sous une figure humaine, qu'il juge inutile et redondante, peut être rapprochée de la manière dont Arnould et Lancelot, dans leur *Grammaire générale et raisonnée*, datée de 1660, caractérisent le pléonasmisme comme l'une des quatre façons de parler figurées qui sont des « irrégularités dans la grammaire, quoiqu'elles soient quelquefois des perfections et des beautés dans la langue ». Cette correspondance témoigne de la volonté des académiciens d'élaborer ce qu'on pourrait appeler une grammaire de la peinture. Selon toute vraisemblance, c'est Le Brun, favorable à une analyse symbolique des œuvres, qui se prononce en faveur du choix fait par Poussin. Il faut également mentionner les remarques suivantes de Magalotti : « Après déjeuner, j'ai été pour la seconde fois à l'Académie des peintres où l'on a examiné un tableau de Poussin, à propos duquel tant le peintre qu'à fait le discours que ceux qui ont donné leur avis ont trouvé beaucoup à dire. L'exercice me semble toujours plus beau et utile, et il le serait davantage s'il se faisait avec un peu d'ordre, car présentement il y a huit ou dix personnes qui parlent en même temps et l'on ne peut rien saisir de ce qu'ils disent². »

On retrouvera des échos de ces discussions dans le *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux* de Loménie de Brienne (v. 1695, col. 191-193), édité partiellement par L. Hourticq³ : « Je n'aime pas les figures de fleuves dans les tableaux. C'est un écriteau que le peintre y met afin de se faire mieux entendre. Or pourquoi ne s'en passera-t-on pas quand on le peut sans incongruité. Pourquoi me dire c'est là le Nil quand je le vois et que la fille de Pharaon avec ses femmes me dit à ne m'y pouvoir méprendre : c'est Moïse, le Mosché des Hébreux, le Pan de l'Arcadie, le Priape de l'Hellespont, l'Anubis des Égyptiens, que je tire des eaux et à qui j'en donne le nom, Mosché (tiré des eaux), qui ne convient qu'à lui. Par la même raison, je condamne le fleuve des Mégariens et tous les autres dont le Poussin n'a que trop rempli ses tableaux. Ces fleuves n'ajoutent rien au sujet. Je vois un fleuve de mes yeux et on me dit : « c'est un fleuve ». À quoi bon cela ? »

[Extrait des *Tableaux du Cabinet du Roi (1677)* d'André Félibien]

Entre les tableaux que le Poussin a faits, l'on a toujours eu beaucoup d'estime pour celui où il a peint Moïse sauvé des eaux par la fille de Pharaon. L'on peut considérer dans cet ouvrage le soin qu'il a eu de représenter le pays d'Égypte, et particulièrement la ville de Memphis, située proche le Nil. L'on y remarque ces levées de terre, dont Diodore dit qu'elle était environnée⁴, pour la défendre des inondations du fleuve. L'on y voit une infinité de superbes palais, ces grandes obélisques élevées à l'honneur du

² L. Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, éd. moderne (M. L. Doglio), Palerme, 1991, p. 150-151, 2 juin : « Dopo desinare sono stato per la seconda volta all'Academia de' pittori dove s'è esaminato un quadro di Poussin, nel quale tanto quello del discorso quanto i pittori nel dir la loro hanno trovato molto da dire. L'esercizio mi par sempre più bello ed utile, e lo sarebbe maggiormente se si facesse con un poco d'ordine, poichè presentemente son otto o dieci a parlare in un istesso tempo, e non si rinvien nulla di quel che dicono. »

³ « Un amateur de curiosités sous Louis XIV. Loménie-Henri de Brienne, d'après un manuscrit inédit », *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, I, p. 57-71, p. 237-251, p. 326-340 et réédité dans *De Poussin à Watteau*, Paris, 1921, p. 188-201, n. p. 197-198.

⁴ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, I, 36.

soleil et ces pyramides qui servaient de tombeaux aux rois et aux princes, et en quoi on dit même que les Égyptiens faisaient le plus de dépense parce qu'ils considéraient les tombeaux comme des palais qui devaient être leur éternelle demeure, au lieu qu'ils ne regardaient ceux où ils habitaient pendant leur vie que comme des hôtelleries et des lieux de passage. Cette noble disposition de pays sert d'un fond avantageux aux principales figures. Dans celles qui représentent la fille du roi et les dames de sa suite, on voit toute la majesté et la grâce convenable à leur qualité et à leur sexe. Mais surtout ce tableau est un de ceux que le Poussin a mieux peints et où les couleurs sont traitées avec un goût très exquis. Comme il a toujours eu un soin particulier de bien historier ses sujets, il n'a rien oublié dans celui-ci de ce qui peut marquer le véritable lieu où l'action se passe. Non seulement il a peint dans le lointain une grande ville ornée de superbes édifices, comme pouvait être la ville de Memphis, mais on voit aussi qu'il a voulu, pour mieux représenter le Nil, y ajouter des circonstances particulières à ce fleuve. Car l'eau en paraît trouble, comme en effet elle est pour l'ordinaire moins claire que celle des autres rivières. Il a même peint des pêcheurs dans une longue barque qui poursuivent l'hippopotame, qui ne se trouve que dans le Nil. Et outre cela il a sur le devant représenté un sphinx avec un vieillard appuyée sur une urne et tenant une Corne d'Abondance pour représenter le dieu de ce fleuve de la manière que les Anciens le figuraient. Il est vrai que quelques-uns croient qu'il se serait bien passé de mêler la fable dans un sujet tiré de l'histoire sainte. Mais si on retrouve à redire à cette licence, le peintre pour cela n'en est pas moins excellent puisque tout l'art y paraît dans un haut degré. Il fit cet ouvrage pour le sieur Pointel, son intime ami, après la mort duquel le duc de Richelieu l'acheta, et de qui sa Majesté l'a depuis eu.

[Extrait du ms. 48 de l'École des Beaux-Arts de Guillet de Saint-Georges]

Le samedi [*blanc*] jour de juin, M. Champaigne proposa pour le sujet de la conférence un tableau de M. Poussin où l'on voit comme Moïse tout nouveau né est tiré des vagues du Nil, selon le texte du commencement de l'Exode qui dit que la famille de Jacob, établie en Égypte, y multipliait extraordinairement, donna de l'ombrage à Pharaon, qui ordonna pour la sûreté des Égyptiens qu'à l'avenir les enfants mâles de cette famille seraient égorgés ou exposés aux fureurs des ondes.

Ensuite M. Champaigne affectant toujours de conserver aux académiciens la liberté de leurs sentiments¹ passa des louanges de M. Poussin à quelques objections contre ce tableau. Il dit premièrement que dans les carnations il voyait un teint brun tel qu'on l'attribuait souvent à tous les Égyptiens, mais qu'il lui semblait que M. Poussin aurait dû considérer qu'une princesse et des dames de la première qualité, curieuses de conserver la blancheur de leur teint malgré les ardentes chaleurs du climat, y apportaient

des précautions que les personnes du commun ne pouvaient pas mettre en usage. Il n'insista pas fortement sur cette objection, et ajouta que peut-être les Égyptiennes faisaient consister la beauté de leur teint plutôt dans la couleur brune et olivâtre que dans le blanc vermeil que recherchent les femmes de l'Europe.

Mais il ne put approuver que M. Poussin eût représenté le Nil^{II} sous une figure humaine. Il dit que cela avait plus de rapport à la fable qu'à la majesté d'une histoire tirée de l'Écriture Sainte. Il ajouta qu'il était même assez inutile de l'insinuer dans un tableau dont le sujet était assez connu, et qu'il devait suffire à M. Poussin d'avoir marqué ce fleuve par les caractères hiéroglyphiques des signes du Lion et de la Vierge, pour marquer que quand le soleil parcourt ces deux maisons, les eaux du Nil ont accoutumé d'inonder les terres de l'Égypte et de les rendre fécondes par un débordement qui dure environ quarante jours. Tout autant que M. Champaigne trouva de superfluité à l'expression du fleuve sous une figure humaine, il se plut à élever l'expression du hiéroglyphe qu'il appela judicieuse, et assura que c'était un caractère particulier aux Égyptiens et qu'il faisait même un des mystères de leur religion.

Il ne fut pas malaisé de défendre M. Poussin contre cette critique, et une personne de l'Académie⁵ répliqua que l'histoire^{III} sainte aussi bien que la profane ayant marqué en plusieurs endroits que les Égyptiens étaient les plus superstitieux de tous les peuples de l'univers jusqu'à s'être forgé des divinités monstrueuses et bizarres, il ne fallait pas trouver étrange que M. Poussin, si conforme à l'exemple de l'Écriture sainte, eût rendu cette idolâtrie sensible, mais qu'il y avait bien lieu de s'étonner d'une critique qui était si partagée et si peu d'accord avec elle-même puisque d'un côté elle ne pouvait souffrir le Nil sous la figure d'un dieu, et vantait au contraire l'expression des hiéroglyphes qui était consacrée au culte impie des Égyptiens.

[Extrait des *Sentiments* de Henry Testelin⁶]

À l'égard de l'allégorie, on dit qu'il fallait considérer la différence qu'il y a entre des figures des divinités fabuleuses et des figures allégoriques ; qu'à la vérité, la fable est incompatible avec la vérité, mais que ce serait faire une injustice à un peintre doué d'un excellent génie de l'empêcher de joindre l'allégorie à l'histoire pour en exprimer les mystères, lorsqu'on le peut faire sans nuire à l'intelligence du sujet ; qu'il serait à souhaiter au contraire que les peintres, en ne négligeant rien de ce qui est essentiel à leur profession, appliquassent leur esprit à bien connaître le sens mystique des histoires

⁵ Sans doute Le Brun.

⁶ H. Testelin, [s.d.].

aussi bien que le littéral, leurs ouvrages en seraient beaucoup plus considérables et satisferaient davantage la curiosité des amateurs savants ; que l'on voyait avec plaisir et approbation ce qu'un peintre savant avait mis au bas de la croix de Notre Sauveur, un serpent la tête écrasée pour représenter cette ancienne prophétie : *La semence de la femme brisera la tête du Serpent*, Genèse, chap. III⁷ ; qu'il y a des fictions et des allégories qui conviennent à des sujets saints et d'autres pour les sujets profanes. Chacun sait que les corps qu'on attribue aux anges ne sont que des figures symboliques, et l'on ne voit personne trouver à redire qu'on en représente dans les histoires saintes. D'où l'on conclut qu'un peintre peut bien accompagner l'expression de son sujet de quelques figures allégoriques pour marquer et citer le lieu où il se rencontre, mais comme par des statues qui n'ont nulle part aux mouvements des figures qui expriment le sujet ; que, n'ayant que cette sorte de langage pour exprimer ses belles conceptions, il ne serait pas juste de lui en ôter la liberté. C'est ce qui a fait dire que la peinture est une poésie muette et la rhétorique des peintres.

⁷ Gn 3, 15. Dans la *Vulgate* c'est la femme, la nouvelle Ève, qui écrasera le serpent (voir notamment Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, 1932, p. 38). L'exemple est donc pris par un peintre qui s'est servi d'une autre version plus philologique de la Bible, soit protestante, soit la traduction de Port-Royal. On peut penser soit à Champaigne lui-même, soit à un protestant : Testelin ou Bourdon.

NOTES PHILOLOGIQUES

- ^I Première version : « Ensuite M. Champaigne voulant que les académiciens conservassent la liberté de leurs sentiments et de leurs objections ».
- ^{II} Première version : « après avoir fait paraître le Nil dans son canal à l'ordinaire, eût encore représenté la divinité de ce fleuve ».
- ^{III} Première version : « l'Écriture ».

| 4 août 1668

Nicolas Loir : *L'Hiver* ou *Le Déluge* de Poussin

MANUSCRIT ENSBA, ms. 132. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

AUTRE VERSION ENSBA, ms. 132^{II}.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La conférence est datée par Testelin à la dernière page.

RELECTURES 8 mai 1683, par Guillet de Saint-Georges (« conférences [...] l'une faite par M. Loir sur le Déluge de Monsieur Poussin ») ; 3 avril 1694, par Guillet (« un discours, qui a été autrefois prononcé par feu Monsieur Loir sur un tableau de M. Poussin, représentant le Déluge, pour servir de sujet d'entretien ») ; 3 juillet 1694, par Guillet (« un discours lu par Monsieur de Saint-Georges, contenant des remarques sur une conférence de Monsieur Loir ») ; 7 septembre 1715 (« une dissertation, faite par défunt M. Loir, a servi d'entretien ») ; 2 mai 1722, par Tavernier (« un discours fait par Monsieur Loir sur le tableau du Déluge peint par Monsieur Poussin ») ; 6 novembre 1734, par Dubois (« des remarques faites par M. Loir, la même année [1668], sur le tableau du Déluge, peint pareillement par M. Poussin, lesquelles remarques ont été recueillies par M. de Saint-Georges »).

ÉDITIONS Seule la version de Guillet a été publiée dans les *Mémoires inédits*, Paris, 1854, t. I, p. 342-345 et par A. Mérot 1996, p. 140-142.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 128.

NOTICE ÉDITORIALE Le manuscrit – la plus ancienne ouverture de conférence qui ait été conservée – contient quelques corrections à la sanguine, d'une autre main et plus tardives, ici indiquées en notes philologiques, et qui proposent des équivalents pour le mot « expression » utilisé à plusieurs reprises par Loir. De la même manière, Guillet de Saint-Georges reformule ces parties dans sa propre version de la conférence de Loir (3 mai 1683).

TABLEAU Le tableau de Nicolas Poussin, conservé aujourd'hui au musée du Louvre (inv. 7306), a été peint entre 1660 et 1664 pour le duc de Richelieu et acquis en 1665 pour les collections royales (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 172, p. 226-227).

REMARQUES Ce manuscrit ne fait connaître que le début de la conférence. Le dernier paragraphe semble annoncer une analyse détaillée de la toile de Poussin du point de vue de l'expression. Mais la formulation ambiguë pourrait également laisser penser à un développement plus large autour de cette notion que Le Brun avait introduite le 7 avril 1668.

***Le Déluge*²**

Depuis un an, Messieurs, l'on a fait voir dans cette célèbre Académie de quelle sorte les plus grands peintres ont dignement traité les sujets les plus relevés qu'ils ont prétendu représenter, et il semble après ce qui en a été remarqué dans leurs ouvrages par vous, Messieurs, qui avez fait des discours, qu'il n'y aurait guère de choses à dire. Cependant, parce que ces grands hommes n'ont pas seulement été soigneux de bien traiter les sujets les plus abondants mais aussi qu'ils n'ont rien négligé dans les

¹ « L'extrait de Monsieur de Saint-Georges est à conserver. Il n'y aura que quelques mots à retrancher. »

² Titre de la main de Guillet de Saint-Georges, à la sanguine.



Nicolas Poussin,

L'Hiver ou Le Déluge.

Paris, musée du Louvre.

moindres, et que l'on voit toujours paraître la force de leur génie et leur savoir dans les tableaux de peu d'ouvrage, j'ai cru ne pouvoir mieux faire voir cette vérité qu'en choisissant dans le Cabinet du Roi un des tableaux que Monsieur Poussin a faits sur la fin de ses jours, pour montrer comme ce grand homme conservait partout une égale force de jugement et traitait toutes choses avec un art qui fait bien voir la profondeur de son grand savoir.

Dans ce tableau qu'il n'a fait que pour accompagner trois autres où il a prétendu représenter les quatre saisons, on voit que pour figurer l'hiver, il a pris pour sujet le Déluge. Il n'y a rien qui semble si stérile que cette matière, puisqu'on n'y peut faire voir aucune beauté et qu'une pluie continuelle et un temps couvert ôtent le moyen de découvrir aucuns objets qui soient agréables.

Comme il n'y a pas [de] grandes figures sur lesquelles on puisse s'arrêter pour en faire voir les parties, je ne parlerai simplement dans cet ouvrage que de la manière qu'il a exprimé son sujet, pour représenter en quel état pouvaient paraître l'air et la terre, lorsqu'une si grande abondance d'eaux submergea tout le monde.

Ainsi je parlerai donc, Messieurs, de l'expression^I de tous les corps et du peu de figures que l'on voit qui se noient et qui tâchent à se sauver.

De l'expression^{II} de la lumière qui ne paraît que comme dans un brouillard fort épais au travers des nuages et de quelle sorte elle se répand.

Et enfin de l'expression^{III} des couleurs dans tous les objets de ce tableau.

Il faut remarquer s'il vous plaît, Messieurs, l'expression^{IV} du tout ensemble : comme l'air, les nuages, l'eau et la terre ne font qu'une même teinte, que les arbres sont tout mouillés et penchent en bas, que les roches sont lavées et comme transparentes de l'eau dont elles dégouttent, que l'eau qui tombe dans les cascades et entre les rochers n'a nul éclat de lumière et ne paraît qu'une terre détrempée. Dans les figures, leurs habits sont mouillés, l'expression de chacune pour se sauver y paraît merveilleuse, il y en a qui sont à demi mortes de frayeur, de langueur et de peine.

Dans la lumière, elle est faible parce que le soleil est presque caché. Il n'y a que l'éclat des éclairs qui, n'ayant pas même de force au milieu de la pluie, ne répand qu'une lumière faible et uniforme sur les corps mouillés, qui n'ont pas de fortes ombres, non plus que les vêtements des figures.

Pour les couleurs, elles tiennent toutes de la teinte générale de l'air, Monsieur Poussin n'ayant pas voulu que dans les roches et les terrasses il y eût rien qui ne convînt à la couleur universelle. On voit dans les diverses sortes d'habits qu'étant mouillés, il y a une union dans leurs différentes couleurs qui pourtant sont bien distinctes, et cette grande union universelle n'empêche pas que chaque chose ne conserve en particulier son coloris naturel.

Il est maintenant à propos, Messieurs, pour conclusion de ce petit discours, que je fasse

remarquer^V en détail ce qui paraît de l'expression du tout ensemble, de l'expression^{VI} de la lumière, et de celle de la couleur.

Prononcé en l'assemblée du quatrième août mil six cent soixante-huit par M. Loir. H. Testelin

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Note à la sanguine sur le manuscrit : « l'apparence ».
II Note : « l'éclat ».
III Note : « l'harmonie ».
IV Note : « la sensation ».
V Note : « Ce détail a été sans doute prononcé de vive voix en démontrant les parties du tableau. »
VI Note : « l'effet. »

| 1^{er} septembre 1668

Jean Noret : *Le Marquis del Vasto* de Titien

MANUSCRIT ENSBA, ms. 133.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention. Il s'agit sans doute de la conférence qui a eu lieu le samedi 1^{er} septembre 1668 : « Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée, les desseins pour le prix ont été présentés, mais, la conférence ayant occupé tout le temps, l'on a remis à l'Assemblée suivante » (t. I, p. 333, 1^{er} septembre 1668).

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin du 7 septembre 1668. Mais il s'agit vraisemblablement d'une datation a posteriori puisque les conférences n'avaient lieu que le premier samedi du mois et que les *Procès-verbaux* mentionnent la tenue d'une conférence au 1^{er} septembre (voir plus haut). Sur cette datation flottante, voir B. Teyssèdre 1965, n. 5, p. 542.

RELECTURES 7 août 1694 (« lecture d'une conférence, autrefois prononcée par défunt Monsieur Noret, sur un tableau du Titien, représentant le Marquis del Vasto »).

AUTRE VERSION Le manuscrit 133 de l'ENSBA comporte une version réécrite a posteriori de la conférence de Noret, de la main de Caylus.

ÉDITIONS Le premier texte du manuscrit 133 a été publié par A. Fontaine 1903, p. 225-230 et A. Mérot 1996, p. 165-168, à l'exception d'un paragraphe jugé peu lisible et repris de la version postérieure.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 145-146.

TABLEAU Le tableau de Titien, conservé au musée du Louvre (inv. 754), est considéré aujourd'hui moins comme un portrait d'Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto, que comme une composition à portée allégorique. Il a été acquis des collections Jabach en 1662 (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 54, p. 131-132).



Titien,

Allégorie d'Alfonso Avalos,
Paris, musée du Louvre.



Titien.

Allégorie d'Alfonso Avalos.
Paris, musée du Louvre.

Messieurs,

[Éloge de Titien]

Pour vous représenter la beauté et la perfection de ce rare tableau, vous deviez avoir fait un choix plus avantageux [que moi] pour distinguer avec facilité l'agréable union des couleurs et des teintes que ce grand peintre y a si parfaitement observées. Il est trop bien connu de vous, Messieurs, pour vous en faire des louanges. Je ne doute point que vous ne lui rendiez toute la justice qui lui appartient, puisque vous en savez le poids et les mesures. C'est une nécessité de découvrir ce trésor pour en faire part à ceux qui ne connaissent simplement que le nom de ce grand homme, et particulièrement les jeunes étudiants qui ne savent pas encore distinguer en quoi consiste le bon goût et la belle manière de peindre. L'on peut dire qu'il a porté la peinture à tel point qu'à peine avons-nous eu connaissance de quelqu'un qui l'ait surpassé. Il était de tous les Lombards celui qui triomphait dans le coloris, et même la plupart s'étudiaient à imiter sa manière, comme nous la recherchons encore présentement. S'il ne s'est point rencontré universel, il a pu se vanter qu'il possédait les plus nobles parties, la peinture étant d'une si grande étendue qu'il est presque impossible qu'un homme (quelque avantage qu'il ait de la nature), pour vivre longtemps, puisse en acquérir parfaitement toutes les parties. Ce grand Titien¹, étant sur la fin de ses jours plus amoureux que jamais de son pinceau, dit que c'était une témérité à l'homme d'oser entreprendre d'exceller universellement dans cet art et qu'il fallait plusieurs siècles pour en tirer la quintessence. Vous observerez donc, Messieurs, qu'il faut avoir bien de la capacité pour devenir un véritable peintre, et ce n'est pas sans sujet si nous rendons à ce grand homme ce qui lui est dû, puisque nous avons une de ses merveilles devant nos yeux, qui nous invite à examiner les excellents fruits de ses belles études.

Considérons, Messieurs, qu'il a fait les choses avec tant de raison que sur la moindre partie que nous voudrions observer nous trouverons une conduite admirable regardant toute la masse et la disposition de cet ouvrage.

[L'union des couleurs et leurs dégradations]

Premièrement, pour l'union des couleurs et leurs dégradations, elles se voient merveilleusement bien observées et voici ce que j'en puis connaître.

Les principales lumières sont éclairées par des couleurs les plus éclatantes, qui se vont noyant insensiblement jusqu'à l'extrémité de leurs ombres. Vous verrez fort peu d'ombres ou reflets qu'ils ne participent de leur objet opposé. Il faut considérer sa principale figure qui est cette belle dame. Il faut regarder qu'il a peint le fond fort brun pour avoir plus d'avantage et faire éclater cette merveilleuse carnation, laquelle est peinte d'un amour et d'une tendresse surprenante, avec des vêtements fort discrètement trouvés

qui ne sont pas fort hauts en couleur, particulièrement le vert qu'il a soigneusement éteint pour soulager les parties qu'il a voulu conserver.

Vous voyez même qu'il a représenté un linge très fin autour du sein de cette dame, comme aussi en forme de manche, pour n'avoir point d'occasion à lui donner de grands éclats, d'autant que le teint de cette figure était¹ conservé comme sa principale partie. Et pour interrompre l'étendue de ce linge, il a représenté sur son épaule une manière de voile de couleur rougeâtre qui lui tombe jusque sur la cuisse, et même accompagne si bien l'ombre du bras qui tient ce globe qu'il en augmente la beauté.

Et sur les genoux de ladite figure, il l'a traitée avec plus d'éclat que le reste du vêtement, soit que l'étoffe se rencontre plus haute en couleur, ou bien qu'étant éloignée de ses principales parties, il n'a pas appréhendé de nuire aux autres.

Le marquis del Vasto qui est représenté par cet homme armé est situé si avantageusement, tant pour la richesse du tableau que pour contrarier ces vagues carnations de part et d'autre ; il représente son armure luisante qui reçoit des deux côtés les objets qui lui sont opposés, et sur l'extrémité une lumière brillante qui fait un effet merveilleux, et une manche d'un rouge assez couvert qui facilite le détachement de l'autre main que cette dame tient sur le globe, ledit soldat portant aussi sa main sur le sein d'icelle dame. Et la tête de ce soldat est peinte d'une discrétion merveilleuse, avec une entente de lumière si noblement trouvée qu'il fallait être Titien^{III} pour raisonner de cette force.

Nous voyons aussi les soins qu'il a eus de représenter cette agréable fille d'un air si avantageux et d'une fraîcheur de teinte si moelleusement conduite dans l'action où elle se trouve, et les couleurs de son vêtement correspondant à la douceur de son visage, sa bouche témoigne parler à cette dame portant sa main sur son sein comme une action de pudeur et d'humilité.

L'auteur n'a pas eu moins d'ardeur de distribuer sur cette noble et agréable partie l'art de son pinceau qu'il a conduit pour former par ses teintes une si grande perfection que la nature y trouverait à peine de l'avantage. L'union de ces douces couleurs dont elle est vêtue, qui sont d'un jaune assez doux tirant sur le citron et une autre comme manière d'écharpe de gris de lin qui sépare les carnations de la main et du sein, font une si belle harmonie qu'il est très difficile d'y rien ajouter.

Et¹ sur le devant d'icelle, il a fini son amour par l'Amour et l'on peut dire (suivant mon peu de jugement) que l'Art et la Nature se sont joints ensemble pour produire une chose si surprenante. Il n'a pas voulu s'exempter de lui donner la même vivacité de teint, quoiqu'il fût opposé à une beauté si excellente, mais par son grand jugement, il a

¹ A. Fontaine a préféré remplacer ce paragraphe jugé peu lisible par celui qui lui correspond dans la version de la conférence réécrite par Caylus.

fait la chevelure de cet Amour d'un poil châtain qui va contrastant avec la plus grande beauté de cette fille.

Enfin par un ménagement d'ombre et de clarté qui se trouvent avec tant de jugement et d'un air le plus accompli, il forme dans sa dernière beauté le dieu de l'amour.

Et sur le derrière l'on voit comme une manière de domestique tenant entre ses mains un panier de fleurs qu'il semble présenter audit soldat peint d'une manière sombre pour ne point entrer en confusion avec les parties supérieures, et plutôt y servir d'ornement.

Prononcé à l'Académie le septième jour de septembre 1668 par Monsieur Nocret. H. Testelin

NOTES PHILOLOGIQUES

- ⁱ Ms. : « Titian ».
- ⁱⁱ Ms. : « étant ».
- ⁱⁱⁱ Ms. : « Titian ».

| 6 octobre et 10 novembre 1668

Charles Le Brun : L'expression particulière

La conférence de Le Brun sur l'expression, sans doute la plus célèbre et la plus lue aujourd'hui de toutes les conférences de l'Académie royale, est la seule à avoir été publiée en volume séparé au XVII^e siècle. Elle n'est pas cependant sans soulever d'importantes difficultés. Sa date est incertaine, comme le montre J. Montagu (1994, p. 141-143). Le texte débute par un renvoi aux conférences précédentes sur l'expression générale (voir à la date du 7 avril 1668). Le procès-verbal de la séance du 13 octobre 1668 indique : « Et pour la conférence de l'assemblée suivante, la Compagnie a prié M. Le Brun de continuer les matières qu'il a entamées en la précédente, ce que Monsieur Le Brun a accordé, et cependant a été résolu de s'assembler en particulier pour repasser les matières pour les examiner plus particulièrement et en former des préceptes ».

Il est probable que l'ouverture lue par Le Brun en 1668 était assez éloignée du texte qui a été édité ensuite ou du manuscrit que nous publions ici. Le discours a été enrichi à diverses reprises. Ainsi, dans sa conférence du 10 janvier 1671, il analyse la représentation du ravissement, comme « une chose qui n'a pas encore été observée », c'est-à-dire sur laquelle aucune observation n'a encore été faite. Toute la première partie, qui concerne la nature des passions et les

mouvements intérieurs qu'elles provoquent, a sans doute été collationnée par un autre que Le Brun, dans les ouvrages de Descartes, de Cureau de la Chambre, de Senault et de Charron. J. Montagu (1994, p. 156-162) a relevé tous ces passages. Le Brun a donc dû continuer, sans doute avec l'aide d'académiciens et d'hommes de lettres, à prendre diverses notes sur les passions et la manière de les exprimer, développant ses idées dans divers dessins et diverses conférences.

Le 6 juillet 1675, Testelin lit sa table sur l'expression, dont une partie est consacrée aux passions particulières. On y retrouve quelques phrases de la conférence de Le Brun, et notamment celles sur l'importance accordée aux sourcils pour figurer les différentes passions. La liste des passions donnée par Testelin est encore sommaire (joie, amour, désir, tristesse, crainte, colère, désespoir). Le Brun revient sur le sujet en 1678. Le 29 janvier, il « a promis à la Compagnie de repasser sur quelque conférence qu'il a faite par le passé, y ajoutant des démonstrations, nécessaires pour les rendre encore plus utiles ». Il le fait probablement le samedi 5 février avant d'en présenter un sommaire à Colbert, venu présider une séance à l'Académie le 9 février 1678 : « après quoi a été présenté à Monseigneur plusieurs desseins sur l'expression des passions, dont Monsieur Le Brun avait parlé en l'assemblée précédente, et après les avoir considérés, il a exhorté Monsieur Le Brun de les faire graver pour les donner au public, avec l'explication qu'il en a écrite, comme des choses très utiles et avantageuses pour les arts de peinture et sculpture » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 128).

À la mort du peintre, en 1690, ses dessins sont saisis et un recueil de figures d'expression entre dans le Cabinet du Roi¹. Dix-neuf planches, regroupant trente-trois passions, ont été gravées par Sébastien Le Clerc sans doute en 1692 (*Caractère des passions gravés sur les desseins de l'illustre M. Le Brun*, Paris, Langlois, s. d.). Neuf figures au trait d'après le Brun sont gravées sur la page de titre des *Sentiments des plus habiles peintres* de Testelin dans l'édition française de 1696. En 1698, Bernard Picart publie la *Conférence de M. Le Brun... sur l'expression générale et particulière* (Amsterdam et Paris) avec quarante et une planches gravées ; c'est l'édition la plus ancienne de ce texte. Deux éditions postérieures (1701 et 1711) font monter le chiffre des planches à cinquante-quatre. Jean Audran publie à son tour en 1727 un volume intitulé *Expression des passions de l'âme*, avec vingt planches et un extrait du texte de Le Brun.

¹ Description in J. Montagu 1994, p. 144-155 et par M. Pinault-Sørensen in L. Beauvais, *Inventaire général des dessins. École française, Charles Le Brun*, Paris, 2000, t. II, p. 541-570.

MANUSCRITS Le discours de Le Brun a sans doute été copié en de nombreux exemplaires, au fur et à mesure de son développement. Cependant, un seul manuscrit du XVII^e siècle est aujourd'hui conservé (ENSBA, ms. 130) portant quelques annotations²; un autre est connu par une copie du XVIII^e siècle, conservée à la Bibliothèque municipale de Rouen. Un troisième a appartenu au XIX^e siècle à Henry Jouin qui l'a publié comme autographe (in H. Jouin, *Charles Le Brun...*, 1889, p. 371-391 en pendant de l'édition de 1698). Un dernier a été recopié au XIX^e siècle, dans la *Vie de Charles Le Brun* de Nivelon (BNF, ms., Fr. 12987) et a fait l'objet d'une édition critique par Lorenzo Pericolo en 2004 (C. Nivelon 2004).

PUBLICATIONS Les éditions de Picart et d'Audran ont donné lieu à de nombreuses rééditions et contrefaçons, dont il serait trop long de donner ici la liste³. Les publications les plus récentes sont celles d'H. Damisch (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XXI, 1980) et de J. Philippe (Charles Le Brun, 1994). On dispose de deux éditions critiques : l'une par J. Montagu 1994, reprise par A. Mérot 1996, p. 145-162, qui part de l'édition de 1698 ; l'autre par L. Pericolo 2004, p. 334-360, fondée sur le manuscrit de la Bibliothèque nationale corrigé à l'aide de celui de l'École des Beaux-Arts.

RELECTURES 6 novembre 1706, (« il a été fait lecture à la Compagnie d'une partie du Traité, fait par feu Monsieur Le Brun ») ; 4 décembre 1706 (« on y a continué la lecture du *Traité des passions* de feu Monsieur Le Brun »).

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE L. Hourticq, *De Poussin à Watteau, ou des origines de l'école parisienne de peinture*, Paris, 1921, p. 42-69 ; B. Teyssèdre 1965, p. 628-630 ; H. Damisch, « L'alphabet des masques », *Nouvelle revue de Psychanalyse*, XXI, 1980, p. 93-131 ; S. Ross, « Painting the Passions. Charles Le Brun's *Conférence sur l'expression* », *Journal of the History of Ideas*, XLV, 1, 1984, p. 25-47 ; S. Bordoni, « Il tempo delle passioni. Note per una storia della teoria delle espressioni », *Ricerche di storia dell'arte. La maschera e il volto*, XXXVII, 1989, p. 4-22 ; Th. Kirchner, *L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence, 1991 ; J. Montagu 1994, avec ample bibliographie ; J. Held 2001, p. 140-148, 154-162.

NOTICE ÉDITORIALE Le texte que nous publions ici est sans doute une version largement remaniée de la conférence prononcée en 1668. Toutefois, il nous a paru nécessaire de l'intégrer à la date de 1668 dans notre volume dans la mesure où on trouve des échos indiscutables de l'intérêt de Le Brun pour les signes visibles des passions dans les ouvertures lues par les autres académiciens à partir de janvier 1669. Nous avons donc choisi d'intégrer également à cette date les dessins présentés à Colbert en 1678. Voir plus loin la présentation de la séance du 9 février 1678.

Nous avons choisi d'utiliser le seul manuscrit du XVII^e siècle conservé, le manuscrit 130 de l'École des Beaux-Arts, en complétant les lacunes du texte et en corrigeant les erreurs de lectures du copiste grâce au manuscrit de Rouen et aux éditions de Picart et Jouin. Toutes ces additions et corrections sont signalées par des < ... >, et accompagnées de notes philologiques. Par ailleurs, dans le manuscrit 130, certains mots figurent en marge, dont quelques-uns ont une fonction d'intertitres et d'autres de simples repères explicatifs, sans qu'il ait été possible de dégager un principe de cohérence. Nous avons donc décidé d'intégrer dans le corps du texte tous les mots placés en marge dans le manuscrit, en les soulignant, et de transcrire en minuscule ceux qui servent de repères pour la lecture, et en majuscule ceux qui fonctionnent comme des intertitres. Enfin, comme pour les autres textes de ce volume, nous avons conservé les intertitres du manuscrit, et signalé les nôtres par des crochets.

² « Expression de Passions / sans nom d'auteur, ni date ». La seconde partie est barrée et le nom « Le Brun » est ajouté à la main. Indication à la main sur une autre page : « Conférence de rebut dont il n'y a rien de bon à tirer ».

³ On trouvera la liste dans J. Montagu 1994, p. 175-187.

« EXPRESSIONS DE PASSIONS PAR CH. LE BRUN »

Messieurs,

Dans l'assemblée dernière vous approuvâtes le dessein que je pris de vous entretenir aujourd'hui sur l'expression.

Il < est >^I donc nécessaire avant toute chose < de >^{II} savoir en quoi elle consiste. L'expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on veut représenter : elle entre dans toutes les parties de la peinture. C'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose.

C'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement. Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein ; elle doit entrer dans la représentation des paysages, et dans l'assemblage des figures.

C'est elle^{III}, ce que j'ai tâché de remarquer dans les conférences passées ; aujourd'hui j'essayerai de vous faire voir que l'expression est aussi cette partie qui marque les mouvements de l'âme et qui rend visible les effets des passions.

Il y a tant de personnes qui ont traité des passions, que l'on n'en peut rien dire que ce qu'ils ont déjà écrit. Aussi je ne rapporterais pas ici quelle est leur opinion^{IV} sur cette matière, n'était que, pour mieux faire comprendre ce qui concerne notre art, il me semble qu'il est nécessaire d'en toucher quelque chose en faveur des étudiants en peinture ; ce que < je >^V tâcherai de faire le plus brièvement que je pourrai.

Premièrement,

la passion est un mouvement de l'âme, qui réside à^{VI} la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle croit lui être mauvais⁴ ; d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion fait faire au corps quelque action.⁵

Comme il est donc vrai que la plus grande partie des passions produit les actions corporelles, il est nécessaire que nous sachions quelles sont les actions du corps qui expriment les passions, et ce que c'est qu'action.

L'action n'est autre chose que le mouvement de quelque partie, et le mouvement ne se fait que par le changement des muscles.

Les muscles n'ont de mouvement que par l'entremise des nerfs qui les lient ce^{VII} qui passé au travers. Les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus dans les

⁴ P. Charron, *De la sagesse*, 1607, p. 111.

⁵ Descartes, *Les Passions de l'âme*, art. I et II.



Jean Audran d'après Charles Le Brun.

Le ris, planche des *Expression des passions de l'âme*,
édition de 1727 de la conférence de Charles Le Brun,
Paris, ENSBA.

cavités du cerveau, et le cerveau < ne reçoit les >^{viii} esprits que du sang qui, passant continuellement par le cœur, fait qu'il s'échauffe et se raréfie^{ix}, de telle sorte qu'il produit un certain < air >^x subtil < qui >^{xi} se porte au cerveau et qui le remplit.

Le cerveau ainsi rempli renvoie de ces esprits aux autres parties par les nerfs, qui sont comme autant de petits filets ou^{xii} tuyaux qui porte[nt] ses^{xiii} esprits dans les muscles, plus ou moins, selon qu'ils en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appelés⁶. Ainsi le muscle qui agit le plus reçoit le plus d'esprits, et par conséquent devient plus enflé que les autres qui en sont privés, et qui par cette privation paraissent plus lâches et plus resserrés que les autres. Quoique l'âme^{xiv} soit jointe à toutes les parties du corps, il y a néanmoins diverses opinions touchant celui^{xv} où elle exerce plus particulièrement ses fonctions⁷.

Les uns⁸ tiennent que c'est en une petite glande qui est au milieu du cerveau, parce que cette partie est unique, et que toutes les autres parties sont doubles. Comme nous avons deux yeux, deux mains et deux oreilles, et que tous les organes de nos sens extérieurs sont doubles, il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images qui viennent par les deux yeux, ou les deux autres impressions qui viennent d'un seul objet par les doubles organes des autres sens, se puissent assembler en < une avant >^{xvi} qu'elle parvienne à l'âme, afin qu'elle ne lui représente pas deux objets d'un⁹^{xvii}.

D'autres disent que c'est au cœur, parce que c'est en cet endroit que l'on ressent les passions ; pour moi, c'est mon opinion que l'âme reçoit les impressions des passions dans le cerveau, et qu'elle en ressent les effets au cœur¹⁰. Les mouvements extérieurs que^{xviii} j'ai remarqués me confirment beaucoup dans cette opinion.

Les anciens philosophes ayant donné deux appétits à la partie sensitive de l'âme, logent dans l'appétit concupiscible les passions simples, et dans l'irascible les plus farouches et celles qui sont composées.

Car ils veulent que l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse soient renfermés dans le premier, et que la crainte, la hardiesse, l'espérance, le désespoir, la colère, la peur résident dans l'autre¹¹.

D'autres y ajoutent l'admiration qu'ils mettent comme la première, ensuite^{xix} l'amour, la haine, le désir, la joie, la tristesse, ils^{xx} en font dériver les autres qui sont composées, comme la crainte, la hardiesse, l'espérance, etc¹².

⁶ Pour ces trois alinéas, Descartes, *op. cit.*, art. VII.

⁷ Descartes, *op. cit.*, art. XI et XXXI.

⁸ Il s'agit de Descartes.

⁹ Descartes, *op. cit.*, art. XXXI-XXXII.

¹⁰ Descartes, *op. cit.*, art. XXXI-XXXIII.

¹¹ Pour ces deux alinéas, Senault, *De l'usage des passions*, 1607, p. 23-24.

¹² Descartes, *op. cit.*, art. LXIX.

[La nature des passions]

Il ne sera pas hors de propos de dire quelque chose de la nature de ces passions pour les mieux connaître. Nous commencerons par l'admiration.

[Passions simples]¹³

L'admiration est une surprise qui fait que l'âme considère avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires, et cette surprise a tant de pouvoir qu'elle pousse quelquefois les esprits vers le lieu où est l'impression de l'objet, et qu'ils sont tellement occupés à considérer cette impression qu'il n'y en a aucun qui passe dans les muscles, et qui fait que tout le corps demeure immobile comme une sta[tue, et cet]^{XXI} excès d'admiration cause^{XXII} l'étonnement, et l'étonnement peut arriver < avant >^{XXIII} que nous connaissons si l'objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas. De sorte qu'il semble que l'admiration est la première de toutes les passions, [car] à l'admiration est jointe l'estime ou le mépris, selon la grandeur d'un objet ou sa petitesse, et de l'estime vient la vénération, et du simple mépris le dédain¹⁴.

Mais lorsqu'une chose nous est représentée comme bonne à notre égard, cela nous fait avoir pour elle de l'amour, et lorsqu'elle nous est représentée comme mauvaise ou nuisible, cela nous excite à la haine¹⁵.

L'amour < est donc une émotion de l'âme causée par des mouvements qui l'incitent à se joindre de volonté aux objets qui lui paraissent convenables^{XXIV}.

> La haine^{XXV} est donc une émotion causée par les esprits qui incitent l'âme à vouloir être séparée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles¹⁶.

Le désir est donc une agitation de l'âme causée par les esprits qui la disposent à vouloir des choses qu'elle se représente < lui >^{XXVI} être convenables ; ainsi on ne désire pas seulement la présence du bien absent, mais aussi la conservation du présent¹⁷.

La joie est une agréable émotion de l'âme en laquelle consiste la jouissance qu'elle a du bien que les impressions du cerveau lui représentent comme sien¹⁸.

La tristesse est une langueur désagréable en laquelle consiste l'incommodité que l'âme reçoit du mal ou du défaut que les impressions du cerveau lui représentent¹⁹.

¹³ Descartes considérait déjà ces six passions comme les passions primitives, dont les autres sont des espèces ou des composés.

¹⁴ Descartes, *op. cit.*, art. LII-LVI, LXX-LXXIII.

¹⁵ Descartes, *op. cit.*, art. LVI.

¹⁶ Descartes, *op. cit.*, art. LXXIX.

¹⁷ Descartes, *op. cit.*, art. LXXXVI.

¹⁸ Descartes, *op. cit.*, art. XCI.

¹⁹ Descartes, *op. cit.*, art. XCII.

Les passions composées

La crainte est l'appréhension du mal à venir, laquelle devance les maux dont nous sommes menacés ²⁰.

L'espérance est une forte apparence ou opinion d'obtenir ce que l'on désire. Lorsque l'espérance est extrême, < elle >^{XXVII} devient sûreté ; mais au contraire l'extrême crainte devient désespoir²¹.

Le désespoir est l'opinion de ne pouvoir obtenir ce que nous désirons, et fait que nous perdons même ce que nous possédons²².

La hardiesse est un mouvement de l'appétit par lequel l'âme s'élève contre le mal afin de le combattre²³.

La colère est une agitation turbulente que la douleur et la hardiesse excitent dans l'appétit, par laquelle l'âme se retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, et s'élève en même temps contre la cause qui lui a fait l'injure, afin de s'en venger²⁴.

Il y en a plusieurs autres que je ne nommerai pas ici, me contentant seulement de vous en faire voir quelques figures.

[Mouvement intérieur causé par les passions]

Mais auparavant nous dirons quels sont les mouvements du sang et des esprits qui causent les passions simples.

L'on remarque que l'admiration ne cause aucun changement dans le cœur ni dans le sang, ainsi que les autres passions, dont la raison est que n'ayant pas le bien ni le mal pour objet, mais seulement de connaître la chose qu'on admire, elle n'a point de rapport avec le cœur et le sang, desquels dépendent tous les biens du corps²⁵.

L'amour quand elle est seule, c'est-à-dire quand elle n'est pas accompagnée d'aucune forte joie, ou désir, ou tristesse, le battement de pouls est égal et beaucoup plus grand et plus fort que de coutume. On sent une douce chaleur dans la poitrine, et la digestion des viandes se fait doucement dans l'estomac, en sorte que cette passion est utile pour la santé²⁶.

L'on remarque au contraire en la haine que le pouls est inégal et plus petit, et souvent

²⁰ Charron, *op. cit.*, p. 148.

²¹ Descartes, *op. cit.*, art. LVIII.

²² Charron, *op. cit.*, p. 131.

²³ Martin Cureau de la Chambre, *Les Caractères des Passions*, 1648-1662, t. II, page 37.

²⁴ Martin Cureau de la Chambre, *op. cit.*, t. II, p. 356.

²⁵ Descartes, *op. cit.*, art. LXXI.

²⁶ Descartes, *op. cit.*, art. XLVII.

plus vite que l'ordinaire, qu'on sent des chaleurs entremêlées de je ne sais quelle ardeur âpre et piquante dans la poitrine, < et >^{XXVIII} que l'estomac cesse de faire ses fonctions²⁷.

En la joie, le pouls est égal et plus vite qu'à l'ordinaire, mais il n'est pas si fort, ni si grand qu'en l'amour ; et l'on sent une chaleur agréable, qui n'est pas seulement en la poitrine, mais qui se répand aussi en toutes les parties extérieures du corps²⁸.

En la tristesse, le pouls est faible et lent, et l'on sent comme des liens autour du cœur, qui le serrent, et des glaçons qui le gèlent, et communiquent leur froideur au reste du corps. Mais le désir a cela de particulier qu'il agite le cœur plus violemment qu'aucune autre passion, et fournit au cerveau plus d'esprits, lesquels passent de là dans les muscles, < et >^{XXIX} rendent tous les sens plus aigus, et toutes les parties du corps plus mobiles²⁹.

J'ai parlé de ces mouvements intérieurs, pour mieux faire voir ensuite le rapport qu'ils ont avec les extérieurs ; je dirai maintenant quelles sont les parties du corps qui servent à exprimer les passions du dehors.

[Mouvements extérieurs]

Comme nous avons dit que l'âme est jointe à toutes les parties du corps, nous pouvons dire aussi que toutes les parties du corps peuvent servir à exprimer les passions ; car la peur se peut exprimer par un homme qui court, et qui s'enfuit, la colère par un homme qui ferme les poings, et qui semble frapper quelqu'un.

Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie intérieure du corps où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, < et >^{XXX} que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie de tout le corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent.

Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions s'y font le mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce fût dans les yeux. Il est vrai que la prunelle, par son feu et son mouvement fait bien voir l'agitation de l'âme, mais elle ne fait pas connaître de quelle nature est cette agitation.

La bouche et le nez ont aussi beaucoup de part de^{XXXI} l'expression, mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvements du cœur, comme nous le remarquerons dans la suite de cet entretien. Et comme il est dit que l'âme a deux

²⁷ Descartes, *op. cit.*, art. XLVIII.

²⁸ Descartes, *op. cit.*, art. C.

²⁹ Descartes, *op. cit.*, art. Cl.

appétits dans la partie sensitive³⁰, et que de ses deux appétits naissent toutes les passions, il y a aussi deux mouvements dans les sourcils qui expriment tous les mouvements des passions.

Les deux mouvements que j'ai remarqués ont un parfait < rapport >^{xxxii} à ces deux appétits, car celui qui s'élève en haut vers le cerveau exprime toutes les passions les plus douces et les plus tempérées, et celui qui incline en bas vers le cœur représente toutes les passions les plus farouches et les plus cruelles.

[Mouvements du sourcil³¹]

Mais je vous dirai encore qu'il y a quelque chose de particulier dans ces mouvements, et qu'à proportion que les passions changent de nature, le mouvement du sourcil change de forme, car pour exprimer une passion simple, le mouvement est simple, et si elle est composée, le mouvement est composé ; si la passion est douce, le mouvement est doux, si elle est aigre, le mouvement l'est aussi.

Mais il faut encore remarquer qu'il y a deux sortes d'élévation de sourcil, qu'il y en est un autre où le sourcil s'élève vers le milieu, et cette élévation exprime des mouvements agréables ; qu'il y a un autre où le sourcil s'élève vers le milieu du front et cette élévation représente des mouvements de douleur et de tristesse. Il y a à observer que lorsque le sourcil s'élève par son milieu, la bouche s'élève par les côtés, et à la tristesse elle s'élève par le milieu. Mais lorsque le sourcil s'abaisse par son milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle ; alors la bouche fait un contraire effet, car elle s'abaisse par les côtés.

< Dans le ris, toutes les parties se suivent, car les sourcils qui s'abaissent vers le milieu du visage font que le nez, la bouche et les yeux suivent ce mouvement. >^{xxxiii}

Dans le pleurer, les mouvements sont composés et contraires, car le sourcil s'abaisse du côté du nez et les yeux et la bouche s'élèvent de ce côté-là.

Il y a encore une observation à faire : que lorsque le cœur est abattu, toutes les parties du visage le sont aussi. Mais si au contraire le cœur ressent quelque passion, ou s'il s'échauffe et se roidisse, toutes les parties du visage tournent^{xxxiv} de ce mouvement ; et particulièrement la bouche est celle qui prouve qu'elle est, comme j'ai déjà dit, la partie de tout le visage qui marque plus particulièrement les mouvements du cœur, car il est à observer que lorsqu'il se plaint, la bouche s'abaisse par les côtés, et quand il est content, les coins de la bouche s'élèvent en haut, et quand il a de l'aversion, la

³⁰ Appétit concupiscible et appétit irascible.

³¹ Titre ajouté dans le manuscrit de Nivelon.

bouche se pousse en avant et s'élève par le milieu. C'est ce que nous observerons sur ces simples traits que j'ai formés, pour vous faire concevoir ce que je dis.

[Représentation des passions]

L'ADMIRATION

Comme nous avons dit que l'admiration³² est la première et la plus tempérée de toutes les passions où le cœur ressent le moins d'agitation, le visage reçoit aussi fort peu de changement en toutes ses parties, et s'il y en a, il n'est que dans l'élévation du sourcil, mais il aura les deux côtés égaux, l'œil sera un < peu >^{xxxv} plus ouvert qu'à l'ordinaire, et la prunelle < située >^{xxxvi} également entre les deux paupières et sans mouvement, attirée sur l'objet qui cause l'admiration. La bouche sera aussi entrouverte, mais elle paraîtra sans aucune altération, non plus que le reste de toutes les autres parties du visage. Cette passion ne produit qu'une suspension de mouvement pour donner le temps à l'âme de délibérer sur ce qu'elle a à faire, et pour considérer avec attention l'objet qui se présente à elle ; car s'il est rare et extraordinaire, du premier simple mouvement s'engendre l'estime.

L'ESTIME

Et l'estime ne se peut représenter que par l'admiration et par le mouvement des parties du visage, qui semblent être attachées sur l'objet qui cause cette attention, car lors les sourcils paraîtront avancés sur les yeux et pressés du côté du nez, l'autre partie étant un peu élevée, l'œil sera fort ouvert, et la prunelle élevée. Les veines < et >^{xxxvii} muscles du front paraîtront un peu enflés, et celles qui sont autour des yeux, les narines paraîtront serrées tirant un peu vers la partie d'en bas, les joues seront aussi médiocrement enfoncées à l'endroit des mâchoires. La bouche un peu entrouverte, les coins tirant en arrière, et penchant en bas, la tête semblera aussi s'avancer, et pencher sur l'objet qui cause de l'admiration³³.

VÉNÉRATION

Mais si < de >^{xxxviii} l'estime s'engendre la vénération, les sourcils seront baissés en la même situation que nous venons de dire, et le visage sera aussi incliné, mais les prunelles paraîtront plus élevées sous les sourcils, la bouche sera ouverte et les coins retirés, mais un peu plus en en bas que dans la précédente action. Cet abaissement des

³² Dessins : L. Beauvais, 2000, n° 1968-1973 ; gravures : Le Clerc, 1692, n° 3 ; B. Picart, 1698, n° 3 ; J. Audran, 1727, n° 3.

³³ Dessin : L. Beauvais, 2000, n° 1967 ; gravures : Le Clerc, 1692, n° 5 ; B. Picart, 1698, n° 4.

sourcils < et de la tête marque la soumission et le respect >^{XXXIX} que l'âme a pour un objet qu'elle croit au-dessus d'elle ; à^{XL} la prunelle élevée semble marquer l'élévation de l'objet qu'elle a considéré, et qu'elle connaît être digne de vénération³⁴.

AUTRE VÉNÉRATION

Mais si la vénération est causée par un objet pour lequel on doit avoir de la foi, alors toutes les parties du visage seront abaissées plus profondément que dans la première action. < Les >^{XLI} yeux et la bouche seront fermés, montrant par cette action que les sens extérieurs n'ont aucune part à cette admiration³⁵.

RAVISSEMENT

Mais si l'admiration est causée par quelque objet fort au-dessus de la connaissance de l'âme, comme peut être la puissance de Dieu et sa grandeur, alors les mouvements d'admiration et de vénération seront différents des précédents, car la tête sera penchée du côté du cœur, et les sourcils élevés en haut, et la prunelle sera de même.

La tête penchée comme je viens de dire semble marquer l'abaissement de l'âme et son incapacité, c'est pour cela aussi que les yeux ni les sourcils ne sont point attirés du côté de la glande, mais élevés vers le ciel, où ils semblent être attachés comme pour y découvrir ce que l'âme ne peut concevoir. La bouche est entrouverte ayant les coins un peu élevés en haut, ce qui témoigne une espèce de ravissement³⁶. Si au contraire de ce que nous avons dit ci-dessus, l'objet qui a causé d'abord notre admiration n'a rien en lui qui mérite notre estime, ce peu d'estime causera le mépris.

LE MÉPRIS

Et le mépris s'exprimera par le sourcil froncé et abaissé du côté du nez, et de l'autre côté fort élevé, l'œil fort ouvert, la prunelle au milieu, les narines retirées en haut, la bouche fermée, les coins un peu abaissés, et la lèvre de dessous poussant un peu que celle de dessus³⁷ ^{XLI}.

L'HORREUR

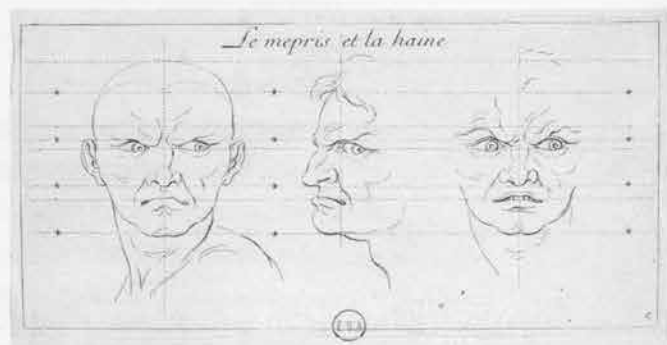
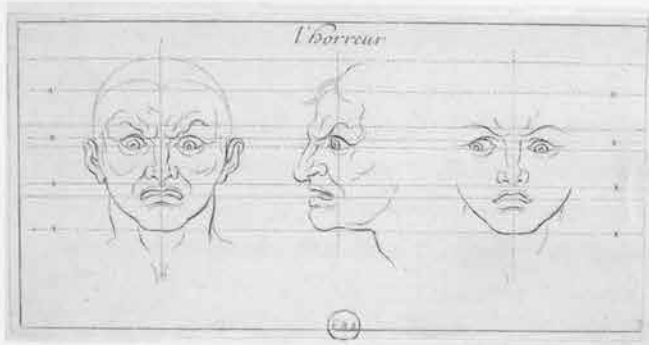
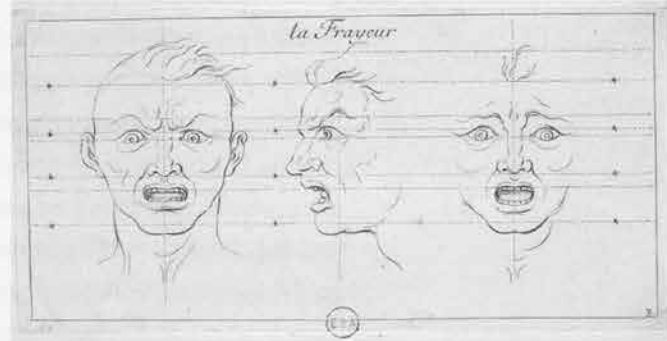
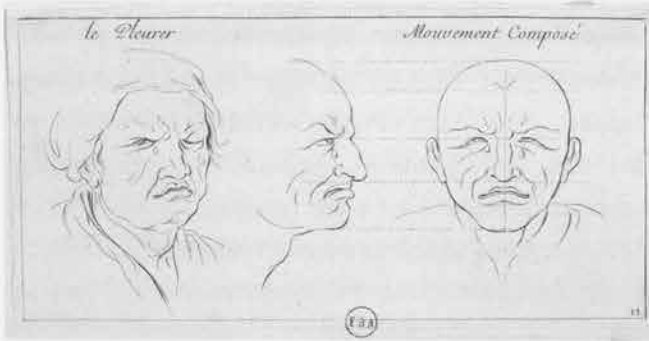
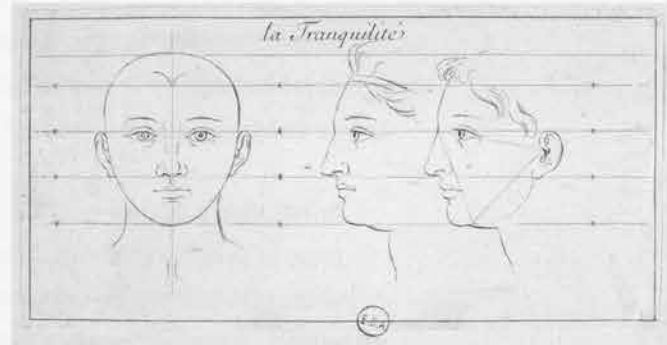
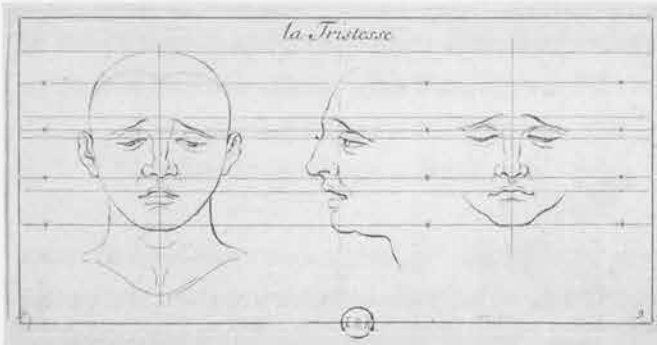
Mais si au lieu du mépris l'objet qu'on a admiré cause de l'horreur, alors le sourcil sera encore plus enfoncé que dans la première action, la prunelle au lieu d'être située au

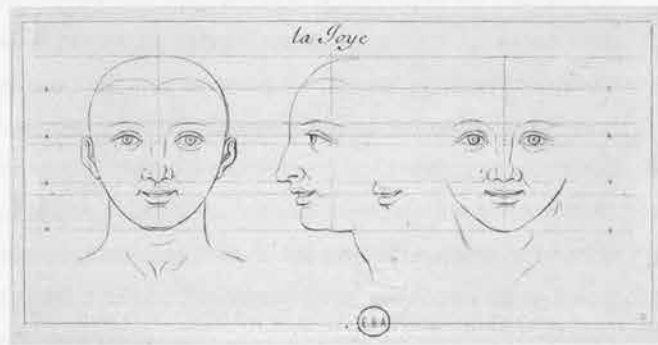
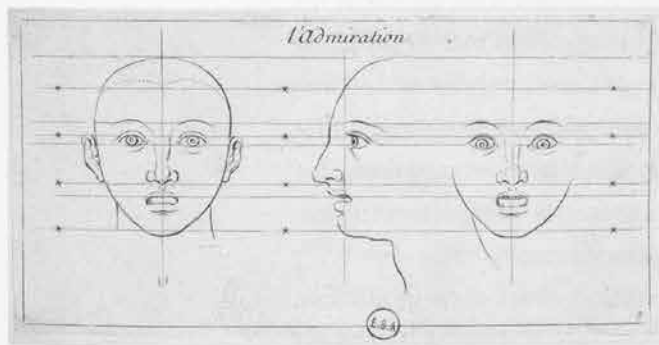
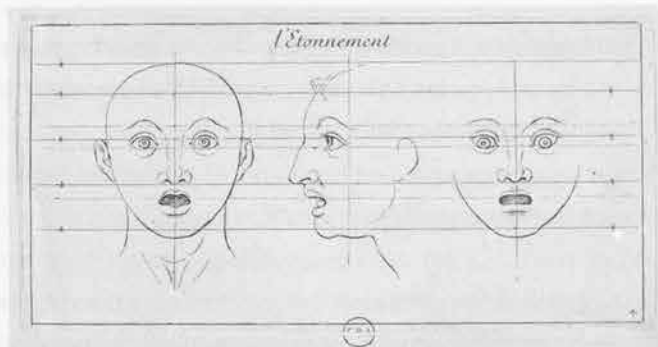
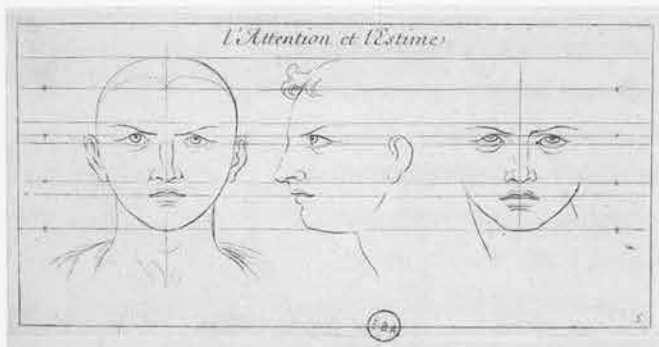
³⁴ Gravures : Le Clerc 1692, n° 15 ; B. Picart 1698, n° 5 ; J. Audran 1727, n° 5.

³⁵ Dessin : L. Beauvais 2000, n° 1978 ; Gravures : B. Picart 1711, n° 47, J. Audran 1727, n° 5.

³⁶ Voir 10 janvier 1671. Dessin : L. Beauvais 2000, n° 1979 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 15 ; B. Picart 1698, n° 7 ; J. Audran 1727, n° 6.

³⁷ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 2010-2011 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 6 ; B. Picart 1698, n° 8, J. Audran 1727, n° 15.





Sébastien Le Clerc,
d'après Charles Le Brun

de gauche à droite et de haut en bas

La tristesse,
La tranquillité,
Le pleurer,
La frayeur,
L'horreur,
Le mépris et la haine,
L'attention et l'estime,
l'étonnement,
L'admiration,
La joie,
La colère
Paris, ENSBA.

milieu de l'œil sera située en en bas, la bouche sera entrouverte, mais plus serrée par le milieu que par les coins qui doivent être comme retirés en arrière, les narines paraîtront élevées et serrées en haut, et formeront par cette action des plis aux joues. La couleur du visage sera pâle, et les lèvres et le tour des yeux un peu livides ; et cette action a de la ressemblance à la frayeur³⁸.

LA FRAYEUR

La frayeur, quand elle est excessive, fait que celui qui la ressent a le sourcil élevé par le milieu, et les muscles qui servent au mouvement de ces parties, fort marqués et enflés, et pressés l'un contre l'autre, s'abaissent contre le nez qui doit paraître retiré en en haut et les narines de même ; les yeux doivent paraître extrêmement ouverts, la paupière de dessus attachée sous les sourcils, le blanc de l'œil doit être environné de rouge, la prunelle doit paraître comme égarée, située plus au bas de l'œil que du côté d'en haut, le dessous de la paupière doit paraître enflé < et livide >^{XLIII}, les muscles du nez et les narines aussi enflés, les muscles des joues extrêmement marqués et former un pli de chaque côté des narines. La bouche sera fort ouverte, et les coins retirés en arrière ; toutes les veines et tendons seront fort apparents, tant à la partie du front qu'autour des yeux, les muscles et veines du < col >^{XLIV} doivent être fort tendus et apparents, les cheveux seront hérissés, la couleur du visage pâle, les extrémités des parties livides, et comme le bout du nez, les lèvres, les oreilles et le tour des yeux.

Si les yeux paraissent extrêmement ouverts en cette passion, c'est parce que l'âme s'en sert pour remarquer la nature de l'objet qui cause sa frayeur. Le sourcil, qui est élevé d'un côté et abaissé de l'autre, fait voir par la partie élevée qu'il semble se vouloir joindre au cerveau pour le garantir du mal que l'âme aperçoit ; et le côté qui est abaissé, et qui paraît enflé, se trouve dans cet état par les esprits qui viennent du cerveau en abondance, comme pour couvrir l'âme et la défendre du mal qu'elle craint ; la bouche fort ouverte fait voir le saisissement du cœur qui se sent pressé par le sang qui se retire vers lui, et qui l'oblige, voulant respirer, à faire un effort qui est cause que la bouche s'ouvre extrêmement, et que l'air qui passe par les organes de la voix forme un son qui n'est point articulé. Que si les muscles et les veines paraissent enflés, ce n'est que par les esprits que le cerveau envoie en ces parties-là³⁹.

Si toutes les passions précédentes peuvent être excitées en nous par des objets pour qui nous avons de l'estime ou de l'aversion, l'amour peut être aussi comme nous avons

³⁸ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 2013-2014 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 7 ; B. Picart 1698, n° 10, J. Audran 1727, n° 16.

³⁹ Dessin : L. Beauvais 2000, n° 2015 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 8 ; B. Picart 1698, n° 12 ; J. Audran 1727, n° 17.

dit, lorsque la chose qui nous est représentée bonne l'est à notre égard, c'est-à-dire comme nous étant convenable, cela nous fait avoir pour elle de l'amour.

L'AMOUR SIMPLE

Les mouvements extérieurs de cette passion lorsqu'elle est simple, sont fort doux et simples, car le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté que se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour, les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif et éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où est l'objet ; elle paraîtra un peu étincelante et élevée. Le nez ne reçoit aucun changement, de même que toutes les autres parties du visage, qui étant seulement remplies d'esprits qui l'échauffent et qui l'animent, rendent sa couleur plus vive et plus vermeille, et particulièrement à l'endroit des joues et des lèvres. La bouche doit être un peu entrouverte, et les coins un peu élevés, les lèvres paraîtront humides, et cette humidité peut être causée d'une vapeur qui s'élève du cœur⁴⁰.

LE DÉSIR

S'il y a du désir, l'on peut représenter cette passion par les sourcils pressés et avancés sur les yeux qui seront plus ouverts qu'à l'ordinaire, la prunelle se trouvera située au milieu de l'œil, et pleine de feu, les narines plus serrées que de coutume et un peu élevées du côté des yeux, la bouche est aussi plus ouverte que dans la précédente action, et les coins plus retirés en arrière, la langue peut paraître sur le bord des lèvres, la couleur plus enflammée que dans l'amour : tous ces mouvements faisant voir l'agitation de l'âme causée par les esprits qui la disposent à vouloir un bien qu'elle se représente lui être convenable⁴¹.

L'ESPÉRANCE

Lorsque nous sommes portés à désirer un bien et qu'il y a apparence de l'obtenir, alors ce bien excite en nous l'espérance. Or, comme les mouvements de cette passion ne sont pas tant extérieurs qu'intérieurs, nous en dirons peu de chose, et nous remarquerons seulement que cette passion tient toutes les parties du corps suspendues entre la crainte et l'espérance^{XLV}, de sorte que si une partie du sourcil marque de la crainte, l'autre partie marque de la sûreté ; ainsi toutes les parties du visage et du corps seront partagées et entremêlées du mouvement de ces deux passions⁴².

⁴⁰ Dessin : L. Beauvais 2000, n° 1981 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 14 ; B. Picart 1698, n° 13.

⁴¹ Dessin : L. Beauvais 2000, n° 1980 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 14 ; B. Picart 1698, n° 14 ; J. Audran 1727, n° 7.

⁴² Dessin : L. Beauvais 2000, n° 1982 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 14 ; B. Picart 1698, n° 15.

LA CRAINTE

Mais s'il n'y a pas d'apparence d'obtenir ce que l'on désire, alors la crainte ou le désespoir prend la place de l'espérance et les mouvements de la crainte s'expriment par le sourcil un peu élevé du côté du nez, la prunelle étincelante dans un mouvement inquiet, située dans le milieu de l'œil, la bouche ouverte, < se retirant >^{XLVI} en arrière, et plus ouverte par les côtés que par le milieu, ayant la lèvre de dessus plus retirée que celle de dessous⁴³. La rougeur est plus grande même qu'en l'amour ni au désir, mais elle n'est pas si belle, car elle tient de la couleur livide ; les lèvres sont de même, elles sont aussi plus sèches qu'en la passion de l'amour, mais la crainte se change en jalousie⁴⁴.

LA JALOUSIE

s'exprimera par le front ridé, le sourcil abattu et froncé, l'œil étincelant, et la prunelle cachée sous le sourcil, tournée du côté de l'objet qui cause la passion, la^{XLVII} regardant de travers et du côté contraire à la situation < du visage >^{XLVIII} ; la prunelle doit paraître sans arrêt et pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières < et les >^{XLIV} narines plus ouvertes et plus marquées qu'à l'ordinaire, et retirées en arrière, ce qui fait paraître des plis aux joues ; la bouche pourra être fermée, et faire connaître que les dents sont serrées, la lèvre de dessous excédera celle de dessus, et les coins de la bouche seront retirés en arrière, et seront fort abaissés ; les muscles des mâchoires paraîtront enfoncés. Il y aura une partie du visage dont la couleur sera enflammée, et l'autre jaunâtre, et les extrémités livides, car le feu sera autour des paupières, mais le dessous et le tour de l'œil, le blanc même, les joues seront jaunes, les lèvres pâles ou livides⁴⁵.

LA HAINE

De la jalousie s'engendre la haine ; et comme la haine et la jalousie ont un grand rapport entre elles, leurs mouvements extérieurs sont presque semblables, et nous n'avons rien à remarquer en cette passion de différent ni de particulier, qui ne soit dans la précédente⁴⁶. Après avoir parlé de la jalousie et de la haine, nous pouvons passer à la tristesse.

LA TRISTESSE

Comme nous avons dit que la tristesse est une langueur désagréable, où l'âme reçoit

⁴³ Le manuscrit de Jouin indique : « la lèvre de dessus plus retirée que celle de dessous ». Le dessin de Le Brun semble donner raison à Picart qui donne : « la lèvre de dessous plus retirée que celle du dessus ».

⁴⁴ Dessin : L. Beauvais 2000, n° 1983 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 16 ; B. Picart 1698, n° 16.

⁴⁵ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 2022-2023 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 18 ; B. Picart 1698, n° 17 ; J. Audran 1727, n° 19.

⁴⁶ Gravures : B. Picart 1698, n° 18. Audran grave la planche citée à la note précédente sous le titre *Haine ou jalousie*.

des incommodités du mal ou du défaut que les impressions du cerveau lui représentent. Cette passion se figure aussi par des mouvements qui semblent marquer l'inquiétude du cerveau et l'abattement du cœur, car les côtés des sourcils sont plus élevés vers le milieu du front que du côté de joues, et une personne qui est agitée de cette passion a les prunelles troubles, le blanc de l'œil jaune, les paupières abattues et un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entrouverte et les coins abaissés ; la tête paraît nonchalamment penchée sur une des épaules, toute la couleur du visage plombée, et les lèvres pâles et sans couleur⁴⁷.

[ABATTEMENT DU CŒUR ⁴⁸

Mais lorsque la tristesse est extrême, et que l'âme reçoit avec plus de violence qu'en la précédente action les incommodités du mal que les impressions du cerveau lui représentent, elle retire à elle tous les mêmes esprits qu'elle avait communiqués et qui étaient répandus dans tous les muscles et parties des sens extérieurs, et autour du cœur même, comme ayant un très pressant besoin pour résister au mal qui l'incommode. C'est ce manque d'esprits que l'âme a tous attirés autour de cette petite glande qui est au milieu du cerveau, qui produit l'abattement du cœur.

Il peut s'exprimer par les sourcils élevés en pointe vers le milieu du front et entièrement abaissés sur les paupières, l'extrémité des oreilles tirant en bas comme pour former une espèce de triangle, les yeux seront presque fermés, les coins des paupières du côté des joues tirant aussi en bas et suivant la forme du sourcil, la prunelle au milieu de l'œil, presque entièrement cachée, les narines aussi en bas, la bouche entrouverte, mais un peu plus serrée par les coins que par le milieu, les coins un peu plus abaissés que dans l'action précédente, les lèvres de dessous excédant un peu la supérieure ; la couleur sera tout à fait pâle et livide.]

DOULEUR CORPORELLE

Mais si la tristesse est causée par quelque douleur corporelle et que cette douleur soit aiguë, tous les mouvements du visage paraîtront aigus⁴ car les sourcils qui s'élèvent

⁴⁷ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 2002-2003 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 14 ; B. Picart 1698, n° 20 ; J. Audran 1727, n° 12.

⁴⁸ Ce paragraphe, que nous avons mis entre crochets, ne figure que dans le manuscrit de Rouen. Nous ignorons s'il a effectivement été lu par Le Brun ou s'il correspond à une addition ultérieure. Nous l'avons intégré ici parce qu'il nous semble s'accorder avec la réflexion menée par Le Brun dans ses dessins. Dans ceux-ci, il cherche en effet à différencier les degrés de la douleur, distinguant la Douleur d'esprit (L. Beauvais, 2000, n° 1993 et 1996), la Douleur corporelle aiguë ou la Douleur aiguë (*Ibid.*, n°1994, n°1995), la Douleur de corps et d'esprit (*Ibid.*, n° 1998), la Douleur ou mouvement composé (*Ibid.*, n°1999), la Douleur extrême et mouvement aigu, (*Ibid.*, n° 2000). Ces diverses distinctions sont reprises dans les planches de Le Clerc, 1692 (n° 15 et 19), de Picart, 1698 (n° 20-23, n° 35-37) et d'Audran, 1727 (n° 10-11). La distinction entre la douleur morale et la douleur physique prendra une grande importance au XVIII^e siècle.

en en haut, le seront encore plus que dans la précédente passion, et s'approcheront plus près l'un de l'autre ; la prunelle sera cachée sous le sourcil, les narines s'élèveront aussi de ce côté, et marqueront un pli aux joues, la bouche sera plus ouverte que dans la première^{LI} action et plus retirée en arrière, et fera une espèce de figure carrée en cet endroit-là. Toutes les parties du visage paraîtront plus ou moins marquées, et plus agitées selon que la douleur sera violente.

LA JOIE

Si au lieu de toutes les passions dont nous venons de parler, la joie s'empare de l'âme, les mouvements qui l'expriment sont bien différents de ceux que nous venons de remarquer, car en cette passion le front est serein, le sourcil sans mouvement, élevé par le milieu, l'œil médiocrement ouvert et riant, la prunelle vive et éclatante, les narines tant soit peu ouvertes, la bouche aura un peu les coins élevés, le teint vif, les joues et les lèvres vermeilles⁴⁹.

LE RIS

Et si < à >^{LII} la joie succède le ris, le mouvement s'exprime par les sourcils élevés vers le milieu de l'œil et abaissés du côté du nez, les yeux presque fermés, la bouche paraîtra ouverte et fera voir les dents, les coins seront tirés en arrière et s'élèveront en en haut, ce qui fera faire un pli aux joues qui paraîtront enflées et surmonter les yeux ; le visage sera rouge, les narines ouvertes, et les yeux peuvent paraître mouillés et jeter des larmes, qui étant bien différentes < de celles >^{LIII} de la tristesse, ne changeront rien aux mouvements du visage⁵⁰. Mais quand elles sont excitées par la douleur,

LE PLEURER

alors celui qui pleure a le sourcil abaissé sur le milieu des yeux, et élevé vers le milieu du front, les yeux presque fermés, < fort mouillés et abaissés du côté des joues, et >^{LIV} les narines enflées, et tous les muscles et veines du front fort apparents ; la bouche sera à demi ouverte, ayant les côtés abaissés, faisant des plis aux joues, la lèvre de dessous paraîtra renversée, et pousser celle de dessus, tout le visage sera ridé et froncé, et de couleur fort rouge, principalement à l'endroit des sourcils, des yeux, du nez et des joues⁵¹.

⁴⁹ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 1885-1886 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 2 ; B. Picart 1698, n° 24 ; J. Audran 1727, n° 8.

⁵⁰ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 1988-1989 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 20 ; B. Picart 1698, n° 25 ; J. Audran 1727, n° 9.

⁵¹ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 2004-2008 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 9 ; B. Picart 1698, n° 19 ; J. Audran 1727, n° 12.

LA COLÈRE

Lorsque la colère s'empare de l'âme, celui qui ressent cette passion a les yeux rouges et enflammés, et la prunelle égarée et étincelante, les sourcils tantôt abattus et tantôt élevés et resserrés l'un contre l'autre ; le front paraît ridé, formant des plis entre les yeux, les narines paraîtront ouvertes et élargies, les lèvres grosses et renversées et se pressant l'une contre l'autre ; la lèvre de dessous surmontera celle de dessus, laissant les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel et dédaigneux. Il semblera grincer les dents, il paraîtra de l'écume à la bouche, son visage sera pâle en quelque endroit, et enflammé en d'autres, et seront toutes les veines enflées du front, des tempes, < et du col seront enflées et >^{LV} tendues, les cheveux hérissés, et celui qui ressent cette passion souffle au lieu de respirer⁵², parce que le cœur est oppressé par l'abondance du sang qui vient à son secours⁵³.

À la colère succède quelquefois la rage ou le désespoir.

L'EXTRÊME DÉSESPOIR

peut s'exprimer par un homme qui grince les dents, qui écume et qui se mord les lèvres, et qui aura le front ridé par des plis qui descendent du haut en bas. Les sourcils seront abaissés sur les yeux, et fort pressés du côté du nez ; il aura l'œil en feu et plein de sang, la prunelle égarée et cachée sous le sourcil ou dedans le bas de l'œil, elle paraîtra étincelante et sans arrêt ; les paupières seront enflées et livides, les narines grosses et ouvertes s'élèveront en haut, et le bout du nez tirera en bas, les muscles et tendons de cette partie seront enflés, ainsi que toutes les veines et nerfs du front, des tempes et des autres parties du visage. Le haut des joues paraîtra gros, marqué et serré à l'endroit de la mâchoire ; la bouche qui sera ouverte se retirera fort en arrière, et sera plus ouverte par les côtés que par le milieu, la lèvre de dessous sera grosse et renversée et toute livide ainsi que tout le reste du visage ; il aura les cheveux droits et hérissés⁵⁴.

LA RAGE

a des pareils mouvements que le désespoir, < mais >^{LVI} ils semblent encore plus violents, car le visage sera presque tout noir et couvert d'une sueur froide, les cheveux hérissés, les yeux égarés et dans un mouvement convulsif, les prunelles faisant des mouvements contraires, s'approchant tantôt du côté du nez, et tantôt se retirant dans

⁵² Cureau de la Chambre, *op. cit.*, t. II, p. 308-309.

⁵³ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 2018-2020 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 12 ; B. Picart 1698, n° 28-30 ; J. Audran 1727, n° 18.

⁵⁴ Dessins : L. Beauvais 2000, n° 2024-2026 ; gravures : Le Clerc 1692, n° 13 ; B. Picart 1698, n° 31 ; J. Audran 1727, n° 20.

les coins de l'œil du côté des oreilles ; toutes les parties du visage seront extrêmement marquées et enflées⁵⁵.

Voilà, Messieurs, une partie des mouvements extérieurs que j'ai remarqués sur les visages. Mais comme nous avons dit dans le commencement de ce discours que les autres parties du corps peuvent servir à l'expression, il sera bon d'en dire ici quelque chose en passant.

[Mouvements des autres parties du corps]

Si l'admiration n'apporte pas grand changement dans le visage, elle ne produit guère d'agitation dans les autres parties du corps, et ce premier mouvement peut se représenter par une personne droite, ayant les deux mains ouvertes, les bras approchant un peu le corps, les pieds l'un contre l'autre et en même situation.

Mais dans l'estime le corps sera un peu courbé, les épaules tant soit peu élevées, les < bras ployés et >^{LVII} joignant le corps, les mains ouvertes et s'approchant l'une contre l'autre, et les genoux ployés.

Dans la vénération le corps sera encore plus courbé que dans l'estime, les bras et les mains seront presque joints, les genoux seront en terre, et toutes les parties du corps marqueront un profond respect.

Mais en l'action qui marque la foi, le corps peut être tout à fait incliné en terre, les bras ployés et joignant le corps, les mains croisées l'une sur l'autre, et toute l'action doit marquer une profonde humilité.

Le ravissement et l'extase peut faire paraître le corps renversé en arrière, les bras élevés, les mains ouvertes, et toute l'action marquera être transportée de joie^{LVIII}.

Dans le mépris et l'aversion le corps peut se retirer en arrière, les bras dans l'action de repousser l'objet pour lequel on a de l'aversion, et peuvent aussi se^{LIX} retirer en arrière, et les pieds et les jambes faire la même chose.

Mais en l'horreur les mouvements doivent être bien plus violents que dans l'aversion, car le corps paraîtra fort retiré de l'objet qui cause l'horreur. Les mains seront fort ouvertes, et les doigts forts et^{LX} écartés, les bras fort serrés contre le corps et les jambes dans l'action de courir.

La frayeur a bien quelque < chose >^{LXI} de ces mouvements, mais ils paraîtront plus grands et plus étendus ; car les bras se roidissent en avant, les jambes seront dans l'action de fuir de toutes leurs forces, toutes les parties du corps paraîtront dans les désordres^{LXII}.

⁵⁵ Dessin : L. Beauvais 2000, n° 2027 (non gravé).

Toutes les autres passions peuvent produire des actions au corps selon leur nature, mais il y en a qui ne sont pas presque sensibles comme l'amour, l'espérance, la joie : car ces passions ne produisent pas de grands mouvements au corps.

La tristesse ne produit qu'un abattement du corps, aussi bien qu'en toutes les parties du visage.

La crainte peut avoir quelque mouvement pareil à la frayeur, quand elle n'est causée que par l'appréhension de perdre quelque chose, ou qu'il arrive quelque < mal >^{LXIII}. Cette passion peut donner au corps des mouvements qui peuvent être marqués par les épaules pressées, les bras serrés contre le corps, les mains de même et jointes l'une dans l'autre, et toutes parties ramassées ensemble, et ployées comme pour exprimer un tremblement.

Le désir peut se marquer par les bras étendus vers l'objet que l'on désire ; tout le corps peut incliner de ce côté-là, et toutes les parties paraîtront dans un mouvement incertain et inquiet.

Mais en la colère tous les mouvements du corps sont grands et sont violents, et toutes les parties fort agitées ; les muscles doivent être fort apparents, plus gros et enflés qu'à l'ordinaire, les veines, tendons et nerfs doivent être de même.

Dans le désespoir toutes les parties du corps sont quasi en même état que dans la colère, mais les mouvements doivent paraître plus désordonnés et dans les actions violentes, car on peut faire un homme qui s'arrache les cheveux, qui se mord les bras, qui se déchire tout le corps, qui court et qui se précipite.

Il y aurait encore bien d'autres choses à remarquer, si nous voulions exprimer toutes les passions par le menu et dans toutes leurs circonstances. < Mais, >^{LXIV} Messieurs, vous agréerez ce petit échantillon de travail que j'ai fait pour suivre les sentiments de Monseigneur notre Protecteur, et le recevrez comme un travail proportionné à ma santé, et au temps que mes autres occupations me l'ont pu permettre. Je sais qu'il y a encore un grand nombre de passions que je n'ai point touchées ici, par la crainte que j'ai eu de vous ennuyer, et d'abuser de votre patience. Mais lorsque ce sera à mon tour à parler dans cette assemblée, je tâcherai de vous entretenir de la physionomie, et des effets différents que causent les passions selon la divers< ité >^{LXV} des sujets qui les reçoivent.

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 II Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 III Chez Picart et Jouin : « C'est, Messieurs, ce que j'ai... »
 IV « leurs opinions » dans le ms. 130.
 V Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.

- VI « réside en » chez Picart et Jouin.
 VII Jouin donne « et qui passent au travers ».
 VIII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart.
 IX Ms : « se ratifie » ; « le raréfie » chez Picart.
 X Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XI Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XII Le ms. 130 porte « au »
 XIII « ces » chez Picart et Jouin.
 XIV « la » au lieu de « l'âme » dans le ms. 130.
 XV « le lieu » chez Picart et Jouin.
 XVI Le ms. 130 porte « vacquant ».
 XVII « deux objets au lieu d'un » chez Picart et Jouin.
 XVIII « que » chez Picart et Jouin. « ou » dans le ms. 130.
 XIX « en ensuite » dans le ms.130.
 XX « ceci ils en font... » dans le ms.130.
 XXI Omis dans le Ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXII « acause » dans le ms. 130.
 XXIII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXIV Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXV Le copiste du ms.130 a sauté une ligne et a donné à l'amour la définition de la haine.
 XXVI Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXVII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXVIII Omis dans le ms. 130 et chez Jouin. Présent chez Picart.
 XXIX Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart.
 XXX Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXXI « de part à » chez Picart et Jouin.
 XXXII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXXIII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et, dans une formulation quasiment identique, chez Jouin.
 XXXIV « tiennent » chez Picart et Jouin.
 XXXV Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXXVI Omis dans le ms. 130 et chez Picart. Présent chez Jouin.
 XXXVII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXXVIII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XXXIX Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XL Omis chez Picart et Jouin.
 XLI « des » dans le ms. 130.
 XLII « passant un peu celle de dessus » chez Jouin. « excédant celle de dessus » chez Picart.
 XLIII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XLIV Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XLV « l'assurance » chez Picart et Jouin.
 XLVI Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XLVII « le » chez Picart et Jouin.
 XLVIII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 XLIX Omis dans le ms. 130. Présent chez Jouin.
 L « Douleur aiguë » en marge dans le ms. 130.
 LI « précédente » chez Picart et Jouin.
 LII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LIII Omis dans le ms. 130 et chez Jouin. Présent chez Picart.
 LIV Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LV Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LVI Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LVII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart. Le paragraphe entier manque chez Jouin.
 LVIII « un transport de joie » chez Picart et Jouin.
 LIX « se » barré dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LX « forts et » manquent chez Picart et Jouin.
 LXI Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LXII « le désordre » chez Picart et Jouin.
 LXIII Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LXIV Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.
 LXV Omis dans le ms. 130. Présent chez Picart et Jouin.

La conférence se conclut par une annonce d'un discours sur la physionomie, que Le Brun a sans doute tenu en l'appuyant sur des dessins conservés eux-aussi au Louvre. On en a une analyse dans le discours de Testelin sur l'expression (voir en annexe), et dans le manuscrit de Nivelon qui précise que « M. Le Brun n'a laissé aucun mémoire sur ce sujet ». Voir au 28 mars 1671.

| 1^{er} décembre 1668

Le conférencier prévu s'est désisté au dernier moment, comme le laissent entendre les *Procès-verbaux* : « A été mis en délibération que Messieurs les recteurs qui auront à faire l'ouverture des conférences s'y disposeront de bonne heure pour être prêts à suppléer au défaut de leur précurseur, en cas qu'il leur survienne occasion de manquement. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 335)

| 4 janvier 1669

Nicolas Loir : *Le Martyre de saint Étienne* du Carrache

MANUSCRIT ENSBA, ms. 141. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est inscrite sur la feuille de titre. La date donnée par Testelin semble fausse (voir la note finale).

AUTRE VERSION 6 juin 1682, par Guillet de Saint-Georges (« quelques abrégés qu'il a faits sur trois conférences [...], l'autre sur le tableau de saint Étienne faite par M. Loir »).

RELECTURES 1^{er} février 1681 (« lecture d'un mémoire qu'a laissé M. Loir sur un tableau du martyre de St Étienne ») ; 6 mars 1683 (« deux conférences [...] l'autre de Monsieur Loir, sur deux tableaux faits par le Carrache, et représentant tous deux le martyre de saint Étienne ») ; 4 septembre 1694, par Guillet de Saint-Georges (« discours qui contient les observations que feu Monsieur Loir a faites sur un tableau de l'Albane d'après les desseins du Carrache [...] ; ce tableau représente le martyre de saint Etienne »).

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 133, 146, 335-336.

NOTICE ÉDITORIALE Les nombreuses abréviations ont été résolues.

TABLEAU Le tableau étudié par Loir, qu'il pense avoir été peint par l'Albane d'après un dessin du Carrache, est aujourd'hui plutôt considéré comme un original du second. Il est conservé au musée du Louvre (inv. 204). Il a été acquis par le Roi du duc de Montausier vers 1667 (A. Brejon

¹ « Quoiqu'il y ait des différences en ceci et qu'on en pût faire une bonne chose, ce sera toujours une répétition de la conférence déjà faite par le Bourdon. Ainsi, je me contenterais de citer celle-ci. »

de Lavergnée 1987, cat. 357, p. 361-362), gravé pour le *Cabinet du Roi* par Guillaume Chasteau et commenté par Félibien dans les *Tableaux du Cabinet du Roi* (Paris, 1677, n° IV).

REMARQUES Lorsqu'il désigne des éléments du tableau, Loir adopte non pas le point de vue du spectateur mais celui du tableau, ce qui a pour effet d'inverser systématiquement la droite et la gauche. Cette inversion n'est pas due à la gravure, puisque celle-ci est dans le même sens que le tableau.

Messieurs,

Le tableau sur lequel je prétends aujourd'hui faire quelques observations en vos présences, est le martyre de saint Étienne de la savante école des Carrache que vous savez être venue au commencement de ce siècle pour retirer la peinture de l'abaissement et de la faiblesse où elle était tombée depuis la mort de Raphaël, de Michel-Ange et des Lombards.

Ce tableau, Messieurs, est petit en sa forme et grand en sa valeur, et quoiqu'il soit difficile de bien étudier de petites figures, celles-ci, qui sont de 5 ou 6 pouces de hauteur seulement², sont desseignées d'un goût si grand, si noble et si relevé, qu'elles paraissent de la grandeur d'un beau naturel³.

Il est assurément du dessein d'Annibal, les autres de cette école, quoique très habiles, n'ayant pas eu la correction et la liberté qui paraît dans cet ouvrage. Il me semble peint de l'Albane, savant disciple de ce grand maître, sous sa propre conduite et vraisemblablement retouché de lui, comme la figure de saint Étienne qui en est toute peinte, et les têtes et extrémités des autres figures retouchées⁴. Mais, quoi qu'il en soit, ce petit tableau est à mon gré un excellent ouvrage et duquel l'on peut tirer un fruit avantageux pour les amateurs et professeurs de la peinture.

Mais pour renfermer dans quelque ordre les réflexions que j'ai faites sur ce tableau, et vous les démontrer plus sensiblement, j'en diviserai l'examen en 4 observations.

La première sera sur l'invention ou composition de l'ouvrage ;

La seconde sur le dessein, les contours et les proportions ;

La troisième sur l'expression des passions ;

La quatrième sur le coloris, union, ombres et lumières.

² Soit de 13,5 à 16,2 cm.

³ Le même argument, qui oppose les petites dimensions du tableau et les « grandes beautés » qu'il renferme avait déjà été utilisé par Bourdon dans sa conférence sur le *Martyre de saint Étienne* du Carrache (voir plus haut, 5 mai 1668).

⁴ Sur la distinction des deux versions du *Martyre de saint Étienne* peintes par le Carrache et l'Albane, voir la relecture des conférences de Bourdon et Loir le 6 mars 1683 et le compte rendu de Guillet de Saint-Georges.

[1. L'invention]

Pour examiner la première partie touchant l'invention ou composition de l'ouvrage, il faut observer que l'histoire de ce fameux martyr rapporte que saint Étienne, pour avoir soutenu publiquement les intérêts de Jésus-Christ et reproché aux Juifs leur cruauté envers le Juste, excita tant de rage dans le cœur du peuple animé par ses ennemis qu'ils se saisirent de sa personne et sous la conduite de Paul, jeune homme ardent et grand zélateur de la loi de Moïse, le traînèrent hors de la ville de Jérusalem et, criant au blasphémateur, le lapidèrent⁵.

Or dans cette composition, ce savant homme a suivi fidèlement l'histoire. On voit que cette action se passe hors de la ville par cette porte et les murailles peintes dans le lointain. On voit aussi que ceux qui commettent cette action cruelle sont gens ramassés d'une multitude populaire par la diversité de leurs âges et de leurs habillements.

Le groupe principal qui remplit le milieu du tableau est disposé avec tant d'art et de science que, sans aucun embarras ni confusion, il environne le saint sans le couvrir. Et bien qu'il soit composé de huit figures, elles sont posées si heureusement qu'elles laissent la liberté aux yeux du spectateur de pénétrer le champ où se passe cette action pour admirer les beaux contrastes de toutes les parties. Cette figure du devant de ce groupe, drapée de rouge et un peu baissée, et cette autre qui lui est voisine, courbée entièrement pour amasser une pierre, sont desseinées en ces attitudes bien judicieusement, puisque faisant une belle variété de mouvement elles laissent paraître les deux autres figures qui sont derrière, que le peintre a faites debout.

Paul est assis en la posture d'un homme auquel on a commis la garde de quelque chose qui se peut dérober et qui s'assied dessus pour le conserver plus sûrement. Cette attitude est encore fort avantageuse pour découvrir ce groupe de figures qui sont debout derrière lui, qui se trouve rompu agréablement par la figure de ce jeune homme. Ce même groupe, qui regarde avec attention, représente la multitude de personnes de toutes conditions qui suivirent pour être spectateurs de ce massacre, étant placés justement à l'extrémité du côté gauche du tableau.

Ce vieillard debout au côté droit, accompagné apparemment de plusieurs autres, y ayant encore une figure qui paraît en partie auprès de lui, est placé fort à propos pour représenter qu'il y avait des gens de toutes parts, chose qui suit toujours de mieux en mieux l'histoire. Ce petit groupe sert encore à dégrader le plan et faire éloigner la figure de saint Étienne qui est placée plus vers le milieu du tableau comme le héros de l'action. Il faut encore admirer l'exactitude d'Annibal à marquer les extrémités des corps pour en faire mieux connaître la beauté et développer les attitudes, ce qui éclate si bien en

⁵ Ac 6, 8-7, 60.

ce tableau. Cette qualité lui est commune avec tous les grands dessinateurs qui ont bien connu le mauvais effet de ces corps tronçonnés que les génies lents et médiocres mettent si mal à propos dans leurs ouvrages et qui les rendent si désagréables. Cette remarque, Messieurs, me semble importante et doit être pratiquée par les élèves qui veulent acquérir la réputation d'être corrects et renoncer à une pratique vicieuse.

Nous pouvons aussi remarquer que l'inégalité du plan ou terrain, un peu haut et bas, est bien inventée de cette sorte pour donner plus de jeu et plus de dégagement aux figures. La gloire qui paraît dans le ciel, dont un ange est parti et vient couronner le glorieux martyr, suit encore fidèlement l'histoire.

Le ciel par sa sérénité et les arbres couverts de feuilles marquent que les hivers sont doux en la Palestine⁶, ou encore que la splendeur de la gloire peut avoir dissipé les nuages qui auraient pu être dans l'air.

Le paysage qui sert de fond et de derrière à cette histoire, bien que composé de peu de parties, ne laisse pas de faire voir un grand pays et une grande ville, par ce peu de dômes et de bâtiments de bonne architecture. C'est en de semblables choses que la grandeur du génie et du goût se fait connaître, de faire de peu beaucoup, au contraire des génies communs qui, après avoir entassé beaucoup de choses belles séparément, en font un assemblage confus qui ruine la réputation de leurs ouvrages.

On peut encore observer que le vêtement de saint Étienne marque sa qualité et sa vocation⁷, et celui de Paul que ce jeune homme était soldat, et comme la milice était sous l'autorité romaine, il l'habille en soldat romain. Toutes ces circonstances sont nécessaires pour rendre un sujet accompli par la pratique et l'application de cette grande règle de convenance que les Italiens appellent *coustume*. Enfin, Messieurs, je trouve que ce petit tableau est traité avec autant de feu et de pensées qu'il y paraît de solidité et de jugement.

[2. Le dessin]

Quant à la deuxième observation du dessin des contours et des proportions, je puis dire que c'est une des parties qui rend cet ouvrage le plus considérable. Le trait des contours est si fin et si pur qu'il nous montre la beauté des proportions qu'on remarque aux statues antiques, accompagnée de cette belle liberté du naturel, chose que les Carrache ont possédée en un degré éminent. Cette observation me confirme que cet heureux succès leur est arrivé par l'usage du modèle d'un corps humain vivant et bien

⁶ La fête de saint Étienne étant célébrée le 26 décembre, on a longtemps pensé qu'il ne pouvait avoir été martyrisé qu'en hiver.

⁷ Un débat aura lieu à l'instigation de Le Brun et La Fosse sur le vêtement de saint Étienne dans les tableaux du Carrache et de l'Albane le 6 mars 1683 (voir tome II).



Annibal Carrache,

Le Martyre de saint Étienne,
Paris, musée du Louvre.

choisi parce qu'après qu'un dessinateur s'est formé le goût dans la grande manière sur les statues antiques, il trouve un secours merveilleux dans le modèle qui, par un mouvement insensible et par la variété de ses attitudes, lui fournit les moyens de donner plus de vie, d'action et de vérité à ses figures que ne peuvent en avoir celles qui viennent d'après les statues, qui tiennent toujours quelque chose de la dureté de leur exemplaire.

Or cette grande manière et cette belle liberté de contours, soit dans le composé, soit dans les membres particuliers, paraît ici avec éclat et correction. On voit les têtes faites pour les corps et les corps pour les têtes, les pieds et les mains et les autres parties ont leurs justes proportions et forment ce beau tout ensemble, qui se trouve si rarement dans la plupart des ouvrages. La figure qui se baisse pour amasser une pierre marque bien le poids de son corps par les muscles de sa jambe gauche sur laquelle il s'appuie, qui renfle en dehors, et les doigts des pieds un peu écartés. On voit dans le seul trait des jambes de la figure du devant, qui lui est voisine, son mouvement et son action à lancer la pierre avec plus de violence.

Les bras nerveux du soldat debout et appuyé sur un javelot sont dessinés si résolument et avec tant de goût et de maîtrise qu'il paraît impossible de faire mieux.

Les bras et les mains de Paul ne sont pas d'une beauté inférieure, et toutes les autres extrémités sont si correctes et faites avec tant de soin et de diligence, qu'elles sont terminées et arrêtées comme la Nature même.

Les airs de têtes sont nobles, gracieux et variés. La tête de la figure qui se baisse, celle de Paul et des trois figures du groupe de derrière lui sont d'une beauté surprenante. Mais surtout brille d'un éclat extraordinaire celle du saint martyr, qu'on ne peut assez admirer.

La manière des draperies est grande et facile, celle de saint Étienne conserve le nu et la beauté de l'attitude avec toute la grâce et la justesse possible. Celle de saint Paul et de ces vieillards qui lui sont proches ne sont pas moins belles, celle de l'ange, qui s'accorde si bien avec l'action de la figure et le mouvement de l'air, est merveilleuse, et pour mieux dire enfin, toutes ces draperies sont admirablement bien dessinées. Ce bon effet vient assurément de l'usage des petits modèles accommodés avec des étoffes dont Annibal se servait si utilement dans ses ouvrages, étant difficile, pour ne pas dire impossible, que les draperies faites de pratique puissent jamais avoir la grâce, la simplicité et le vrai qu'ont celles qui sont dessinées sur la vérité même.

[3. L'expression des passions]

La troisième observation de l'expression des passions me fournit une matière assez ample pour admirer ce tableau. Les massacreurs sont tellement appliqués à leur action qu'on ne voit aucun mouvement qui ne tende à l'accomplissement de ce cruel emploi. La figure qui est la plus proche du saint, chargée de cette grosse pierre qu'elle élève à

deux mains, paraît bien ne s'être approchée que pour l'écraser avec plus de violence par la pesanteur du coup qu'il veut lui décharger sur la tête. On voit dans ses bras et dans ses épaules la peine qu'il se donne. Son dessein, sa colère et sa cruauté sont exprimés dans ses yeux fixés sur le saint. Ses sourcils sont froncés vers le haut du nez, sa bouche à demi ouverte, la lèvre dessous rentrant en dedans⁸. On voit encore par ses talons qui ne posent pas à terre l'effort qu'il fait pour s'élever.

La petite figure proche de lui, un peu plus derrière, témoigne bien sa rage et son emportement par ses regards furieux et sa bouche ouverte, et même son impatience en prenant les pierres de dedans la robe d'un enfant qui montre sa joie puérile en satisfaisant aux volontés de celui à qui il les apporte.

Ces deux vieillards qui sont au milieu du groupe et font cette belle variété de têtes de différents âges que l'œil démêle si nettement, expriment parfaitement bien leurs passions. Celui de devant se penche un peu comme ayant chargé de pierres le devant de sa robe retroussée, ce qui donne action à son bras gauche, et tournant ses regards vers le saint, lève le bras droit pour lui jeter la pierre avec furie. Et le vieillard de derrière ayant les deux mains libres prend son temps pour lancer la pierre et montre par l'action de sa tête élevée l'ardeur de son désir pour la mort du lapidé. Le jeune homme de poil ardent qui lui est voisin semble attentif à recevoir les ordres de Paul qui lui parle avec grande véhémence, comme s'il lui reprochait sa paresse d'être des derniers à jeter la grosse pierre qu'il porte.

Cette pensée a donné lieu au peintre de varier fort avantageusement l'action de cette tête différente des autres qui regardent le martyr. Celui qui se baisse et qui, amassant une pierre, regarde attentivement saint Étienne, témoigne bien son cruel dessein et l'impatience qu'il a de le frapper, puisque, n'ayant pas encore amassé sa pierre, il considère déjà comment il ajustera le coup qu'il doit lancer.

L'expression de Paul est véhémence plus qu'aucune autre. Il tend les bras pour animer ses cruels compagnons. Sa bouche, ses yeux furieux et ses sourcils élevés marquent l'ardeur de sa colère contre le saint et le violent désir qu'il a de sa mort. C'est ce qui a fait dire à l'historien de ce fameux martyr que Paul n'avait pris le parti de garder les manteaux que pour donner plus de liberté à ses compagnons, et emprunter cent mains au lieu des deux siennes pour l'accomplissement¹⁰ de sa vengeance⁹.

Cette figure au côté gauche du tableau, qui paraît seule de ce petit groupe, s'appuie contre un arbre comme par précaution, et regarde cette cruelle action avec l'attention

⁸ Nicolas Loir offre ainsi une description de la colère différente de celle que Le Brun a développée dans sa conférence sur l'expression des passions particulières (voir plus haut, 6 octobre et 10 novembre 1668).

⁹ Ac 22, 20.

¹⁰ Ac 8, 2.

d'un homme étonné et craintif, et par sa main sur la poitrine, il paraît touché de compassion, comme furent ceux qui se convertirent à Jésus-Christ en cette rencontre¹⁰.

Cet autre groupe du côté gauche représente parfaitement bien des hommes qui ne sont que spectateurs, leurs mouvements n'ayant rien de violent mais marquant plutôt de l'étonnement et de la compassion. En ceci paraît la science et le jugement du peintre pour faire trouver un repos aux yeux émus par l'expression violente du martyr.

Mais la tête du saint Étienne est celle où l'expression est la plus parfaite, selon les règles solides de l'art. Ce martyr étant le héros de l'action, aussi le savant Annibal lui a-t-il donné le caractère qui lui convient, et qui est si différent de celui de tous les autres qu'on voit briller dans toutes les parties de cette belle tête la foi, l'espérance et la charité qui animaient son cœur. Elle est un peu penchée, tant pour marquer sa faiblesse à cause de l'ébranlement des coups que parce que cette attitude est avantageuse pour faire une tête belle et artiste. Ses yeux tournés vers le ciel d'où il voit venir un ange pour couronner son glorieux martyr marquent son zèle et sa confiance et s'accordent bien avec son attitude à genoux, puisque l'histoire rapporte que le saint, se voyant attaqué, pria Dieu pour lui-même étant debout, mais qu'il se prosterna à genoux pour prier pour ses ennemis, observation admirable de ce grand peintre pour représenter son héros dans l'action la plus extraordinaire à l'homme, qui est la prière pour ses ennemis et pour des ennemis qui le massacrent.

Cet ange qui vient couronner cette couronne de martyr vole avec grande diligence et applique bien attentivement ses yeux sur le saint vers lequel il est envoyé.

L'expression de ces petits anges qui écartent les nues pour découvrir au saint martyr la gloire qui le console dans ses souffrances, est à mon gré fort agréable et fort ingénieuse et bien digne de tout le reste du sujet. Le Père Éternel ouvre les bras comme pour présenter cette gloire au saint martyr, et Jésus-Christ, par ce bras dont il touche sa poitrine, semble montrer qu'il est touché du zèle et de la constance de son protomartyr.

[4. Le coloris, l'union, les ombres et les lumières]

Je passerai maintenant, Messieurs, à la quatrième observation.

La matière en sera le coloris, l'union, les ombres et les lumières. Ce sont des parties tellement essentielles que, sans elles, la peinture ne serait qu'un squelette dur et désagréable. Nous avons en cet ouvrage que nous examinons de quoi admirer le savoir d'Annibal dans la pratique de ces trois importantes parties.

Le coloris que nous voyons en ce petit tableau est exquis et fait aisément comprendre l'étude particulière qu'Annibal avait faite sur cette partie de la peinture dans ses travaux de Lombardie d'après les Vénitiens et le Corrège, et l'Albane d'après son excellent maître. La pâleur de saint Étienne marque également sa douleur et l'abattement de son corps par les blessures qu'il a reçues. Le feu et la colère paraissent dans le teint

des visages et des yeux de ceux qui le lapident. La même chose se remarque à celui de saint Paul.

Ce soldat debout appuyé sur son javelot est d'un teint qu'on voit bien être accoutumé aux ardeurs du soleil. Le vieillard qui lui est proche est d'une carnation plus délicate et les autres à proportion. La différence des teintes des jeunes hommes d'avec celles des vieillards est visible et s'accorde encore à la couleur du poil.

Le coloris de la carnation de l'ange qui apporte la couronne est bien plus vif et plus brillant que celui des autres têtes. Il semble participer des couleurs de la gloire d'où il part. Cependant ce passage de teintes et de couleurs se fait de l'une en l'autre avec tant d'art et de science qu'on en voit naître cette juste harmonie et cette charmante union qui plaît aux yeux et ravit l'intelligence des amateurs de la peinture.

Les couleurs des draperies ne sont pas choisies avec moins de jugement pour se varier et se détacher l'une de l'autre sans blesser les yeux des connaisseurs par aucun contraste rude et désagréable.

La robe bleue et le manteau blanc de ce vieillard debout, le premier sur le plan, est la draperie la plus propre non seulement pour approcher la figure de la vue, mais sert encore avantageusement par sa force à éloigner la figure de saint Étienne drapée de jaune et blanc. Celle de la petite figure la plus proche de ce dernier, de violet clair et changeant, s'accorde parfaitement avec celle du saint. De même l'habillement de cette autre plus petite, un peu obscure parce qu'elle est plus reculée, convient et s'unit tendrement avec l'ombre des tours. Cet autre vieillard qui tourne le dos avec son vêtement rouge assez vif se rapproche et détache admirablement de cet autre qu'il couvre, vêtu d'un blanc sali et qui sans doute lui est tout exprès opposé, et encore d'avec la figure vêtue d'un jaune roussâtre, couleur qui s'unit avec celles qui sont les plus proches.

Cette même conduite paraît aux draperies des autres figures du groupe de derrière Paul, aussi bien qu'en la sienne, particulièrement aux couleurs des manteaux sur lesquels il est assis qui sont vives comme proches de la vue. Celle de l'ange, d'un jaune éclatant et assez fort sur ses extrémités, est admirable tant pour le faire participer^{III} de la couleur de la gloire céleste, que pour le détacher de dessus le ciel qui lui sert de fond^{IV} avantageux, [et] montre l'habileté du maître dans l'observation de cette maxime pour approcher de la vue les figures qui coupent sur un ciel vague et serein.

Quant aux ombres et aux lumières, Annibal nous en donne ici une leçon fort utile. Il fait venir sa lumière du côté droit du tableau, entre ces tours et cet arbre qui leur est opposé, parce que cette lumière tombe d'abord largement et attire les yeux sur la figure de saint Étienne, sujet principal du tableau. Cette observation est si judicieuse qu'elle doit être incessamment pratiquée par ceux qui ont envie de bien faire. Cette lumière passe ensuite sur les autres corps insensiblement sans causer que peu d'ombre aux figures

sur le plan parce que cette action se passe en une lumière presque universelle. La figure qui se baisse pour amasser une pierre reçoit la même lumière que saint Étienne, étant sur la même ligne. Aussi est-ce la figure la plus artiste et la plus étudiée de tout l'ouvrage, le peintre s'étant plu à la dessigner avec autant de soin qu'elle est peinte avec amour, le peu de draperie dont elle est couverte étant si bien jeté et si bien colorié qu'il en augmente la grâce et la perfectionne de tout point.

L'ombre de cette grande partie de muraille et de tours qui sert de fond^V à ce beau et principal groupe de figures est placée bien à propos pour leur donner le relief qui les rend si distinctes et si belles. Ce grand morceau d'ombre donne une grâce merveilleuse à tout l'ouvrage¹¹ et cet artifice du peintre est digne d'être admiré et d'être suivi avec soin puisqu'au moyen d'une simple muraille ombrée dont le labeur en soi est médiocre, il donne l'éclat à tout le reste de son tableau et le rend de grande manière.

Enfin, Messieurs, j'ai trouvé tant de beautés dans ce tableau que l'abondance de la matière m'a peut-être jeté plus avant que je ne devais aller dans l'examen que j'en ai fait, puisqu'il semble que j'aie voulu moissonner seul en avare un champ qui vous est ouvert avec plus de justice qu'à moi, dont les lumières sont infiniment au-dessous des vôtres. C'est pourquoi, Messieurs, je sou mets à vos jugements la décision des observations que je viens de faire en vous suppliant d'en excuser les erreurs et d'avoir la bonté de les corriger par vos bons avis.

Prononcé par Monsieur Loir en l'assemblée publique du samedi quatrième jour du mois de mai 1670¹².
H. Testelin

¹¹ À partir de ce mot, le manuscrit est d'une autre main.

¹² B. Teysse d'Acquin (1965, p. 319, n. 2 et p. 544, n. 2) tire argument du changement d'écriture pour contester à juste titre la date donnée par Testelin. En revanche, il est plus difficile de le suivre lorsqu'il suppose que cette fin du texte a été rajoutée lors de la relecture le 1^{er} février 1681.

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Ms. : « qu'il ».
- II Ms. : « l'accompliment ».
- III Ms. : « participant ».
- IV Ms. : « fonds ».
- V Ms. : « fonds ».

| 9 février 1669

Sébastien Bourdon : Sur la lumière**MANUSCRIT** Perdu.**AUTRES VERSIONS** On possède deux versions plus tardives de cette conférence, l'une de Guillet de Saint-Georges (ENSBA, ms. 48), et l'autre de Mariette. La version que nous proposons est celle de Guillet (voir plus bas).**PROCÈS-VERBAUX** Pas de mention.**DATATION** Conférence datée par Watelet.**RELECTURES** 7 juin 1681 (« lecture du mémoire de Monsieur Bourdon sur la lumière dans les différentes heures du jour ») ; 8 mai 1683, par Guillet (« l'autre sur les six parties du jour pour la distribution de la lumière, faite par Monsieur Bourdon ») ; 4 décembre 1694, par Guillet (« un discours qui a été autrefois prononcé par Monsieur Bourdon sur les six parties du jour ») ; 4 septembre 1717 (« discours autrefois prononcé par feu Monsieur Bourdon sur la lumière ») ; 10 mai 1752, par Mariette (« M. Mariette, associé libre, a lu une dissertation de M. Bourdon sur la lumière [...] que M. Mariette a mise dans un nouvel ordre »).**ÉDITIONS** La version Mariette de cette conférence a été publiée par C.-H. Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1788, t. I, p. 398-415 ; H. Jouin 1883, p. 122-135 ; A. Mérot 1996, p. 169-180. La version Guillet a été publiée par M. Bornscheuer 2005, p. 534-542.**BIBLIOGRAPHIE** B. Teyssède 1965, p. 131-137, p. 288 ; Bornscheuer 2005, p. 95-117.**NOTICE ÉDITORIALE** Pour l'édition de cette conférence, nous nous sommes fondés sur le manuscrit de Guillet de Saint-Georges. Selon son habitude, celui-ci a ajouté en marge du texte quelques notes complémentaires d'explication ou de critique. Le texte de la version Mariette, jusqu'à présent le seul à avoir été publié, a été « mis dans un nouvel ordre », selon les termes de Mariette lui-même, qui a supprimé une bonne partie des correspondances mystiques élaborées par Bourdon. Bien que moins lisible, la version de Guillet de Saint-Georges semble conserver une plus grande part du matériau d'origine de la conférence de Bourdon, et paraît ainsi plus proche de la pensée de l'auteur. Nous avons donc préféré nous y reporter. On verra à la date du 10 mai 1752 la version Mariette de cette conférence, ainsi que celle d'une autre conférence de Bourdon (5 juillet 1670), que Mariette lit à la suite dans la même séance.**REMARQUES** Après celles de Le Brun sur l'expression générale et sur l'expression particulière, cette conférence est la troisième, parmi celles qui sont parvenues jusqu'à nous, à être consacrée à un thème et non à l'analyse d'une œuvre. Elle devait être la première (et sera la seule effectivement prononcée) d'une série de six conférences que la mort empêchera Bourdon de mener à son terme (voir plus haut les remarques sur la conférence du 3 décembre 1667). En 1788, dans le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet, l'article « Conférences » reproduit seulement deux conférences : celle-ci dans la version Mariette et celle d'Oudry du 7 juin 1749 intitulée « Réflexions sur la manière d'étudier la couleur ».*[Guillet de Saint-Georges]**Discours de M. Bourdon sur la lumière**Les six parties du jour pour la lumière*

M. Bourdon qui, dans une des conférences précédentes, avait examiné le tableau où M. Poussin a représenté le miracle de Jésus-Christ sur deux aveugles, et dans une autre conférence le saint Étienne du Carrache¹, dit avec beaucoup de modestie à

l'ouverture de celle-ci qu'il appréhendait de n'avoir pas dignement expliqué ces deux excellents ouvrages, ni répondu à l'attente de l'Assemblée. De sorte que, pour essayer de mieux réussir, il allait prendre une autre route et parler en général de la peinture, sans se proposer un tableau particulier ; que se préparant à six discours différents qui ne se suivraient pourtant pas immédiatement l'un l'autre, il traiterait tour à tour de la lumière, de la composition, du trait, de l'expression, de la couleur et de l'harmonie ; que c'étaient les six points essentiels de la peinture, et qu'ayant résolu ce jour-là de parler de la lumière, il considérait qu'en six diverses heures du jour, elle pouvait être dispensée avantageusement, et donner aux peintres six différentes idées. Que ces six parties du jour étaient d'autant plus remarquables et plus nécessaires que chacune avait son mystère ou son caractère particulier, dont les poètes aussi bien que les peintres se prévalaient pour l'ornement de leurs ouvrages².

L'aube du jour, consacrée au silence, était la première de ces six parties. Le lever du soleil, propre à la joie, faisait la seconde. Il considérait pour la troisième la position du soleil entre le levant et le midi, ce qui figurait le travail. Ensuite, il regardait le midi comme le temps destiné au repos. Après il passait à la position du soleil entre le midi et le couchant, et dit qu'elle représentait la licence. Enfin le couchant faisait sa dernière partie et était réservée pour les plaisirs.

Il établit donc pour maxime que les étudiants doivent toujours avoir égard à la qualité de leur sujet, et choisir l'heure qui porte mieux le caractère de l'histoire qu'ils traitent, afin d'y accommoder leurs fortes ou leurs faibles teintes et distribuer sagement leurs couleurs. Il y ajouta une autre raison qui mérite d'être bien pesée, et dit que comme l'art de la peinture fait une partie de la vérité de l'histoire aussi bien que les médailles, on ne doit pas négliger la recherche du temps que les événements sont arrivés¹.

[L'aube du jour]

L'aube du jour est favorable à l'histoire des conquérants et des grands capitaines, quand il s'agit de l'attaque des brèches et des lignes, de l'enlèvement d'un quartier, de la surprise d'une place et de l'insulte d'une armée que l'on croit fatiguée du travail et plongée dans le sommeil. Ainsi Josué surprit à la pointe du jour les villes de Jéricho et d'Haï. La bataille d'Issus, où Alexandre et Darius se trouvèrent pour la première fois en présence, celle de Pharsale donnée de Romains contre Romains, celle où les

¹ Voir le 3 décembre 1667 et 5 mai 1668.

² Bourdon avait déjà remarqué le « mystère qu'à son dire le Carrache [...] avait sous-entendu » dans les différentes couleurs de son *Martyre de saint Étienne* (voir plus haut, 5 mai 1668). La confrontation des deux textes montre que Bourdon entend insister sur la valeur symbolique de la lumière à partir d'exemples précis, plutôt que proposer une grille rigide d'application.



Sébastien Bourdon.

L'Enlèvement d'Hélène [l'aube du jour].
Rouen, musée des beaux-arts.



Sébastien Bourdon,

Le Baptême du Christ [le soleil levant],
New York, Metropolitan museum of Art.

Romains cédèrent à la valeur des Parthes et plusieurs autres aussi sanglantes se donnèrent au jour naissant. Quand l'heure n'est pas marquée précisément dans l'histoire, M. Bourdon conseille aux étudiants de se prescrire celle-là, car outre qu'elle marque mieux la vigilance du capitaine qui engage le combat, elle fournit une lumière très agréable et très avantageuse^a.

On peut encore prendre commodément cette partie du jour pour exprimer le moment favorable de quelques aventures amoureuses, comme l'enlèvement d'Hélène par Thésée et par Pâris³, et celui de Céphale par l'Aurore. Quiconque voudrait figurer un homme de lettres appliqué à l'étude ou un excellent artisan au travail serait encore obligé de choisir cet intervalle du jour, parce qu'il suppose un esprit tranquille, recueilli et libre des embarras qui ont accoutumé de troubler les méditations et les attachements de l'esprit. Une Diane, un Adonis, Céphale, Méléagre et tout ce qui regarde l'exercice de la chasse⁴, ne sauraient être traités plus à propos qu'en supposant ce temps-là. Enfin, comme il est propre à une infinité d'autres occasions, M. Bourdon invite les élèves à se servir avec choix et jugement de cette lumière qui, par des demi-teintes et par la douceur des couleurs, ne manque jamais de faire un effet admirable.

[Le soleil levant]

Après, il passa à l'heure du soleil levant et dit que de tous les moments du jour, c'est sans doute celui qui répand le plus de joie sur toute la nature, puisqu'il donne même aux corps inanimés un nouvel éclat et leur fait prendre une face plus agréable. Cet astre jetant alors des rayons parallèles à l'horizon et commençant à éclairer le sommet des montagnes et des arbres, donne lieu à de longues ombres qui font un effet merveilleux pour les paysages et pour les édifices. Et c'est ce que M. Poussin a traité avec un art insigne dans le tableau des aveugles, où il s'est servi d'une pareille lumière qui, par différentes échappées, tantôt au-dessus, tantôt à côté des corps qui lui sont opposés, va percer les vapeurs que l'humidité des eaux et la fraîcheur de la nuit ont fait naître, et par une teinte douce et naturelle unit agréablement toutes les autres couleurs⁵.

Comme l'Antiquité destinait l'heure du soleil levant à plusieurs cérémonies mémorables,

^a Note de Guillet : « Jéricho prise au point du jour. Josué chap. 6. [Jos 6, 12] Hai prise le matin. Josué chap. 7. [Jos 7, 16] La bataille que Marcus Crassus perdit contre Hirodes, Roi des Parthes. [Plutarque, *Vies des hommes illustres*, « Crassus », XXVIII, 1.] La bataille de Pharsale entre Jules César et Pompée. [*Ibid.*, « César », XLIII, 6.] M. Bourdon dit qu'une bataille se donna entre Auguste et Pompée. Jamais il ne s'en est donné entre ces deux généraux d'armées. »

³ Bourdon a représenté ce sujet (Rouen, musée des beaux-arts ; Thuillier, n° 82).

⁴ Voir par exemple *Procris et Céphale* de Bourdon (Prague, Galerie nationale, Thuillier, n° 85).

⁵ Sur le tableau de Nicolas Poussin, auquel Bourdon a déjà consacré une conférence entière, et son analyse de la lumière, voir plus haut, 3 décembre 1667. Dans la version Mariette, Bourdon se réfère à des tableaux de Paul Bril et de Claude Lorrain. Il est malheureusement impossible de savoir si ces références figuraient dans la version de Bourdon et ont été éliminées par Guillet de Saint-Georges, ou si elles ont été ajoutées par Mariette.

M. Bourdon recommande aux peintres de la choisir pour les mêmes occasions ou pour de semblables. À pareille heure, les juifs sacrifiaient au Veau d'Or, Jésus-Christ fut baptisé pendant une semblable partie du jour⁶, et d'ordinaire saint Jean la prenait pour administrer le baptême ; même ceux qui le recevaient étaient tournés vers l'Orient, ce qui passa en coutume dans la primitive Église⁷. Les Phéniciens attendaient que le soleil commençât à paraître sur l'hémisphère pour l'adorer, et l'empereur Hadrien affectait ce moment quand il sacrifiait sur le mont Casius qui est en Égypte^{b 8}.

Les peintres qui traiteront de semblables sujets se souviendront de répandre la lumière sur les principales figures, comme M. Poussin l'a judicieusement pratiqué dans le tableau des aveugles, qui sont tous deux éclairés, mais en telle sorte que Jésus-Christ reçoit la plus grande lumière.

[La matinée]

Ensuite M. Bourdon parlant de la partie du jour qui est entre le levant et le midi soutint que sa lumière ayant trop de force est peu favorable pour les tableaux si elle n'est affaiblie par une représentation de nuages, de pluies et de tempêtes. Étant ainsi corrigée, on la peut employer pour les sujets tragiques et pour ceux qui portent un caractère de tristesse : une bataille perdue, un naufrage lamentable, les Philistins frappés de la peste⁹, le martyre de saint Étienne comme le Carrache l'a traité, et semblables accidents qui doivent inspirer de l'horreur ou de la compassion et marquer la colère du Ciel, demandent un temps obscur et chargé. Cette invention est tirée d'un sentiment commun à tous les hommes qui, à l'aspect des ténèbres, sentent un frémissement secret et une grande disposition à craindre ou à déplorer les spectacles funestes ou dignes de pitié. Ainsi la plupart des Pères de l'Église ont cru qu'à la mort du Sauveur, les ténèbres recouvrirent la terre en signe de détestation, et que le soleil demeura obscurci pour cacher cet acte exécrable. M. Bourdon inféra de cette remarque qu'on choquerait le bon sens si on faisait servir des temps égayés pour exprimer un sujet de désolation.

⁶ Bourdon a représenté ce sujet (New York, The Metropolitan Museum of Art ; Thuillier, n° 102).

⁷ Bourdon pense peut-être à Nicolas Poussin, lequel a choisi une telle lumière pour ses deux versions du sacrement du *Baptême* (Washington, National Gallery of Art ; Édimbourg, National Gallery of Scotland).

^b Note de Guillet : « Au 32. chap. de l'Exode, il est dit que les Juifs se levant le matin offrirent holocaustes au Veau d'or, mais ce mot de matin ne spécifie pas le soleil levant. »

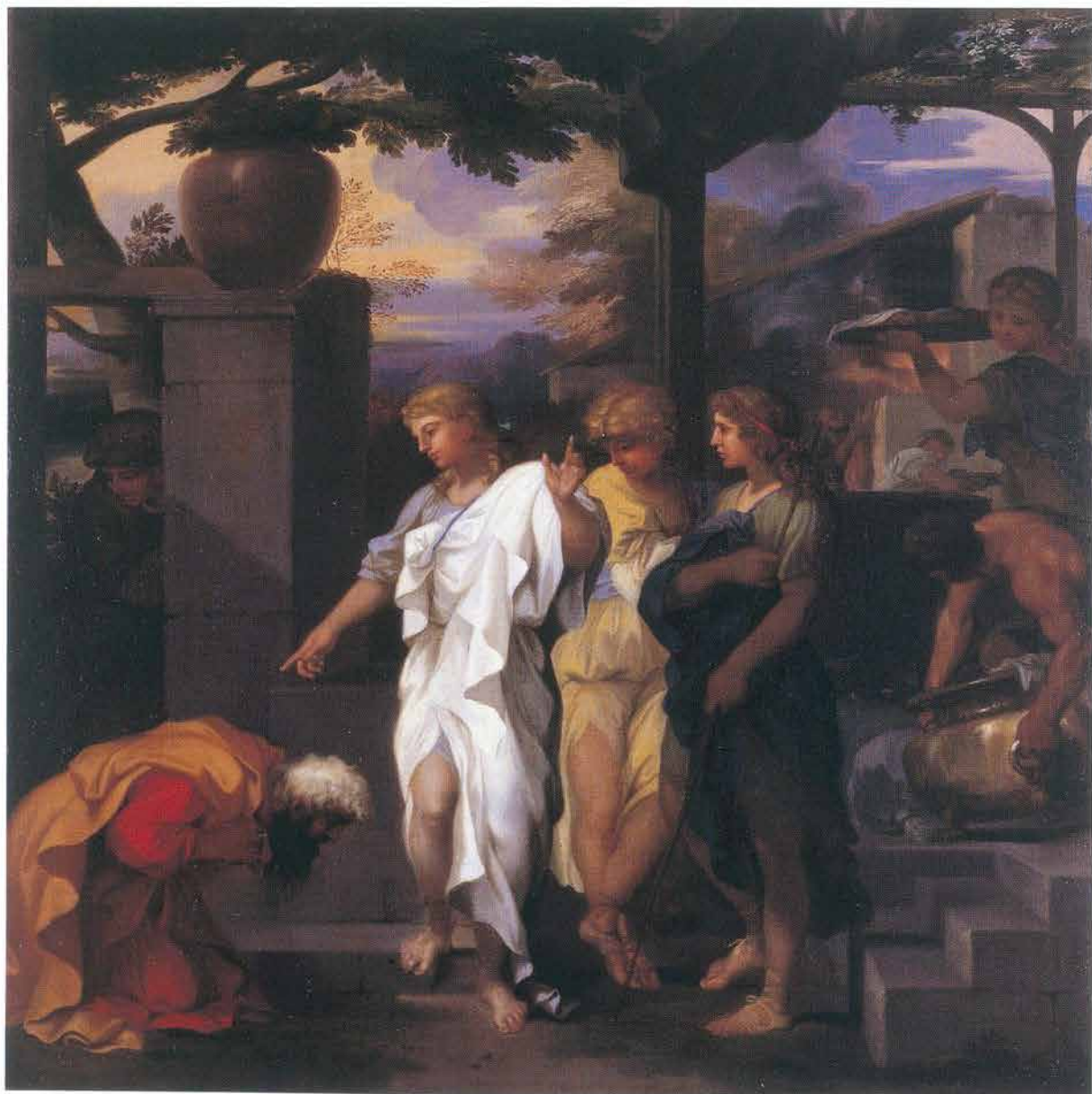
⁸ *Histoire Auguste*, « Hadrien », XIV.

⁹ Ce sujet a été représenté par Poussin dans la *Peste d'Asdod* (Paris, musée du Louvre), œuvre à laquelle Jean-Baptiste de Champaigne consacre une conférence le 1^{er} mars 1670, relue le 3 juillet 1683, et dont Le Brun loue « le caractère lugubre par une lumière faible, par des teintes sombres. [...] Par cette pratique judicieuse, il inspirait la tristesse dans l'âme des spectateurs ». Bourdon a également peint une toile sur le même thème (loc. inconnue, Thuillier, n° 300).



Sébastien Bourdon.

Le Massacre des Innocents [la matinée].
Turin, Galleria Sabauda.



Sébastien Bourdon,

Abraham et les trois anges [le midi],
Saint-Germain-en-Laye,
musée municipal.

[Le midi]

À l'égard du midi, qui est l'heure où le soleil paraît sur l'hémisphère avec plus de force et de lumière, M. Bourdon dit que ceux qui voudront traiter leurs sujets selon ce quatrième état du jour doivent avoir soin de cacher le corps de cet astre et de fuir ainsi ce qu'on ne peut jamais bien représenter, autrement il arriverait que les draperies d'une forte teinte et les couleurs éclatantes qui sont sur le devant du tableau auraient plus de vivacité et de force que la lumière même, jusqu'à rompre et trancher sur elle, contre l'ordre de la nature et contre l'effet du corps lumineux et des opaques. Il dit que, pour éviter de si sensibles défauts, il fallait cacher cette lumière par des montagnes, des arbres, des édifices ou par quelque autre corps. Cette partie du jour est une heure de repos et sert à exprimer le relâche que les hommes donnent à leur travail. Jésus-Christ à pareille heure, lassé du chemin, se reposa vers le puits où la Samaritaine le rencontra¹⁰. Ses disciples abattus d'une même fatigue étaient à ses pieds, le sollicitant de manger¹¹. Dans un temps semblable les trois anges furent priés de se reposer sous le tabernacle d'Abraham et d'y prendre un repas^c. Enfin il n'est pas jusqu'aux animaux qui ne cherchent alors à se délasser.

[L'après-midi]

Pour la partie du jour comprise entre le midi et le couchant, M. Bourdon dit qu'elle était sujette aux nuages, aux pluies et à l'inconstance du temps, particulièrement dans la saison des chaleurs, et sur cette constitution dérégulée et variable, il l'avait nommée l'heure des licences parce qu'elle fournit d'agréables libertés aux peintres qui travaillent à la composition d'un tableau. Ainsi elle est propre à traiter des bacchanales, des jeux, des folâtreries et des exercices plaisants. La constitution de l'air qui suit une pluie embellit les paysages par des échappées de lumière qui viennent sur les eaux, sur les arbres, sur les draperies, et qui forment une lumière de reflets plus sensible et plus naturelle que dans les autres temps. Il remarqua que le Titien s'en était souvent servi avec de grands succès¹².

Il dit ensuite qu'il n'insisterait pas longtemps sur cette partie du jour de crainte que les élèves ne se laissassent trop éblouir à ses charmes et ne se fissent une habitude

¹⁰ Bourdon a représenté le *Christ et la Samaritaine* (Boston, Museum of Fine Art ; Thuillier, n° 284. New York, collection particulière ; Thuillier, n° 196).

¹¹ Jn 4, 6-38.

^c Note de Guillet : « Dans la Genèse, chap. 18, il est dit qu'Abraham, étant assis en la chaleur du jour à l'entrée de son pavillon, y vit trois personnes, trois anges, mais la chaleur du jour ne peint pas précisément le midi. » [Sujet traité par Bourdon (Saint-Germain-en-Laye, musée municipal ; Thuillier, n° 193¹¹).]

¹² On pense notamment, après les exemples de sujets proposés par Bourdon, à la *Fête de Vénus* (Madrid, Museo del Prado), au *Bacchus et Ariane* (Londres, The National Gallery) et à la *Bacchanale des Andriens* (Madrid, Museo del Prado).



Sébastien Bourdon.

de gauche à droite

Paysage avec retour de l'Arche de l'alliance
[l'après-midi],
Londres, National Gallery.

La Sainte Famille au lavoir [le couchant],
Brest, musée des beaux-arts.



d'employer cette sorte de lumière dans tous leurs sujets. Il blâma ceux qui se bornent ainsi à une seule manière, accusa leur imagination de stérilité et leurs ouvrages d'une répétition ennuyeuse, vanta ceux qui tâchaient d'acquérir un talent universel et qui diversifiaient leurs sujets par des changements de lumière toujours accommodés aux heures particulières de leur action principale. Il dit qu'il eût été à souhaiter que tant de grands hommes de l'Antiquité eussent eu égard à ce choix, et qu'ils n'eussent point insinué un air d'imitation continuelle dans l'esprit de leurs disciples, parce qu'ils nous auraient laissé des ouvrages plus achevés, quoiqu'ils ne laissent pas d'être admirables dans leur genre ; qu'ainsi les Bassan qui avaient presque toujours employé la lumière du point du jour, et le Caravage^{II} qui s'était le plus souvent attaché à un temps ténébreux auraient encore porté plus loin leur réputation si, en diversifiant les positions du soleil et les parties du temps, ils eussent suivi les exemples que l'École de Lombardie en a tirés du Titien, ou ceux que l'École de Rome a pris du Carrache, et dont M. Poussin s'est si bien servi.

[Le couchant]

Ensuite, M. Bourdon parla du couchant, et dit que cette dernière partie du jour était l'heure du plaisir et la borne du travail ; qu'elle donnait un agréable penchant aux jeux, à la danse et à la promenade ; que le général d'armée rassemblait à lui ses soldats, et le berger ses troupeaux, que tout enfin se préparait à une retraite agréable et désirée. Il dit que pour traiter de semblables sujets à une pareille heure, il faut encore avoir égard aux différentes couleurs que la lumière du soleil emprunte des exhalaisons embrasées et des nuages plus ou moins sombres par où elle passe alors pour venir à nous ; que d'ordinaire cette couleur tire sur l'éclat de l'or, et qu'elle règne souvent sur les objets, soit qu'elle y soit portée par une lumière directe, ou par une lumière de reflets. Ce qui demande une grande économie. Mais que comme cette matière appartenait à la perspective aérienne qui enseigne l'effet des jours sur toute sorte de corps, il renvoyait les étudiants aux livres excellents qui en ont traité, et aux leçons de M. Migon qui, dans le temps de cette conférence, expliquait la perspective dans l'Académie, et qui mérite bien que je parle ici de lui avec éloge, autant pour rendre justice à son érudition, que pour satisfaire à l'étroite amitié qui nous a joints ensemble jusqu'au dernier moment de sa vie.

NOTES PHILOLOGIQUES

^I - Cette dernière phrase a été ajoutée ultérieurement par Guillet lui-même.

^{II} Ms. : « Caravache ».

| 2 mars 1669

Philippe de Champaigne : *La Vierge à l'Enfant de Raphaël*

MANUSCRIT ENSBA, ms. 134.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté sur la page de garde ainsi qu'au bas de la dernière page (inscription de Testelin).

RELECTURES 3 mai 1681 (« lecture a été faite d'une [conférence] de Monsieur de Champaigne, du 2^e mars 1669, sur un tableau d'une Vierge de Raphaël »).

AUTRE VERSION Dans le même manuscrit 134 se trouve une autre version de la conférence de Champaigne, rédigée par Caylus, publiée par A. Fontaine 1903, p. 219-224.

ÉDITIONS A. Fontaine 1903, p. 90-96 ; L. Marin 1995, p. 376-378.

BIBLIOGRAPHIE L. Hourticq, *De Poussin à Watteau, ou des origines de l'école parisienne de peinture*, Paris, 1921, p. 194-195; B. Teyssèdre 1965, p. 127-128 et 137.

TABLEAU Aujourd'hui attribué à Giulio Romano et intitulé *la Petite sainte Famille*, (musée du Louvre, inv. 605) ce tableau a été acquis de Loménie de Brienne en 1663 (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 118, p. 174-175).

REMARQUES Peut-être Champaigne a-t-il choisi ce tableau pour attirer l'attention des élèves sur les défauts qui résultent de la collaboration de plusieurs peintres à la réalisation d'un même ouvrage. Les fautes dans l'emploi des couleurs (la lumière qui éclaire le bosquet au-dessus des personnages semble différente de celle qui baigne le reste du tableau) et surtout les fautes de dessin (la jambe droite de Jean-Baptiste, la position des jambes du Christ, la pied de la Vierge) l'amènent à considérer ce tableau comme ayant été peint par Jules Romain et un ou plusieurs collaborateurs sous la direction de Raphaël. On notera ici une inflexion intéressante pour justifier les libertés prises avec l'Histoire : l'inscription de cette œuvre dans la tradition des ex-voto.

Messieurs,

[La lumière]

Je commencerai à vous dire mon sentiment sur ce rare tableau par l'observation de la lumière qui semble provenir d'un soleil couchant, à quoi s'accorde la teinte du paysage qui est un peu brune et que l'on a ainsi coloré pour ne pas offenser les figures, mais pour leur donner au contraire plus de force et de saillie, et c'est à ce même dessein que l'on y a ordonné par derrière cette muraille à demi obscure.

Les arbres qui sortent au-dessus de cette muraille semblent être éclairés d'un autre jour que celui qui règne dans le tableau. Mais cette faute doit être imputée au paysagiste, qui n'est pas entré avec assez de jugement dans l'intention du maître. Et de là nous pourrions inférer combien est grande la nécessité qu'un peintre n'ignore aucune des parties de son art, et qu'il faut absolument qu'elles fassent chez lui en toutes rencontres une agréable harmonie qui soit capable de contenter l'œil, de même qu'une musique bien concertée contente l'oreille.



Giulio Romano,

La Petite Sainte Famille,
Paris, musée du Louvre.

[Les figures]

Les figures forment ensemble un groupe très parfait et très agréable. Il n'est point percé ni entrouvert afin que la vue ne soit point divertie par quelque vide. C'est ce qui donne plus de relief aux figures, auxquelles toutes les autres parties d'un tableau doivent se rapporter et servir, pour ainsi dire, et ce que Raphaël, ce grand génie, a pratiqué par excellence dans ce sujet, où tout est disposé de sorte qu'il donne et répand la première grâce et la principale douceur sur les figures de la sainte Vierge et de son fils. L'on voit éclater dans le visage de la Vierge une joie amoureuse et pleine de tendresse. Sa figure est très gracieuse et posée dans une sorte d'action qui semble l'animer. Le corps porte sur le bras gauche afin de se soulager du poids des deux enfants qui sont appuyés sur elle. Toutes les draperies sont maniées d'une façon savante, en sorte que la figure paraît au travers sans donner de la peine. En quoi Raphaël a principalement excellé. Et même pour s'y rendre plus exact et plus régulier, il dessinait ordinairement les figures nues après le naturel, afin d'en conserver mieux le contour sous les draperies.

La figure du petit Christ est admirablement belle, bien dessinée et bien peinte. Le corps et les jambes sont toutes de relief. Le visage exprime une joie enfantine et caressante, mais qui marque néanmoins un caractère de prééminence sur le petit saint Jean, de sorte que l'on y distingue aisément le maître d'avec le disciple.

Sainte Élisabeth est à genoux, présentant son fils au petit Jésus. Elle le soutient de crainte qu'il n'incommode la Vierge. Sa tête est très belle, coiffée d'une manière bizarre mais modeste et convenant à l'âge de la personne représentée. Les plis de la draperie dont elle est vêtue sont très judicieusement appliqués et exprimés d'une manière digne de son auteur.

Saint Jean est dans une posture humiliée devant le petit Christ, ayant les bras croisés pour recevoir ses caresses avec plus de soumission. L'on observe dans son visage une joie respectueuse qui exprime le contentement intérieur de l'honneur qu'il reçoit. Sa tête a beaucoup de force et est bien arrondie, mais sa jambe et son pied droits paraissent un peu grands et posés de manière qu'il semble que l'un et l'autre souffrent violence et blessent la cuisse de sainte Élisabeth aussi bien que notre vue.

Il faut avouer que ce sage et judicieux peintre s'est surpassé toujours lui-même dans cette partie spirituelle de son art, qui semble faire parler les figures et leur faire dire tout ce que le sujet peut demander. L'œil le comprend sans le secours des paroles vivantes, et l'on doit rapporter ce merveilleux effet à la justesse et à la simplicité des expressions du maître qui, certes avec grande justice, a porté le nom de l'ange Raphaël (qui signifie médecine de Dieu¹), puisqu'il a ouvert nos yeux et guéri nos esprits de

¹ « Raphaël » signifie « Dieu a guéri ».



Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Giulio Romano,

Vierge à l'Enfant,

Paris, BNF, département des Estampes.

la maladie de cette manière gothique et barbare qui, jusques à lui, avait régné plus de mille ans depuis que les beaux arts s'étaient trouvé ensevelis sous les ruines de l'Empire romain.

[La collaboration de Giulio Romano]

Il aurait été à souhaiter que Raphaël eût peint ce rare tableau de sa propre main, au lieu d'emprunter pour cela, comme il a fait, celle de Jules Romain. Il aurait sans doute pris garde de plus près à la situation de la figure du petit Christ, qui est absolument hors de sa place. Son corps porte sur la jointure de la cuisse de la Vierge qui sort de toute son étendue au-deçà de l'Enfant. Un morceau de la draperie qui la couvre cache même une partie du ventre et de la cuisse jusqu'au dessous du genou. Il faudrait, pour conserver la régularité du plan, que les pieds de l'Enfant ne fussent pas plus avancés que le haut du corps, et cependant le peintre les a posés sur le devant du berceau, qui est plus avancé hors du tableau que la figure de la Vierge, ce qui rend cette situation non seulement contrainte, mais impossible.

Il n'aurait pas d'ailleurs fait le pied de la Vierge si petit et si peu proportionné aux autres parties. Jules Romain, qui a été assurément un grand homme, a pu remarquer ces défauts. Mais il se peut faire aussi qu'il les a commis par malice, afin que l'on les attribuât à Raphaël, auteur du dessein, pour en diminuer la gloire et l'excellence. Et de fait, il s'en trouve une estampe, dans laquelle, quoique mal gravée, ces défauts ne se trouvent point, et il est à croire que Raphaël la fit expressément graver pour se justifier de ces manquements et les renvoyer à la jalousie de son copiste².

Pour ce qui est du sujet de ce tableau, on peut dire hardiment qu'il est fort apocryphe. Car l'Évangile nous apprend que l'ange du Seigneur apparut en songe à Joseph et lui dit : « Levez-vous. Prenez l'Enfant et sa mère, et fuyez en Égypte, et y demeurez jusqu'à ce que je vous dise d'en partir, car Hérode cherchera l'Enfant pour le faire mourir. » Joseph, s'étant levé, prit l'Enfant et sa mère durant la nuit, et se retira en Égypte, où il demeura jusques à la mort d'Hérode³. La commune opinion de l'Église est qu'ils demeurèrent sept ans en Égypte, au rapport de Baronius, selon plusieurs Pères qu'il cite. Et il dit, au regard de saint Jean, que sainte Élisabeth, sa mère, se cacha avec son fils dans les déserts et montagnes de Judée pour fuir la persécution d'Hérode⁴. Il n'y a aucune apparence, Messieurs, que le sujet soit représenté selon la vérité de l'histoire.

² Il s'agit de la gravure de Gian Giacomo Caraglio réalisée d'après un dessin conservé à Windsor (inv. 12740). Les défauts dénoncés par Champaigne y sont effectivement corrigés. Le dessin de Windsor est cependant attribué par plusieurs à Giulio Romano.

³ Mt 2, 13-14.

⁴ Référence à Baronius, *Annales ecclesiastici* (Anvers, 1588-1607).

Sans doute qu'il a pris son origine de quelque ex voto. Mais à présent que la peinture est au plus haut degré de perfection qu'elle n'a été de ce siècle, nous ne devons point commettre de fautes contre l'histoire, qui est si féconde d'elle-même et capable de fournir tant de riches matières. Il y a une infinité de sujets où l'on commet tous les jours les mêmes fautes. Par exemple, celui de la circoncision de Notre-Seigneur, que l'on dépeint ordinairement dans le Temple de Jérusalem et où l'on fait trouver la Vierge, contre la loi et la vérité, car les femmes ne pouvaient sortir après leurs couches que les quarante jours ne fussent accomplis, et par la même loi il était ordonné de circoncire les enfants le huitième jour après la naissance⁵. Cela est donc mal représenté comme contraire à l'histoire. Étant certain que chaque père de famille s'acquittait de cette cérémonie dans sa propre maison et faisait l'office de cette circoncision, on peut avancer sans témérité que saint Joseph le pratiqua à l'égard de l'Enfant Jésus et dans la même étable qui servit de lieu à sa naissance, la Vierge n'ayant pu en sortir qu'après les quarante jours de purification. Cela est appuyé de l'exemple d'Abraham, à qui Dieu commanda de circoncire toute sa famille⁶. Ainsi il y a plusieurs sujets que l'on traite de peinture en peinture par une tradition abusive, sans que l'on se mette en peine de consulter et d'approfondir la vérité.

Prononcé en l'assemblée de l'Académie le deuxième jour de mars 1669 par M. de Champaigne. H. Testelin

⁵ Lv 12, 3.

⁶ Gn 17, 10.

I 6 avril 1669

Jean Nocret : *La Vierge à l'Enfant et saint Jean* de Raphaël

MANUSCRIT ENSBA, ms. 135.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURE 6 juin 1682, par Guillet (« la troisième [conférence] sur le tableau de Raphaël, représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, faite par Monsieur Nocret ») ; 9 avril 1695, par Guillet (« discours qui a été autrefois prononcé par feu Monsieur Nocret, adjoint-recteur, sur un tableau de Raphaël qui représente l'enfant Jésus, la Vierge et saint Jean »).

AUTRE VERSION Ce même manuscrit 135 contient une autre version de la conférence de Nocret, écrite par Caylus.

TABLEAU L'œuvre étudiée est la *Belle Jardinière* du musée du Louvre (inv. 602). Le tableau provient sans doute des collections de François I^{er} (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 1, p. 84) et a été gravé pour le *Cabinet du Roi* par Gilles Rousselet.

*Discours de M. Nocret sur un tableau de Raphaël
qui représente l'Enfant Jésus, la Vierge et saint Jean¹*

Messieurs,

[La diversité des tempéraments]

Ce n'est pas une grande nouveauté de vous dire que toutes les choses du monde sont formées dans leurs espèces suivant les tempéraments, les saisons et les climats. Vous ne doutez pas qu'il est très malaisé de changer la nature d'une plante lorsqu'elle est déterminée en son espèce par sa première origine et qu'il est presque impossible de lui pouvoir faire prendre une autre forme. Cela nous donne à connaître qu'il n'y a rien de plus assuré qu'à la naissance de l'homme, il est formé de la matière qui compose son tempérament, de façon qu'il s'en trouve de différents esprits. Les uns ont beaucoup de feu et de vivacité, lesquels ne sont pas le plus souvent maîtres de leurs passions, et peut-être sont-ils quelquefois portés jusqu'à la violence. Les autres se trouvent d'un tempérament plus égal et ne produisent rien qu'avec beaucoup de jugement et de justesse. Et d'autres sont réduits dans la dernière stupidité, quoique nonobstant ils fassent tout ce qu'ils peuvent par leurs soins et fatigues pour trouver ce que la nature ne leur a point accordé. Je vous dirai donc, Messieurs, qu'il faut avoir l'avantage de la naissance pour parvenir facilement à la plus grande perfection de ce noble art de peinture, que l'on peut dire, sans diminuer la moindre partie des avantages des autres, qu'il est assurément celui qui se rend le plus considérable par sa grande étendue et par ses nobles parties. Il ne faut pas s'étonner si la peinture est si aimable puisque la plupart de tous les hommes, pour peu qu'ils aient de sens commun, cherchent d'en avoir quelque connaissance. Mais elle est fort délicate et jalouse, et ne s'abandonne facilement qu'à ceux qui ont toute la disposition de la bien recevoir. C'est en quoi on trouve les marques de sa noblesse, de ne se rendre pas commune à toutes sortes d'esprits. Nous voyons les œuvres de quantité d'auteurs célèbres qui ont produit dans ce merveilleux art des choses si considérables, quoique de différentes manières et de plusieurs goûts. Les uns se sont attachés à rendre leurs ouvrages d'une force extrême par les grands éclats de jours et d'ombres, et n'ont point considéré le sujet qu'ils devaient représenter. Les autres ont eu beaucoup de feu et de facilité, et d'autres se sont trouvés plus modérés et plus corrects pour puiser cette admirable perfection de la nature. Tous ces excellents maîtres se sont acquis une haute réputation par les belles œuvres qu'ils ont produites non seulement dedans les Cabinets du Roi et dedans ses appartements mais en beaucoup d'autres endroits particuliers, lesquels ne sauraient être trop estimés, et je crois que c'est beaucoup de justice de leur donner ce qu'ils ont pu espérer par leurs mérites. Je ne prétends point, en élevant celui qui, à mon sens, a mérité la palme en matière de



Raphaël,

La Vierge à l'Enfant et saint Jean.
Paris, musée du Louvre.

peinture, abaisser les droits qui sont dus à tous ces illustres maîtres, mais vous me permettez, Messieurs, de vous dire qu'il a été l'unique de son nom et de l'étendue de sa profession [et] qu'il en a donné des preuves par ses beaux ouvrages.

C'est ici, Messieurs, un échantillon devant vos yeux qui représente par son sujet tout ce que l'art a pu faire. Raphaël a été celui qui pouvait le mieux exécuter toutes les marques de la divinité. Vous en êtes les juges, Messieurs, et il ne serait pas nécessaire de vous en faire le détail puisque de soi-même l'œuvre soutient la thèse de celui qui l'a faite. Il faudrait un autre lui-même pour bien faire la description de la noble pensée qu'il a eue pour représenter cette chaste beauté. Je n'aurais pas entrepris de vous en faire le détail suivant mon peu de génie si l'obéissance que je dois à mes supérieurs et à la Compagnie ne me l'avait ordonné. Mais je m'appuierai sur votre secours, Messieurs, afin de remarquer mieux toutes ses nobles parties et d'en profiter autant qu'il nous sera possible.

[La pensée de Raphaël dans ce tableau]

Il faut premièrement considérer en ce rare tableau l'intention du peintre et l'âge qu'il pouvait avoir lorsqu'il le mit en exécution. Il semble que sa pensée a été de vouloir représenter la saison la plus avantageuse pour correspondre à un sujet si considérable. L'on voit que dans son paysage il a cherché toutes les rencontres les plus riantes et agréables à la vue, soit par un air qu'il fait assez serein et beau. S'il a formé quelques petites nuées dans icelui, ce n'est seulement que pour enrichir la grande étendue qu'il pourrait avoir.

Il a représenté sur son horizon plusieurs montagnes qui se vont éloignant et d'autres qui sont sur le devant, qui servent de coteaux entre lesquels il fait paraître une campagne dans laquelle on voit une rivière serpentant accompagnée de plusieurs petits arbrisseaux qui rendent le pays fort agréable. Et, presque sur la même ligne, à l'autre bout de cette campagne, il a représenté une manière de bourgade aussi accompagnée de plusieurs arbres. L'on n'y voit aucune marque de ruine, mais un pays plaisant et beau et même, jusque sur la terrasse où sont posées ses admirables figures, il n'a pas oublié de lui donner tout l'agrément par les plantes et les herbes qu'il y a représentées avec beaucoup de soin.

Et à l'égard de ces nobles figures, je crois que sa première pensée a été de faire connaître qu'il était nécessaire de réduire ces trois cœurs en un, particulièrement celui de la sainte Vierge avec son fils Jésus. L'on voit, tant à leurs actions qu'à leurs visages, des démonstrations d'un si parfait amour que rien ne peut être détaché de cette charmante divinité. Nous voyons au bas de la sainte Vierge l'image de l'humilité et la perfection de l'amour que représente saint Jean, un genou en terre et le corps presque incliné jusqu'au pied de son maître. L'on remarque dans l'expression et la physionomie de

cette véritable mère toutes les beautés que l'on peut joindre pour former l'image de la glorieuse Vierge, laquelle démontre bien qu'elle est remplie d'un tendre amour et d'une fécondité sans égale. L'action même dont elle est posée convient parfaitement à sa pure sincérité, tenant son cher fils Jésus d'une manière respectueuse.

Elle est habillée dans une simplicité fort ordinaire. Mais comme le peintre a su bien distribuer ses couleurs et ses lumières, il s'est contenté de faire comme une manière de corps de jupe assez modeste, d'un rouge couvert bordé de noir, avec quelques petits ornements feints d'or pour atténuer la dureté que cette bande noire pourrait avoir, qui règne autour de son sein, et même un peu de linge qui paraît en forme de chemise sur sa gorge, une manche jaune tirant sur le citron, assez éteinte de couleur pour ne pas se confondre au champ de derrière, sur laquelle manche est exposé un livre qui porte une ombre sur le bras qui fait contraste à la grande étendue de jour que la dite manche pourrait avoir.

Il a fait son manteau d'un bleu couvert tant pour se détacher du paysage que pour conserver la belle carnation du petit Jésus. Il a ménagé si adroitement ce divin Sauveur qu'il le fait paraître dans toute son étendue d'une action toute choisie digne de sa grandeur et n'a pas épargné tous ses soins pour rechercher les plus nobles parties que l'on peut joindre pour former le Tout Puissant.

Et à l'égard des jours qu'il a si soigneusement observés pour faire éclater cette brillante carnation, voulant bien faire voir sur ce corps précieux qu'il était l'auteur de la lumière du monde, et pour donner plus d'avantage à cette noble figure, le manteau de la Vierge lui sert de fond d'un côté, et de l'autre une terrasse qui nous paraît assez brune pour détacher ces jours si bien observés. Son visage est tellement plein de bonté et de douceur et si rempli d'amour pour sa mère que l'on voit qu'il a de la peine à s'éloigner d'elle, étant posé sur le pied de la Vierge, la regardant fixement comme un témoignage du réciproque amour qu'il rend à cette grande reine avec cette action d'embrassement qui témoigne toutes les tendresses possibles.

Je reviens à cette aimable figure qui représente saint Jean dans une action d'une profonde humilité et d'un transport d'amour et de respect, s'inclinant aux pieds de ce grand Roi, d'une expression la plus attachante et la plus remplie de zèle que difficilement pourrait-on augmenter une œuvre plus parfaite. L'on le voit un genou en terre tenant une croix de la main droite qui pose sur son épaule du même côté et son autre main appuyée sur sa cuisse. Il est enveloppé d'une petite peau en forme d'écharpe. L'attitude dont il est posé et la physionomie de son visage marquent toutes les fermetés d'une véritable vertu. Ce grand peintre n'a pas eu moins d'affection de bien représenter toutes les choses convenables à la perfection de cette gracieuse figure dans la situation d'icelle. Il n'a pas oublié les mêmes soins qu'il a eus pour le reste de son tableau à bien observer tous ses contours, ses lumières et ses ombres avec une tendresse merveilleuse.

L'on voit dans la suite des ouvrages de cet excellent maître qu'il n'a pas mésusé des grâces que sa naissance lui a données et que, pour le peu de temps qu'il a vécu, il a fait voir qu'il était le seul capable de posséder toutes les plus nobles parties de cet art.

Prononcé en l'Académie par Monsieur Nocret, le 6^e avril 1669

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Titre ajouté après coup de la main de Guillet de Saint-Georges.

| 20 avril 1669

La visite de Colbert semble constituer une péripétie dans l'histoire des conférences. Les *Procès-verbaux* la relatent ainsi : « Il a bien voulu entendre le récit qui lui a été fait d'un extrait abrégé des actes des conférences, dont il a témoigné de sa satisfaction, et, sur ce qui lui a été remontré qu'il avait été fait quelques méprises dans l'imprimé des Conférences que M. Félibien a mis au jour, il a confirmé l'arrêté du 26 mai 1668, ordonnant que ledit imprimé sera examiné par l'Académie pour corriger les défauts qui s'y pourront rencontrer, et qu'à l'avenir mondit sieur Félibien ne fera pas imprimer desdites conférences qu'il ne l'ait donné à l'Académie pour être examiné en des assemblées particulières, convoquées pour cet effet, mondit seigneur exhortant la Compagnie de continuer ses soins dans lesdits exercices, pour établir des préceptes utiles à l'éducation des étudiants. » (t. I, p. 339).

La défiance à l'égard de Félibien se confirme. On peut lui trouver plusieurs raisons¹.

La première est celle qui est ici invoquée : les comptes rendus de Félibien comportent trop de méprises.

La deuxième est formulée par Guillet de Saint-Georges. Profitant de sa charge, Félibien se serait indûment approprié une parole qui devait être laissée aux académiciens et en particulier à Le Brun². Il aurait inséré dans la préface, c'est-à-dire

¹ Voir Ch. Michel, « Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratiques », *La Naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'esthétique*, 1997, p. 71-82.

² « Enfin, un jour que M. Le Brun, sur la conception de quelque chagrin contre le célèbre Félibien qui s'était un peu trop, à son gré, impatronisé dans la Compagnie », alors que son « esprit entreprenant ne les [Le Brun et Testelin] accommodait pas » (Rou, éd. Waddington, 1857, t. II, p. 31).

signé de son propre nom, toute la partie théorique de la réflexion des académiciens, ne laissant sous leurs noms que ce qui se rapportait à l'analyse détaillée des tableaux : « M. Le Brun fit aussi ressouvenir l'Académie d'une remarque qu'il avait faite autrefois sur tous les ouvrages de M. Poussin et particulièrement sur les tableaux de l'Arche de l'alliance et de Rébecca [...]. On a jeté, comme par force, cette remarque dans la préface des *Conférences* imprimées en 1669, sans avoir spécifié de quelle source elle vient, comme si on eût appréhendé de citer un nom obscur ou indigne de la préface. » (voir au 3 juillet 1683).

La troisième raison est exposée également par Guillet de Saint-Georges. Les compte rendus de Félibien pêcheraient d'un point de vue pédagogique : « L'an 1669, le public vit paraître au jour quelques-unes de ces dissertations, à la vérité savantes et curieuses, mais conçues en termes vagues et en questions indéçises, sans aucune délibération de l'Académie, et sans aucun précepte positif, ce qui doit par la suite en faire le prix. » (discours de Guillet du 10 octobre 1682 ; voir annexe II).

L'éviction de Félibien permet ainsi de définir *a contrario* les principaux objectifs des conférences : élaborer une réflexion émanant du Corps dans son ensemble, fonder la pratique artistique sur des connaissances scientifiques et pas seulement sur l'observation, nommer les parties de la peinture, définir les problèmes pour essayer de les résoudre, établir un corpus de règles.

| Mai 1669 (?)

Charles Le Brun : Sur la proportion des antiques

Bien qu'aucune conférence de Le Brun ne soit mentionnée pour l'année 1669, il est toutefois peu probable que celui-ci ait été à l'origine de l'interruption des conférences, dont Colbert se plaint au mois d'août. Il n'aurait guère pris le risque de déplaire ainsi à son protecteur. L'on est d'autant plus mal informé sur les conférences du deuxième trimestre 1669 qu'aucun procès-verbal n'a été rédigé entre le 27 avril et le 17 juillet ; on peut supposer une absence de Testelin durant cette période, peut-être en raison de la maladie puis de la mort de son fils, le 17 juillet¹. Or, dans sa conférence sur *Hercule Farnèse* du 9 novembre 1669, Anguier se réfère à une conférence de Le Brun : « Je ne prétends pas, Messieurs,

¹ H.-T.-M. Herluison, *Actes d'état civil français. Peintres, graveurs, architectes, etc.*, Orléans, 1873, p. 425.

vous entretenir dans ce discours des parties dépendantes du beau dessein de cette admirable figure, comme la force accompagne la douceur, comme les grandes et fortes parties entreprennent sur les faibles et délicates, comme [par] la raison de perspective les grands muscles se découvrent et se lient les uns sur les autres avec une douceur coulante et facile, et comme les parties opposées à l'œil doivent paraître grandes et celles qui se retirent plus petites. Je ferais connaître ma faiblesse de parler sur des sujets que Monsieur Le Brun nous a si savamment traités, avec tant de vigueur et de force. »

Cette conférence de Le Brun est de nouveau évoquée par Bourdon le 5 juillet 1670, dans sa conférence sur les proportions, à propos des antiques : « Je ne dirai rien ici de leurs beautés ni de leurs caractères, Monsieur Le Brun ayant dignement éclairci ces matières. »

Nous ne disposons d'aucun manuscrit lié à cette conférence. On peut supposer que Le Brun a développé sa réflexion à partir de plusieurs exemples, comme il l'avait fait l'année précédente pour l'expression. C'est du moins ce qu'affirme Nivelon :

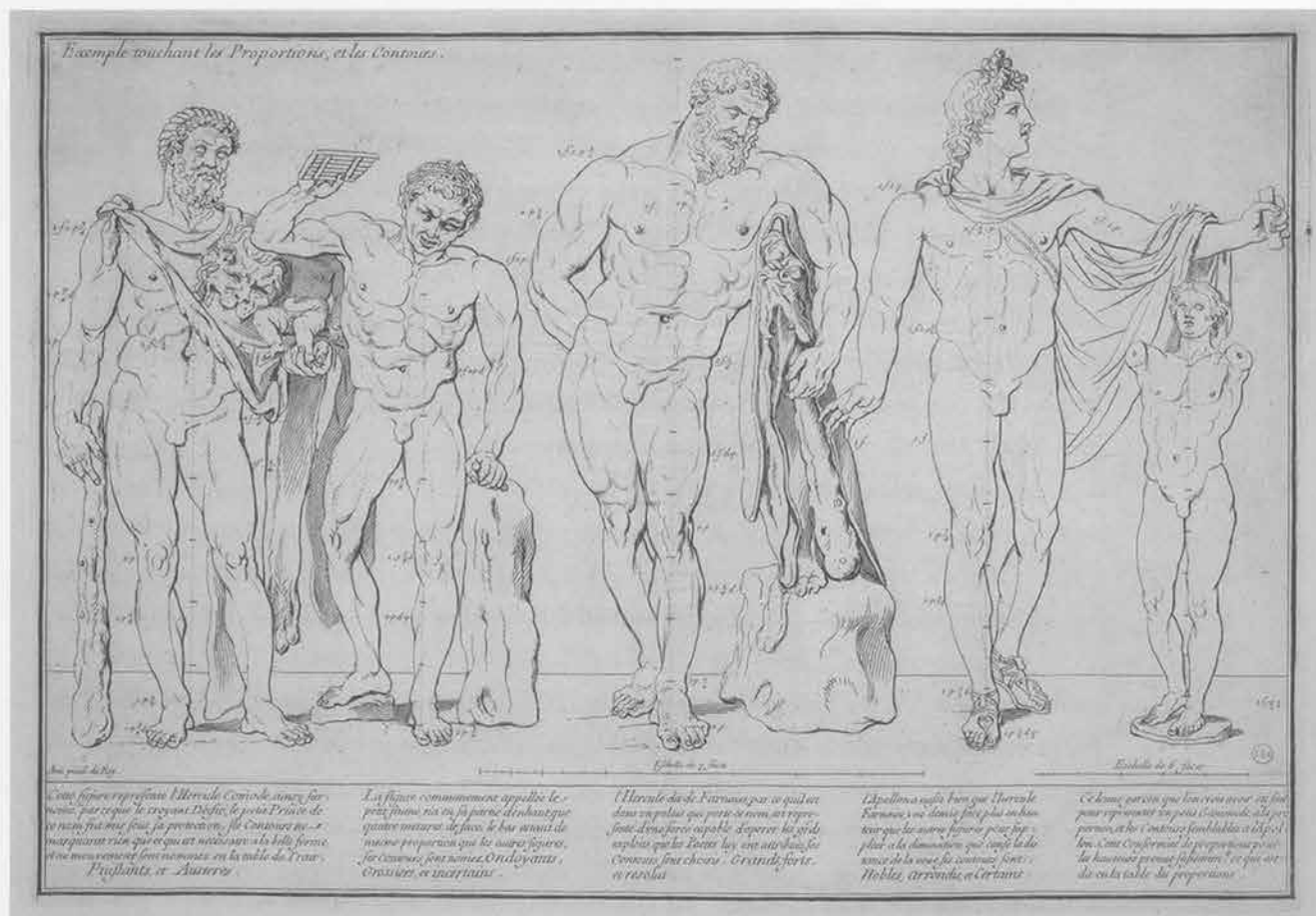
Il a encore fait les mêmes choses sur les proportions et les contours, en faisant distinguer sur les Antiques les considérations que [les Anciens] ont eues et les règles qu'ils ont observées en représentant leurs divinités, leurs héros ou d'autres sujets, avec toutes les circonstances requises pour s'y bien conduire, car son dessein, conjointement avec les chefs principaux de cet illustre corps, [...] était de donner des règles certaines et de véritables principes en faveur de ceux qui veulent professer ces nobles arts ; ce qui se pourra mieux voir et entendre dans le journal qui est imprimé des conférences de ces Messieurs en général, et dans les tables curieuses de M. Testelin, secrétaire de l'Académie² [...].

Il est possible de se faire une idée des figures commentées en utilisant la Table sur les proportions de Testelin et la planche qui l'accompagne, où figurent *l'Hercule Commode*, la version appartenant au Roi du *Petit Faune*³, *l'Hercule Farnèse*, *l'Apollon du Belvédère* et *l'Adorante* de Berlin, alors dépourvu de bras et qui avait appartenu à Fouquet⁴. Les moulages en plâtre des statues antiques étant difficiles à déplacer, on peut supposer que la séance s'est tenue dans la Salle des antiques qui se trouvait alors à l'hôtel Brion, où était aussi le siège de l'Académie.

² Éd. L. Pericolo 2004, p. 357.

³ Réplique du *Faune dansant* ou *Jeune faune* (Florence, musée des Offices), tenant en main une flûte de Pan et non une cymbale comme aux Offices. Cette statue a été gravée pour le *Cabinet du Roi* par Claude Mellan.

⁴ La statue était conservée dans l'appartement qu'occupait Le Brun à Vaux (voir Schnapper 1994, p. 226).



Henry Testelin.

Exemple touchant les proportions et les contours,
 planche des *Sentiments des plus habiles peintres.*
 1680. Paris, ENSBA.

Ce n'est en effet que le 7 novembre 1671 que furent remis à l'Académie, sur ordre de Colbert, des moulages des figures du *Bacchus*, de la *Vénus*, des *Jeunes lutteurs*, du *Petit faune* et de l'*Apollon*.

Nous donnons ici les parties du discours de Testelin qui nous semblent renvoyer à la conférence de Le Brun :

[Les proportions]

Mais l'on s'arrêta à ce qui peut faciliter aux jeunes peintres la pratique des proportions singulières. Pour cet effet, on établit des mesures prises sur la grandeur de la face, la partageant en trois parties, et chacune de ces parties en quatre pour les plus petites choses ; l'on considéra les divers degrés de l'enfance et de la jeunesse, les proportions de l'homme en son âge viril, et, pour éviter les répétitions ennuyeuses des diverses mesures, on en examina seulement de deux sortes, l'une pour les figures nobles et héroïques, l'autre pour les hommes rustiques et paysans, ne faisant mention des autres que pour faire connaître en quoi elles sont différentes.

L'on choisit pour la première sorte la figure antique d'Apollon, qui a dix mesures de face en sa hauteur, les autres figures antiques ne différant guère que dans les grosseurs, même celle des femmes. La Diane d'Éphèse⁵ est d'une semblable proportion que l'Apollon, excepté qu'elle est plus grosse en ses hanches, en ses genoux et en ses jambes ; la Vénus⁶ plus large encore que la Diane par les hanches, les cuisses et les genoux.

Pour la seconde sorte de proportion, l'on prit la figure antique du jeune Faune, qui n'est en sa hauteur que de neuf faces, qu'ainsi les hommes grossiers, comme les paysans, ont la tête grosse, le col court, les épaules hautes et toutes les parties d'en bas grosses et massives.

Sur toutes ces figures l'on fit un détail exact des proportions de chaque partie, suivant l'ordre qu'on avait établi pour les mesures, les rendant les plus commodes et les plus faciles qu'il est possible pour la justesse des proportions et l'utilité des étudiants, ce qui est plus particularisé en la table des proportions ; ce discours fut suivi d'un autre sur le même sujet⁷. [...]

[Les contours]

L'on représenta que toutes les différences remarquées dans les proportions se doivent aussi observer à l'égard des contours, puisque c'est par leur moyen que l'on peut former leur diversité. Ce qui fit considérer de quatre sortes de sujets qui forment autant de

⁵ La *Diane chasseresse* ou *Diane de Versailles*.

⁶ Sans doute s'agit-il de la *Vénus des Médicis* plus que de la *Vénus Richelieu*.

⁷ Référence à la conférence de Sébastien Bourdon du 5 juillet 1670.

différences de proportions et de contours, que l'on nomma vulgaires, pastorales et champêtres, dont on dit que les contours doivent être grossiers, ondoyants et incertains, appelant ondoyants la manière de dessigner où l'on ne voit aucuns muscles qui commandent à d'autres, mais qui s'entresuivent également ; que les grossiers et incertains sont tels que les muscles paraissent confondus avec les tendons et les artères, et où rien n'est articulé, ce qui est pour des sujets simples et des gens grossiers.

En des sujets sérieux, où la nature doit être représentée belle et agréable, les contours doivent être nobles et certains, passant doucement de l'un à l'autre, en formant les parties grandes et précises, comme il paraît aux figures des jeunes hommes et des filles, où l'on ne voit rien d'aigu mais au contraire des contours bien coulants.

La troisième sorte de contours que l'on a nommés grands, forts, résolus et arrêtés, sont ceux auxquels ne se trouve rien de douteux, les principaux muscles commandant souverainement aux moindres, où il n'y a rien que de choisi et de bien ordonné, ce qui est propre à représenter des héros qui ne doivent avoir rien que de parfait ; car comme les poètes leur ont attribué des vertus surnaturelles, les peintres et les sculpteurs de l'antiquité en avaient fait de même, choisissant en plusieurs corps ce qu'il y avait de plus beau pour en composer un qui fût propre à de telles expressions, et capable d'entrer en des sujets héroïques et extraordinaires.

En quatrième lieu, l'on considéra une manière de contours artistes excédant le naturel, que l'on nomma puissants, austères et terribles : puissants, parce qu'ils font paraître les figures grandes et majestueuses et qu'ils forment de grandes parties ; austères, parce qu'ils n'ont rien que de solide et de nécessaire, laissant à part toute la délicatesse des veines, artères et tendons, qui se rencontrent dans les autres contours, cette manière n'étant propre qu'à représenter les divinités ; que c'était ce que les anciens avaient soigneusement pratiqué, ainsi qu'on le pouvait reconnaître en la différence des statues par lesquelles ils ont voulu représenter des corps déifiés ou des hommes extraordinaires, particulièrement en celle des Hercule, l'un encore vivant se reposant de ses travaux, où les tendons et les veines sont précisément marqués, de même qu'en toutes les figures des hommes mortels : le Laocoon, le Gladiateur, le Lantin et autres semblables. Quant à Hercule, que les poètes disent être déifié et qu'ils ont nommé Hercule Comode parce qu'ils lui ont attribué la protection de ce prince, on n'y voit ni veines, ni tendons, ni aucun des vaisseaux servant à la nourriture corporelle, non plus que les rides et les plis de la peau que cause d'ordinaire l'agitation des passions, tout y étant austère ; qu'ainsi l'on pouvait croire raisonnablement que des corps dépouillés des infirmités de la vie temporelle n'ont conservé que ce qui sert à la beauté de la forme ; que c'était ce qu'Homère nous a représenté en parlant de la mort d'Hercule, disant que le feu avait consumé tout ce qu'il y avait de mortel en lui. Les contours terribles sont pour les ouvrages éloignés de la vue et pour représenter des géants.

De toutes ces considérations on conclut qu'un peintre doit éviter autant qu'il sera possible les contours petits et chétifs, à moins d'y être obligé par la nécessité des sujets et la variété du contraste ; que l'œconomie des contours doit servir à dégager la taille et la proportion, qui devient comme accablée sous la confusion des muscles, dont les petites parties doivent céder aux plus grandes qui servent aux mouvements.

La conférence de Le Brun, si elle a bien eu lieu, semble avoir été la dernière du semestre. Une intervention de Colbert a été nécessaire pour pousser les recteurs à recommencer à tenir des séances publiques, et ses commis ont dû faire entendre sa volonté, comme l'atteste le Procès-verbal de la séance du 31 août 1669 :

Ce jourd'hui, l'Académie assemblée, sur ce que Monsieur Anguier a rapporté que Messieurs Du Metz et Perrault lui ont fait entendre que Monseigneur Colbert trouvait étrange que la Compagnie ne continuait point les conférences publiques, vu qu'on le voyait tous les jours continuer ses bonnes volontés pour elle, et qu'ils lui avaient dit que, si l'on abandonnait ces exercices là, l'Académie aurait à craindre d'être privée de la présence de ses plus affectionnés amateurs, a été résolu que l'on fera entendre à Messieurs Du Metz et Perrault que l'Académie n'a point été dans le dessein de délaisser absolument les conférences publiques, mais bien de chercher les moyens de soulager Messieurs les recteurs, auxquels cette fonction a été attachée, de la peine d'en faire plusieurs chaque année, ce qui leur était trop à charge, et qu'ayant délibéré sur ce sujet, la Compagnie avait été d'avis de restreindre lesdites conférences publiques au nombre de six par an, à savoir de deux mois en deux mois, afin que par ce moyen Messieurs les recteurs et adjoints ne seraient obligés de n'en faire qu'une par an, soumettant la présente délibération au bon plaisir de Monseigneur Colbert⁸.

Le projet suscite quelques discussions à l'Académie, comme en témoigne la proposition, le 7 septembre, d'une assemblée extraordinaire pour adopter un nouvel ordre des conférences :

Ce jourd'hui, l'Académie assemblée, elle a trouvé à propos, pour des raisons particulières, de s'assembler d'aujourd'hui en huit jours pour terminer la délibération touchant la continuation des conférences⁹.

⁸ *Procès-verbaux*, t. I, p. 342.

⁹ *Ibid.*

Mais l'ordre adopté ne satisfait pas Colbert qui, par l'intermédiaire de Perrault, exige la tenue de conférences mensuelles. On incite donc les autres officiers à ouvrir les conférences. À la même séance, Michel Anguier qui, par solidarité avec Pierre Mignard, avait refusé d'entrer à l'Académie en 1663 et ne s'y était présenté qu'en février 1668, est nommé adjoint à recteur, offrant à la Compagnie un orateur intarissable. Le même jour, Gaspard Marsy, qui avait été déchu en 1660 de sa charge de professeur par manque d'assiduité, la recouvre et se voit sans aucun doute imposer d'ouvrir la conférence lors de son mois d'exercice, en décembre :

Ce jourd'hui, l'Académie étant assemblée extraordinairement, reprenant les délibérations précédentes touchant la continuation des conférences, Monsieur Perrault a fait entendre à la Compagnie qu'ayant entretenu Monseigneur Colbert sur ce sujet, il l'avait vu dans le sentiment que l'Académie devait continuer les conférences publiques à l'ordinaire ; après quoi la Compagnie, délibérant sur les moyens de soulager Messieurs les recteurs de la peine de faire plusieurs discours en l'année, a résolu que chacun d'eux n'en fera qu'un par an et, pour pourvoir au surplus, qu'il sera permis à Messieurs les autres officiers et conseillers d'entreprendre lesdits discours, selon qu'ils se présenteront volontairement, en communiquant leur sujet et le projet de leur discours, en tout ou en substance, en l'assemblée particulière de l'Académie, au samedi précédant l'assemblée publique.

Ce jourd'hui, l'Académie assemblée comme dessus, procédant à l'élection d'un adjoint recteur pour suppléer à l'absence de Monsieur Errard, la Compagnie a jeté les yeux sur Messieurs Anguier et Girardon, lesquels ont eu égalité de voix, sur quoi, ayant tiré au sort, il est échu à Monsieur Anguier d'entrer en ladite charge, dont il a pris rang et séance et a promis volontairement de faire l'ouverture de la conférence publique au premier jour destiné pour cet effet.

Ce même jour, Monsieur Marsy a été rétabli à la charge de professeur, dont il a promis de faire l'exercice dans le mois de décembre, prenant le rang et séance selon le temps de sa première réception en ladite charge, promettant aussi volontairement de faire l'ouverture de la conférence au mois de décembre.¹⁰

¹⁰ *Procès-verbaux*, t. I, p. 343, 7 octobre 1669.

| 9 novembre 1669

Michel Anguier : L'Hercule Farnèse

MANUSCRIT Nous disposons de trois manuscrits : deux à l'ENSBA, ms. 136 (un manuscrit d'origine et une version réécrite par Guillet de Saint-Georges) et un à la BNF, ms. N.a.f. 10936, fol. 1-41. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « Il est échu à Monsieur Anguier d'entrer dans ladite charge dont il a pris rang et séance et a promis volontairement de faire l'ouverture de la conférence publique au premier jour destiné pour cet effet » (t. I, p. 343, 7 octobre 1669).

DATATION La date est donnée par les *Procès-verbaux*.

RELECTURES 3 avril 1683, par Guillet (« a été faite la lecture d'une conférence prononcée ci-devant par M. Anguier en novembre 1669 ») ; 7 mai 1695, par Guillet (« discours fait par [le] défunt Monsieur Anguier sur l'Hercule, fait par Glycon, Athénien, ce qui a servi de sujet d'entretien ») ; 6 juin 1716, par Tavernier (« un discours autrefois prononcé dans l'Académie par Monsieur Anguier sur la figure de l'Hercule faite par Glycon, Athénien ») ; 6 mars 1728, par Tavernier (« une ancienne conférence de l'année 1669, où M. Anguier prononça un discours fort élégant sur la figure de l'Hercule de Glycon »).

ÉDITIONS H. Stein 1889 ; p. 527-609 ; H. van Helsdingen 1983, p. 75-118.

NOTICE ÉDITORIALE Pour l'édition de cette conférence, nous avons choisi d'utiliser la version du manuscrit ENSBA qui est datée à la fin par Testelin (ms. 136^{II}). Ont été mentionnées en notes les variantes significatives ou les additions de la seconde version de l'ENSBA (ms. 136^I) et du manuscrit de la BNF. Dans le manuscrit de l'ENSBA, Anguier emploie tantôt le terme de *température* et tantôt celui de *tempérament* ; les deux termes sont synonymes et renvoient à la théorie hippocratique et galénique des humeurs. Nous avons préféré unifier le vocabulaire et ne garder que le terme de tempérament, comme le copiste du manuscrit de la BNF.

SCULPTURE Mentionnée au palais Farnèse dès le milieu du XVI^e siècle, l'œuvre étudiée est aujourd'hui conservée au musée national de Naples. Un modèle en plâtre était conservé à l'Académie royale depuis mai 1668. Voir F. Haskell, N. Penny 1981, cat. 46, p. 229-232.

REMARQUE Anguier avait remis comme morceau de réception à l'Académie un groupe de terre-cuite représentant *Hercule et Atlas soutenant le Globe terrestre* (Paris, musée du Louvre, MR 3516).

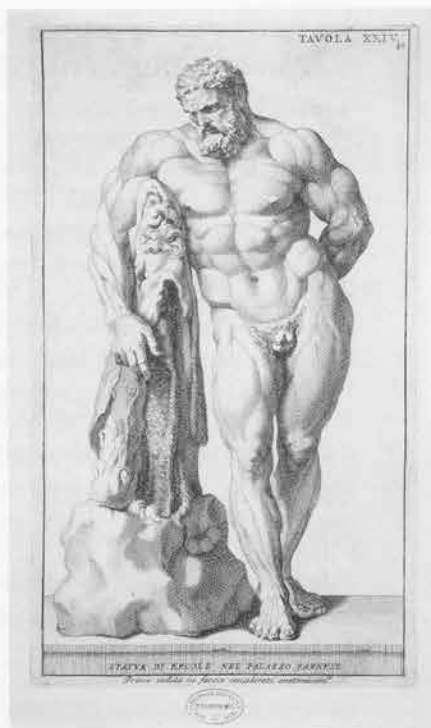
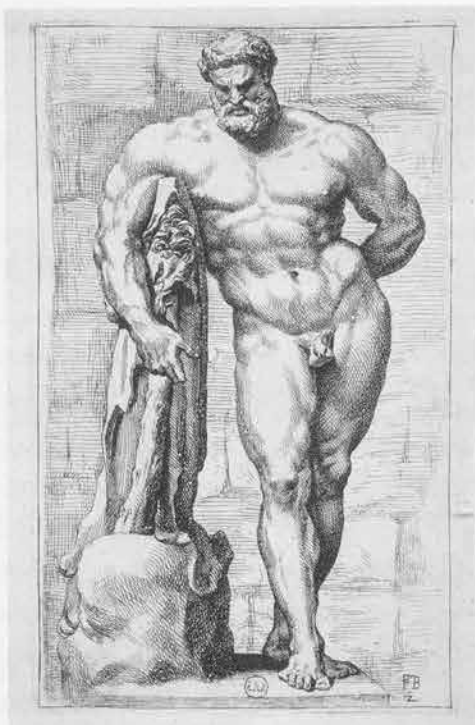
Conférence du samedi neuvième novembre 1669

Messieurs,

Je désire vous entretenir sur l'œuvre admirable du savant Glycon, sculpteur athénien, pour vous faire voir par les recherches que j'ai faites sur cette puissante figure d'Hercule les véritables études que les savants sculpteurs et peintres possédaient de son temps.

Art. 1. Premièrement, nous parlerons du tempérament, étude très nécessaire pour bien faire les airs des visages, la forme du poil, la force et douceur des muscles, la façon des

¹ « Il me semble que je donnerais ce mémoire tel que l'auteur l'a lu. C'est une instruction. Elle vaut mieux pour l'objet de l'Académie que l'extrait de M. de Saint-Georges qui d'ailleurs n'est pas mal. C'est à M. Coypel à décider de cette question. »



François Perrier,

Hercule Farnèse, planche des
Segmenta nobilium signorum et statuarum, 1638,
Paris, ENSBA.

Anonyme, d'après Charles Errard,

Statue de l'Hercule Farnèse, planche de *L'Anatomia
per uso et intelligenza del disegno* de Bernardino Genga
et Giovanni Maria Lancisi, 1690, Paris, ENSBA.

Michel Anguier,

Hercule et Atlas soutenant le globe terrestre,
Paris, musée du Louvre.

draperies, et vous ferai voir comme toutes les parties de cette figure correspondent au tempérament que je vous aurai fait entendre.

Art. 2. Nous parlerons de la différence entre les hommes faibles et mols, et ceux qui sont forts et robustes comme celui-ci.

Art. 3. Nous ferons un dénombrement de tous les muscles et tendons externes, de leurs mouvements, liaisons et places.

Art. 4. Nous parlerons de la graisse, des veines et de la peau.

Art. 5. Nous ferons un examen sur l'attitude, savoir si on pourrait faire une figure en pied plus en repos que celle-ci.

Art. 6. Nous ferons un dénombrement de toutes les proportions et mesures de toutes les parties.

Art. 7. Nous parlerons de l'excellence et force du dessin.

Auparavant de commencer, offrons cette prière à notre grand Hercule afin que cette pâle vieille à qui un million de serpents font ondoyer ses cheveux crépus et crasseux, de laquelle les morsures de sa dent envenimée cause tant d'inimitié et de désordre, difficile à connaître à cause de son beau masque riant, doit être chassée par vous, ô grand Hercule, et en sa place, vous y introduirez celui qui unit les cœurs, non pas cet amour qui blessa le berger du mont Ida², qui causa une totale ruine de sa grande famille et de toute sa patrie, mais celui qui porte plusieurs couronnes en ses bras, et de ses mains tient un grand et fort cerceau qui enferme dans cette grande union circonférente toutes les vertus, vos très chères filles³.

² À la fin du ms. 136¹ de l'ENSBA, on trouve un passage, absent du manuscrit de la BNF. Il n'a guère de lien avec le reste de la conférence et propose une lecture allégorique du thème d'Hercule étouffant Antée, peut-être comme interprétation du fameux groupe antique (F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 47, p. 232-234) : « Hercule qui suffoque Antée. Hercule est le symbole de l'âme raisonnable et de l'esprit, Antée du corps. Le cœur d'Hercule est le siège de sagesse et prudence, lesquelles ont guerre continue avec l'appétit et les voluptés, qui résiste à la raison et ne peut être maîtresse si elle n'élève le corps en haut et l'éloigne du commerce de la terre. Au tombeau de Scipion l'Africain : *Sa plus grande victoire est le plaisir vaincu*. Boëce, exaltant ce fait d'Hercule, dit : *La terre surmontée donne le ciel*. » On peut mettre ces lignes en rapport avec la lecture morale qu'Anguier propose ici du mythe d'Hercule.

³ Variante BNF, qui éclaire en partie l'allégorie proposée par Anguier : « J'ai trouvé à propos de faire mon premier essai sur la figure du grand Hercule, tant [pour] m'instruire moi-même que pour conduire nos élèves dans le chemin de la vertu, non pas comme les idolâtres, mais comme des véritables Hercule qui combattent généreusement contre les vices pour embrasser les vertus d'humilité, d'obéissance, de vigilance et de patience, afin d'acquérir la gloire et le profit par leurs excellentes œuvres. Ce sont des fruits les plus délicats que je vous peux présenter et que vous pourrez cueillir d'article en article à la suite du présent discours. » La première figure apparaît proche de celle de la Discorde (C. Ripa, *Iconologie*, Paris, 1644, I, p. 173) et la seconde de celle de l'Amour de la Vertu (*Ibid.*, II, p. 97). Hercule, comme emblème de la Vertu héroïque, a été le sujet du morceau de réception de Jean-Baptiste de Champaigne en 1663 (voir au 4 février 1690).

Art. 1. Du tempérament ¹

La forme de cette tête, l'air de ce visage un peu long, ce large front, ces grands sourcils, ces joues pendantes, cette bouche abaissée aux deux extrémités me font paraître quelque mélancolie mêlée avec un peu de sang, qui lui rend le cerveau ni trop dur ni trop mol. Et comme la sécheresse y domine, il y a fort peu d'excréments, les esprits sont plus nets, l'imagination fort profonde, la mémoire ferme, le corps robuste pour endurer le travail, et quand cette humeur s'échauffe par la chaleur du sang, elle fait comme une espèce de sainte fureur qui lui rend quelque chose de divin.

Je reconnais que le grand Glycon a très bien observé en cette figure tout ce que je viens de dire, d'autant que plusieurs auteurs nous assurent que Hercule fut notamment sujet à la fureur qui procède ordinairement de la mélancolie ⁴. Ses cheveux et sa barbe crépue nous font appertement voir et juger la sécheresse du cerveau [qui], étant tempéré comme j'ai dit ci-dessus, lui donne l'esprit d'intelligence pour connaître les choses célestes, terriennes et inférieures, par le moyen desquelles il a fait de grandes œuvres, de grandes spéculations et observations des cours et mouvements des planètes, puisqu'il a porté cette grande cambrure céleste sur ses larges épaules ⁵.

Aussi avait-il besoin d'une grande et profonde imagination par le moyen de laquelle cette suprême faculté de l'âme se meut et réveille pour contempler les idées des choses universelles, ce qui le provoquait et lui donnait de grande adresse pour surprendre ¹¹ de si forts et puissants ennemis.

Art. 2. Différence des hommes robustes d'avec les faibles

Tous les plus grands corps des hommes ne sont pas les plus robustes. Au contraire, ils sont ordinairement les plus mols et lâches à cause du trop d'humidité qui domine leur cerveau, d'autant que les nerfs qui naissent du cerveau humide sont mols, et ceux qui naissent de la moelle spinale sont quelque peu plus durs à cause de la dureté de la moelle spinale. Cependant tous les os, tous les nerfs et les muscles ont part à l'humidité du cerveau, d'autant que le cerveau commande, et les os, les nerfs et les muscles obéissent.

Il n'est pas de même de notre grand Hercule. Nous y trouvons toutes les qualités d'une grande et magnanime force causée par la sécheresse tempérée de son cerveau. Glycon a très bien observé cette étude, d'autant qu'il a fait, comme nous avons dit ci-dessus,

⁴ Notamment Virgile, *Énéide*, VIII, 220 ; Plutarque, *Moralia*, 121d.

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, IX, 199.

ses cheveux crépus (qui dénotent la sécheresse du cerveau) et la nuque du col assez large pour loger les racines des nerfs qui naissent du cerveau, et ceux qui naissent de la moelle spinale, comme nous avons dit aussi, sont plus durs, et les uns et les autres s'étendent en leurs places par toutes les parties du corps et donnent liaison et force à tous les membres, comme nous dirons ci-après.

Je mets en avant toutes ces particularités afin d'avertir à bien prendre garde, quand nous voudrons faire le portrait de quelques divinités, de bien observer leur tempérament⁶. Cette observation nous facilitera pour bien faire la forme des têtes, l'air des visages, l'action de la figure, la forme de la chair et même les draperies, comme nous voyons par cette figure de Pluton^{III} que nous avons représentée d'une mélancolie froide et sèche, grossière, terrestre et dégouttante, causée par une eau aigre, mordante et froide que la rate^{IV} n'a pu épurer, et [qui], conduite au fond du ventricule, excite une faim perpétuelle. Ceci nous signifie les concavités obscures dans la terre où le soleil ni aucune lumière n'ont point de puissance. Cette figure doit être de grande proportion, les os gros, humides et mols. Tous les muscles de son corps doivent aussi être d'une chair grosse, humide, molle et pesante. L'humeur mélancolique de celui-ci est toute contraire à celle de notre grand Hercule qui ne rumine des pensées que pour exécuter des actions vertueuses. Notre savant Glycon a bien observé toutes ces raisons, non seulement pour l'air du visage de cette figure, mais aussi par l'action, par les muscles et la forme de la chair ferme et relevée et non abaissée comme la chair et les muscles de celui-ci. C'est ce que je désire vous faire entendre par la suite de ce discours.

Art. 3. Dénombrement des muscles et tendons externes, de leurs mouvements, liaisons et places

Ce n'est autre que cette grande masse de muscles charnus en forme de coussin mollet qui nous donne la force et grandeur du dessin, car si nous considérons les deux muscles de ce haut et large front, indice de grand jugement, cette grande saillie des sourcils, couverture des yeux, avec les deux pommettes dessous relevées par l'os jugal, lesquelles forment ensemble deux belles caisses dans lesquelles sont placés les deux yeux miroirs de l'âme qui, par leur ouverture libre et sans extorsions ni contraintes, me font juger de la tranquillité et repos de son esprit, aussi bien que de son corps par son action. Ce beau nez carré saillant en dehors où sont les quatre muscles de ses narines bien distinguées, [dont] deux [qui] les ouvrent et deux [qui] les ferment, la lèvre

⁶ L'idée est reprise par Anguier dans sa conférence consacrée à la représentation des divinités (voir plus loin, 1^{er} août 1676).

de dessus couverte de gros poils est beaucoup saillante, celle de dessous plus retirée en dedans donne la grâce à la bouche, avec le menton gros et relevé, couvert d'une grosse barbe, carrée, riche et abondante en poil naturellement frisé, qui lui couvre et s'étend sur les deux mâchoires inférieures. Cette belle rondeur de tête, ces tempes relevées sont aussi couvertes de ce riche poil frisé, les deux oreilles petites font paraître la tête plus grande.

Il faut observer que ce visage a la ressemblance du lion. Les yeux sont beaucoup relevés vers le petit angle et les oreilles petites et trop hautes d'un demi-pouce.

Je reconnais, Messieurs, par ce haut front saillant en dehors et par toute cette belle composition et proportion de tête, que Glycon n'a rien omis pour représenter un homme de grand jugement. Cependant, plusieurs personnes m'ont voulu persuader que cette tête est petite sur ce grand corps, mais ils ne regardent point que ce sont les grands muscles dont nous allons parler qui la détruisent^V.

Descendons donc maintenant et parlons de la force du col, composé par ces deux grands appuis qu'on appelle ordinairement le trapèze. Ces deux muscles, qui ne sont qu'un, soutiennent et appuient la tête des deux côtés. Les deux muscles qu'on appelle mastoïde⁷ s'attachent à la tête par derrière les oreilles, pour se joindre au milieu des deux clavicules à la partie d'en haut du sternum. Ils font comme une fourche en forme d'arc-boutant qui s'élargit en bas par un autre muscle pour lui servir d'empatement, et s'attachent par leurs tendons aux deux têtes intérieures des clavicules. Ces deux muscles font comme une forme de fenêtre sur le devant, par laquelle fenêtre la gorge a liberté de sortir en dehors, de s'enfler et se rétrécir selon les occurrences pour englutir et déglutir. Tous ces muscles du col sont soutenus par les deux clavicules, que Glycon a faites assez grandes pour servir de couronnement à une poitrine si colossale.

Ces grands et relevés muscles de la poitrine se lient et s'unissent avec les épaules dessous le muscle deltoïde, au lieu où commence le bras par le muscle biceps. Raphaël a bien observé la tête de ce muscle biceps à un bras penchant d'un Jupiter qui parle avec Vénus, dans un triangle de la galerie du palais Chigi⁸. Il a fait ce bras large et carré comme celui-ci. La tête qui monte dessous la liaison du pectoral avec le deltoïde est forte et grosse. C'est ce qui donne la grâce à cette partie de bras.

Le muscle brachial avec l'extenseur du coude s'unissent ensemble à la partie d'en haut avec une rondeur extraordinaire, et plus bas se séparent et se vont insérer à l'olécrane

⁷ Le muscle sterno-cléido-mastoïdien.

⁸ Il s'agit des fresques de la loggia de la villa Farnésine, gravées en 14 planches triangulaires par Girard Audran, formant une suite alors désignée comme les « Triangles » du plafond de la Farnésine à Rome.

au-dessus du coude pour lier l'extenseur supérieur du carpe, l'extenseur des doigts, l'extenseur et le fléchisseur du carpe. Je ne descendrai point plus bas, d'autant que les mains sont modernes et beaucoup éloignées de l'étude de notre habile Glycon.

Revenons à notre large poitrine et regardons comme les membranes de ces grands muscles converties en tendons sont attachées ferme au sternum et aux autres parties qui les soutiennent. Entre ces deux grands muscles^{VI} se voit la fontanelle du cœur (ainsi l'appelait Michel-Ange). Au-dessous se joint et s'élargit l'origine de l'oblique externe, difficile à bien représenter à cause de son incertitude. Les lombes sont au-dessous, puis ces deux gros muscles qu'on appelle les îles⁹, charnues et beaucoup relevées, mais [qui] par leurs tendons de la partie d'en bas sont serrées et attachées contre l'os ilion, ce qui donne grâce et proportion à cette partie de figure en la rétrécissant comme vous voyez.

Entre ces muscles est placée cette grande épigastre¹⁰, séparée en trois distances très faciles à s'allonger et à s'accourcir selon l'action de la personne. La partie d'en haut est beaucoup relevée, celle du milieu où est placé le nombril est plus enfoncée et retirée en dedans, la troisième partie relevée dessus jusqu'au pénis. Aux deux côtés sont les traverses qui se joignent avec les îles et les lombes. Je remarque en tous ces muscles une parfaite santé et tout signe de longue vie.

Au-dessous des îles relève le petit fessier, accompagné du muscle membraneux qui couvre les hanches, et sous icelui le vaste externe. La tête de la grande lisière¹¹, bien représentée dans les œuvres de Michel-Ange, commence à la sommité de l'os ilion et descend le long de la cuisse en dedans jusques à la partie interne du genou. Cette grande lisière lie le muscle grêle, le vaste interne et les autres muscles dedans la cuisse, où sont placées les glandes des aines, accompagnées du muscle triceps, c'est-à-dire muscle à trois têtes.

L'office de tous ces muscles de la cuisse ne sert que pour plier, avancer et reculer la jambe, car les quatre que voici sur le devant se terminent en un seul tendon qui couvre la rotule et descend sur le devant de la jambe et s'attache sur l'os qu'on appelle péroné. Ils servent pour étendre la jambe et la porter en devant. Le biceps, accompagné du demi-nerveux¹² et du demi-membraneux¹³, poussé en arrière, est recouvert par le grand fessier descendant au côté externe du genou et, s'avançant un peu, en devant se cache sous le jambier. Le grêle et la grande lisière au-dedans de la cuisse servent pour

⁹ Le muscle psoas iliaque.

¹⁰ Dans sa conférence du 6 août 1672, Anguier, plus précis, indique qu'il s'agit de trois muscles : l'oblique interne, le droit externe et le pyramidal.

¹¹ Le muscle droit antérieur.

¹² Le muscle semi-tendineux.

¹³ Le muscle semi-membraneux.

tenir le genou et la jambe en dedans. Le genou doit être étroit comme vous le voyez, à cause que les os sont durs et délicats^{VII}. Aussi les pointes des muscles et des tendons sont délicats aux libres mouvements des jointures. Les gros genoux causés par les gros os^{VIII} appartiennent aux hommes stupides et pesants, et non pas à une figure forte, vigilante et délicate comme celle-ci.

Les muscles des jambes sont plus délicats et moins chargés de chair que ceux de la cuisse. Leurs offices sont de servir aux pieds pour les hausser et abaisser, les porter en dehors et en dedans, car ces deux grands et larges jumeaux avec leurs larges tendons, accompagnés de celui qu'on appelle l'esperonnier¹⁴ en dehors de la jambe, et en dedans le solaire et le profond¹⁵, soutiennent ce gros et large talon. L'extenseur des orteils est sur le devant de la jambe en dehors. Il est couvert par la partie d'en haut du jambier, qui commence au côté externe de la partie basse du genou et descend jusqu'au mouvement du pied, puis se sépare en deux et fait une fourche en l'os du pedion qui est au devant du gros orteil. L'esperonnier fait un tendon double, duquel la plus grande portion portée obliquement sous la plante du pied s'insère en l'os du pedion qui est vis-à-vis du pouce, et la moindre est portée à l'os du petit doigt.

Je laisse plusieurs petits muscles qui ne feraient qu'embarrasser l'esprit et le dessin des étudiants. Nous voyons tout ce que nous pouvons désirer en ces deux pieds. Je ne crois pas qu'en toutes les figures antiques on puisse voir des pieds de plus grand dessin et de mieux proportionnés que ceux-ci.

DES MUSCLES DU DOS

Ce grand trapèze s'attache au derrière de la tête, couvre cette large nuque du col, s'étend d'un côté et de l'autre du col jusque dessus les épaules, descend le long des omoplates, couvre une partie des traverses jusques à la dix-neuvième vertèbre de l'épine du dos. Elle s'enfle à l'endroit du sacro-lombe¹⁶, du demi-épineux¹⁷ et du sacré. Cette grande omoplate suspendue par quatre forts muscles qui prennent leur origine des premières vertèbres du dos, ce grand rond voisin du deltoïde et l'abaisseur du bras, tous ces muscles donnent une grande saillie à cette partie de paleron. Ce grand dentelé et ces deux grands muscles qui descendent le long des vertèbres se vont obliquement attacher aux îles. Au dessous de ces grands muscles descendant à la pointe de l'os pubis sont plusieurs tendresses couvertes du très large, ou traverse, que nous avons parlé.

¹⁴ Le muscle long péronier.

¹⁵ Le muscle jambier postérieur.

¹⁶ Le muscle sacrolombaire.

¹⁷ Le muscle épi-épineux.

Art. 4. De la peau, de la graisse et des veines

Puisque notre habile Glycon nous a représenté ce grand Hercule d'un tempérament plutôt chaud et sec que froid et humide, aussi a-t-il recouvert tous les muscles d'une peau assez délicate qui s'étend, se relève et s'enfonce entre la rondeur des muscles, d'autant qu'il y a fort peu de graisse entre les muscles pour la soutenir et la rendre égale, comme ce fleuve^a qui doit être d'un tempérament froid et humide, par conséquent gras et douillet^{ix}, d'autant que la graisse s'engendre d'une froideur humide.

Cette humidité grasse lui rend la peau épaisse, molle et douillette, s'unissant par une belle rondeur égale. Nous voyons aussi que la chair est molle et débile.

Aristote recueille de la substance de la peau la dextérité^x de l'esprit, tellement que ceux qui l'ont molle sont ingénieux ; au contraire ceux qui l'ont dure et épaisse [sont] grossiers et peu habiles¹⁸.

Nous reconnaissons que cette peau est assez délicate et molle puisqu'elle obéit avec tant de facilité à la rondeur des muscles jusqu'aux moindres tendons, et aux veines qui paraissent assez relevées et délicates^{xi}. Car ces vaisseaux externes^b se connaissent à leurs fermetés et rondeurs, étant pleins de sang bien tempéré, non pas comme un homme transporté de colère, ni rempli de frayeur qui l'échauffe et lui fait bouillir le sang et enfler les veines, et fait paraître les petits rameaux sortir des gros vaisseaux.

Au contraire, je ne vois en cette figure que les principaux vaisseaux coulant sur les muscles. Voyez la jugulaire qui descend sur le col. La céphalique paraît fort peu dessous la clavicule. La médiane faite de la céphalique et [la] basilique se joignent ensemble et coulent sur les bras et sur les mains. Les vaisseaux de la veine crurale passent sur les traverses et sur les îles pour descendre sur les cuisses mais ils^{xii} ne paraissent point sur les cuisses, à cause de la quantité de chair qui les suffoque. Ils se font voir sur les parties internes des jambes et des pieds, auquel lieu ils sont remplis de sang, et saillent beaucoup en dehors, tant à cause de la dureté des tendons qui les soutiennent que par la cause du repos de cette figure, qui donne le temps au sang de descendre dans les parties d'en bas pour remplir les vaisseaux des pieds. Ainsi en est-il de même de la chute du sang sur les parties d'en bas des bras et des mains, bien que modernes.

Art. 5. De l'attitude

Puisque nous avons recouvert d'une peau délicate cette grande quantité de muscles,

^a fleuve du Nil.

¹⁸ Anguier se réfère ici à deux textes alors attribués à Aristote, les *Problemata* et la *Physiognomica*.

^b Des veines.

examinons maintenant cette belle attitude que notre sculpteur a représentée si grave, si facile, avec un si beau contraste, agréable et en repos, d'autant qu'il est bien posé sur son pied droit. La pesanteur de son corps bien appuyée sur sa peau de lion repliée sur sa massue, dont le bras penchant se repose avançant un peu en devant. Son bras droit de bonne grâce et sans contrainte se retourne en arrière pour s'appuyer sur la partie la plus charnue du corps, lequel tient dans sa main trois pommes, dont notre savant sculpteur entend par icelles les trois vertus dont l'homme sage et vertueux doit être orné : la première [de] ne se colérer point ; la seconde [de] n'être avaricieux ; la troisième [d']avoir l'esprit exempt et libre de toute volupté ou débauche. Sa jambe gauche libre et avancée en devant lui donne beaucoup de gravité, de sorte que toutes les parties de ce grand corps se reposent d'une agréable façon. Je suis en doute si on pourrait faire une figure en pied plus facile, plus naturelle, et avec un plus beau contraste sans contraindre le repos dans aucune de ses parties.

Art. 6. Des proportions et mesures

Nous avons pris ces mesures par la règle la plus commune pour ne point embarrasser les étudiants par des mesures nouvelles. Il faut examiner deux choses en cette figure : la première à cause du repos qui fait que toutes les parties de ce corps s'affaissent, ce qui fait un peu accourcir l'épigastre et les parties des îles ; la seconde est qu'il faut observer l'épine du dos beaucoup pliée à cause du repos, [ce qui] nous fait juger que les vertèbres s'ouvrent aux endroits des omoplates, et à l'endroit des lombes se resserrent en dedans. C'est ce qui m'a obligé à prendre les mesures en hauteur sur les contours de l'épine du dos. Aussi est-ce la partie la plus certaine et la plus assurée.

J'ai divisé la hauteur du corps, depuis le sommet de la tête jusqu'au dessous de la cheville du pied en dehors, en dix parties égales que nous appelons modules. Ce module est divisé en douze parties égales que nous appelons part. Cette part est divisée en quatre parties égales. Par cette mesure nous trouvons toutes les proportions de cette figure.

À COMMENCER DU SOMMET DE LA TÊTE :

Au-dessous du nez	1
À la partie d'en haut du sternum	2
Au bas du sternum	3
Au nombril	4
Au milieu du corps	5
Au milieu des cuisses	6
Au-dessus du genou	7
Au-dessous du genou	8

Au milieu de la jambe	9
Au-dessous de la cheville dehors du pied	10

Nous laissons 2 parts pour la sole du pied, afin de satisfaire à la longueur des mains qui seraient courtes n'ayant qu'un module. C'est pourquoi nous laissons une part de plus pour les ongles, et par ainsi la proportion de la figure fait son carré.

DES LARGEURS ET HAUTEURS DE LA TÊTE

La tête contient depuis le sommet jusques au-dessous du menton	1 m. 3 p. ^{XIII}
Du sommet à la racine des cheveux sur le front	4 p.
La hauteur du front	3 p. 1/2
Longueur du nez	3 p.
Du nez au-dessous du menton	4 p. 1/2
Hauteur du pied	6 p.
Largeur de toute la tête	11 p. 1/3
D'une oreille à l'autre	9 p.
Largeur du front	7 p. 1/2
Largeur en dehors des deux yeux	5 p. 1/2
Largeur du nez en bas	2 p. 1/4
Largeur de la bouche	3 p.
Largeur du col	9 p.
Depuis le nœud de la gorge jusqu'au centre du mouvement de l'épaule	1 m.
Largeur des épaules	3 m. 3 p.
Largeur de la poitrine	2 m.
D'un téton à l'autre	1 m. 5 p. 1/2
D'un petit dentelé à l'autre	1 m. 11 p. 1/3
Largeur de l'épigastre à l'endroit des lombes	1 m. 1 p.
Au dessus des îles, le plus étroit du corps	1 m. 10 p. 1/2
À l'endroit des îles	2 m. p. 1/4
Au dessous des îles	1 m. 11 [p.]
Largeur du bas-ventre au-dessous des îles	1 m. 3 p.
Largeur des muscles qui soutiennent la partie du milieu	9 p. 1/2
Largeur des hanches	2 m. 1 p.
Largeur de la cuisse	2 m. p. 1/2
Largeur du genou	m. 8 p.
Largeur de la jambe	m. 9 p.
Au plus étroit de la jambe	m. 4 p. 1/2
D'une cheville à l'autre	m. 5 p. 1/2

Largeur du pied m. 7 p. 2/3

DES LONGUEUR ET GROSSEUR DES BRAS

Nous trouvons depuis le dessus des épaules, à l'endroit où se joignent les clavicules
jusques au mouvement du coude 2 m. p.
Du coude au poignet 1 m. 6 p.
Du poignet au bout des doigts^{XVI} 1 m. 1 p.

Mais si le bras s'élève, l'épaule se resserre beaucoup vers le col, à cause que le centre du mouvement de l'épaule est assez bas et en dehors. C'est pourquoi plus le bras hausse et plus il s'approche du col. Si le bras s'élève seulement pour faire son carré, il ne faut prendre que six p. depuis le nœud de la gorge jusqu'à l'épaule, et deux mesures jusqu'au centre du mouvement du coude, puis 1 m. 6 p. jusqu'au poignet, et pour la longueur de la main 1 m. 1 p. tout ensemble. [Cela] nous donne 5 m. 1 p., [ce] qui fait la moitié de la hauteur de notre figure.

LONGUEUR DE L'ÉPAULE ET LARGEUR DU BRAS ET ÉPAISSEUR.

Depuis le dessus de l'épaule jusqu'à la pointe du deltoïde
qui entre sous le biceps et le brachial 1 m. 1 p.
La première partie du bras a de large 9 p. 1/2
et d'épaisseur 8 p. 1/2
À l'endroit du mouvement du coude 6 p. 1/2
La largeur de la seconde partie du bras 8 p. 1/4
et l'épaisseur 7 p.

Pour la grosseur et largeur du poignet de la main, nous en parlerons en d'autres temps.

DE CÔTÉ OU PROFIL DE TOUTE LA FIGURE

Depuis le front jusqu'au derrière de la tête 1 m. p.
Depuis le bas de l'oreille jusqu'au bout du nez m. 8 p. 3/4
Depuis l'oreille jusqu'au derrière du col m. 6 p. 1/2
Largeur du col m. 9 p.
De la poitrine au plus relevé de l'omoplate 1 m. 8 p. 1/2
Au plus étroit du corps vers les îles 1 m. 2 p.
Sous les îles jusqu'au petit fessier 1 m. p.
Des aines au plus fort du grand fessier 1 m. 6 p. 3/4
Largeur de la cuisse au dessous du grand fessier 1 m. 2 p. 1/2
Largeur du genou m. 9 p.

Largeur de la jambe	m. 9 p. 1/4
Au plus étroit de la jambe	m. 5 p. 3/4
Longueur ^{XVII} du pied par le dessus	1 m. p.
Longueur ^{XVIII} de tout le pied	1 m. 6 p.

DU DERRIÈRE

Il n'est pas besoin de répétition pour les largeurs des profils du derrière. Nous en avons parlé assez amplement par les mesures du devant. Je dirai seulement

Qu'à l'endroit des omoplates qui fait la grande largeur du dos	2 m. 5 p.
Largeur des deux grands fessiers	
à l'endroit de la tête du grand trochanter	1 m. 9 p.
Largeur du tendon des deux gémeaux au-dessus des talons	m. 2 p.
Largeur du talon	0 m. 5 p.

Art. 7. De l'excellence et force du dessin

Je ne prétends pas, Messieurs, vous entretenir par ce discours des parties du dessin dépendantes de cette admirable figure, comme la force accompagne la douceur, comme les grandes et fortes parties entreprennent sur les faibles et délicates, comme par la raison de perspective les grands muscles se découvrent et se lient les uns sur les autres avec une douceur coulante et facile, et comme les parties opposées à l'œil doivent paraître grandes et celles qui se retirent plus petites. Je ferais connaître ma faiblesse de parler sur des sujets que Monsieur Le Brun nous a si savamment traités, avec tant de vigueur et de force¹⁹. Je me contente de faire voir par ce faible discours comme les savants n'ont excellé que par la force et vigueur du dessin. Car ceux qui ont approché le plus près de cette figure ont surpassé tous les autres. Il ne faut pas douter que les peintures de nos Anciens n'étaient point dissemblables à leurs sculptures. Pendant que j'étais à Rome, il fut fait présent à un seigneur romain^{XIX} d'une Tête et [d']un Triton de peinture antique, et l'un et l'autre avaient tant de ressemblance à la sculpture qu'il semblait que la peinture était sculpture et la sculpture peinture. Il ne faut pas douter qu'un Polydore, qu'un Jules Romain et les autres savants desquels nous allons parler n'ont été savants que par l'étude qu'ils ont faite sur les belles figures antiques.

Deux différentes manières de dessin se présentent devant nous. Le premier est grand, fier, terrible et fort. Le second est délicat, doux, agréable, aimable, gracieux et plaisant. Michel-Ange a commencé par le premier, mais avec un peu d'extravagance dans son

¹⁹ Voir plus haut, mai 1669.

commencement, causée par l'ardeur et fougue de son esprit. Ayant tempéré et un peu refroidi cette première ardeur, il a si bien réussi dans l'exécution de ses excellentes et puissantes œuvres, si profondes et si justes dans l'exactitude de l'anatomie, avec une force et liaison des muscles si grande et si savante, avec un contraste d'un si grand nombre de figures si extraordinaires, raccourcies par des contours si corrects et si justes que les plus savants et studieux du temps que j'étais à Rome disaient que les cheveux leur dressaient en la tête quand ils jetaient les yeux sur ces puissantes peintures dans la chapelle du Vatican. Tant de si belles figures de marbre qu'il nous a aussi laissées sont autant d'Hercules Farnèse par leur grand dessin.

Raphaël a commencé par le second, mais d'une façon si aimable que dans son premier âge, pratiquant la douceur de son dessin, il gagnait les cœurs et les yeux des plus grands et illustres princes de la terre. À la fin de ses œuvres, il a poussé son dessin plus avant, après avoir pratiqué et pris le suc de cette figure du grand Glycon²⁰ et des autres savantes figures antiques, de sorte que de son dessin amoureux et doux a été changé par un autre, plus grand, plus fort, plus terrible, savant et aimable, que nous voyons par le Massacre des Innocents en tapisserie²¹ et par les admirables peintures de la galerie du palais de Chigi^{XX}.

Annibal Carrache a commencé par une belle manière lombarde, je veux dire par un dessin naturel, beau et fort. Mais quand il a eu goûté la force et la grandeur du dessin de cette figure, il a repoussé en arrière tous ses premiers dessins pour se servir le reste de sa vie de celui de Glycon, comme nous voyons par tant de grandes et fortes figures qu'il a faites dans la galerie du palais Farnèse à Rome.

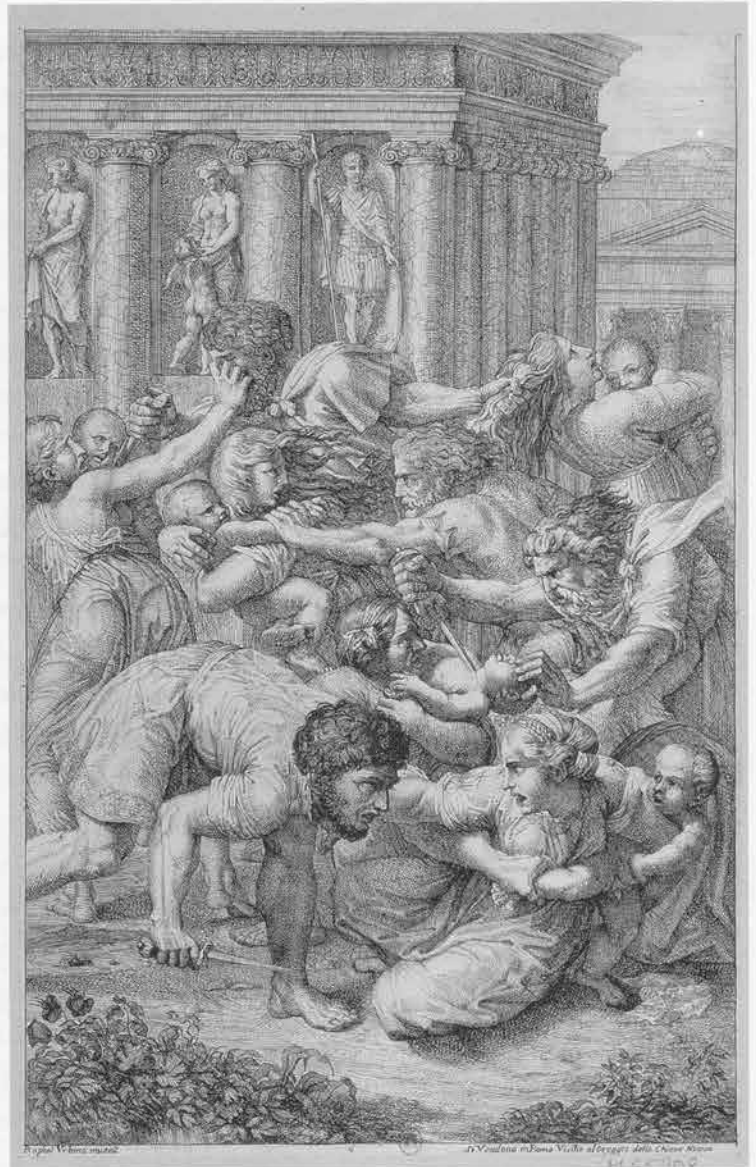
L'illustre de notre patrie, Monsieur Poussin, a poussé ce grand dessin si avant par les grandes études qu'il a faites sur cette figure et les autres belles figures et bas-reliefs antiques qui lui ont donné sujet de laisser à la postérité tant et si grand nombre de belles œuvres que sa mémoire en doit être immortelle.

Et vous, Monsieur Le Brun, avec votre grand dessin vous avez charmé les yeux et le cœur du plus illustre et grand roi de la terre, notre bienfaiteur et fondateur de cette école royale^{XXI}, vous avez gagné les cœurs et l'amour de Monseigneur le Chancelier et de Monseigneur Colbert, la force de notre protection et de tous les princes et peuples amateurs du beau dessin.

Et vous, Messieurs, qui, tous les jours, pratiquez cette vertu honorable par la force de

²⁰ La statue a été découverte à une date incertaine, entre 1546 et 1560, soit après la mort de Raphaël (F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 46, p. 229-232).

²¹ Tapisserie appartenant à la série dite de la *Scuola nuova*, tissée à Bruxelles dans l'atelier de Van Aelst entre 1524 et 1531. La commande avait été passée à Raphaël, mais les cartons proviennent de l'atelier de Giulio Romano. La composition a été gravée par Michel Corneille.



Michel Corneille d'après Raphaël.

Le Massacre des Innocents,
BNF, Département des Estampes.

vosre grand dessing, vous remplissez les grands palais de vos illustres œuvres.

Si nous voulons considérer jusques où s'étend la force et puissance du dessing, qui a la hardiesse de descendre jusqu'au centre de la terre pour remarquer les flammes et les cachots où sont retenus les ennemis du Tout-Puissant, et en montant il remarque et dessigne les puissantes assises de la terre, les unes légères, remplies de soufre et de flammes, les autres pesantes, grasses et humides qui arrêtent les eaux de la mer et des fleuves de passer plus avant. Il voit les fondements de ces superbes rochers qui s'élèvent^{XXII}, il dessigne toutes ces différentes veines de la terre, les unes pleines d'eau bouillante amies du genre humain et les autres leurs ennemies mortelles, toutes les mines de diverses sortes de métaux, tant de diverses couleurs de terre qui lui servent pour faire voir aux hommes par les nuances de ces couleurs diverses l'exécution de ces beaux dessings. Il dessigne les conduits d'eau, desquels naissent des fleuves rapides et d'autres paresseux, les fontaines douces et agréables sourdent aussi de ces lieux souterrains.

Cette puissance de dessing sort de ces lieux ténébreux pour faire ses observations sur la grande superficie de ce globe terrestre. Il dessigne toutes ces hautes montagnes couvertes de tant de différents arbres, tant de si grands et superbes rochers auxquels les neiges et les glaces leur couvrent la tête dans la plus grande ardeur du soleil. Il descend pour dessigner ces grandes et spacieuses vallées, où il remarque tant de paresseux fleuves remplis de plusieurs sortes de poissons, tant de différents arbres et différentes herbes aquatiques qui leur servent d'ornements, si grands et différents nombres d'arbres fruitiers et autres que le dessing nous représente en diverses saisons pour nous faire voir leurs variétés, tant de différentes plantes et des fleurs que le dessing nous fournit en ces pays et contrées les plus éloignées.

Il fait une remarque générale sur tous les hommes habitants de cette terre. Il nous en fait voir de toutes les contrées du monde, tous d'humeurs diverses, de différentes grandeurs, de différents airs de visage^{XXIII}, de différentes humeurs. Les uns commandent, les autres obéissent, les uns sont doux et traitables, les autres fiers et insupportables, les uns sont humbles, les autres superbes. Le dessing nous fait voir toutes ces variétés.

Il fait une remarque sur tant d'animaux différents en grandeur, en couleurs et en force que je ne finirais point si je les voulais nommer.

Ce beau dessing nous fait voir tant de si grandes et profondes mers habitées de poissons de tant de différentes grandeurs, tant de diverses coquilles admirables par leurs contours et leurs couleurs, tant de diverses herbes à la rive de la mer.

Notre dessing s'élève plus haut en regardant les habitants de l'air, pour dessigner un si grand nombre d'oiseaux différents. Les uns, bien que grands et forts, sont décharnés mais couverts de grandes et fortes plumes. Les autres chargés de chair et de graisse ne s'éloignent point de la terre. Les uns habitent les creux des hauts rochers et les forêts, d'autres la campagne, et les autres la rive des mers et des fleuves.

Notre dessing s'élève au-dessus de tout ceci pour dessigner ces grandes exhalaisons et vapeurs de la terre lesquelles s'épaississent en l'air et se font comme une grande mer soutenue par la main du tout puissant, ces grandes et grosses nuées poussées par le froid Aquilon, et le vent du midi opposé, lui, pousse ses vapeurs chaudes. Ces deux humeurs contraires causent un grand trouble. On voit ces gros tourbillons épaissir la région de l'air, se heurter et se mêler ensemble avec leur grossière vapeur sulfureuse, [qui] nous envoient ici bas des éclats de tonnerre si violents et si admirables en leurs effets qu'ils donnent de l'effroi, non seulement aux hommes mais à tous les animaux. Ce grand et superbe dessing passe l'élément de l'air pour nous faire voir la lune, non pas comme sœur d'Apollon, mais comme une terre habitée d'animaux et de plantes. Il monte sur ce grand Zodiaque, où il remarque tant de figures différentes, entre autres ce grand flambeau lumineux qu'on nous dit être fixe à cause que les autres planètes par leur froideur sont sous sa dépendance.

Bien davantage, notre grand dessing a la puissance de monter jusqu'au trône du Tout-Puissant, le dessigner en sa gloire, faire le partage aux âmes fidèles, comme nous voyons par tant de si beaux et rares tableaux.

Prononcé à l'Assemblée de l'Académie du neuvième novembre 1669 par Monsieur Anguier. H. Testelin

NOTES PHILOGIQUES

- ^I Addition BNF, en marge : « Ce discours a été récité en présence de la figure de Glycon. »
^{II} Addition ENSBA, ms. 136^I : « et combattre ».
^{III} Addition BNF, en marge : « Pluton fait par l'auteur de ce discours. » Sur cette statue d'Anguier, voir la conférence de son auteur (voir plus bas, 1^{er} août 1676). On se reportera également à l'ouvrage de B. Black, H. W. Nadeau, *Michel Anguier's Pluto. The Marble of 1669. New Light on the French Sculptor's Career*, Londres, 1990.
^{IV} Addition ENSBA, ms. 136^I : « desséchée ».
^V Addition BNF, en marge : « Aristote dans un de ses *Problèmes* dit que les petites têtes ont beaucoup de prudence. »
^{VI} Addition BNF : « pectoraux. »
^{VII} Addition ENSBA, ms. 136^I : « Hippocrate dit qu'il faut estimer la nature des os par la grosseur de la tête ».
^{VIII} Addition ENSBA, ms. 136^I : « humides ».
^{IX} Addition BNF, en marge : « Le fleuve du Nil au Belvédère à Rome. »
^X Variante BNF : « subtilité. »
^{XI} En marge : « Des veines. »
^{XII} Ms. : « elles », ainsi que pour les pronoms de la phrase suivante.
^{XIII} Première version modifiée : « 6 p. ».
^{XIV} Ms. 136^I : « 1 m. ».
^{XV} Ms. 136^I : « p. 4 1/4 ».
^{XVI} Ms. 136^I : « Longueur de la main ».
^{XVII} Variante ENSBA, ms. 136^I : « largeur ».
^{XVIII} Variante ENSBA, ms. 136^I : « largeur ».
^{XIX} Variante BNF : « de mes amis. »
^{XX} Ms. 136^{II} : « Guizi ».
^{XXI} Variante BNF : « Académie royale. »
^{XXII} Addition ENSBA, ms. 136^I : « jusqu'au ciel ».
^{XXIII} Première version rayée : « tête ».

7 décembre 1669

Gaspard Marsy : Le *Torse d'Hercule* d'Hérodote

MANUSCRIT ENSBA, ms. 137. L'exorde de la conférence figure sur une page à part ; nous l'avons intégré à sa place. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « Ce même jour, Monsieur Marsy a été rétabli à la charge de professeur, dont il a promis de faire l'exercice dans le mois de décembre, prenant le rang et séance selon le temps de sa première réception en ladite charge, promettant aussi volontairement de faire l'ouverture de la conférence au mois de décembre » (t. I, p. 343-344, 7 octobre 1669).

DATATION La date est inscrite à la fin du texte, de la main de Testelin.

RELECTURE 2 juillet 1695, par Guillet (« conférence autrefois prononcée par feu M. de Marsy en cette académie »).

AUTRE VERSION Le manuscrit ENSBA ms. 137 contient une autre version, postérieure, de la conférence de Marsy, de la main de Caylus.

ÉDITIONS T. Hedin 1983, p. 238-239.

SCULPTURE La sculpture dont parle Marsy dans sa conférence, le « Torse du Belvédère », est conservée au Vatican (voir F. Haskell, N. Penny 1981, cat. 80, p. 311-314). Le marbre porte l'inscription ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ – ce qui explique que l'erreur sur le nom du sculpteur préalablement envisagé (Hérodote) ait été corrigée par des ratures postérieures dans le manuscrit. Un plâtre de la sculpture se trouvait à l'Académie de France à Rome (*Ibid.*, p. 313).

Messieurs,

J'eus l'honneur de vous dire, il y a huit jours, combien j'avais fait d'efforts pour me dispenser de me produire devant cette illustre Compagnie par la connaissance que j'avais de mon insuffisance. Cédant à mon devoir, je lui obéirai volontiers pourvu qu'au supplément de ma mémoire, elle m'accordât la grâce de lire le peu que j'ai réduit par écrit touchant le mérite du torse du Vatican dont voilà un plâtre devant vos yeux.

Ayant cru qu'il suffisait de vous dire ici le rapport qu'il a avec les grandes manières des anciens Grecs, sans vous entretenir des proportions pour vous en avoir été parlé par fort amplement il y a un mois². Et puis, encore pour laisser quelque chose à dire de mieux après moi.

Par la longue pratique que j'ai eue avec Messieurs Van Opstal, Anguier et Sarazin, mes défunts maîtres, et du nombre des plus habiles sculpteurs de notre siècle par une longue étude qu'ils ont faite de ce grand art à Rome, où les antiquités sont sur leur trône, j'ai appris qu'ils ont remarqué quatre grandes manières de sculpture pratiquées par les Grecs, auteurs de toutes les belles choses et surtout de l'architecture, sculpture, et peinture, qui sont trois sœurs.

¹ « Consulter pour une correction que M. de Saint-Georges dit être celle de l'Académie. »

² Marsy fait allusion à la conférence tenue par Anguier, le 9 novembre 1669, sur l'*Hercule Farnèse*.



Torse du Belvédère.
Rome, musée du Vatican.

La première qui nous regarde touchant le dessin, ou autrement la membrification, ainsi appelée par Léonard de Vinci, a de toutes les autres manières la science la plus ample et arrêtée de l'insertion des muscles et attachement des parties, que nous appelons vulgairement la chaîne, et c'est la manière d'Athènes que Michel-Ange Buonarotti¹ a tant caressée, ayant fait ses premières et plus belles études sur l'Hercule de Farnèse fait par Glycon Athénien, des proportions duquel on vous a entretenu ces jours passés.

Mais il s'est depuis encore plus appliqué à la considération de notre admirable *Torse* fait par un Hérodote^{II}, aussi Athénien, ledit Michel-Ange ayant avoué plusieurs fois que ce tronc sans tête, bras ni jambes, cette figure ruinée qui semble être d'un Hercule assis et filant³, terrassait le grand Hercule de Glycon⁴ dans son esprit, comme il le doit faire dans celui de tous les savants, pour avoir ledit grand Hercule les muscles sur le devant marqués avec par trop d'évidence et, comme on dit, trop ressentis. Ledit Michel-Ange aurait voulu pour beaucoup avoir pu modérer cette rudesse de muscles en ses ouvrages qui sont tous pleins d'Hercule, non seulement dans le masculin, mais ce qui est de pis dans le féminin genre, et même dans le divin.

Notre incomparable torse ayant toutes les perfections, proportions et exactitude de l'anatomie comme l'Hercule de Glycon, sans avoir les défauts^{III}, aussi ce chef-d'œuvre du Ciel plutôt que de la main d'un homme a quelque rapport avec la seconde manière que l'on appelle de Sicyone, petite ville de Grèce près d'Athènes^{IV}, que j'aurais dû mettre la première puisque notre divin Hérodote^V, tout Athénien qu'il était⁵, pouvait avoir pris les perfections de ses voisins, et corrigé le vice de sa naissance, le croyant aussi auteur de ce morceau de corps de Vénus⁶, plus beau que celui de la Vénus de Médicis pour la grande correction du dessin et douceur des muscles et contours.

Cette manière de Sicyone est préférable à toutes les autres, par une beauté et une grâce particulière représentant une chair ferme d'un athlète ou lutteur ayant peu de muscles, mais grands, coulants, naturels et faciles, comme vous pouvez voir dans les deux sujets et qui se remarquent dans les ouvrages de Phidias et de Praxitèle qui étaient disciples d'Apelle, le vrai génie du dessin.

Raphaël a suivi ce goût, et ledit Michel-Ange, les Carrache et toute l'école des Bolonais celui d'Athènes, dont nous avons parlé ci-devant.

Il y a le troisième goût que l'on appelle de Rhodes, qui a une tendresse particulière et

³ Un dessin de Hans Baldung Grien, aujourd'hui conservé à L'ENSBA, daté de 1533, qui utilise le *Torse du Belvédère*, met en scène Hercule et Omphale. Une telle interprétation du Torse a été parfois reprise par divers auteurs (voir F. Haskell et N. Penny, 1981, p. 313).

⁴ L'*Hercule Farnèse* (voir plus haut).

⁵ Allusion à la signature sur le marbre du Vatican (voir la notice sur la statue).

⁶ Il s'agit de la *Vénus Richelieu*, commentée en février 1668 par Van Opstal.

des grâces pour les choses délicates et belles qui ne se trouvent pas ordinairement aux deux autres manières, bien que nous les remarquions en ces deux chefs-d'œuvre.

Les médailles qui nous en restent nous témoignent cela évidemment aussi bien que ce fameux *Laocoon* du Belvédère fait par trois excellents sculpteurs rhodiens qui y ont travaillé tellement de concert qu'il semble être d'une même main, goût et manière. Notre grand sculpteur, le sieur François le Flamand⁷, a excellé en cette partie-là par-dessus Michel-Ange. Il semble que le Titien, Corrège^{VI} et toute l'École des Lombards ait eu de grandes lumières en cette manière.

La quatrième et dernière manière est de Corinthe qui, véritablement, est un peu faible, menue et mesquine, tirant à l'ouvrage d'orfèvrerie ou de broderie.

Nous avons eu un maître Estienne Delaune sculpteur, et un Pilon, aussi sculpteur^a, qui ont donné dans cette manière, comme j'ai aussi remarqué dans les ouvrages d'Allemagne et de Flandre qui tiennent du gothique et, partant, à éviter.

M'étant trouvé, Messieurs, sur la partie du dessin qui est commune aux sculpteurs et aux peintres, dont la meilleure partie de cette belle Compagnie est composée, ou de personnes vertueuses et éclairées dans leur art, j'ai pris des exemples parmi les unes et les autres comme mon petit génie, la doctrine acquise de mes illustres maîtres et la fréquentation honorable et fructueuse de cette fameuse Académie m'ont inspiré.

Vous suppliant, Messieurs, de me pardonner ce qui serait glissé dans mon discours qui ne serait pas conforme à vos sentiments, auxquels je me soumettrai toujours, et dès à présent avec la soumission respectueuse que je dois à vos suffisances et à vos grandes lumières.

Prononcé à l'Assemblée publique du [blanc] décembre 1669 par Monsieur Marsy. H. Testelin

⁷ François Du Quesnoy.

^a Correction postérieure : « C'est Franqueville, sculpteur. Je crois aussi Jean de Boullongne du même goût. La Compagnie n'a pas trouvé à propos la comparaison que M. Marsy a faite de Jean de Boullongne, de Franqueville, de Pilon et Delaune, parce que Jean de Boullongne a été plus habile que les trois autres, et Pilon beaucoup plus habile que les deux autres. À l'égard de la manière corinthienne, qu'il traite de mesquine, il faut dire qu'elle est délicate et svelte. »

NOTES PHILOGIQUES

I Ms. : « Bonarota ».

II Le manuscrit comporte ici une rature remplaçant « Hérodote » par « Apollonius ».

III « les défauts » est rayé dans le manuscrit, mais nous le rétablissons afin de donner un sens à la phrase.

IV Ajout au-dessus du segment de phrase : « de Corinthe ».

V Nouvelle rature remplaçant « Hérodote » par « Apollonius ».

VI Ms. : « Corregio ».

4 janvier 1670

Charles Le Brun : Sur la manière que l'écolier devait prendre pour dessiner à l'Académie

Le premier semestre de l'année 1670 a surtout été consacré à une réflexion sur l'enseignement du dessin. Toutes les conférences ont été conservées à l'exception de celle du mois de janvier. Celle-ci n'est pas mentionnée dans les *Procès-verbaux*, mais, le 5 juillet 1670, Bourdon évoque « l'ouverture que Monsieur Le Brun fit il y a quelque temps sur la manière que l'écolier devait prendre pour dessiner à l'Académie ».

L'ouverture de Le Brun semble avoir été rédigée ; elle est en effet relue le 7 février 1682, le 5 février 1701, et peut-être également les 5 octobre 1709 (discours sur les principes de la peinture fait par M. Le Brun) et 10 novembre 1714 (un ancien discours de M. Le Brun sur le dessein). Le manuscrit a disparu, mais selon toute vraisemblance il a été utilisé dans le *Discours... sur le traict des Sentiments* de Testelin. On n'en a plus connaissance au XVIII^e siècle, ce qui conduit Dandré-Bardon, qui lit un discours sur le même sujet le 9 février 1754, à prétendre que « ce sujet n'a point encore été approfondi par aucun de nos auteurs ».

BIBLIOGRAPHIE Ch. Michel, « Le chevalier Bernin et l'enseignement artistique en France », in *Le Bernin et l'Europe*, sous la direction de Ch. Grell et M. Stanič, Paris, 2002, p. 93-105 ; J. Lichtenstein, 2003, p. 54-56.

Nous reproduisons ici les fragments sur l'usage du trait qui nous paraissent relever du discours de Le Brun sur la façon de dessiner le modèle :

[Extraits des Sentiments d'Henry Testelin]

Et d'autant que la principale étude du dessein se fait sur un modèle vivant, l'Académie jugea que les étudiants devaient esquisser leurs figures légèrement et promptement, selon la règle d'opposition et de comparaison, pour concevoir la vivacité du mouvement de l'action et l'esprit dont le naturel est animé, afin que par cette promptitude ils s'en impriment l'idée et s'en remplissent l'esprit tellement que leur dessein paraisse animé de la même vivacité du naturel, après quoi on peut repasser sur les contours pour les rectifier, les marquant de grand en grand sans s'arrêter aux petits muscles ou mouvements d'artères qu'il faut couler doucement en finissant l'ouvrage.

On observa pour la position des modèles naturels de leur donner des attitudes différentes selon la diversité des naturels : les maigres et desséchés doivent être posés en des actions entassées, les membres pliés et pressés pour faire des regonflements de chairs

et de muscles, qui forment la beauté des contours en les fortifiant et les faisant paraître grands et nobles. Mais si le modèle est gras et bien rempli, on le peut mettre en des actions libres, les membres étendus et allongés, parce qu'il paraîtra toujours assez agréablement par le contraste, en quelque attitude qu'il soit posé. Il n'y aura qu'à choisir les aspects les plus avantageux, et surtout éviter l'affectation des actions forcées.

Les discussions suscitées par cette conférence vont se poursuivre tout le trimestre ; les arguments seront d'autant plus élaborés que, le 25 janvier 1670, est adopté un projet visant à consigner par écrit, de manière systématique, les objections et interventions des participants¹ :

Sur ce que M. le Brun a proposé qu'après tant d'excellents discours que l'on a fait dans les conférences précédentes, il était nécessaire d'en recueillir les fruits et tirer de ce travail les matières qui se peuvent établir en précepte pour l'instruction de la jeunesse et la satisfaction de ceux qui désirent connaître la beauté de la peinture, que pour cet effet il trouvait à propos que le secrétaire remarquât soigneusement et couchât par écrit les objections et les diverses opinions qui se rencontrent dans lesdites conférences, avec les raisons alléguées de part et d'autre, pour les rapporter en la plus prochaine assemblée particulière de l'Académie, sur quoi la Compagnie fera encore des réflexions qui seront pareillement écrites, et l'Académie, examinant le tout, formera des résolutions qui seront enregistrées pour servir à l'avenir de principes et de règles, et qu'ainsi lesdites résolutions qui seront enregistrées le même jour et données à M. Félibien, afin de les mettre en lumières dans ses conférences, ainsi qu'elles auront été arrêtées – la Compagnie délibérant sur ladite proposition a arrêté qu'elle sera enregistrée pour être à l'avenir entièrement exécutée.

La décision prise en février a permis de conserver la plupart des manuscrits :

Il a été résolu en outre que chacun des Messieurs de l'Académie qui feront des discours par écrit à l'ouverture des conférences, mettront leurs écrits entre les mains du secrétaire, le même jour de la conférence, pour être datés et mis en la liasse des registres².

Les questions pédagogiques dominent les discussions pendant tout le semestre. La question la plus débattue est celle qui avait été soulevée par le Bernin en

¹ *Procès-verbaux*, t. I, p. 346.

² *Procès-verbaux*, t. I, p. 347.

1665 : l'écolier doit-il dessiner le modèle tel qu'il le voit ou au contraire charger ses contours selon la méthode des grands maîtres et en utilisant ses connaissances de l'antique. Elle est abordée par Noël Coypel, Jean-Baptiste de Champaigne, Louis de Boullongne et Sébastien Bourdon. Les débats sont résumés par Testelin dans son commentaire de la table *Sur l'usage du trait et du dessein* où il oppose les « naturalistes », Le Brun et Champaigne, à « ceux qui opinaient pour les charges d'agrément », Boullongne et Bourdon. On trouvera ce texte en annexe.

| 1^{er} février 1670

Noël Coypel : Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres

MANUSCRIT ENSBA, ms. 175. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit ne comporte ni date ni signature de Testelin. Il peut être daté grâce à l'édition de Carême.

RELECTURE 4 octobre 1681 (annoncée le 6 septembre 1681, « on a remis la lecture du mémoire de Monsieur Coypel au jour suivant ») ; 12 juin 1683 (« lecture d'une conférence autrefois faite par Monsieur Coypel ») ; 6 novembre 1717 (« dissertation autrefois faite et prononcée par feu Monsieur Coypel »).

ÉDITIONS Une copie du manuscrit ayant appartenu à Carême, et datée de février 1670 a été publiée dans les *Amusements du cœur et de l'esprit*, deuxième partie (1741), p. 455-472, puis rééditée dans la *Revue Universelle des Arts*, XVIII, 1863, p. 336-344.

NOTICE ÉDITORIALE Le manuscrit de l'École des Beaux-Arts est plus complet que l'édition du XVIII^e siècle, qui omet des membres de phrases et propose quelques lectures fautives ; mais il comprend lui-aussi quelques lacunes que nous avons comblées en nous servant du texte imprimé. Ces adjonctions sont signalées par < ... >, et accompagnées de notes philologiques.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 137-142, 149-150 ; H. van Helsdingen, « Body and soul in french art theory of the seventeenth century after Descartes », *Simiolus*, XI, 1980, p. 14-22.

Messieurs,

Lorsque pour satisfaire à l'intention de Monsieur notre protecteur, lequel témoigna vouloir que les conférences se continuassent tous les mois, et que Messieurs les recteurs, pour se soulager de cette peine, trouvèrent bon d'y admettre les professeurs, il est vrai que mon sentiment fut contraire à cette proposition. D'autant que je croyais

¹ « C'est à M. Coypel à voir ce mémoire. »

que, pour bien parler d'une profession si ample et qui a tant de parties, il n'appartenait pas seulement à ceux qui ont de la capacité, mais particulièrement à ceux qui, ayant passé un nombre considérable d'années dans la pratique et dans l'étude de ce bel art, auraient mérité dans la Compagnie les premières charges ; et que, comme la tête est dans la figure de l'homme la partie où se forme le raisonnement, il leur appartenait aussi, en qualité de chefs de la Compagnie, d'en raisonner et d'en donner les définitions et les règles ; et que les professeurs, lesquels étant comme le corps de cette illustre Compagnie, ne devaient faire autre chose, après avoir fait passer par leurs enseignements la substance de leur nourriture dans les parties externes de ce corps que je compare par rapport aux écoliers, qu'attendre et recevoir de leur chef, par leurs savantes conférences et utiles discours, les bonnes influences pour les entretenir et les fortifier, afin que, comme il y a analogie et correspondance entre le chef et le corps, et que le corps étant bien < constitué^I > par les bonnes qualités du chef, il lui peut aussi renvoyer à son tour de quoi lui conserver cette humeur et cette chaleur radicale. Je [ne] veux dire que l'on [ne] peut dans la suite des temps tirer d'entre les professeurs, ou ceux qui l'auraient été, des personnes qui puissent dignement remplir les places de ces chefs, lesquels se sont jusqu'à présent si avantageusement acquittés de ces fonctions. Ce n'est pas que je ne fusse assez persuadé de la capacité de Messieurs les professeurs, mais encore pour attribuer un honneur à la charge de recteur^{II} qui semble lui devoir être affecté.

Il faut que je vous avoue, Messieurs, que considérant l'honneur et l'intérêt de la Compagnie, j'y trouverais aussi le mien particulier, prévoyant bien que, si l'on admettait les professeurs à ces fonctions, je pourrais bien, étant du nombre, y être aussi admis, et connaissant mon peu de suffisance et de capacité et le peu de convenance qu'il y a entre ceux qui ont traité les conférences avec tant d'avantage et moi, il serait très difficile de m'en acquitter comme il serait à souhaiter. Mais puisqu'il a plu à la Compagnie d'en ordonner ainsi, je n'ai plus d'appréhension que pour son intérêt de ne me pas bien acquitter de cette fonction dont elle a voulu m'honorer et que je n'ai acceptée que par < la^{III} > soumission que je dois à ses ordres.

Bien que la peinture soit si vaste et qu'elle ait tant de parties qu'elle puisse fournir une infinité de matière pour en discourir, M. Le Brun en a parlé avec < tant^{IV} > d'avantage et d'utilité ainsi que tous ces excellents hommes de la Compagnie dans les conférences qu'ils ont faites qu'il me semble n'avoir rien à dire et que je n'aurais en cette rencontre qu'à souhaiter d'avoir la mémoire assez heureuse pour répéter quelque chose de ce qu'ils en ont dit pour vous entretenir aujourd'hui.

Mais puisque je suis obligé d'en dire quelque chose, je souhaiterais que ce fût avec utilité pour les jeunes gens, pour l'éducation desquels il me semble que les conférences sont particulièrement établies, afin de leur faciliter un chemin si difficile comme est

celui de la peinture. Et avant toute chose, je voudrais donner une définition au génie ou disposition naturelle qui est nécessaire pour cette profession, qui me semble être la première et principale partie qu'un jeune homme doit avoir, puisque c'est elle qui fait concevoir ces belles dispositions et cette belle distribution dont un sujet est composé, mais encore qui se répand sur toutes les autres parties et d'une façon qui ne se peut enseigner et qui lui fait aisément surmonter toutes les difficultés.

[Le génie universel]

Si l'on doit, avant de^V faire faire un ouvrage, pour en avoir de la satisfaction, connaître la capacité de l'ouvrier que l'on y veut employer, il faut avoir donc quelque connaissance du génie qu'il est nécessaire qu'un écolier ait pour la peinture, et savoir en quelle qualité d'esprit il consiste ; si c'est en la mémoire et en l'imagination seulement, comme la plupart se persuadent, et si l'entendement qui règle les productions de l'imagination et en dispose avec économie n'y doit pas tenir le premier rang, puisque le peintre, comme le philosophe naturel, doit rendre raison des effets par leurs causes. Je sais que l'imagination est une partie absolument nécessaire pour inventer et concevoir les choses qui peuvent extrêmement satisfaire. Mais comme les productions qui sont simplement de l'imagination demeurent souvent dans le chaos sans le secours de l'entendement qui raisonne et fait un beau choix de ce que l'imagination a produit, il faut donc dire que le génie de la peinture, pour être universel, doit être composé de toutes ces parties, savoir de la mémoire, pour retenir les bons enseignements et la beauté des objets que la Nature nous présente, pour les représenter à l'imagination, laquelle, avec ses secours, produit ces conceptions à l'entendement pour les distribuer par ordre et en faire un tout qui imprime en le voyant ce caractère du sujet et cette harmonie où les parties de ce tout concourent agréablement avec une correction exacte dans chacune en particulier.

Bien qu'il semble que ce soit beaucoup que cette disposition^{VI} sans laquelle un jeune homme ne fait pas grand progrès, ce n'est encore que très peu de chose, quoique ces qualités se rencontrent rarement ensemble dans un même sujet, à cause que le tempérament qui produit la mémoire et l'imagination est chaud et humide et est opposé à celui qui produit l'entendement, lequel est froid et sec.

[Le génie et les règles]

Mais supposons que cela se rencontre. Si cette disposition n'est cultivée par la pratique d'un continuel travail et par une conduite qui mette les jeunes gens dans le chemin qu'ils doivent tenir et les mène par des voies faciles et aisées et des règles générales, il est assuré que le chemin en sera toujours très long et souvent incertain, puisque l'expérience < nous a fait connaître^{VII} > qu'il y a eu des jeunes gens qui, par la facilité et bonne disposition qu'ils ont eues de concevoir les enseignements qui leur ont été



Noël Coypel.

Académie.
Paris, ENSBA.

donnés, ont fait en peu de temps un progrès considérable dans la manière à laquelle ils ont été instruits, mais qui, après s'y être rendus trop maîtres, ont très rarement repris le bon chemin, quelque soin qu'ils y aient pu apporter, et nous avons peu d'exemples de ceux lesquels, s'étant formés dans une manière qui n'a pas eu toute la correction et le bon goût qu'il aurait été à souhaiter, se soient facilement transformés en un autre et aient fait^{VIII} ce qu'ils auraient pu faire s'ils avaient été conduits avec les soins et la manière dont l'Académie enseigne et prétend à l'avenir enseigner la jeunesse, par les soins qu'elle apporte pour y établir des règles générales et donner < des^{IX} > noms à quantité de parties pour les insinuer plus facilement dans la mémoire, et qui, jusqu'à présent, s'étaient pratiquées par plusieurs excellents hommes par la beauté de leur génie, sans en avoir imposé à leurs belles productions. M. Le Brun a traité beaucoup de ces matières avec tant d'avantage quand il a si bien commenté les œuvres de Raphaël et de M. Poussin², par la beauté du raisonnement qu'il a fait voir en ces ouvrages, que l'on peut dire que s'ils ne l'ont pas eu, ils le devaient avoir, et lorsqu'il a fait connaître par démonstration l'effet que font toutes les parties d'un visage, selon la différence des passions simples ou composées³. Car, bien que quantité d'habiles hommes aient traité beaucoup et peut-être toutes ces expressions, il est à présumer que, quoiqu'ils aient bien su les exprimer, ou qu'ils [n']ont pas fait de réflexion sur les règles qu'ils en auraient pu donner ou qu'ils ont négligé de le faire, puisqu'ils n'ont rien dit dans leurs écrits ni dans leurs livres de portraiture de ces choses, lesquelles néanmoins sont d'un grand secours, particulièrement pour les étudiants, et dont ils ont obligation à Monsieur Le Brun.

[Les talents particuliers]

Ce qui m'a fait dire au commencement de ce discours que je souhaiterais que l'on pût donner une définition au génie ou disposition naturelle de la peinture, et quelque chose de ce qui me semble des qualités qui la doivent composer, c'est que j'ai remarqué, enseignant dans l'école de l'Académie, des jeunes gens, lesquels m'ont paru avoir si peu de disposition au moins pour le talent général qu'il me semble que, si l'Académie convenait des qualités nécessaires à un jeune homme pour être universel, elle pourrait, examinant les ouvrages de ceux qu'elle enseigne, voir si ce qu'ils produiraient répondrait à cette disposition ; et alors on pourrait, ayant fait cet examen dans un certain espace de temps, conseiller ceux que l'on ne jugerait propres qu'aux talents particuliers de s'y attacher, [ce] qui serait, à mon avis, un conseil très utile pour ceux qui s'en

² Voir les conférences sur *Le Saint Michel* (7 mai 1667) et sur *La Manne* (5 novembre 1667).

³ Voir plus haut, 6 octobre et 10 novembre 1668.

voudraient servir, et digne de l'Académie, pour faire des habiles hommes dans ces talents particuliers, desquels l'un est plus que suffisant d'occuper la vie d'un homme pour le bien faire. Car, comme l'union de toutes les parties de l'esprit est très difficile, il est aussi très rare de rencontrer des hommes universels. Nous voyons en cela que les Allemands et Flamands réussissent très bien pour s'attacher à une seule chose et l'on ne perdrait [pas] le temps à l'Académie à enseigner des gens qui n'ont nulle disposition pour le dessein et le leur serait bien mieux employé au talent auquel ils seraient propres.

[Mémoire, imagination, entendement]

Pour faire à mon avis l'examen que j'ai proposé, l'on pourrait faire voir quel rapport il y a des parties de la peinture aux qualités que nous avons ci-devant données au génie du peintre. J'ai dit qu'il devait être composé de la mémoire, de l'imagination et de l'entendement, pour cette disposition générale que doit avoir un peintre universel ; mais pour faire comparaison des parties en particulier, je dirai, selon mon sens, que la mémoire se peut appliquer au talent de ceux qui ne sont propres qu'à copier, puisque l'entendement dans cette fonction n'est autre qu'exprimer par le secours de la main ce que la mémoire lui a représenté de l'objet qui lui est exposé par l'entremise de la vue, et n'a pas besoin de l'imagination, et que l'imagination, cette belle partie de l'esprit, laquelle a des attraits si brillants que ses productions font avouer d'abord qu'il n'y a rien de plus beau, peut être attribuée à ces belles parties de la peinture qui sont, ce me semble, ces ordonnances agréables, la distribution de ces lumières éclatantes et ce concert harmonieux des couleurs. Je dis que toutes ces parties ainsi que d'autres particulières de la peinture appartiennent à l'imagination d'autant qu'elles ne regardent d'ordinaire que l'effet et n'en considèrent pas toujours la cause, laquelle considération appartient à l'entendement, lequel, raisonnant, découvre la cause qui produit ces effets ; et lorsque ces parties sont gouvernées par l'entendement, si bien elles n'ont pas d'ordinaire tant d'éclat, elles n'en sont pas moins plaisantes et sont toujours plus véritables. Mais la partie essentielle qui se peut appliquer à l'entendement est le dessein, auquel consiste l'expression véritable des passions, laquelle, dans une simplicité naturelle des parties expressives, nous découvre la vérité des mouvements du cœur de l'homme en chaque sujet représenté, et aussi dans cette juste correction et correspondance de toutes les autres parties, comme nous voyons dans les œuvres de Raphaël, de M. Poussin et d'autres hommes excellents qu'il n'est pas besoin de nommer, lesquels ont traité ce qu'ils ont fait avec tant d'exactitude, de vérité, de noblesse et de majesté que l'on demeure d'accord en voyant ces ouvrages qu'elles⁴ ont quelque chose de divin ; et l'on

⁴ « elles » se rapportent à « ouvrages », employé ici au féminin.

peut dire de ces rares hommes que la nature a assemblé en eux toutes les qualités qui composent un génie accompli. L'on me dira peut-être que les comparaisons^X que je fais des parties de la peinture aux qualités de l'esprit dans les sujets auxquels je les applique sont bien différentes^{XI} de ceux auxquels ils doivent être appliqués puisque ce n'est que pour des disciples de l'Académie ; mais quoiqu'à la vérité l'on ne puisse pas faire de comparaison d'eux à ces grands hommes, on peut bien voir si, dans ce qu'ils font, il y a quelque chose qui ait du rapport aux parties de l'esprit dont nous avons parlé.

[Diversité des manières, fermeté des principes]

Après cet examen l'on pourrait convenir d'une manière de dessiner pour être proposée aux étudiants, sur les principes de laquelle l'on les conduirait toujours ; car comme chacun de ceux qui enseignent sont de différents goûts, il arrive souvent que les règles qu'un professeur aura établies pendant un mois, qui n'est pas même un temps assez considérable pour cela, peuvent être renversées le mois suivant, et cela ne fait, au lieu d'avancer les écoliers, que les tenir en doute continuel du choix qu'ils doivent faire, au moins que ce ne soit de ces bons génies dont le jugement discerne incontinent le vrai d'avec le faux et s'approprie ce qui lui est utile. Si bien il y a plusieurs manières dont on pourrait faire choix pour leur servir de guide, comme de l'antique pour la plus noble, celle de Michel-Ange pour très grande et très savante en l'anatomie, celle de Raphaël lequel a joint beaucoup de ces parties avec le beau naturel, celle du Carrache^{XII} ; bien qu'elle ne soit pas si correcte que les autres, elle est néanmoins belle, vague et grande, plus facile à pratiquer et plus propre, à mon avis, que les précédentes pour les étudiants, car comme elles sont très savantes et très délicates, il me semble que l'on ne les doit proposer qu'après qu'ils auront fait quelque progrès dans une manière moins pénible, pour ne les pas rebuter, et je trouve que Monsieur Errard a très judicieusement fait de faire commencer les études des écoliers de Rome par les ouvrages de ce grand homme, quoiqu'ils eussent déjà du talent. Mais si l'on pouvait trouver des règles précises pour mettre cette manière en pratique, particulièrement sur les contours, ce serait quelque chose de très avantageux. Chacun sait que M. Dufresnoy, dans son livre de l'art de peinture, dit que les contours doivent être ondoyants et qu'un muscle qui donne naissance à un autre doit être plus puissant⁵, mais cela ne me paraît pas des règles précises et assurées. Je crois qu'il est presque impossible d'en donner sur la grâce et l'élégance des contours. L'anatomie et les proportions peuvent bien enseigner quelque chose du correct, mais non pas cette noble partie que je crois devoir être attribuée à l'entendement, selon qu'il est plus ou moins délicat, lequel, après s'être rempli des observations qu'il a faites tant sur l'antique et les

⁵ C.-A. Dufresnoy, 1668, v. 106, 115.

manières des grands hommes que sur le beau naturel, se fait une règle, laquelle, ainsi que le miel que fait l'abeille est composé de la substance des fleurs, est aussi faite de plusieurs beautés différentes et qu'il réunit en une qu'il s'approprie.

[La forme des ombres]

Comme je voudrais bien, pour correspondre aux bons sentiments qu'a l'Académie pour les écoliers, contribuer de quelque chose à leur faciliter le chemin du dessein, qui est la partie essentielle de la peinture, et les soulager d'une peine dont ils sont quelquefois longtemps à revenir, et que l'on n'a point parlé de la forme des ombres, il me semble d'autant plus à propos d'en dire quelque chose que j'ai remarqué dans l'école de l'Académie que beaucoup d'étudiants, dans leurs commencements, sont fort empêchés et se fatiguent à former des ombres dures et d'un méchant goût, qu'ils pourraient faire mieux et avec plus de facilité s'ils étaient instruits ; et comme les formes^{XIII} des ombres sont autant de contours internes et qui peuvent être considérés comme les extérieurs, lesquels à mon avis doivent recevoir la même raison, j'ai trouvé dans les œuvres du Carrache et de M. Poussin une manière que je voudrais, sauf les meilleurs avis de la Compagnie, proposer pour cet effet aux jeunes écoliers en ces desseins du Carrache qui sont céans⁶, et que vous avez remarquée en deux différents tableaux de l'illustre Monsieur Poussin qui vous sont ici exposés, par lesquels l'on peut faire voir aux étudiants que, sans se tant fatiguer à former leurs ombres lorsqu'ils dessinent^{XIV}, pourvu qu'ils s'attachent à s'en prescrire le terme avec exactitude, qui est une partie de la correction dans cette manière carrée^{XV} dont vous voyez que ces grands hommes ont usé pour former cette belle [manière] qu'ils se sont faite, la masse ou le corps de l'ombre ne leur serait plus difficile. Et pour leur faire mieux concevoir la façon de pratiquer aisément cette manière, j'en ai fait en cette figure une légère démonstration ; et comme je crois qu'il serait même nécessaire pour soulager et conduire le jugement des jeunes gens par quelque sorte de degrés, je voudrais obliger ceux que l'on connaîtrait particulièrement les plus faibles à pratiquer cette manière jusqu'à ce que les recteurs et professeurs en exercice les eussent jugés capables de finir davantage, comme qui dirait de les faire monter de classes^{XVI}, parce que voulant porter tout d'un coup leurs ouvrages dans le terme de la perfection où les plus capables les peuvent pousser, leur jugement ne pouvant faire un si grand pas, ils tombent plutôt dans la confusion qu'ils ne trouvent la vérité, ce qui les recule souvent au lieu de les avancer.

⁶ Il n'y avait pas de dessins des Carrache à l'Académie. Faut-il en conclure que Coypel en aurait apporté à titre d'exemples en plus du dessin qu'il a lui-même réalisé (voir plus bas dans la conférence), ou s'agit-il des deux versions du *Martyre de saint Étienne* étudiées dans les conférences du 5 mai 1668 et du 4 janvier 1669 par Bourdon et Loir ?

Car, comme dans les premiers commencements qu'un jeune écolier dessine, vous ne lui donnez qu'un simple trait, et qu'on ne leur permet d'y ajouter quelque ombre que lorsqu'ils y sont un peu assurés, et que le naturel étant de ronde bosse et mouvant demande un jugement plus formé et plus solide parce qu'il est plus difficile de concevoir la fuite et le tournant des parties pour les réduire sur une [superficie] que d'imiter une chose qui est démontrée superficiellement puisque tous les termes en sont prescrits, et même qu'avant de leur proposer le naturel, on les fait d'ordinaire dessiner d'après la bosse, d'autant qu'étant une chose inanimée, le jugement a plus de temps et y travaille moins, il me semble d'autant plus nécessaire de leur faire faire l'étude du naturel par la suite des degrés par lesquels ils sont montés jusqu'à la figure de l'homme ; étant un raccourci de l'univers, [on] ne la saurait étudier avec trop d'ordre puisque l'on peut trouver en elle toutes les parties qui se rencontrent dans toutes les autres de la Nature.

Et vous voyez, Messieurs, que ces deux grands hommes n'ont pas seulement pratiqué la manière que je propose dans le nu de toutes sortes d'âges, mais encore dans les draperies, ainsi qu'il est aisé de connaître dans ce tableau que Monsieur Poussin a fait dans le temps qu'il a acquis une partie de sa réputation⁷, et que vous voyez, dans chacune de ces parties, ces ombres prononcées carrément dans leurs termes ; leurs masses demeurent uniformes et sans ouvrages, en quelque sorte de naturel que ce soit, ce que vous voyez qu'il a encore observé dans ce tableau de la *Manne* qu'il a fait depuis, ainsi que dans ceux qu'il a faits ensuite, lesquels, bien qu'ils soient d'une manière plus ronde, elle ne l'est que par l'adoucissement du terme de l'ombre avec une^{XVII} teinte qui s'unit à la plus prochaine du jour, et qui est facile à ajouter quand le terme de l'ombre principale est bien arrêté, sans néanmoins que cette manière carrée soit diminuée dans sa forme.

Ils ont encore observé, comme vous voyez dans les draperies, cette manière non seulement de traiter les ombres mais aussi en la forme des plis qui les rend légers et naturels, de quelque nature d'étoffe qu'ils soient, au lieu que cette manière qui se fait par des contours de demi-cercles plusieurs fois répétés fait à tous moments des angles fort aigus et qui, se répétant dans la forme des ombres, fait, à mon avis, une manière pesante et de mauvais goût, et contraire à cette manière grande et coulante. L'on pourrait, Messieurs, s'étendre davantage sur ce sujet, mais comme je n'ai prétendu que d'ouvrir la conférence, j'ai cru qu'il n'était pas nécessaire d'avancer tant de matières, joint que celle du dessein me paraît assez importante, puisque c'est la base et le fondement sur lesquels sont établis les règles et préceptes de la peinture et de la sculpture,

⁷ Selon toute vraisemblance, il s'agit de la *Peste d'Asdod* que Champaigne commente le mois suivant.

et qu'il règle, avec l'entendement, toutes les conceptions de l'imagination considérée dans son étendue générale.

Si j'ai avancé quelques propositions qui ne soient pas conformes au sentiment de la Compagnie, je les soumets à sa prudence avec tout le respect que je dois avoir pour elle.

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Mot ajouté dans le texte publié.
 II « professeur » a été rayé et remplacé par « recteur ».
 III Mot ajouté dans le texte publié.
 IV Mot ajouté dans le texte publié.
 V Ms. : « avant que faire »
 VI Ms. : « soit beaucoup de cette disposition »
 VII « nous a fait connaître » oublié dans le ms.
 VIII Ms. : « n'ont pas fait ».
 IX Mot ajouté dans la version publiée.
 X Ms. : « la comparaison ».
 XI Ms. : « différents ».
 XII Toujours orthographié : « Carrace » dans le manuscrit.
 XIII Ms. : « la forme ».
 XIV Ms. : « désignent ».
 XV Adjonction dans le texte publié : « Je veux dire que le terme de l'ombre soit prescrit sans être arrondi. »
 XVI Adjonction dans le texte publié : « leur permettant de finir ou d'arrondir un peu plus en leur montrant la méthode nécessaire. »
 XVII Ms. : « avec par ».

| 1^{er} mars 1670

Jean-Baptiste de Champaigne : *La Peste d'Asdod de Poussin*

MANUSCRIT ENSBA, ms. 138¹.

AUTRE VERSION ENSBA, ms. 138. Ce manuscrit contient une seconde version, considérablement étendue, de la main de Guillet, écrite sans doute en 1683, qui sera publiée à cette date.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION La date est inscrite sur la page de garde du manuscrit.

RELECTURE 6 septembre 1681 (« mémoire de Monsieur Champaigne sur le tableau du Poussin sur la maladie qui arriva aux Philistins pour avoir pris l'Arche d'Alliance ») ; 3 juillet 1683 (« La conférence, qui a servi d'entretien cejourd'hui, a été celle de M. de Champaigne, qu'il a autrefois faite sur un tableau de Monsieur Poussin, au sujet de l'Arche d'Alliance prise par les Philistins ») ; 6 août 1695 par Guillet (« discours autrefois fait par Monsieur de Champaigne, le neveu, sur le tableau du Poussin, représentant l'Arche d'Alliance, pour servir de sujet d'entretien ») ; 3 août 1715, par Tavernier (« dissertation faite autrefois par Monsieur de Champaigne, le neveu, sur le tableau de M. Poussin qui représente la Peste »).

ÉDITION Cette conférence a été éditée par A. Fontaine 1903, p. 112-115, qui l'associe à la version de Guillet.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 126-127.



Nicolas Poussin,

La Peste d'Asdod.

Paris, musée du Louvre.



Jean-Baptiste de Champaigne.

Académie,
Paris, ENSBA.

TABLEAU Le tableau de Poussin, peint vers 1630, a été acquis par le roi du duc de Richelieu en 1665 (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 165, p. 220-221). Il a été gravé pour le *Cabinet du Roi* par Étienne Picart.

Je ne puis, Messieurs, proposer un sujet mieux exprimé qu'est celui où Monsieur Poussin a traité de l'histoire de l'Arche d'Alliance, qui causa après sa prise par les Philistins une peste très cruelle parmi eux. Ce savant homme l'a si naturellement représentée que la vue de cet ouvrage fait renaître dans les esprits l'horreur qu'elle causa parmi ces peuples qui se voyaient détruits par leur propre victoire.

Il me semble, Messieurs, que rien n'est plus digne que cette grande ordonnance pour nous porter à faire les derniers efforts à donner les caractères des histoires que nous avons à représenter, car il faut avouer que ce sujet est si vivement exprimé, que l'Éloquence, même avec toutes ses forces, n'est pas capable d'en donner une si vive image dans l'esprit.

Pour tirer le fruit que j'ai dessein de proposer de cet ouvrage, je ne m'arrêterai pas beaucoup au détail de ce rare tableau, vu que les expressions en sont si claires qu'elles parlent et se font connaître d'elles-mêmes aux moins intelligents.

Je dirai seulement que les figures me semblent si noblement traitées qu'il n'y paraît rien de chargé, et sont si libres et dégagées qu'elles n'ont en elles-mêmes aucune opposition à exprimer la vivacité convenable au sujet. Les nus n'y sont pas maniérés par des contours pesants qui difforment plus la Belle Nature qu'ils ne lui donnent d'agrément¹.

Je crois que la Compagnie tombera d'accord que ce qui spiritualise les sujets et les rend agréables, ce sont les proportions libres et sveltes ; au lieu que le trop de charge les rend matériels et pesants. Je me trouve obligé, Messieurs, de représenter à vos soins sur ce sujet que les étudiants penchent tous à charger indifféremment toutes les études qu'ils font après le modèle. Il est à craindre que se faisant un fonds si opposé au bien, ils n'aient de la peine à s'en défaire et ne trouvent en eux un sujet de combattre toute leur vie un vice qu'ils s'imaginent être la bonne manière².

Les études que l'on voit être faites par les grands hommes après le modèle suivent la Nature en toutes ces belles parties, et chargent ensuite dans leurs ordonnances selon que les sujets le demandent, étant fortifiés par les études qu'ils ont faites après les belles Antiques. Mais de souffrir que les étudiants chargent continuellement de leur

¹ À la demande de l'Académie, Guillet de Saint-Georges rédige une nouvelle version de ce paragraphe lors de sa relecture du 6 août 1695 (voir plus loin à cette date).

² Champaigne partage les préoccupations exprimées par Coypel dans sa conférence *Sur le discernement à faire du génie des étudiants*, prononcée le mois précédent.

propre caprice, avant de s'être rendus capables de le pouvoir faire avec raison, je laisse, Messieurs, au zèle que vous avez pour l'avancement de la jeunesse de résoudre en public sur ce sujet ce que vous avez souvent agité en particulier, et d'établir une convenance générale de la manière de les enseigner.

Prononcé par Monsieur de Champagne neveu, cejourd'hui premier jour de mars 1670. H. Testelin

Si l'on en croit Testelin (voir en annexe son « Discours de commentaire sur l'usage du Traict »), l'Académie a pris une résolution allant dans le sens souhaité par Jean-Baptiste de Champagne. Boullongne et Bourdon, les mois suivant, cherchent à nuancer cette résolution.

¶

12 avril 1670

Louis de Boullongne : *La Vierge au lapin de Titien*

MANUSCRIT ENSBA, ms. 139.

AUTRE VERSION ENSBA, ms. 176. On trouvera cette nouvelle version, rédigée par Guillet, à la date de 1683 : les objections faites par la Compagnie sont sans doute, pour certaines d'entre elles, datables de 1670. On les trouvera ici en note.

PROCÈS-VERBAUX « Monsieur Boullongne a proposé le sujet de sa conférence et, considérant que samedi prochain est la veille de Pâques, la Compagnie, suivant l'ordre des délibérations précédentes, a résolu que l'Assemblée sera remise au samedi suivant » (t. I, p. 348, 29 mars 1670).

DATATION La date peut être déduite des *Procès-verbaux*.

RELECTURES 7 août 1683, par Guillet (« conférence, autrefois faite par Monsieur Boullongne sur un tableau du Titien représentant la Vierge, le petit Jésus et une sainte Catherine avec un petit lapin blanc ») ; 1^{er} octobre 1695, par Guillet (« un discours, autrefois prononcé par Monsieur Boullongne père, sur un tableau du Titien, représentant une Vierge qui reçoit le petit Jésus des mains de sainte Catherine, ce qui a servi de sujet d'entretien ») ; 2 mai 1716, par Tavernier (« discours fait autrefois et prononcé à l'Académie par feu Monsieur Boullongne ») ; 7 août 1728, par Dubois (« un discours de M. de Boullongne le père sur la Vierge au lapin du Titien »).

ÉDITIONS Seul le résumé de Guillet de Saint-Georges a été jusqu'à présent publié (*Mémoires inédits*, 1854, t. I, p. 205-211 ; H. Jouin 1883, p. 207-214 ; A. Mérot 1996, p. 181-187).

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 133, 141, 147-148, 248, 338-339.

NOTICE ÉDITORIALE Boullongne a inséré quelques titres que nous transcrivons en les complétant. Nous avons dû intervertir à l'occasion articles possessifs et démonstratifs pour rétablir le sens du propos.

TABLEAU Le tableau, autrefois dans les collections des Gonzague à Mantoue, est entré dans celles du cardinal de Richelieu en 1627. Il a été acquis par le Roi du duc de Richelieu en 1665 (A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 157, p. 211-212). Il est aujourd'hui conservé au musée du Louvre (inv. 743).

Messieurs, puisque Sa Majesté et Monseigneur Colbert nous ont ordonné de tenir des conférences sur les tableaux du cabinet, qu'on a cru judicieusement que cette méthode, allant droit à l'imagination des élèves qui travaille ordinairement plus que



Titien.

La Vierge au lapin,
Paris, musée du Louvre.

leur esprit, serait plus courte pour l'instruction des disciples et qu'ainsi, profitant des sérieuses réflexions des savants, soit sur les belles antiques, soit sur les beaux morceaux des grands peintres, on leur épargnerait une infinité d'études longues, épineuses et insupportables, je me trouve indispensablement obligé par la charge de professeur dont l'Académie m'a honoré depuis quelques années¹ de dire mes sentiments sur ce tableau du Titien que vous avez tous devant les yeux, afin de contribuer à mon tour, autant qu'il me sera possible, à l'instruction de la jeunesse qui m'écoute.

Ce n'est pas, Messieurs, qu'étant d'une profession à m'exprimer plus du pinceau que de la plume, je me juge capable de trouver de la matière suffisante pour un entretien fort régulier ou d'ajouter quelque chose aux nobles idées de ceux qui se sont déjà faits dans les conférences de ceux qui m'ont précédé ci-devant, et qui ont avancé toutes les belles matières sur la peinture.

[Sentiments sur le tableau]

Je commencerai donc, avec le peu de connaissances que j'en peux avoir, à parler sur cette Vierge qui reçoit le petit Jésus que sainte Catherine lui remet entre les mains, lesquelles trois figures sont accompagnées d'un parfaitement beau paysage, et je peux dire avec vérité que ce tableau a été admirablement bien traité par le Titien, soit pour la disposition, soit pour le coloris et beau jeu de pinceau, qui sont, Messieurs, les choses que j'y prétends considérer.

1^{ÈRE} PARTIE

[LA DISPOSITION]

Je commence par la disposition du tableau et j'y remarque trois choses : la première le paysage, la deuxième les figures et la troisième leur groupe.

Pour le paysage, le Titien l'a fait d'un soleil couchant pour détacher les figures et leur servir de fond et les rendre maîtresses, lesquelles figures ne font qu'un seul groupe, si bien agencé et disposé ensemble que l'on y voit une admirable harmonie par la liaison que ces trois figures ont ensemble.

Je remarque néanmoins, Messieurs, que le nombre n'en est pas tout à fait judicieux. Leur composition choque l'histoire, car enfin tout le monde sait que sainte Catherine n'a vécu que fort longtemps après Jésus-Christ. Je sais bien qu'on trouve dans sa vie deux visions où la Vierge lui apparut avec le petit Jésus.

Il ne faut pas pour cela condamner ce grand homme d'une ignorance aussi grossière ; comme nous sommes tous les jours engagés par des particuliers qui ne se payent pas

¹ Le 7 octobre 1656 (*Procès-verbaux*, t. I, p. 119).

de raisons plausibles, nous sommes souvent forcés, comme le Titien, à contredire l'histoire et je crois même que le maître dont je parle l'a été plus qu'homme du monde. La raison de ceci, Messieurs, c'est qu'il se plaisait beaucoup à faire des portraits : mille personnes lui ont fait faire des tableaux où elles ont voulu être placées, d'autres y ont voulu avoir leurs saintes patronnes, et même il a vêtu la sainte Catherine à la vénitienne et dans le goût du pays.

Outre ce groupe capital et unique des trois figures, j'y vois dans le lointain un petit pasteur. Je ne sais, Messieurs, pourquoi le Titien l'a fait si fini et si fort pour la petitesse où il est situé ; je vous en laisse à tous le jugement libre, si vous ne voulez dire, pour excuser le Titien, que les couleurs se sont peut-être noircies ou bien [qu'il s'agit de] quelque figure adaptée à quelque portrait.

Pour les attitudes des figures, sainte Catherine remet le petit Jésus entre les mains de la Vierge d'une si belle grâce qu'il ne se peut rien de mieux ; le petit Jésus semble avoir peur de tomber, c'est pourquoi il se retient d'une main au menton de sainte Catherine et tend l'autre où l'on le va poser ; enfin la Vierge lui met une main sur la tête, tient de l'autre un petit lapin qu'elle lui montre, mais comme elle veut lui faire une place commode, vous la voyez dans l'attitude d'un genou levé pour poser cet enfant.

Voilà, Messieurs, pour la disposition et du total du tableau et des figures en particulier ; venons maintenant au dessein qui doit faire ma deuxième partie.

2^E PARTIE

[LE DESSIN]

Je sais bien, Messieurs, qu'on accuse le Titien d'avoir été peu correct dans quelques endroits particuliers de ses travaux et ouvrages. Par exemple la jambe droite de la Vierge : elle fait un raccourci qui est trop rude et ne trouve pas bien sa place à cause de la roue de sainte Catherine ; et nous voyons aussi dans sa vie écrite par Georges Vasari² que Fra Sebastiano del Piombo¹, voyant ses ouvrages, dit que si Titien avait été à Rome, vu les beaux morceaux de Michel-Ange et de Raphaël et les belles antiques et étudié le dessein, il aurait fait des choses infiniment admirables. Et même la jambe du petit Jésus que l'on voit tout entière sans raccourci, et néanmoins le pied se voit par le dessous. Comme aussi le bras de sainte Catherine : par ses plis serrés, l'on devrait voir les plis où fléchit le bras, [ce] qui ferait voir l'extension du coude.

Nous lisons³ encore que, l'année 1546, étant appelé à Rome par le cardinal Farnèse

² Traduction littérale de G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1550, éd. de C. Milanesi, 1846-1870, 14 vol., t. VII, p. 431.

³ *Ibid.*, t. VII, p. 447. La référence aux « belles antiques » est un ajout de Boullongne par rapport au texte vasarien : « il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera ; ma

pour y faire le portrait du pape, il fut un jour visité dans [le] Belvédère par Michel-Ange et Vasari qui le virent peindre une *Danaë* toute nue. Le premier de ces deux hommes avoua s'en retournant que le coloris et la manière du Titien lui plaisaient infiniment, mais que c'était un péché qu'à Venise l'on n'apprenait point à dessiner les belles antiques.

Néanmoins, Messieurs, quelque piquants que soient ces reproches pour Titien, ils ne doivent être ni généraux, ni universels : dans le grand nombre de ses ouvrages, on en trouve d'infiniment bien dessinés et je suis assuré que ceux qui m'écoutent en ont vu en Italie. Par exemple, ne voit-on pas son saint Pierre Martyr à Venise, dont le compagnon fuyant porte sur son visage et l'expression et les caractères du monde les plus naturels de la dernière terreur⁴ ; mille autres qu'on voit encore en Espagne et en quantité d'autres lieux, et, sans m'éloigner de celui que nous avons devant les yeux, ne voyez-vous pas dans ces ombres tout le labeur d'une tête jusqu'à l'expression avec une [si] grande facilité que l'on voit même les regonflements¹¹ du pinceau ou les réflexions par les opposés des jours ? Cela fait connaître que ce maître possédait entièrement ses couleurs et son pinceau.

3^E PARTIE

[LE COLORIS]

Vous voyez bien, Messieurs, que je passe insensiblement à ma 3^e partie qui doit être du coloris, mais souffrez qu'auparavant de l'approfondir, je marque deux choses différentes : la première que ce coloris est une des plus nécessaires parties de la peinture ; la deuxième que nous n'avons point eu de peintre lombard qui ait possédé une si bonne couleur, une si belle union et un si beau jeu de pinceau.

J'appuie, Messieurs, la première proposition, savoir que le coloris est une des plus nécessaires parties du peintre, et en effet c'est celle qui trompe et attire agréablement les yeux, c'est elle qu'on peut nommer l'âme et le dernier achèvement de notre art⁵, avec le dessin qui en est le père ; en un mot, c'est elle qui en a toujours fait connaître le mérite.

Pour la deuxième, savoir que jamais peintre lombard n'eut une si bonne couleur, plus approchée de la vérité et plus sanguineuse, et de laquelle méthode il tenait de

che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio ». Un peu plus loin, Vasari fait dire à Michel-Ange : « chi non ha disegnato assai, e studiato cose scelte antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sè ».

⁴ Tableau brûlé en 1867 à Santi Giovanni e Paolo (H. E. Wethey, *op. cit.*, 1969, t. I, p. 153-155). C'est l'œuvre de Titien la plus célébrée par toute la théorie d'art à partir de Dolce.

⁵ La définition que donne ici Boullongne du coloris rejoint celle du *De arte graphica* de Dufresnoy, dans la traduction accompagnée de commentaires de Roger de Piles, publiée en 1668.

Giorgione^{III}, qui était pour ainsi dire des retocquatin et vellatour, pour dire des glacis et retouchements⁶, pour faire venir ses couleurs dans l'harmonie où il les voulait faire monter et descendre, avancer ou éloigner.

Mais sans sortir de notre tableau, ne voit-on pas un beau battement de jour sur les épaules de sainte Catherine, et sa coiffure si bien agencée, ce qui fait connaître que Titien avait une belle entente et harmonie pour conserver l'union dans ses tableaux ; vous le découvrirez, Messieurs, par cette petite écharpe rayée fine pour ne point faire de gros plis. Au contraire, il l'a faite d'une couleur tuée⁷ pour ne point embarrasser le repos de notre œil qui va considérer cette belle tête et ensuite ce beau bout de manche que je crois être de satin par la forme de ses beaux plis, d'où industrieusement il a fait sortir un petit bout de chemise blanc pour faire le beau contraste de ses couleurs.

Je vois aussi, dans la tête de la Vierge, la plus belle conduite de couleurs qu'on puisse s'imaginer. Voyez, Messieurs, comme il a posé le maître jour sur l'os coronal^{IV} du front, puis il a étalé les belles demi-teintes dans le reste du visage jusqu'à un petit repos du col, puis reprenant un petit battement de jour sur le sein, qui fait encore ce beau contraste de lumière, ce qu'il fait pareillement sur son poil un peu brun ; et néanmoins, pour détacher cette tête de dessus le fond, il a industrieusement posé un petit voile fin et transparent d'une couleur jaunâtre, comme portent encore quelques femmes juives, pour empêcher cette dureté de la chair et de l'étoffe.

Ce jour est si bien épanché sur la figure de la Vierge qu'elle renvoie un reflet sur le corps du petit Jésus, en sorte qu'étant moitié dans l'ombre, il ne laisse pas néanmoins de tenir toutes ses rondeurs et conserver toujours sa belle couleur de chair, malgré l'ombre qui semblait nous la dérober.

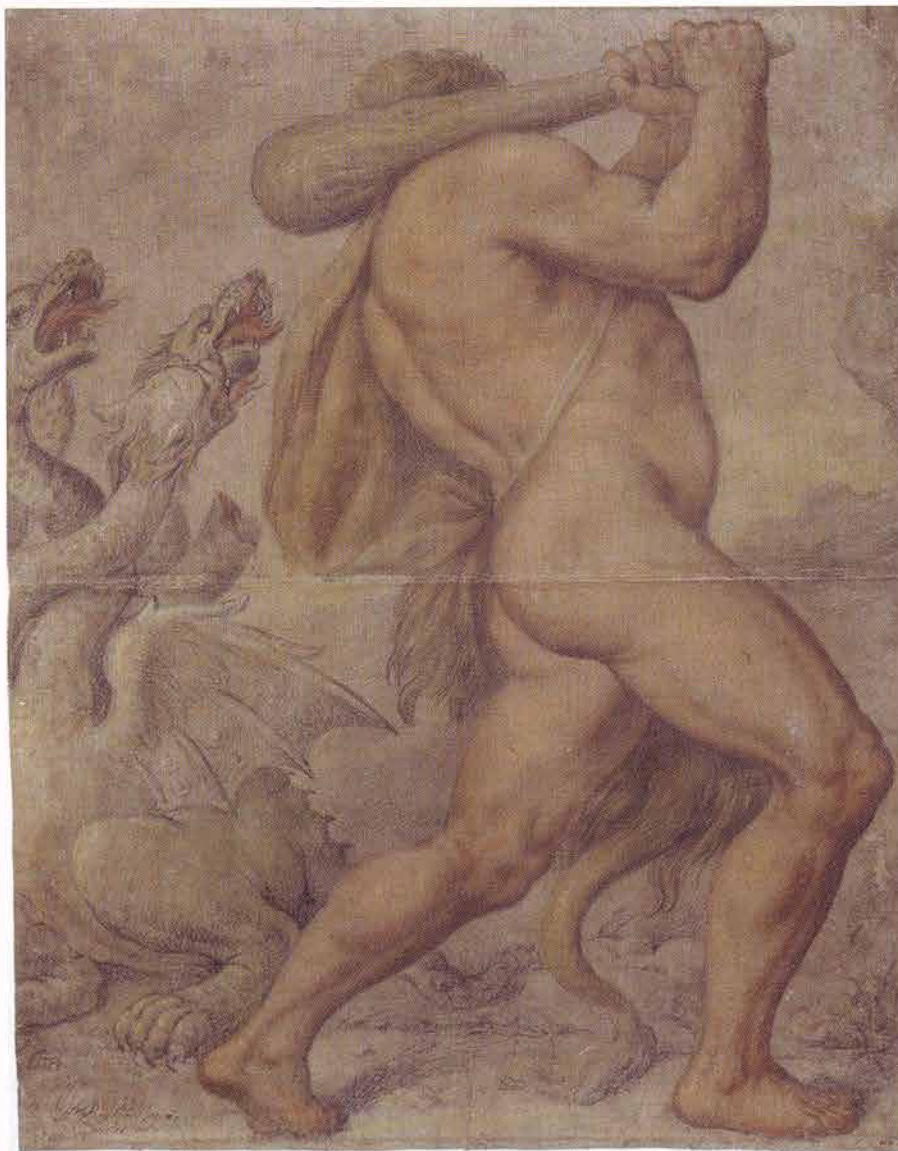
Je crois^V qu'il serait donc nécessaire que les élèves peintres voient le coloris du Titien, la composition et le maniement de ses couleurs pour empêcher que les élèves ne se fassent une méchante manière de quelque coloris sauvage, à moins qu'ils ne soient conduits par quelque habile homme et sous son éducation.

[La manière de dessiner le modèle]

Messieurs, comme les étudiants font quantités d'erreurs pour vouloir trop charger leurs figures ou académies sur le modèle, je dirai, s'il vous plaît, mon sentiment pour les corriger. Je suis de même avis que ceux qui m'ont précédé dans ces conférences ; mais aussi, suivant votre meilleur avis, qu'il ne faut pas qu'ils s'attachent si exactement à copier le modèle, [de] crainte qu'ils ne se fassent une manière mesquine qui les

⁶ Boullongne emploie deux italianismes qu'il traduit : « vellatour », tiré de *velatura* qui signifie glacis ; « retocquatin », formé sur *ritocatura*, c'est-à-dire retouche, et *toccatina*, petite touche.

⁷ Cette expression désigne sans doute une couleur éteinte.



Louis de Boullogne.

Hercule et l'Hydre de Lerne.
Paris, ENSBA.

empêcherait de donner quelque goût à leurs desseins et académies⁸.

En effet, ne voyons-nous pas que la plupart des peintres lombards, flamands et allemands n'ont pas manqué de modèles ? Ils l'ont même dessiné assez exactement, mais n'ayant ni vu, ni étudié l'antique, ils sont tombés dans ces erreurs que les habiles ont repris avec tant de justice dans leurs morceaux.

Je serais donc d'avis, Messieurs, si vous le jugiez à propos, qu'outre le modèle qu'on doit étudier avec grand soin, on fît dessiner les élèves tantôt sur l'antique et tantôt sur quelques tableaux ; ceci aurait deux grandes utilités ; la première qu'on verrait infailliblement où se jetterait leur génie et leur goût, la deuxième qu'ils apprendraient à bien draper une figure au lieu que souvent ils la mendent sur l'antique, ce qui les empêche d'apprendre à peindre de beaux plis sur le naturel.

Pour ce sujet, il faudrait avoir dans l'Académie trois ou quatre figures antiques avec un mannequin pour porter les draperies. Ce mannequin serait agencé par le professeur pour faire connaître aux disciples où ils doivent trouver les beaux plis qui n'embarrassent point une figure et qui la font connaître toute entière et bien proportionnée⁹ ; puis on leur ferait des leçons sur la proportion des antiques, comme il a été dit ci-devant sur l'Hercule et autres figures¹⁰.

Messieurs, je pourrais appuyer davantage ce que je viens de dire sur les élèves. Je pourrais citer plusieurs auteurs comme Fra Sebastiano del Piombo^{VI} et Ridolfi^{VII}, mais je me contenterais d'une chose que j'ai entendu dire au cavalier Bernin et à Signor Andrea Sacchi dans son Académie, à M. Errard : « Je m'étonne, disaient-ils, que les peintres et sculpteurs français, flamands et autres ultramontains, aient, quand ils arrivent à Rome, une manière mesquine, mais pourtant dessinée, polie et finie ; néanmoins sitôt qu'ils ont visité l'Hercule et les belles antiques de Belvédère, ils donnent tout d'un coup dans le grand et bon goût, en sorte qu'ils changent notablement leur manière de dessiner à l'Académie. »

Ceci, Messieurs, fait bien voir la grande utilité qu'il y a pour les élèves d'étudier, outre le modèle, les antiques ; ce que j'en dis néanmoins n'est que pour le proposer, ainsi je prie ceux qui m'écoutent de vouloir dire leurs sentiments sur ce sujet.

Prononcé par M. Boullongne en l'assemblée publique du premier samedi d'avril 1670.

⁸ Sur ce point Boullongne soutient la position que Bernin avait défendue lors de sa visite à l'Académie en 1665.

⁹ Dans le compte rendu de sa relecture du 7 août 1683 (voir plus loin), Guillet précise : « Cette dernière proposition ne fut pas reçue, et l'on convint que les draperies appliquées sur le modèle et même sur la bosse faisaient des plis beaucoup plus naturels qu'elles n'en faisaient sur le mannequin, dont l'usage avait été rejeté fort à propos de l'Académie et laissé pour le service des personnes particulières qui ne pouvaient pas avoir un plus utile secours ».

¹⁰ Il s'agit de la conférence d'Anguier sur l'*Hercule Farnèse* (voir plus haut, 9 novembre 1669).

La conférence a été suivie d'une discussion, probablement celle qui est résumée par Testelin dans le passage suivant :

À l'égard du mélange des choses profanes, l'on dit que tout le monde reconnaissait assez que cela ne peut nullement convenir, qu'ainsi on doit présumer qu'un peintre ne le fait jamais que par une complaisance forcée pour satisfaire à des personnes qui, ayant voué quelque chose, le font représenter en peinture, ce que l'on appelle ordinairement ex-voto. Quelqu'un, à cela, dit que le peintre pouvait prendre cette licence aussi bien que les poètes ; que Virgile, dans ses *Énéides*, avait fait parler Énée et Didon ensemble, encore que selon l'histoire ils n'aient pas été contemporains, mais qu'il faut distinguer les histoires que traitent les poètes et les peintres d'avec la chronologie ; que le peintre pouvait en certains tableaux de dévotion s'attacher davantage à la représentation des mystères qu'aux circonstances historiques ; à quoi l'Académie répartit qu'un peintre doit être aussi fidèle en ses représentations que l'historien en ses narrations, et tous deux très jaloux de la pureté et vérité des histoires sacrées, la peinture pouvant instruire l'esprit aussi bien que le divertir¹¹.

¹¹ H. Testelin, *Sentiments...*

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Ms. : « Fra Sebastiano del Piomb ».
- II Correction postérieure sur le manuscrit : « renflements ».
- III Ms. : « Gorgon », corrigé en « Georgeon ».
- IV Ms. : « l'os coronel ».
- V Ce paragraphe figure sur une feuille détachée. Il semble que sa place soit ici.
- VI Ms. : « Fra Sébastien del Piomb ».
- VII Ms. : « Ridolfe ».



Gladiateur Borghèse.
Paris, musée du Louvre.

| 3 mai 1670

Philippe Buyster : *Le Gladiateur Borghèse*

MANUSCRIT ENSBA, ms. 140. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « Monsieur Buyster a promis de faire l'ouverture de sa conférence au premier jour » (t. I, p. 349, 12 avril 1670) ; « Monsieur Buyster a communiqué son discours pour l'ouverture de la conférence prochaine » (t. I, p. 349, 26 avril 1670).

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURE 5 novembre 1695.

ÉDITION P. Chaleix, *Philippe de Buyster sculpteur 1595-1688*, Paris, 1967, p. 158-159.

SCULPTURE L'œuvre étudiée est la figure du fameux *Gladiateur Borghèse*, dont Perrier réalisa pas moins de quatre gravures².

REMARQUES Pour analyser le contraste des membres, Buyster s'est peut-être servi des chapitres CCXI, CCXII et CCLV du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci. Une autre conférence sera consacrée au *Gladiateur Borghèse* le 6 février 1677 par Regnaudin.

Messieurs,

Suivant les ordonnances de Monseigneur Colbert pour faire des conférences comme l'on a accoutumé tous les mois, l'Académie m'a fait l'honneur de me choisir pour cela, et comme l'on a la liberté de prendre un sujet soit sur un tableau ou des figures de rondes bosses ou bas-reliefs, j'ai trouvé à propos de commencer sur la figure du *Gladiateur* qui est une des plus belles qui soit entre les antiques, soit en proportion, soit en attitude comme l'on peut voir. Il me semble qu'il est nécessaire de dire comme nous devons poser les figures qui sont debout, choisies pour les plus belles attitudes, qui est ce que l'antique a toujours observé. Je vous dirai, Messieurs, que l'on doit regarder au plan qui est une chose nécessaire pour donner la bonne attitude du côté que la jambe avance, le bras du même côté doit reculer, et du côté que la jambe recule, le bras doit avancer. Ce qui fait la croix de la figure et ce que l'antique a toujours observé pour la plus belle attitude. C'est aussi du côté où la tête tourne que l'épaule doit hausser, car si l'on baissait l'épaule du côté que la tête tourne, cela ferait un mauvais effet. Aussi l'antique a toujours observé les épaules larges, savoir deux fois toute la tête ; et les hanches plus déliées ont deux fois le visage, afin de venir trouver les grands contours, depuis les épaules jusques aux hanches ; ce qui est au contraire dans les femmes, qui ont les hanches larges et les épaules plus étroites. Vous me pourrez dire, Messieurs, que les savants n'ont pas besoin de cette leçon. J'en conviens avec vous. Mais il y a beaucoup

¹ « Ma foi, je citerais ledit Buyster pour avoir parlé sur le *Gladiateur* et voilà tout, non que le sujet ne soit très bon et même indiqué, mais il faudrait faire et ajouter la matière même dans un extrait. »

² F. Perrier 1638, pl. 26-29.

de jeunesse qui peut avoir besoin de cette instruction. Après quoi nous discourrons sur les muscles et les bons contours qui sont marqués dans la figure que vous voyez, et qui passe pour une merveille de l'art, comme l'on peut remarquer dans le visage. Le front et les sourcils sont musclés, les yeux petits, l'estomac large. Les grands contours qui sont dans les épaules, le ventre délié et les cuisses de chair fort musclées et nerveuses, les jambes aussi fort musclées et de belle proportion. Sur ce que j'ai dit, Messieurs, je demande votre sentiment.

Prononcé par Monsieur Buyster en l'assemblée du 3^e jour de mai 1670. H. Testelin

| · 7 juin 1670

Philippe de Champaigne : Les ombres

MANUSCRIT ENSBA, ms. 142.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURES 4 septembre 1683, par Guillet (« un traité sur l'ombre et la lumière fait par [le] défunt Monsieur Champaigne, l'oncle ») ; 4 février 1696, par Guillet (« un discours, qui a été autrefois prononcé par feu Monsieur de Champaigne l'oncle, sur le sujet des ombres et la manière de les traiter ») ; 2 octobre 1717 (« un discours sur les ombres, prononcé par feu Monsieur de Champaigne »).

AUTRE VERSION Le manuscrit 142 contient une autre version, plus courte, de la conférence de Champaigne, écrite de la main de Caylus.

ÉDITIONS A. Fontaine 1903, p. 97-101 ; L. Marin 1995, p. 379-380 ; A. Mérot 1996, p. 188-191.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 137-142, 288, 294-295.

REMARQUES Champaigne revient dans cette conférence sur un sujet que Noël Coypel avait abordé à la fin de son intervention du 1^{er} février 1670. Mais alors que celui-ci l'avait traité d'un point de vue essentiellement pédagogique, Champaigne lui donne un développement théorique et notamment théologique, plaçant sa réflexion sous l'invocation du *Deus pictor*.

Le 7 juin 1670

Ouverture de conférence

Messieurs,

Le sujet que je vous propose aujourd'hui est très vaste et de grande étendue, et mérite par conséquent être l'objet qui nous doit servir d'entretien. Je prétends parler des ombres en particulier, desquelles les reflets sont inséparables, et avant de particulariser leurs parties, je dirai en peu de mots quelque chose de leur origine en général, qui sont les ténèbres.

Avant la Création de l'Univers, tout n'était que ténèbres dans les vastes lieux où il fut créé. Et quoique Dieu ne les eût pas faites, ce Divin Ouvrier a si bien su s'en servir pour relever et distinguer tous les ouvrages que, quoiqu'elles ne soient rien elles-mêmes, n'étant qu'un vrai néant, néanmoins cet Artisan Divin s'en est si admirablement servi qu'il a fait ce rien et ce néant en soi-même comme la chose qui fait distinguer et tire de la confusion tout ce qu'il a fait, mettant un ordre agréable dans tous les objets et qui servent de repos à la vue. Car il n'y a rien de plus vrai de dire que, si tous les objets étaient également éclairés, il y aurait une confusion terrible dans toutes les choses ; même, sans les ombres, tout paraîtrait plat, jusques aux corps les plus ronds.

Pour venir au particulier, ce n'est pas une chose nouvelle parmi nous de dire que la distribution des ombres fait une partie très considérable dans les ordonnances. Mais comme notre divin Modèle s'en est servi pour relever ses ouvrages, il nous est aussi de la dernière importance de l'imiter sans confusion, puisque ceux d'entre nous qui ne s'y portent pas avec application restent des peintres indécis et fades.

C'est pourquoi, Messieurs, il me semble qu'on ne saurait assez porter la jeunesse, immédiatement après les principes de leurs études, à distinguer les ombres et les séparer des jours, étant une chose indispensable pour dessigner bien des figures d'observer les ombres, ne faisant autre office avec le relief qu'elles donnent que de faire voir les muscles, et par conséquent [c']est une chose inséparable du desseing. Je ne prétends pas obliger la jeunesse de faire ces observations que lorsqu'elle est capable de dessigner après les belles antiques et le naturel ; puisqu'il est constant qu'on ne dessigne l'un et l'autre que pour se les imprimer dans l'esprit, ce qui est impossible de pouvoir bien faire sans en observer les ombres qui, seules avec les jours, donnent le relief aux objets. L'on voit que l'observation des ombres est une partie essentielle de la correction, puisque l'on voit qu'une partie des causes qui rendent les études des jeunes gens si infructueuses ne procède que de ce qu'ils ne font pas assez de réflexion sur une partie très importante d'où dépend la correction des dedans des figures qu'ils dessignent, et est cause qu'ils forment une masse informe et sans raison. Il leur semble qu'ils ont fait merveille quand ils se sont fort attachés à grainer ou hacher avec le crayon, et que, pourvu qu'ils aient donné un œil agréable à leurs ombres, aux yeux de ceux de leur force, ils ont bien réussi, sans faire leur principale étude de les bien placer, ce qui seul, avec les contours de dehors, peut rendre les choses correctes.

L'application qui se fait du sujet dont nous parlons pour une figure seule s'étend ensuite à plusieurs. Car lorsque les étudiants seront capables de bien raisonner une figure, la rendant correcte, ils arriveront avec bien plus de facilité à distribuer les ombres avec esprit et entente sur plusieurs. Car comme pour faire une figure avec entente, il faut qu'il y en ait une partie ombrée, aussi une ordonnance ne peut bien réussir qu'il n'y en ait aussi une partie dans l'ombre, laquelle, outre le repos qu'elle donne à la vue, fait



Philippe de Champaigne.

Saint Jean-Baptiste.
Grenoble, musée des beaux-arts.

avancer les figures que l'on dispose sur le devant, qui ne peuvent jamais faire un effet extraordinaire sans cet agréable artifice.

Il faut beaucoup de prudence à traiter les ombres. L'on les peut bien faire fortes et séparées des jours, mais il faut éviter avec beaucoup de soin la dureté qui rend les choses désagréables. Car quoiqu'il y ait des ombres battantes sur des corps, causées par des objets proches, il les faut néanmoins traiter d'une manière qu'elles n'empêchent ni l'agrément, ni la rondeur des corps sur lesquels elles frappent.

Il est de la prudence du peintre de traiter les ombres selon les sites¹ différents des lieux. Car d'ombrer si fortement dans une campagne comme dans un lieu enfermé, cela ne serait pas recevable.

Pour ce qui regarde les reflets, il doivent être forts ou faibles selon les objets éclairés qui se trouvent proches ou éloignés des corps ombrés. Et, comme il a déjà été dit plusieurs fois, l'on ne doit que faiblement articuler les choses dans les reflets, vu que lorsque l'on fait comparaison des jours avec les ombres, l'on n'y voit presque rien. L'on ne les doit donc jamais considérer seules pour les traiter dans leur justesse.

Il me reste à dire qu'il n'y a pas un corps ombré, en un lieu où il se trouve du jour aux environs, qui ne reçoive des reflets ; les draperies noires n'en sont pas même exemptes, étant les unes proches des autres. Il n'y a que les fortes ténèbres qui sont absolument privées de lumière et qui en sont exemptes, et il est à remarquer, Messieurs, qu'il n'est pas vrai de dire que les reflets rendent les objets diaphanes comme s'ils étaient de verre. Cette raison ne pourrait avoir lieu que lorsqu'on voudrait faire de grands reflets sans qu'il y eut aucun sujet éclairé qui les pourrait causer.

Prononcé en l'assemblée publique du 7^e jour de juin 1670, en l'Académie assemblée par M. Champaigne. H. Testelin

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Une écriture différente, vraisemblablement celle de Guillet, propose sur la même ligne le terme « situations » comme synonyme.

| 5 juillet 1670

Sébastien Bourdon : Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique

MANUSCRIT ENSBA, ms. 143.

PROCÈS-VERBAUX « Ce même jour, Monsieur Bourdon a annoncé qu'il a choisi pour sujet de la conférence prochaine de parler sur les proportions, où il proposera quelques observations sur les largeurs » (t. I, p. 349, 28 juin 1670) ; « Ce jour, M. Bourdon ayant fait l'ouverture de la conférence sur le sujet des proportions et a libéralement laissé à l'Académie, pour l'étude des écoliers, sept planches de démonstrations sur les quatre figures, l'une du Commode, l'autre de l'Hercule, l'autre du Gladiateur blessé et l'autre de l'un des fleuves de Belvédère » (t. I, p. 349-350, 5 juillet 1670).

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURE 3 mars 1696, par Guillet (« discours, qui a été autrefois prononcé en cette Académie par défunt Monsieur Bourdon, sur l'étude et la proportion des antiques, ce qui a servi de sujet d'entretien »).

ÉDITIONS C. Ponsonailhe 1886, p. 85-87 ; A. Mérot 1996, p. 248-249. Un résumé fait par Mariette a été publié par C.-H. Watelet, *op.cit.*, 1788, t. I, p. 416-419 ; H. Jouin 1883, p. 137-140 ; A. Mérot 1996, p. 250-251, M. Bornscheuer, 2005, p. 543-545, Paris.

NOTICE ÉDITORIALE Dans ce texte, de nombreuses corrections ont dû être apportées à l'orthographe et à la ponctuation. Bourdon écrit presque toujours « desiner » pour dessiner.

REMARQUES Les académiciens consacreront plusieurs conférences à la recherche de proportions prises sur les principales sculptures antiques, en vue de la constitution d'un canon. *L'Hercule Commode*, choisi ici par Bourdon, et déjà mentionné par Le Brun dans sa conférence du 5 novembre 1667 sur *La Manne* de Poussin, sera reproduit par Testelin dans une planche de ses *Sentiments* consacrée précisément aux proportions. On notera que Testelin, dans ce même ouvrage, propose, lui aussi, un canon dans la *Table seconde des préceptes sur les proportions*, lue à l'Académie le 3 octobre 1678 (voir à cette date).

Après les soins que votre illustre Assemblée a pris et prend tous les jours pour le bien et l'instruction des étudiants, et après l'ouverture que Monsieur Le Brun fit il y a quelque temps sur la manière que l'écolier devait prendre pour dessiner à l'Académie¹, je serais digne de blâme si je demeurais muet au milieu de tant de beaux sentiments. Il est vrai, Messieurs, que je me suis un peu réservé dans vos conférences sur cette matière, et peut-être ai-je gardé trop scrupuleusement le silence, mais j'ai cru que dans une chose si délicate l'on [n']y pouvait trop penser. C'est ce qui m'a obligé de réserver mon sentiment jusque aujourd'hui. Je ne parlerai point ici, Messieurs, de la façon que l'écolier doit dessiner le modèle, Monsieur Le Brun ayant dit tout ce que l'on peut dire sur ce sujet. Je n'ai rien aussi à ajouter aux sentiments qui ont été débités aux assemblées suivantes sur cette façon de dessiner, seulement je dirai en deux mots ce que je souhaiterais que l'étudiant fît pour son avancement, je dis l'étudiant qui soit en état de dessiner ce qu'il voit dans sa justesse. Alors, pour ne point

¹ Voir plus haut, à la date du 4 janvier 1670.

tomber dans une manière mesquine, il serait bon qu'il se fît une habitude des belles antiques partie à partie, c'est-à-dire qu'il les dessinât tant de fois, qu'il se les rendît tellement familières, qu'il les pût dessiner par cœur. Possédant ainsi les parties, il faudrait venir au général des figures antiques ; alors il serait nécessaire de se servir des proportions, afin que le dessinateur fût assuré et qu'il pût rendre raison de ce qu'il a fait. Ceci se doit entendre des figures dessinées [d']après l'antique. Quant à celles d'après le modèle, je dis que l'étudiant, après l'avoir dessiné ainsi qu'il a été conclu dans les assemblées précédentes, il serait nécessaire de faire un autre trait selon l'attitude de son académie, à laquelle l'étudiant donnerait le caractère de telle figure qu'il se proposerait, comme celle d'Hercule Commode et autres, telle qu'il désirerait, et se servant ainsi des mesures pour corriger le naturel, ce serait le moyen de faire de grands progrès dans l'art. Ce sentiment a été fort approuvé de défunt Monsieur Poussin. La bienséance m'oblige à ne rapporter pas ici ce qu'il en a dit. Je dirai seulement que les étudiants étant ensuite conduits par des personnes éclairées comme vous, Messieurs, sans doute nous verrions dans notre temps naître des fruits dignes des travaux de votre illustre Assemblée. Mais je vois ici les pauvres jeunes hommes, la plupart desquels ne savent pas ce que c'est de proportion, se plaindre de n'en avoir point où ils puissent apprendre quelque fondement assuré, les auteurs ayant tellement embarrassé leurs proportions qu'il est malaisé de ne s'en rebuter. C'est ce qui m'oblige, Messieurs, de prier votre illustre Assemblée de m'accorder de mettre quatre figures de proportions dans l'école pour satisfaire aux écoliers et pour leurs instructions, mais je prévois qu'il y aura quelqu'un qui pourra dire qu'elles ne sont pas peut-être justes et qu'ainsi étant, il serait dangereux d'inspirer dans une école des règles fausses. À cela je réponds qu'il y a quelques années que moi, étant dans la passion de m'instruire des proportions, non content de celles que j'avais déjà mesurées, j'en fis mesurer d'autres à Paris par le sieur Monier² d'une façon très familière, et non content de celles que j'avais, je l'exhortai d'abord qu'il serait arrivé à Rome de me mesurer toutes les antiques par la manière que je lui avais montrée, étant assuré que le marbre serait juste. Mais je le priaï, devant de commencer, de savoir de Monsieur Poussin s'il approuverait cette façon de mesurer. Cet illustre, qui n'avait pas de plus grande joie que lorsqu'il voyait les jeunes gens appliqués à la vertu, lui dit que cette façon de mesurer était la meilleure et qu'il s'en était toujours servi, et après mille bontés qu'il lui témoigna, ce bon homme eut celle de lui prêter ses compas de proportion et ensuite approuva les dites figures mesurées³ qui sont

² Pierre Monier (1641-1703), *La vie de P. Monier, écrite par Dubois de Saint-Gelais sera lue comme conférence le 8 novembre 1732.*

celles que je soumets aux sentiments de la Compagnie, pour les mettre, si elle¹ le trouve bon, à l'école pour l'utilité des écoliers. Je ne dirai rien ici de leurs beautés ni de leurs caractères, Monsieur Le Brun ayant dignement éclairci ces matières⁴. Je ne parlerai seulement que de la manière de mesurer et ensuite des largeurs, [ce] qui ne sera que de la figure du Commode seulement, étant trop ennuyeux de parler des autres qui se montreront assez d'elles-mêmes, étant instruit des mesures.

Prononcé et éclairci par Monsieur Bourdon en l'assemblée du 5^e jour de juillet 1670 ayant présenté les proportions prises et mesurées sur quatre figures antiques, lesquelles il a ensuite attachées en l'école des étudiants de l'Académie. H. Testelin.

Un passage des *Sentiments* de Testelin nous semble rendre compte des discussions que la conférence de Bourdon a vraisemblablement suscitées :

Quelqu'un de la Compagnie, par une imitation louable et obligeante à l'Académie, présenta des desseins qu'il avait faits à Rome d'après les plus belles figures antiques, designées proprement à la plume, et les proportions marquées précisément selon les mesures qu'il en avait soigneusement tirées sur les originaux, les ayant particularisées en divisant la face en trois mesures de nez, ce qui se rapporte à la méthode mentionnée ci-dessus, et donna ces ouvrages curieux pour être exposés en la salle de l'École et y demeurer en exemple perpétuel aux étudiants.

Sur ce sujet, l'Assemblée fit diverses observations. Il fut agité si on pouvait fonder quelque certitude sur ces mesures-là, et si les anciens les avaient suivies dans leurs ouvrages comme une règle infaillible ; sur quoi on dit qu'outre l'assurance qu'on devait avoir de la capacité et exactitude de celui qui les présentait (étant l'un des recteurs), qu'il est certain que les antiques avaient observé cette proportion ; que même Vitruve, qui vivait de leur temps, a écrit qu'il prenait toutes ses mesures sur la face de l'homme ; qu'à la vérité la manière d'en diviser les parties n'était point prescrite, parce qu'il laissait au jugement d'un chacun d'en faire telle division qu'il jugerait à propos ; qu'il semblerait que le front devrait être la partie la plus propre pour en régler les mesures, puisque c'est l'endroit où étaient plus spécialement marqués les traits de la belle physionomie, mais que les anciens avaient plutôt choisi la grandeur du nez, à cause des différences qui se trouvent en la forme du front et en la racine des cheveux ; que cet usage de mesurer est observé dans l'architecture, où

³ O. Bonfait a mis en doute la véracité de cette information, en s'appuyant sur le fait que Monier n'arrive à Rome qu'au début de 1665, année de la mort de Poussin (« L'art de la notice sous Louis XIV : Pierre Monier à Notre-Dame de Paris », in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg, op.cit.*, p. 100).

⁴ Voir plus haut, mai 1669.

l'on se propose premièrement les grandes parties, et ensuite la subdivision des petits membres⁵.

⁵ H. Testelin, [s.d.].

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Ms. : « sil ».

| 2 août 1670

Michel Anguier : Le groupe de *Laocoon*

MANUSCRIT ENSBA, ms. 144 ; BNF, ms., N.a.f. 10936, fol. 42-68. Nous avons choisi d'éditer ici le texte du manuscrit de l'ENSBA Il est parfois un peu moins clair que sa version remaniée de la BNF, mais en revanche plus complet. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « Monsieur Anguier a communiqué à l'assemblée le discours qu'il a résolu de prononcer en la conférence publique de l'assemblée prochaine sur le sujet de *Laocoon* » (t. I, 26 juillet 1670, p. 350).

DATATION La date peut être déduite des *Procès-verbaux*.

RELECTURE 5 juillet 1681, annoncée le 7 juin 1681 (« le mémoire de Monsieur Anguier touchant le *Laocoon* »).

BIBLIOGRAPHIE H. van Helsdingen, « Laokoon in the seventeenth century », *Simiolus*, X, 1979, p. 127-141 ; Ch. Michel, « Anatomie d'un chef-d'œuvre : *Laocoon* en France au XVII^e siècle », *Revue germanique internationale*, 19, 2003, p. 105-117 ; J. Lichtenstein 2003, p. 43-49.

NOTICE ÉDITORIALE Nous avons mentionné en notes les variantes ou les additions éventuelles qui pouvaient être trouvées dans le manuscrit de la BNF. Anguier écrit systématiquement « temples » pour « tempes ».

SCULPTURE La conférence s'est tenue devant un modèle exécuté par Anguier lui-même. Ce n'est qu'en 1692 que le Roi fit présent à l'Académie d'un plâtre du *Laocoon*. Une conférence avait déjà été consacrée au *Laocoon* (voir plus haut, 2 juillet 1667).

REMARQUES Cette conférence propose sans doute l'analyse la plus complète d'une sculpture qui ait jamais été prononcée à l'Académie.

¹ « Ce morceau a beaucoup coûté à son auteur. Sa dépense en éloquence a été grande. On peut le traduire, en retrancher beaucoup. Reste à savoir s'il en vaut trop la peine. En tout cas, il faut le garder pour les derniers. Il est trop fatigant. »



Agésandre, Polidore et Athénodore. *Laocöon*,
photo avant restauration, Rome, musée du Vatican.

*Conférence sur le Laocoon et ses enfants du deuxième août 1670¹***[Plan de la conférence]**

Pourquoi nu

Pourquoi assis

De l'expression

Du cri

Du tremblement des muscles

Du beau dessein par le bel assemblage des muscles

Des enfants

De la disposition et action des figures

Du travail des fers

Des pièces de rapport^{II}

OBSERVATIONS SUR LE LAOCOON ET SUR SES ENFANTS

Pourquoi nu

Les anciens philosophes sachant bien que c'était lever autant de voiles devant la face du Créateur en recherchant exactement les secrets de la nature, d'autant que par la connaissance des créatures ils connaissaient le Créateur, de même les habiles sculpteurs grecs nourris dans cette savante école suivaient ce beau chemin en débarrassant leurs figures des voiles d'habits et des autres choses qui peuvent couvrir la plus belle et la plus accomplie d'entre toutes les créatures, qu'ils appelaient un monde raccourci rempli de divinité, les sages d'Égypte animal adorable et admirable, Pythagore mesure de toutes choses, Platon merveille des merveilles et Zoroastre la statue et le chef-d'œuvre où paraît le plus hardi effort de la nature. Toutes ces belles qualités les provoquaient à faire leurs figures nues, non seulement [celles] des immortels, mais aussi [celles des] mortels que nous voyons encore à Montecavallo, œuvres de Phidias et Praxitèle². Les bas-reliefs sont remplis aussi de nudités mêlées avec d'autres [figures] vêtues. Les batailles sont aussi de même remplies de figures nues qui combattent avec d'autres, vêtues et couvertes d'armes si légères qu'elles paraissent comme nues. Michel-Ange a observé cette étude en ses œuvres. Raphaël s'en est servi dans ses histoires et dans ses batailles avec juste raison. Car par ces nudités on connaît le tempérament, on voit dans les visages et par tout le corps tristesse, crainte, courroux, joie, de même l'audace,

² F. Haskell et N. Penny, 1981, cat. 3, pp. 136-141.

la honte et la majesté apparaissent, l'orgueil se connaît aux sourcils, la honte aux joues et la majesté au menton ; quoique ces passions viennent du cœur, pourtant elles se font voir à découvert en toutes ces parties. C'est donc les raisons pourquoi les sculpteurs grecs faisaient ordinairement leurs figures découvertes, afin que par l'agitation et mouvement des muscles et des veines on puisse connaître les émotions et passions de l'âme, comme je désire vous faire voir par ces trois figures faites par trois sculpteurs, Agésandre, Polidore et Athénodore, Rhodiens^a.

Il nous faut représenter une troupe de personnes de qualité, lesquelles sortent^{III} de la grande et fameuse ville de Troie, cheminant en ordre vers la rive de la mer pour faire sacrifice et oraison au grand dieu Neptune des grâces qu'elles avaient reçues pour avoir éloigné leurs ennemis.

Les officiers du sacrifice conduisent un taureau noir d'une incroyable grandeur, cheminant les premiers, le grand prêtre Laocoon avec ses enfants suivant la victime. Derrière eux suivent les plus honorables citadins et le commun peuple suit après, lesquels par leurs hymnes et chants d'allégresse font paraître la joie qu'ils portent dans leurs cœurs pour se voir délivrés des ennemis qui les affligeaient depuis dix ans. Mais hélas, l'homme sur la terre n'est jamais sans troubles, inquiétudes et malheurs.

Cette troupe joyeuse étant arrivée près de la rive de la mer au lieu destiné où se devait faire cette solennité, tout l'appareil en bon ordre, la victime prête d'être immolée, lorsqu'ils aperçurent comme une grosse pluie fort loin dans la mer. Et peu à peu ils entendirent du bruit dans ce tourbillon d'eau, avec des sifflements épouvantables. Ils reconnurent alors que c'était deux effroyables serpents qui jetaient de grosse écume de leurs gueules envenimées, lesquels venaient de l'île de Ténédos, fendant les ondes d'une impétuosité si grande qu'il paraissait des montagnes d'eau écumeuse à leurs côtés. Cette troupe prit l'épouvante. Chacun quitte son rang et sa charge. La victime effrayée échappe des mains de ceux qui la conduisaient.

Le grand sacrificateur Laocoon et ses enfants comme les plus dévots se tiennent assurés près de l'autel, lorsque ces deux fiers serpents d'une vitesse incroyable se jettent sur deux de ses enfants. La dévotion et la joie du pauvre père infortuné se retirent de son cœur pour faire place à la douleur échauffée par la colère qui cherchait à se rendre maître des passions de son âme. Il regarde par quel moyen il pourra secourir ses deux enfants, en s'approchant se trouve lui-même lié de rudes nœuds^{IV} par l'agilité et force de ces deux fiers et vénéneux monstres, d'une façon si étrange qu'il ne voit aucune espérance de pouvoir échapper. Ses cris lui sont inutiles. Ses efforts, son agilité et ses violentes extorsions n'ont point de puissance sur deux si cruels et forts ennemis³.

^a *Pline, l. 36, ch. 5* [Pline, XXXVI, 37].

Pourquoi assis

Il désespère, il se tourmente et s'efforce de vouloir emporter ses deux enfants, liés avec lui par ces deux vénéneux animaux qui le retiennent par les jambes^b, et tombant assis sur l'autel du sacrifice pour servir lui-même, avec ses deux enfants, d'holocauste et de victime, il s'efforce à se délier le bras droit, croyant avoir la liberté de secourir les autres parties de son corps. Il empoigne de sa main gauche le col du serpent qui lui mord le petit fessier, partie délicate et sensible à cause qu'elle est membraneuse.

De l'expression

La violente douleur de cette première vénéneuse et violente morsure lui fait faire une extorsion si grande, un cri si effroyable, une émotion et un tremblement si étranges, qu'il semble que tout ce pauvre corps voudrait se réduire en rien s'il pouvait. Car les longueurs se sont raccourcies en beaucoup de parties. Les largeurs se sont rétrécies. Aussi nous voyons que sa cervelle se serre comme un petit peloton, et se retirant attire à soi la prunelle des yeux tirée par le nerf optique. C'est ce qui lui rend les yeux enfoncés. Les deux sourcils font leurs devoirs en abaissant des deux côtés pour couvrir ses yeux infortunés.

Les muscles et la peau du visage sont si familiers ensemble qu'ils ne se peuvent remuer les uns sans les autres. C'est ce qui fait plusieurs expressions par un même visage, causées par les diverses agitations et passions de l'âme.

Car nous voyons que toutes les parties au-dessus des yeux s'abaissent, et celles qui sont au-dessous se haussent. Ces mouvements font voir que les parties du visage sont sujettes aux yeux, comme [les] parties les plus délicates et sensibles de toute la tête. L'os du front n'est couvert que de la peau sur la partie d'en haut, d'autant que toute la chair s'abaisse et se serre sur les caisses des yeux, couvre et empêche l'ouverture des paupières, d'autant que les deux muscles qui soutiennent les sourcils et prennent principe à la racine des cheveux s'abaissent et se serrent l'un contre l'autre. C'est ce qui fait les grosses rides charnues au-dessus du nez. La mobile paupière d'en haut est abaissée par la charge de ces gros sourcils, quoique ces deux muscles les élèvent pour invoquer le secours du ciel.

Nous voyons par ces deux yeux la violente douleur qui possède son âme. Car celui du côté droit, moins humide, est un peu ouvert, mais celui d'en bas et rempli d'humide douleur ne se peut ouvrir. Les deux paupières de dessous, quoiqu'immobiles, cependant elles sont dissemblables en leurs contours.

Les deux muscles qui élèvent les narines prennent leur principe sur le front, lesquels en

³ Ces paragraphes narratifs sont l'amplification d'un passage de l'*Énéide*, II, v. 199-234.

^b « C'est en ce moment que nos trois sculpteurs l'ont représenté. »

haussant les narines haussent aussi toutes ces grosses rides au côté du nez.

Les deux muscles qui élèvent la lèvre supérieure sont obligés de hausser la lèvre, à cause de l'ouverture de la bouche causée par la violence du cri qu'il fait en ce moment. Ces deux lèvres sont parfaitement étudiées, car si nous considérons l'épaisseur (bien que la bouche soit ouverte), la séparation des deux cerises au milieu de celle d'en haut et celle d'en bas fait le contraire, afin qu'étant fermée, toutes les parties se puissent joindre. L'épaisseur de ces belles lèvres doit être de cette mesure, pour être proportionnée aux autres muscles de tout le corps.

Ses joues encavées par la rétraction des nerfs et les tempes^v couvertes de grosses veines se tortillent par gros nœuds, lesquels font paraître qu'elles sont remplies de sang échauffé par la colère et la douleur.

Les oreilles font aussi voir par l'agitation de leurs mouvements la douleur représentée dans le visage. La barbe et les cheveux à l'entour du visage se hérissent et dressent par la rétraction de la peau qui, en se retirant, elle serre les pores, et se serrant, font dresser le poil. Ainsi, comme un jardinier qui a coupé un gazon, il serre de ses mains la terre demi-molle pour faire tenir droites les herbes tombantes, de même en est-il de ces cheveux et [de] cette barbe hérissés, de façon qu'il semble que tout ce poil exprime la douleur en se roidissant par groupe mouvant deçà et delà.

L'humide sueur paraît dans les racines des cheveux et de la barbe, beaucoup plus du côté gauche que du droit, d'autant que le penchant du visage fait couler l'eau en bas.

Les cheveux derrière la tête ne dressent point comme ceux de la face, peut-être à cause que cette partie n'est point nerveuse mais adhérente à la musculuse, ou peut-être que le cercle de la couronne empêche le mouvement des muscles.

Du cri

Nous reconnaissons qu'il crie de toute sa force par la contraction des muscles de la respiration et par cette bouche ouverte, cette gorge enflée, cette poitrine relevée, l'épigastre retiré en dedans, le nombril enfoncé et la rétraction des hanches, nous fait facilement voir qu'il crie de toute sa force. Ainsi, comme un joueur de musette quand il veut élever un ton plus haut et plus rude que l'ordinaire il presse de son bras le ventre de sa musette pour faire sortir l'air enfermé avec plus de violence, de même en est-il de notre misérable Laocoon, car la douleur qu'il souffre par la morsure du serpent qui lui déchire le petit fessier lui fait presser tous les muscles de la respiration avec tant de violence que les os ilions sont beaucoup resserrés en dedans, de façon que cette partie des hanches est défectueuse.

Du tremblement des muscles et comme ils se retirent de la partie offensée

L'attitude mouvante à laquelle vous le voyez n'est causée aussi que par cette vénéneuse

morsure. Il semble que tous les esprits animaux des muscles en général tremblent en se retirant de la partie offensée. Ainsi, comme d'un loup carnassier quand il saute dans un bercail, les moutons effrayés se retirent par groupes et s'éloignent le plus qu'ils peuvent de la gueule ensanglantée qui dévore un des plus gros du troupeau. Car nous voyons que toutes les parties des muscles qui environnent cette morsure se retirent de la partie offensée.

Je vois bien aussi, Messieurs, que tous ces muscles tremblent et frémissent^c. Cette partie des aines jusqu'à la partie offensée est la plus échauffée et la plus tremblante d'entre toutes les autres parties du corps, aussi est-ce la plus difficile à imiter car il semble qu'on la voit mouvoir par tant de touches si naturelles et si extraordinaires qu'il ne se peut rien voir de pareil^{VI}.

Or, pour connaître ce tremblement et palpitation universels des muscles, il est besoin d'entrer dans la source de la frayeur qui procède du cerveau puisqu'il est le nourricier et la substance des nerfs, duquel ils prennent leur naissance et leurs esprits. Car ce n'est autre que les nerfs qui donnent l'esprit, le sentiment et le mouvement aux muscles. C'est eux qui les animent, non seulement par leurs grosses parties, mais aussi par leurs petits scions⁴, lesquels s'étendent par toutes les membranes et tuniques des muscles, et même dans les corps des muscles de toutes les parties du corps. Cette admirable figure nous fait bien connaître que la palpitation des muscles n'est pas comme aux fiévreux tremblants à qui les nerfs soulèvent les muscles et leur pesanteur les rabaisse alternativement. Bien au contraire, la plus grande force des nerfs étant au-dessous des muscles, lesquels tirent avec violence les membranes par grandes secousses selon le redoublement de la douleur. C'est ce qui fait marquer et distinguer toutes les touches des muscles et toutes les tendresses qui expriment la douleur, comme nous voyons par cette figure que nous expliquerons plus amplement par une seconde ouverture de conférence⁵.

Nos habiles sculpteurs l'ont pris dans le moment de cette violente et vénéneuse morsure pour avoir sujet d'exprimer cette furieuse agitation par laquelle les studieux de sculpture et peinture pourront puiser dans sa profonde source des études des plus savants sculpteurs de la Grèce toutes les beautés et perfections de la sculpture, qui consiste en l'action expressive, en le bel assemblage des muscles et en la belle et élégante proportion.

Il me faudrait l'éloquence de Cicéron, l'étude de Phidias et la parfaite langue française pour bien coucher par écrit les admirables beautés de ces trois savantes figures. Je me

^c Nous expliquerons cette vérité avec plus de loisir.

⁴ Le « scion » désigne une jeune branche droite et flexible ou un jeune arbre greffé. Anguier fait sans doute référence ici, de façon imagée, aux différentes fibres du muscle.

⁵ Anguier n'a pas consacré d'autre conférence au *Laocoon*, mais a en revanche traité de l'action des muscles le 1^{er} octobre 1672.

contente comme les abeilles d'effleurer la moindre superficie de cette rare plante, en conservant la fleur pour ceux qui la voudront cueillir.

Du beau dessein par la belle assemblage des muscles

Cette partie du dessein par le bel assemblage des muscles dont nous allons parler me semble difficile à émouvoir, étant enfermée entre les deux autres qui lui servent d'appui. J'espère, Messieurs, votre secours en cette rencontre de dessein si extraordinaire. Monsieur Poussin, parlant de cette figure cependant que je faisais ce modèle⁶, disait que l'on pouvait étudier l'anatomie sur cette figure pour le bel assemblage des muscles qui se connaissent par toutes les parties de ce corps, lesquels muscles sont recouverts d'une peau très délicate qui unit ces grands muscles d'une façon gracieuse, coulante et douce sans corrompre la moindre touche des tendresses qui sont en grand nombre dans cette figure. Aussi est-ce ce qui fait la meilleure partie de l'étude de la sculpture, c'est à savoir de donner la force et grandeur au dessein sans qu'il se voie aucune crudité désagréable^{VII}.

Aussi le Sieur Poussin reçut grand plaisir de voir les cheveux et la couronne de laurier de cette tête comme la voici, disant qu'il était impossible de la bien restaurer que sur l'original. Et en effet on ne saurait rétablir ces houppes de poils rompues à la tête et à la barbe sans bien examiner les racines et les pointes des poils qui se connaissent encore en leurs lieux, lesquels petits restes font juger des contours et de la grâce qu'ils pourraient avoir étant en leur entier.

Voyons quelle force de dessein reçoit cette noble tête par cette richesse de poil et cette belle couronne, lesquelles parties appuient et soutiennent la grande force du dessein, non seulement du visage mais de tout le groupe entier.

Voyons aussi quel avantage reçoivent les figures d'être restaurées de bonne main. Ce bras droit élevé était restauré de marbre, lequel n'avait aucun rapport à la beauté de la figure. Prospero Antichi^{VIII} le fit ôter de sa place et en fit un de stuc d'une proportion accordante à la figure, qui se voit à présent⁷. Le temps ne me permet point d'écrire davantage. Disons un mot sur les enfants pour fermer ce discours.

⁶ Guillet de Saint-Georges signale dans son *Mémoire sur M. Anguier* du 6 mai 1690 qu'Anguier rapporta à Paris « des modèles de l'*Hercule [Farnèse]*, de la *Flore [Farnèse]*, des *Lutteurs*, du *Laocoon* et de plusieurs autres antiques dont il avait très utilement examiné et imité les beautés, et qui sont dans la salle de l'Académie. »

⁷ Sur les restaurations du *Laocoon*, voir O. Rossi Pinelli, « Chirurgia della memoria : Scultura antica e restauri storici », *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione a l'archeologia*, Turin, 1986, p. 183-191. La restauration par Prospero Antichi, l'auteur généralement peu loué de la statue de *Moïse* à l'Aqua Felice, n'est mentionnée nulle part ailleurs et il est difficile de savoir d'où vient cette tradition.

Des enfants

Les enfants ne sont pas moins recherchés que le père, selon leur tendre jeunesse, car le plus petit, lié au côté droit, me paraît^{IX} âgé d'environ neuf à dix ans. En cet âge les enfants sont fort délicats, d'autant que l'humidité enfantine est dissipée par la chaleur et [que] la force de l'homme n'a point encore pris possession dans un corps de cet âge. C'est pourquoi les sculpteurs l'ont représenté d'une proportion svelte, délicate et tendre, par son action, par sa proportion et par les muscles. Car si nous voulons considérer cette dolente, délicate et facile attitude, sans extorsions violentes, au contraire nos habiles sculpteurs ont dessiné l'action autant délicate que la proportion et que les muscles. Cependant dans cette facile attitude, nous y remarquons un beau contraste en toutes ces parties. Le contour du corps et du visage tourné demande du secours à son père comme c'est le propre des enfants. Le bras élevé donne beaucoup de grandeur à la figure. L'autre bras contraste à celui d'en haut en repoussant la tête du serpent qui lui mord le côté droit. Cette action est naturelle car on porte toujours la main à la douleur.

La jambe et le pied de devant se retirent en arrière pour contraster à la main élevée qui s'avance en devant. Ce corps élevé et soutenu seulement sur la pointe d'un pied nous fait connaître la force des serpents qui les jetaient en l'air.

L'enfant du côté gauche, âgé d'environ onze à douze ans, celui-ci commence à prendre la proportion du père par la délicatesse de la tête, la force du col, la largeur et grosseur des épaules, la largeur et épaisseur de l'estomac, ce dos bien marqué, les cuisses fortes de muscles et les jambes et les bras délicats, comme nous l'enseigne le naturel.

L'action n'est pas abandonnée comme celle du petit enfant, d'autant qu'il n'est point blessé, bien qu'il regarde la douleur qu'endure son père. Cependant, il ne laisse point de se vouloir échapper et se délier la jambe gauche par laquelle il est retenu, car les autres parties ne sont pas trop bien liées par les serpents. C'est pourquoi les sculpteurs ont fait un nœud de la queue du serpent qui le retient par le pied.

De la disposition et action des figures

Cette prise donne beaucoup de grâce à cette figure, par l'action contractive, d'autant que le père se retire du côté droit et celui-ci du côté gauche, le bras du père baissé et celui du fils haussé. La cuisse du père baisse et celle du fils baisse aussi. La cuisse du père du côté droit hausse et vient en devant, car les deux cuisses abaissées dans le milieu donnent liberté de voir toute la beauté des parties qui sont au-dessus, et les deux autres cuisses haussées en dehors avec la draperie tombante sur le genou arrêtent et enferment la vue de cette belle face du milieu, étant aussi aidées par le petit enfant du côté droit.

Les serpents sont si adroitement placés que les nœuds qui lient les figures ne couvrent pas la beauté des parties. Au contraire ils remplissent par leurs contours les distances entre les figures, en faisant un ornement agréable.

La riche draperie donne aussi beaucoup de grâce à cette belle cuisse posée dessus. Le reste enrichit le côté droit en la partie de derrière.

Du travail des fers et des pièces de rapport⁸

Le travail des fers sur le marbre est autant admirable en ces trois figures que la disposition et l'expression dont nous avons parlé. Car ces figures ne sont ni frottées ni polies. Elles sont seulement travaillées avec le ciseau, mais si délicatement conduit de la main par dessus ces grands muscles, en observant si grande quantité de tendresse, que j'ai admiré mille fois la patience de ces habiles ouvriers. Les ciselures commencent au tétou du côté gauche en s'étendant par tout le corps du père. Il est vrai que les coups de ciseau conduits à propos donnent beaucoup de douceur et de grâce pour l'expression et pour le dessein, mais pour les bien toucher, il faudrait avoir grande connaissance dans l'anatomie et le dessein facile. Cette facilité ne s'acquiert que par une longue étude et une laborieuse pratique. On ne voit aucun coup de trépan ni dans les draperies ni même dans les poils, bien qu'ils soient assez dégagés. Michel-Ange a suivi cette méthode. Les Florentins suivent ces traces.

1. J'ai remarqué que ce groupe a été fait de plusieurs pièces. Tout le corps du père jusqu'au-dessous du serpent qui lie sa jambe gauche est d'une seule pièce.
2. La jambe gauche est de rapport dessous la liaison du serpent.
3. Le petit enfant avec la cuisse et la jambe du père du côté droit, la draperie du devant et [une] partie de la draperie du côté droit est d'une pièce.
4. Le derrière du piédestal avec l'autre partie de la draperie du côté droit est d'une pièce.

Le grand enfant est aussi de rapport. On ne peut pas savoir si le bras élevé du père était de rapport, mais il y a apparence que le bras du petit enfant qui s'élève était de rapport, d'autant que la liaison du serpent est disposée pour cacher le joint.

Toutes les pièces sont bien jointes et cramponnées et liées de bronze, de façon qu'on ne voit que fort peu des jointures.

Je ne peux pas dire pourquoi ce groupe admirable par une étude si parfaite, par un si beau travail en toutes ses parties, se trouve tant rapiécé ; si la grandeur était extraordinaire il y aurait sujet d'excuse^x.

⁸ Après Plinie, de nombreux commentateurs ont prétendu que le *Laocoon* était une sculpture *ex uno lapide* (d'un seul bloc). Anguier doit rendre compte des différentes pièces de rapport qui constituent le groupe.

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Variante BNF : « Conférence du samedi deuxième jour du mois d'Août de l'année mil six cent soixante et dix sur le Laocoon et ses enfants, faits par Agesander, Polidore et Athénodore, sculpteurs rhodiens. »
- II Cette présentation du plan de la conférence est écrite sur la première page des deux manuscrits.
- III Ms. ENSBA : « sortant ».
- IV Ms. ENSBA : « rude nœud ».
- V Ms. ENSBA : « temples ».
- VI Le manuscrit BNF comporte une suite à ce paragraphe qui constitue peut-être l'explication complémentaire : « La cuisse du même côté s'allonge en se retirant de la partie offensée, et les muscles se serrant ensemble se grossissent et laissant des largeurs de la peau entre deux groupes de muscles, qui les détachent l'un de l'autre et qui fait connaître que la peau est très délicate. La jambe et le pied contribuent beaucoup à l'expression de la douleur : la cuisse et la jambe du côté droit font le contraire, d'autant qu'elles se retirent et se raccourcissent, le pied est plus court et plus étroit que l'autre. Nous pouvons juger par ces disproportions qu'il faut aider à la nature lorsqu'on veut exprimer quelque passion violente. »
- VII Addition BNF, à la suite de ce paragraphe : « Il reste encore à donner l'esprit de vie qui se doit étendre par tout également ; c'est un don de nature qui ne se peut enseigner par écrit ni par paroles, nos habiles sculpteurs ont fait voir par ces trois figures qu'ils possédaient cette excellente grâce. »
- VIII Ms. : « Prospero Briciana ».
- IX Ms. : « lequel me paraît ». Nous avons supprimé « lequel » pour respecter la grammaire moderne.
- X Addition BNF : « Chacun en parle diversement, la compagnie en dira ce qui lui plaira. »

| 6 septembre 1670

Le 30 août, l'Académie sollicite Nicolas Loir (« On avertira M. Loir pour la conférence »), mais semble-t-il en vain, ce qui la conduit à prendre cette décision le 6 septembre : « Ce jour, l'Académie délibérant sur les moyens de pourvoir de quelqu'un pour faire l'ouverture de la conférence au premier jour, d'autant que personne de la Compagnie ne s'y est offert, l'on a été d'avis d'avertir M. Quatroulx d'en prendre la peine par quelque proposition d'anatomie » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 351). Celui-ci l'accepte le 27 septembre 1670 : « M. Quatroulx a communiqué à la compagnie le sujet qu'il a choisi pour la conférence du premier jour, à savoir les principes de l'anatomie. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 351).

4 octobre 1670

François Quatroulx : Idée succincte d'ostéologie

MANUSCRIT ENSBA, ms. 145. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURE 2 juin 1696, par Guillet (« discours fait par M. Quatroulx, lors professeur en anatomie, sur le dénombrement des os du corps humain, ce qui a servi de sujet d'entretien »).

Messieurs,

L'inclination naturelle que j'ai toujours eue pour l'art scientifique de la peinture et sculpture a été un puissant motif pour m'exciter à la recherche des occasions possibles de donner quelque satisfaction à ceux qui le professent ; et particulièrement à cette célèbre et illustre Compagnie qui compose la florissante Académie royale de cette fameuse ville de Paris, érigée et entretenue par la munificence et libéralité de notre invincible monarque, amateur des sciences et des arts ; honorée de la protection et bienveillance de Nosseigneurs le chancelier et de Colbert, illustrée de l'esprit, éclairée des belles lumières de Monsieur Le Brun, régie et conservée par les soins et vigilance de Messieurs les recteurs et professeurs, auxquels j'ai une particulière obligation d'avoir jeté les yeux sur moi pour m'élire leur professeur anatomique.

Et comme, Messieurs, les objets de la peinture et sculpture sont toutes les créatures de l'univers, et même leur Créateur à ceux qui sont éclairés des lumières de la foi, je me suis proposé de prendre pour sujet de cette conférence le corps humain, tableau raccourci de tout ce qui est contenu dans ce grand monde qui, pour ce sujet, est appelé microcosme ou petit monde² fait de la main du Tout-Puissant (où nul ne trouvera à redire) auquel je pourrais donner plusieurs éloges à l'imitation des anciens philosophes. Je me contenterai de dire que c'est un tout orné de raison, composé de plusieurs et différentes parties, toutes concourantes à même fin, qui est de servir de domicile à l'âme raisonnable pour exercer ses¹ fonctions.

Or, Messieurs, je vous dirai que pour avoir une entière connaissance des parties qui composent ce tout, il est du tout nécessaire de commencer par celles qui lui servent de base, de colonne et d'appui, qui lui donnent la rectitude et la figure et sur lesquelles se font tous les mouvements de cette machine animée, qui sont les os, l'assemblage desquels, naturel ou artificiel, est appelé squelette ou corps desséché, que l'on divise

¹ « Inutile et mal fait avec son compliment ! »

² Le même point de vue a été avancé par Anguier au cours de la conférence précédente (2 août 1670).

ordinairement en tête, tronc et extrémités. La tête se divise en crâne et en face. Le crâne, qui est le domicile des sens et de la raison, est composé de huit os. La face, où sont logés les organes des sens et sur laquelle se voient les caractères des passions de l'âme (ainsi que Monsieur Le Brun a savamment démontré) est composé de onze os.

Le tronc est appelé métaphrène, rachis ou épine, et se divise aux vertèbres du col, qui sont sept, aux vertèbres du dos, qui sont douze, aux vertèbres des lombes qui sont [cinq], à l'os sacrum composé de [six], à l'extrémité duquel est le coccyx.

À ce tronc, sont articulés, savoir, en sa partie supérieure, le thorax ou poitrine, composé de vingt-quatre côtes, tant vraies que fausses ; du sternum^{II} en sa partie antérieure ; en sa partie supérieure des deux clavicules, et à l'inférieure du cartilage xyphoïde ; et à la partie postérieure desdites côtes sont les deux omoplates qui servent pour l'articulation des bras, qui sont les extrémités supérieures, divisés en bras dit humérus qui est composé d'un seul os ; à l'avant-bras ou cubitus, composé de deux os ; au poignet ou carpe, composé de huit os ; le métacarpe^{III} de cinq ; et les doigts de quinze.

Les extrémités inférieures sont dites jambes, composées de la cuisse ou fémur, composé³ d'un seul et grand os ; de la jambe de deux os, le tibia et le péroné ; le tarse ou cou du pied de sept os ; le métatarse de cinq os ; les orteils de quatorze.

Tous ces os en général sont joints ou articulés ensemble par deux moyens, savoir, par artron ou par symphyse⁴, ce que je réserve à démontrer à une autre fois, pour faire voir les différents mouvements de toutes les parties du corps humain fort nécessaires à la peinture et sculpture⁵.

Prononcé en l'assemblée de l'Académie le quatrième jour d'octobre mil six cent soixante-dix par M. Quatroulx. H. Testelin

³ Le terme est barré, mais nous l'avons conservé car il permet une meilleure compréhension de la phrase.

⁴ Il s'agit sans doute de la distinction entre articulation immobile (synarthrose, d'après le grec arthros [articulation], traduit ici par « artron ») et articulation mobile, dans laquelle les os sont unis par du fibrocartilage (« symphyse »).

⁵ Cette distinction des deux types d'articulation, que Quatroulx promettait d'exposer plus tard, ne sera pourtant pas traitée dans sa conférence du 4 septembre 1671 consacrée aux « opérations de la nature humaine dans les mouvements de ses diverses parties ».

NOTES PHILOLOGIQUES

^I Ms. : « ces ».

^{II} Sur la même ligne est écrit de la main de Guillet : « le bréchet ou l'os de la poitrine. »

^{III} Sur la même ligne, de la main de Guillet : « Paume de la main. »



Nicolas Poussin.

Le Ravissement de saint Paul.
Paris, musée du Louvre.

| 6 décembre 1670

Jean Nocret : *Le Ravissement de saint Paul de Poussin*

MANUSCRIT ENSBA, ms. 146. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « Monsieur Nocret a dit qu'il avait choisi pour sujet de la conférence prochaine un tableau du Poussin, représentant le ravissement de saint Paul » (t. I, p. 353, 29 novembre 1670).

DATATION La conférence est datée de la main de Testelin, sur la dernière page du manuscrit.

AUTRE VERSION Le ms. 146 contient également une réécriture de cette conférence par Guillet, qui a vraisemblablement servi pour cette relecture, ou qui en est la transcription.

RELECTURE 4 août 1696, par Guillet (« discours, qui a été autrefois prononcé par M. Nocret, sur le tableau représentant un Ravissement de saint Paul par Monsieur le Poussin »).

ÉDITIONS Seule la relecture faite par Guillet de Saint-Georges en 1696 a été publiée (*Mémoires inédits*, 1854, t. I, p. 315-317 ; H. Jouin 1883, p. 104-107 ; A. Mérot 1996, p. 192-194).

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 133, 141-144.

TABLEAU Le tableau de Poussin a été peint entre 1649 et 1650. Il a été acquis du duc de Richelieu en 1665 (voir A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 171, p. 225-226). Il est conservé au musée du Louvre (inv. 7288). Il fut gravé pour le *Cabinet du Roi* par Guillaume Chasteau.

REMARQUES La méthode descriptive utilisée ici par Nocret peut-être rapprochée de celle qu'il avait appliquée au *Marquis del Vasto* de Titien, dans sa conférence du 1^{er} septembre 1668.

Messieurs,

Les images que l'esprit invente et qui, par les choses qu'il signifie (à mon sens) sont les symboles de nos pensées, n'ont point de règle plus assurée ni plus universelle qu'une vraie imitation des mémoires de l'Antiquité. Celui qui a eu la disposition de pouvoir bien examiner et concevoir facilement les règles infaillibles des arts par ses soins et la recherche qu'il en a faite, quoiqu'il n'en soit qu'un simple imitateur, ne laisse pas de suivre la piste et la trace des plus célèbres auteurs. Pour arriver à ce point, il est très difficile, quelque avantage que vous ayez par la naissance, sans y apporter vos veilles et vos soins, que vous vous mettiez au nombre de ceux de qui l'on fait une particulière estime. Il est très juste, Messieurs, de rappeler en nos mémoires les noms de ceux qui s'immortalisent par leurs belles œuvres. Quelque soin que j'aie pu apporter pour chercher des remarques convenables sur le sujet de cette noble assemblée, je ne fais que vous renouveler en cette conférence une portion des parties que cet art possède. Vous savez, Messieurs, les peines que vous avez bien voulu prendre pour faire voir par des démonstrations infaillibles la manière qu'il faut tenir pour mettre en usage cet aimable exercice. Vous n'avez rien oublié sur toutes les parties, tant de peinture que de sculpture, qui ont servi non seulement aux étudiants mais encore aux plus savants.

¹ « L'extrait même ne se présente pas à moi. Je ne vois ici que des mots à revoir. »

Vous avez fait connaître la manière de bien traiter les contours, savoir bien poser une figure, observer les principales lumières et les ombres, donner l'intelligence du fort au faible, examiner les passions, donner à entendre la manière qu'il faut traiter les proportions et enfin beaucoup d'autres instructions qui vont à l'infini. Il est vrai qu'à bien considérer ceux qui en cet art ont eu l'avantage d'avoir produit des ouvrages dignes de se faire admirer, j'ai trouvé à mon sens tant et de si rares qualités en notre illustre feu Monsieur Le Poussin, que j'ai cru (sans préjudice du respect que je dois aux autres) le pouvoir estimer un des grands peintres de son temps et l'honneur de sa patrie. Ce sera, Messieurs, de la beauté de son ouvrage que je prendrai la liberté de vous entretenir (assisté de vos secours) pour faire remarquer à nos étudiants quelques lumières et connaissances sur les rares parties de cet excellent tableau.

Quoique cet admirable tableau ait peu d'étendue, il ne laisse pas d'avoir en son espèce beaucoup de parties fort considérables, lesquelles nous fourniront de matière et de nobles idées tant par la disposition de ce groupe que par l'alliance des couleurs à l'union de la masse entière. Comme cet excellent maître a fait les choses avec un grand raisonnement et qu'il s'était attribué une règle infaillible aux pensées qu'il avait envie d'exécuter, il s'en était rendu le maître si absolu que tous les ouvrages que l'on voit de sa main ne sont que pure entente, comme nous voyons ici sur la pensée de cet admirable tableau. Il a disposé le derrière de son groupe d'une teinte fort douce, discrètement éclairée et d'une nuée légère et transparente, pour donner l'avantage aux parties supérieures de se détacher sans confusion. Le lointain qu'il fait paraître ici en peu d'espace nous démontre un terrain d'une assez grande étendue par les contrastes des lumières qu'il donne à propos tant sur son horizon que sur les terrasses qui s'approchent de notre vue. Il forme un grand jour sur l'escalier de devant qui chasse par son opposition d'une teinte plus brune ledit paysage, ou lointain, qui demeure en arrière par le secours que ledit escalier soutient, l'un et l'autre joints à quelques pilastres d'architecture et autres qui participent aux éloignements de la vue. Cette belle représentation étant composée de quatre figures fort soigneusement agroupées, représentant le ravissement de saint Paul porté par trois anges qui l'élèvent au Ciel. Leurs attitudes sont en différente beauté et si bien concertées l'une avec l'autre, tant par des changements de couleurs bien assorties que celle des passions qui sont merveilleusement bien exprimées. L'on ne s'aperçoit point par les actions de ces intelligences que le poids dont ils sont chargés leur donne la moindre incommodité par la satisfaction qu'ils ont d'être employés à une si haute aventure. Ce glorieux saint, dans son abandonnement, quelque transport qu'il ait, ne laisse pas de faciliter autant qu'il le peut et témoigner à son action l'ardeur dont son cœur est engagé, haussant les bras et les yeux au ciel comme ressentant quelque impatience de ne pouvoir arriver assez tôt au comble de son bonheur. Ces trois divins anges qui l'accompagnent sont revêtus de plusieurs

couleurs différentes. Celui qui est sur le derrière lui montre le chemin de son heureux voyage et semble même par son action l'entretenir sur le comble de sa félicité ; lequel est habillé d'une petite étoffe de couleur de lin, fort discrètement éclairée, qui se va noyant insensiblement sur le champ dont elle participe. La tête de ce grand saint est exposée sur cette douce lumière qui, par le contraste de la noirceur de ses cheveux, la renvoie au dehors et la détache, quoiqu'elle ne soit peinte que de demi-teinte, par l'assistance de son ombre qui porte sur la même draperie, et de quelques jours qui se rencontrent, s'opposant à l'ombre du col. Les bras, étant élevés et par conséquent plus proches de notre vue, reçoivent leur jour et leur ombre suivant l'endroit où ils sont situés. Particulièrement le bras droit et la main se trouvant plus proche de la lumière reçoivent également la distribution qu'ils doivent avoir du jour et de l'ombre, et par conséquent toutes les parties fuyantes à discrétion suivant leur endroit. La draperie rouge qui sert de manteau à cette figure est composée de plusieurs grands plis fort étendus, tant par le ménagement du nu et des jointures que par les grandes parties de jour et d'ombre qu'il a si soigneusement observées, voulant aussi représenter, ce [me] semble, une étoffe plus forte que celle de sa robe dont les plis se trouvent plus serrés, laquelle robe est peinte d'une couleur verte, fort accommodante aux carnations qu'il sépare, particulièrement sur le genou et un peu de la jambe de cette belle figure, dont le bras de l'ange qui a toute son étendue se détache par la participation de l'ombre où cette draperie est exposée. Et comme il a trouvé lieu de continuer l'ombre de la même draperie pour y exposer la plus grande lumière et la plus apparente qui est celle qui domine généralement sur tout le tableau, car c'est une règle que la plupart des fameux auteurs ont fort observée de n'avoir jamais deux commandants aux sujets que l'on veut facilement exécuter, tellement qu'il n'y a point de partie, quelque inférieure qu'elle puisse être, qui n'ait dans son espèce la même autorité que la plus forte pourrait avoir.

Je reviens à la continuation de mon discours pour vous faire entendre, le mieux qu'il me sera possible, les rares parties dont je n'ai encore fait aucune mention. L'ange qui se trouve dans l'obscurité et qui ne reçoit aucune clarté que par quelques rayons faibles qui s'échappent par hasard au travers des ouvertures [et] qui viennent à rencontrer quelques extrémités sur les bras et un bout de manche retroussée, proche de l'épaule, comme aussi quelques autres endroits où la clarté a si peu de force qu'elle ne fait qu'anoblir tout ce qui l'environne sans faire tort à aucune partie. Il a fait ladite draperie d'un bleu assez doux quoiqu'il soit ombré, afin de distribuer les carnations avec plus de tendresse, bien qu'elle ne soit éclairée que par échappée, suivant que les parties avancent ou reculent. C'est une dégradation de couleur si soigneusement observée, tant par les jours, les ombres et les reflets, que je ne vois pas un endroit qui n'ait sa légitime retraite pour anoblir la masse de son tableau et chatouiller la vue des regardants. Il a richement orné l'ange qui est le plus à nos yeux d'un vêtement jaune doré

fort léger, comme un taffetas transparent accompagné d'une étole qu'il a ceinte autour de son corps, les bouts échappés représentant l'autorité divine, laquelle draperie est d'un agencement admirable et éclaircie d'une entente merveilleuse sans rien confondre des belles proportions de son corps. La physionomie de cette aimable figure, aussi bien que des autres, fait voir que l'art ne se peut étendre davantage par les soins de cet admirable auteur, lequel n'y pourrait rien augmenter puisque nous voyons qu'il a réduit ce bel ouvrage dans une perfection si admirable et si bien concertée, tant par la disposition que la correction du dessein, le mélange des couleurs, la belle entente des lumières et la soigneuse distribution des ombres, que le tout ensemble fait une harmonie surprenante.

Prononcé en l'assemblée publique de l'Académie du sixième jour de décembre mil six cent soixante-dix par M. Noret. H. Testelin

| 10 janvier 1671

Charles Le Brun : *Le Ravissement de saint Paul* de Poussin

MANUSCRIT ENSBA, ms. 147. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page.

RELECTURES 4 mai 1709, par Guérin (« un discours que feu M. Le Brun a fait autrefois sur un tableau du Poussin, qui représente une extase de saint Paul, pour servir de sujet d'entretien ») ; 1^{er} juin 1715, par Tavernier (« un discours sur l'enlèvement de saint Paul, par M. Poussin, qui a été autrefois prononcé à l'Académie par M. Le Brun. Cela a servi d'entretien et a consommé le temps de l'assemblée ») ; 7 juin 1727, par Dubois (un discours que M. Le Brun prononça en 1671, dans l'assemblée du dixième de janvier, sur le tableau du Ravissement de saint Paul, qui est dans le Cabinet du Roi ») ; 2 août 1727, par Dubois (« discours de M. Le Brun, sur le Ravissement de saint Paul de M. Poussin »).

ÉDITIONS A. Fontaine 1903, p. 77-89 ; A. Mérot 1996, p. 192-200.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 142-143 ; C. Dempsey, « Poussin's *Ecstasy of Saint Paul* : Charles Le Brun's 'over-interpretation' », in *Commemorating Poussin. Reception and interpretation of the artist*, sous la dir. de K. Scott et G. Warwick, Cambridge, 1999, p. 114-133.

TABLEAU Sur le tableau de Poussin, voir la notice qui lui est consacrée pour la conférence de Noret du 6 décembre 1670.

REMARQUES C'est la première et l'unique fois dans l'histoire de l'Académie que deux conférences portant sur la même œuvre sont prononcées à la suite par deux conférenciers différents. Le Brun a-t-il considéré sa conférence comme un complément ou comme une réponse à celle de Noret qui développait une analyse essentiellement formelle du tableau ? Quelle qu'ait été l'intention de Le Brun, il n'en reste pas moins que sa conférence semble réaliser le projet d'une lecture symbolique

¹ « À laisser tel qu'il est. Il juge le procès de la pièce et met le sieur Noret hors de cour. »

de l'œuvre d'art, dont la première phrase de la conférence de Nocret ouvrait la possibilité. Il s'agit pour Le Brun de dévoiler l'un après l'autre chacun des « mystères » contenus dans l'œuvre. Le Brun aborde ici des questions théologiques, alors que les statuts de l'Académie interdisaient de traiter d'autre chose que de peinture et de sculpture (statuts de 1648, art. II ; statuts de 1663, art. III). En outre, à une époque où il est fortement déconseillé de débattre publiquement de la question de la grâce (la Paix de l'Église est effective depuis l'automne 1668), c'est sur elle qu'il concentre toute son analyse. Il est vrai que, sur cette question, autour de laquelle s'opposaient violemment Jésuites et Jansénistes, il adopte la position médiane des Thomistes. La réception de cette conférence fut pour le moins contrastée, ainsi que le révèle Nivelon : « Cette conférence émut les esprits différemment. La plus grande partie [reconnurent] qu'il était impossible de concevoir de plus hautes idées sur ce sujet, et regardèrent ce tableau de près et avec estime ; d'autres eurent des sentiments opposés, soutenant des opinions fondées sur ce qui leur [put] venir en pensée, mais ces contestations spirituelles prirent fin presque en naissant »².

Discours sur le tableau du Ravissement de saint Paul

10 janvier 1671

Messieurs,

Nous avons tâché de faire entendre dans les assemblées précédentes combien de choses étaient nécessaires aux peintres, mais l'on ne s'était point encore imaginé qu'ils eussent une théologie muette et que, par leurs figures, ils fissent connaître les mystères les plus cachés de notre religion.

Néanmoins, cela n'est pas nouveau. Les Égyptiens, les Grecs et les Romains n'ont pas ignoré cette belle partie ; toute leur théologie était représentée sous des figures que les peintres et les sculpteurs avaient inventées³.

Il ne faut donc pas s'étonner si je prétends aujourd'hui de vous faire voir que Monsieur le Poussin a aussi parfaitement imité ces grands hommes dans cette partie toute mystérieuse, qu'il les a suivis dans la justesse de leurs proportions et la beauté de leurs contours. Le tableau que j'apporte ici de ce fameux peintre sera un exemple de cette partie toute spirituelle où chaque figure cache autant de mystères. C'est, Messieurs, ce que je me suis proposé de vous faire voir par la suite de cet entretien.

Il faut premièrement remarquer dans ce tableau pourquoi Monsieur le Poussin n'a mis que trois figures d'anges pour soutenir saint Paul, et pourquoi il les a peints dans l'aspect et dans l'action où ils sont, et d'où vient qu'il les a vêtus de la manière et de la couleur que nous les voyons. Toutes ces choses méritent un peu d'application pour en faire les remarques que nous voulons faire.

² Nivelon, éd. L. Pericolo 2004, p. 376.

³ Voir sur cette question le *Plaidoyer* de Lamoignon (voir plus haut, 4 février 1668).

[Description]

Nous commencerons donc par l'ange qui est le plus apparent. Cette figure paraît toute de profil. Son visage regarde en haut. Toutes les parties de son corps paraissent fortes et robustes. Son bras droit est étendu et soutient avec violence la jambe droite de saint Paul.

Cet ange est vêtu d'une draperie qui paraît d'une étoffe déliée. Sa couleur est d'un jaune doré. Il a une étole fort riche qui lui ceint le corps. Ses jambes semblent encore soutenir la figure du saint.

L'autre figure d'ange qui est au côté gauche de saint Paul paraît presque toute dans l'ombre. Il a le visage de trois-quarts et il regarde en haut. Son bras gauche soutient doucement la jambe gauche du saint, qui est comme tombante en bas. Le vêtement de cet ange est d'un bleu obscur. Sa manche est retroussée sur son bras et toute son action paraît moins forte et moins violente que celle du premier, et tous ces deux anges ne montrent que chacun un bras.

Le troisième ange qui est élevé au-dessus des autres a le visage droit et presque tout de front, et tout ce qui paraît de son corps est en la même situation que son visage. Il a les yeux baissés pour regarder saint Paul auquel il montre de la main droite la lumière de la gloire ; et de l'autre il soutient doucement la main gauche de saint Paul. Son vêtement est de la couleur de la lumière qui éclaire tout le tableau, et cette même lumière éclaire particulièrement cet ange qui la reçoit tout à plein.

Le saint paraît tout ravi. Son visage est élevé vers le Ciel. Ses yeux regardent en haut. Sa tête est tournée du côté de l'ange qui est le plus élevé, et semble s'appuyer un peu sur le sein de cet ange. Il a les deux bras ouverts et le corps presque tout droit. Sa jambe droite est élevée ; la gauche est pendante en bas. Toute cette figure est couverte d'un grand manteau rouge qui lui environne le corps. Sa robe de dessous est verte, dont on ne voit qu'une partie autour de la jambe et autour des bras.

Toute la couleur de l'air qui environne les figures paraît lumineuse et enflammée.

Au bas de ce tableau, on voit une épée couchée sur un livre.

[Le sens mystérieux]

Après avoir examiné ces figures, je n'y vois rien qui ne me paraisse mystérieux.

Les trois anges qui élèvent saint Paul figurent trois différents états de la grâce.

Le premier ange qui est vêtu de jaune représente l'effet de cette grâce que les théologiens appellent prévenante et efficace, qui tira saint Paul du péché pour en faire le flambeau de l'Église de Jésus-Christ.

Et comme cette grâce est toute forte et puissante et qu'elle est pleine de lumière, Monsieur le Poussin, pour en représenter la force, a peint un jeune homme robuste qui fait une action violente pour enlever le saint qu'il soutient, et qui par cet effort semble

l'arracher de la terre pour l'élever au Ciel, et exprimer par cette action les paroles que ce saint entendit à l'instant de sa conversion : *Il t'est dur de regimber contre l'aiguillon, ou il t'est difficile de résister au mouvement de ma grâce qui te presse pour te convertir*^a. L'étole que cet ange porte autour de son corps montre la puissance de cette grâce, car l'on sait que l'étole est une marque de puissance et d'autorité⁴, et Monsieur le Poussin ne pouvait pas mieux représenter le pouvoir efficace de la grâce que par ce symbole.

Quant au vêtement jaune dont cet ange est couvert, il faut considérer que comme cette couleur représente celle de l'or et de la lumière, l'on peut dire aussi que par ce vêtement le peintre a représenté la lumière et la pureté de la grâce dont ce saint fut rempli au moment de sa conversion. Mais comme cette grâce n'est que dans son commencement et n'a pas encore atteint en lui l'état de la perfection, aussi Monsieur le Poussin a situé cette figure d'une manière où elle ne montre qu'une partie de son corps et un bras. Si cet ange regarde en haut, l'on peut dire que Monsieur le Poussin lui a donné cette action pour montrer que la grâce qu'il représente vient du ciel¹.

Le second ange qui paraît dans l'ombre figure l'état de cette grâce [con]comitante ou aidante, qui n'est pas si éclatante que la première, et qui ne soutient pas avec tant de force, nous abandonnant à nous-mêmes pour nous faire connaître notre infirmité. Ainsi l'action de cet ange ne paraît pas si violente que celle du premier.

La jambe du saint qui descend en bas exprime le penchant que ce saint avait au péché, comme il le dit lui-même en plusieurs endroits dans l'Épître aux Romains en ces termes : *Je suis charnel et vendu sous le péché : je n'approuve pas ce que je fais, parce que je ne fais pas le bien que je veux et je fais le mal que je ne veux pas*⁵.

La main de l'ange qui soutient la jambe de ce saint représente le secours qu'il recevait de la grâce lorsqu'il était près de tomber, comme il l'exprime par ces paroles de Jésus-Christ, dans la seconde Épître aux Corinthiens : *Ma grâce te suffit, car la vertu se perfectionne dans la faiblesse*⁶, et c'est ce qui est encore fort bien figuré par la situation de cet ange qui est vu de trois-quarts, pour montrer que le second état de la grâce est plus parfait que le premier, encore qu'il ne soit pas si brillant ni si visible.

Cet ange est vêtu d'un bleu brun, parce que cette couleur représente celle de l'air lorsqu'il est agité et brouillé. Monsieur le Poussin ne pouvait pas mieux représenter l'état des tribulations que ce grand saint sentait en lui-même lorsqu'il disait : *Je vois une autre Loi en mes membres qui résiste à la Loi de mon entendement et me rend captif sous la Loi du péché qui est en mes membres* (aux Romains, chap. 7^e 7).

^a Actes Chap. 9, v. 152 [Ac 26, 14].

⁴ C'est également ce qu'avait signalé Nocret.

⁵ Rom 7, 14-15.

⁶ 2 Co 12, 8-9.

⁷ Rom 7, 23.

Le troisième ange qui a le corps droit et le visage presque de front, qui regarde saint Paul en lui montrant de la main droite la lumière de la gloire, et qui de l'autre bras soutient la main de ce saint, figure l'état parfait et constant de cette grâce abondante et triomphante qui accompagne les élus en cette vie, qui les soutient et les regarde toujours pour les conduire à une fin bienheureuse.

La grande lumière qui éclaire cet ange et la couleur de son vêtement montrent que la grâce qu'il représente est toute divine, et que ceux qui en sont remplis jouissent dès cette vie de la félicité des saints, et c'est ce que saint Paul exprime par ces paroles : *Je connais un homme en Christ qui a été ravi jusqu'au troisième ciel, soit en corps, soit en esprit, Dieu le sait, mais je sais bien que cet homme a été ravi jusqu'en paradis et a ouï des mystères ineffables qu'il n'est pas permis à l'homme de dire* (2^e Épître aux Corinthiens, chap. 12, v. 2, 3, 4⁸).

Le saint apôtre qui a les bras ouverts, la tête et la jambe droite levées, n'exprime-t-il¹¹ pas très parfaitement le désir ardent qu'il avait de s'élever à Dieu par des actions correspondantes aux mouvements de la grâce qui le soutenait, et la jambe baissée qui paraît dans l'ombre ne marque-t-elle pas l'infirmité humaine dont ce saint se plaint si souvent ?

Le manteau rouge qui couvre tout le corps de cet apôtre ne représente-t-il pas bien, par sa couleur rouge, l'ardente charité dont il était embrasé, lorsqu'il disait ces paroles pleines d'amour pour ses frères : *Je souhaite d'être moi-même anathème pour mes frères*⁹.

Sa robe verte qui ne couvre que le haut de la jambe droite et le tour des bras ne figure-t-elle pas l'espérance qu'il avait de s'élever à Dieu par ses œuvres ?

L'épée qui est couchée sur un livre n'est pas là sans raison. Monsieur le Poussin n'ignorait pas que saint Paul n'avait pas encore souffert le martyre quand il fut ravi, et par conséquent qu'il n'en pouvait pas porter des marques. Mais comme tout est mystérieux dans ce tableau, je crois que cette épée n'a été mise là que pour montrer que ce grand apôtre avait été le défenseur de l'Église, qu'il avait soutenu le nom de Jésus-Christ aux dépens de sa vie, et qu'il avait retranché par le glaive de ses écrits toutes les hérésies qui commençaient à se former dans l'Église.

L'air échauffé qui paraît autour des figures n'est pas sans mystères. Je crois qu'il est ainsi pour montrer que ceux qui veulent s'élever dans la grâce ne doivent point être tièdes, mais qu'il faut qu'ils soient ardents et échauffés pour profiter de la grâce.

Il y aurait encore bien des choses à vous faire remarquer dans ce tableau. Mais je crois que j'en ai dit assez pour vous faire connaître que les peintres ne travaillent pas seulement de la main, ni que leurs ouvrages ne sont pas faits seulement pour le plaisir des yeux, mais

⁸ Noret cite le même passage.

⁹ Rom 9, 3.

qu'ils peuvent encore satisfaire et instruire l'esprit par cette belle partie tout spirituelle que Monsieur le Poussin a fait entrer si heureusement dans tous ses ouvrages¹⁰.

REMARQUES À FAIRE SUR DIVERSES CHOSES QUI N'ONT PAS ENCORE ÉTÉ OBSERVÉES

Premièrement, quels sont les mouvements qui expriment le ravissement, et ce que c'est que le ravissement¹¹

C'est l'effet d'un transport qui élève l'âme au-dessus d'elle-même pour la joindre et l'unir à l'objet qui en est la cause, et il arrive que, lorsqu'elle est en cet état, toutes les parties du corps suivent ce même mouvement, et particulièrement celles du visage, comme pour goûter avec elle les douceurs dont elle jouit ; et c'est pour cela que ce saint a les sourcils et les yeux élevés du côté de la gloire, et que tout le reste de son visage suit ce même mouvement, car on voit les coins de la bouche et ses joues qui s'élèvent en haut, et tout le visage qui paraît dans un air tranquille et content ; ce saint a les deux bras ouverts et élevés vers le Ciel. Ses mains tout de même sont ouvertes et élevées. Enfin toute son action et tous ses mouvements marquent un parfait ravissement.

Si j'ai remarqué que la tête de ce saint penche sur le sein lumineux de l'ange qui le soutient, c'est que je me suis imaginé que Monsieur le Poussin l'avait représenté de cette sorte pour figurer que le grand apôtre avait puisé toutes ses lumières dans le sein de la grâce et qu'il en avait été le favori, de même que saint Jean l'avait été de Jésus-Christ, qui en est la source.

Pour connaître que Monsieur le Poussin a voulu représenter la force de la grâce par l'ange vêtu de jaune, il faut remarquer qu'il a peint cet ange avec le front relevé et les sourcils enflés qui couvrent un peu les yeux. Il a le nez grand, droit et bien formé, les épaules grosses, les jointures et toutes les extrémités bien articulées. Ses cheveux mêmes paraissent durs et forts en ce qu'ils se soutiennent droits, quoique la tête de l'ange soit renversée, de sorte que toute cette figure selon les règles de la physionomie paraît n'être faite que pour marquer la force.

Observations sur le visage de l'ange qui montre la gloire

Cet ange a le front uni, les sourcils droits, les paupières grandes, inclinées du côté des joues et l'angle de l'œil élevé du côté du nez. Les deux coins de la bouche penchent en bas, et le milieu est élevé. La lèvre de dessous surmonte celle de dessus.

¹⁰ Cette phrase de Le Brun est-elle une critique voilée des analyses formelles de Noret ?

¹¹ Le fait que l'expression du ravissement fasse partie des « choses qui n'ont pas encore été observées », alors que sa description figure dans le manuscrit que nous avons publié à la date d'octobre 1668, montre bien le travail de rédaction continue que Le Brun a mené pour son Discours sur l'expression des Passions.

Toutes ces parties d'en haut, selon les physionomistes, expriment la tranquillité et la douceur, et celles d'en bas le mépris et l'aversion.

C'est pourquoi, Messieurs, je me suis imaginé que Monsieur le Poussin a voulu figurer par le mouvement des parties d'en haut du visage de cet ange la douceur et la tranquillité dont jouissent ceux qui sont dans l'état parfait de la grâce, et par les parties d'en bas le mépris et l'aversion qu'ils ont pour les choses du monde.

Si Monsieur le Poussin n'a fait paraître qu'un bras à chacun des deux premiers anges, c'est pour faire voir que l'état de la grâce qu'ils représentent n'est pas encore dans sa perfection¹² ; on peut dire aussi que leurs jambes représentent que, dans ce premier état, il faut cheminer et travailler encore pour s'avancer dans la perfection, et si ces jambes sont entrelacées l'une dans l'autre et font des mouvements contraires, c'est que le peintre s'est souvenu de ces paroles que le saint apôtre qu'il représente dit au chapitre 5 de l'Épître aux Galates : *Cheminez selon l'Esprit, et vous n'accomplirez point les désirs de la Chair, car la Chair convoite contre l'Esprit, et l'Esprit contre la Chair, et ces choses sont contraires l'une à l'autre, tellement que vous ne faites point ce que vous voulez*¹³. Toutes lesquelles choses Monsieur le Poussin a merveilleusement bien exprimées par les jambes qu'il a données à ces anges et les contrastes qui se trouvent en elles.

Mais parce que la perfection est dans le dernier état de la grâce et qu'il n'y a que du repos et de la tranquillité, Monsieur le Poussin n'a point fait voir de jambe au troisième ange qui représente cet état parfait et constant de la grâce, mais bien les deux bras pour montrer que l'état de cette grâce est plus accompli que celui des deux premiers. On pourrait encore dire que le pilastre qui est dans ce tableau est un autre symbole de la solidité des écrits du saint apôtre et de la fermeté de sa foi, comme aussi il y a grande apparence que les degrés que nous voyons auprès montrent que ce saint s'est toujours élevé de plus en plus dans la grâce, et que par ce progrès continu il s'est ouvert^{III} un passage pour parvenir à la Gloire, ce qui semble aussi être figuré par cette porte ouverte qui se voit aussi dans ce tableau.

Avertissement aux étudiants et aux amateurs de la peinture

Cependant, Messieurs, quoique j'aie donné à cette partie de la peinture dont je viens de parler l'honneur et l'avantage d'être toute spirituelle, je n'entends pas pour cela qu'on la considère comme une chose principale, ni que ceux qui aiment la peinture condamnent les tableaux comme tout à fait mauvais lorsque cette partie ne s'y rencontrera pas. Je veux seulement qu'on la regarde comme l'éclat et le poli de l'or, quand il est appliqué

¹² Idée déjà avancée plus haut à propos de l'ange associé à la grâce efficace.

¹³ Ga 5, 16-17.

sur de bon or et non pas sur du cuivre. Je veux dire que quand un tableau est bon en toutes ses principales parties, comme celui que je montre ici, s'il arrive que cette partie spirituelle s'y rencontre, alors elle donnera un grand éclat à tout l'ouvrage et le rendra parfait, et que ceux qui travailleront de cette sorte imiteront ce grand homme, et ils s'acquerront comme lui par leurs travaux une gloire immortelle.

Ce jourd'hui, 10^e jour de janvier mil six cent soixante et onze, M. Le Brun a prononcé ce discours en présence de l'assemblée publique avec amplification et démonstration sur diverses parties. Signé Testelin¹⁴

¹⁴ Cette dernière phrase et la signature ne sont pas de la main de Testelin, mais de celle du copiste de l'ensemble de la conférence.

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Écrit sur la même ligne, d'une autre main : « de son origine. »
 II Ms. : « n'expriment-ils ».
 III L'auteur du manuscrit avait d'abord envisagé d'écrire « trouvé » avant de barrer ce terme.

| 28 mars 1671
Visite de Colbert à l'Académie

« Après quoi M. Le Brun a fait rapport de sa dernière conférence sur la physionomie et représenté toutes les diverses démonstrations qu'il en a dessinées, soit des têtes d'animaux, soit des têtes d'hommes ; faisant remarquer les signes qui marquent leurs inclinations naturelles, sur quoi mondit seigneur Colbert a témoigné beaucoup de satisfaction et s'est retiré. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 358-359)

On ne possède aucun manuscrit de cette conférence, et Nivelon affirme que « M. Le Brun n'a laissé aucun mémoire sur ce sujet ». Les dessins de Le Brun sont conservés, et les thèmes résumés à la fin du discours de Testelin sur l'expression¹, dans Nivelon² et dans Jouin³.

¹ H. Testelin, [s.d.].

² C. Nivelon 2004, p. 361-374.

³ H. Jouin 1889, p. 391-393.

| 4 avril 1671

« Personne ne s'était disposé pour l'ouverture de la conférence. » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 359)

| 2 mai 1671

Jean-Baptiste de Champaigne : *L'Été* ou *Ruth et Booz* de Poussin

MANUSCRIT ENSBA, ms. 148.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURES 2 octobre 1683 (« conférence faite autrefois par défunt Monsieur Champaigne le neveu sur un tableau du Poussin, représentant l'histoire de Ruth et de Booz, ce qui a servi d'entretien cejourd'hui ») ; 1^{er} décembre 1696, par Guillet (« un discours de Monsieur de Champaigne le neveu sur un tableau de Monsieur le Poussin, qui représente Ruth qui glane dans le champ de Booz, ce qui a servi de sujet d'entretien »).

ÉDITION A. Fontaine 1903, p. 119-123.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 132.

TABLEAU Le tableau de Poussin a été acquis du duc de Richelieu en 1665 et gravé par Jean Pesne (voir A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 174, p. 228). Il est conservé au musée du Louvre (inv. 7304).

REMARQUE L'éloge du peu fini du tableau de Poussin évoque ce qu'Apelle disait à propos de Protogène « qu'un travail minutieux à l'excès est souvent nuisible » (*Histoire naturelle*, XXXV, 79).

Du 2 mai 1671

Je propose pour le sujet de notre entretien, Messieurs, un des derniers tableaux que Monsieur Poussin ait faits, lequel fait voir qu'un homme savant comme il était, étant très bien fondé dans les règles de notre profession, les forces du corps l'abandonnent plus tôt que la science qu'il s'était acquise par une profonde étude, n'y ayant pas de doute qu'un édifice qui a de très bons fondements ne peut pas se renverser entièrement aux premières secousses qui lui arrivent, ce qui est inévitable à ceux qui ne sont pas fondés. Quoique M. Poussin fût déjà accablé, lorsqu'il a fait cet ouvrage, par ses incommodités particulières, outre celles qui sont générales à tous les hommes qui atteignent un âge avancé, nonobstant tous ces préludes de la ruine de son corps, son esprit, par la solide science qu'il s'était acquise, fait voir dans ce tableau une vigueur solide et très agréable dans le tout ensemble de cet ouvrage.

[L'expression du sujet]

Ce tableau représente une des quatre saisons de l'année qui est celle de l'été, comme il se voit très clairement. Il a choisi pour orner ce sujet l'histoire de Ruth, laquelle il a



Nicolas Poussin.

L'Été.

Paris, musée du Louvre.

faite sur le devant, à genou, parlant à Booz qui lui accorda de glaner dans son champ, et commande en même temps qu'on ne l'empêche pas de glaner partout à la suite de ses moissonneurs. Cette femme est dans une action si humble et si suppliante (ce qui est très conforme à l'histoire¹) qu'il n'y a pas lieu de s'étonner que Booz lui accorda au-delà de ses prétentions. Ce moment est si bien représenté qu'il fait concevoir vivement l'histoire, et il semble que ces deux figures parlent. La figure debout, qui est derrière la femme un peu éloignée, est le jeune homme qui était constitué sur² les moissonneurs, lequel, après avoir rendu compte à son maître qui était cette femme moabite, fait une action humble en signe d'obéissance au commandement que Booz lui fait de la laisser glaner partout, ordonnant qu'on laisse tomber des épis exprès pour lui en laisser amasser davantage. Se peut-il voir une moisson mieux traitée que celle-ci ? Il semble que la joie et la gaieté de la récolte frappent d'abord les yeux en la regardant. Ces figures qui travaillent tiennent leur partie parfaitement bien, fuyant dans le tableau avec beaucoup d'art. Ces chevaux qui battent le grain de leurs pieds font admirer la diversité de l'usage qu'il a été rechercher.

Et les femmes qui préparent à manger ne laissent pas de faire aussi partie de l'histoire, car Booz commanda qu'on laissât manger et boire Ruth avec ses servantes, exprimant jusques à la bouillie que Booz spécifia qu'on lui laissât manger avec elles.

Il y a jusques à un joueur de musette qu'il mêle dans son ordonnance pour faire voir par la gaieté de cet instrument champêtre qu'il y a pleine moisson, puisqu'on s'y réjouit ; car l'Écriture marque expressément que la moisson était abondante.

Le paysage est admirablement traité. Il est difficile de voir rien de plus riche que ce lointain ; il fuit avec cela d'une manière très conforme à sa situation ; le ciel clair fait une partie très considérable à la gaieté de cet ouvrage, et il faut avouer qu'il n'en a guère traité de mieux au plus vigoureux temps de son âge.

Ce grand arbre de devant, par sa force, qui est néanmoins très tendre, fait un merveilleux effet pour faire fuir les parties fuyantes de ce tableau. L'on peut dire que l'apparence¹ du blé, ou pour mieux dire la paille, n'est pas assez vive en comparaison de celle de ses quartiers. Il est aisé de répondre à cette objection, car l'on sait qu'en Italie (qui n'est pas, à beaucoup près, dans une situation si chaude comme est la Judée) la paille n'y est pas si vive qu'ici ; à plus forte raison l'est-elle encore moins dans les climats plus avancés où il y a plus de poudre.

[Trop finir les parties nuit au tout ensemble]

Il y a une chose dans ce tableau qui peut-être n'est pas au goût de tout le monde, qui

¹ Ru, 2, 10.

² Au XVII^e siècle, signifie : « placé devant ».

est qu'il est beaucoup moins fini que ceux qu'il a faits auparavant. Mais je ne sais, Messieurs, si c'est une faute de ne pas porter les choses toujours dans le très fini ; je soutiens qu'on rend souvent moins fini le tout ensemble à force de s'attacher trop aux parties particulières, parce qu'il me semble que la véritable correction consiste à rendre l'ordonnance régulière, plaçant les choses dans leur site, à bien proportionner les parties ensemble, à les bien dessigner de même et les colorer bien dans une économie générale. Mais de dire que les parties soient plus ou moins finies, il me semble que cela ne fait rien au principal, étant très certain que les choses beaucoup finies sont sujettes à être pesantes quant aux expressions, et il est presque inévitable qu'elles ne tiennent du dur dans la couleur, et il n'y a pas de doute que le trop d'attache qu'on a souvent aux parties rend le général moins agréable et moins entendu. Car comme cette entente générale est la plus noble partie et la plus importante, elle demande de s'y appliquer continuellement de toutes ses forces et avec le plus de soin. Or il est évident que, finissant extrêmement les parties, l'on détourne l'esprit par de longs arrêts, l'empêchant un grand temps de s'appliquer au plus essentiel et à ce que la peinture a de plus grand et de plus magnifique en elle.

Prononcé en l'assemblée publique de l'Académie du deuxième jour de mai 1671 par M. Champaigne le neveu. H. Testelin

Testelin rapporte que l'avis de Champaigne sur l'économie générale du tableau, prévalut dans la discussion qui suivit la conférence :

Ce fut à ce propos que quelqu'un de la Compagnie proposa pour précepte de ne pas s'attacher à finir les choses qui se rencontrent dans l'ombre, parce que ce travail est non seulement perdu par son inutilité, mais qu'il empêche encore le bel effet du tout ensemble, en distrayant la vue de son objet principal et l'attirant sur des parties singulières qui, par ce moyen, deviennent trop apparentes. Car en effet, voyant ainsi les objets d'un seul coup d'œil, la partie ombrée ne paraît que comme une masse d'obscurité dans laquelle on ne discerne pas les choses qui y peuvent être, de même il faut dans un tableau négliger ce qui n'est pas éclairé, en imitant le naturel sans trop pénétrer les choses qui demeurent cachées par les ombres, ou effacées par leurs éloignements³.

³ H. Testelin, [s.d.],

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Ms. : « dans l'apparence ».

12 juin 1671

Philippe de Champaigne : *La Vierge à l'Enfant de Titien*

MANUSCRIT ENSBA, ms. 149.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURES 2 janvier 1672, par Jean-Baptiste de Champaigne, annoncée le 24 décembre 1671 ; 6 novembre 1683, par Guillet (« conférence faite autrefois par défunt M. Champaigne l'oncle, ce qui a servi d'entretien ce jourd'hui ») ; le contenu de cette conférence peut être identifié grâce à la mention portée sur le manuscrit) ; 9 février 1697, par Guillet (« un discours de défunt Monsieur de Champaigne, vivant recteur en cette académie, sur un tableau du Titien représentant l'Enfant Jésus auprès de sainte Agnès »).

ÉDITIONS A. Fontaine 1903, p. 9-13 ; L. Marin 1995, p. 380-382 ; A. Mérot 1996, p. 203-205.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 165-168 ; J. Montagu, « The Quarrel of Drawing and Colour in the French Academy », in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mayence, 1996, p. 549-550 ; Ch. Michel, « Les Conférences académiques, enjeux et pratiques », *La Naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'esthétique*, 1997, p. 80-81 ; *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française*, cat. exp., Valenciennes, 2004, cat. n° 4, p. 86.

TABLEAU L'authenticité du tableau dont parle Champaigne est aujourd'hui discutée. Il fut acquis de Loménie de Brienne, puis de Jabach en 1671 (voir A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 251, p. 289-290). Il a été déposé par le musée du Louvre (inv. 744) au musée des beaux-arts de Dijon en 1946.

REMARQUES Depuis Fontaine, on date de cette conférence le déclenchement du conflit entre défenseurs du dessin et partisans du coloris à l'intérieur de l'Académie. C'est assurément ce discours de Champaigne qui a incité Gabriel Blanchard à prononcer, le 7 novembre 1671, son discours sur *Le mérite de la couleur*.

Le 12 juin 1671

Il me semble, Messieurs, que ce tableau du Titien mérite bien d'être le sujet de notre entretien, et sans doute il y a sujet d'en tirer l'utilité que nos supérieurs se proposent de nos conférences, qui est qu'elles nous servent à nous élever et nous échauffer tout ensemble à l'avancement de notre profession.

[Les beautés du coloris]

Le sujet de ce tableau, comme il se voit, est d'une Vierge assise qui tient le petit Jésus. Saint Jean-Baptiste semble faire avancer son agneau vers cette sainte qui est comme assise à terre, laquelle vraisemblablement est représentée pour sainte Agnès. Les nus de ces figures ont un air admirable, quoique le ciel soit clair et que le paysage ne soit pas brun. Cependant les carnations font un effet incomparable, et ont plus d'éclat que beaucoup de coloris qui sont avatagés par des fonds tout bruns, ce qui est un effet d'une possession extrême de cette belle manière de peindre que cet homme possédait au plus haut degré. Le petit Jésus est charmant. Cette jambe droite avance tout à fait bien, et il me semble que la tête de cette sainte, avec le petit Jésus, sont, à mon avis, les

plus excellentes parties de ce rare tableau. Car il faut tomber d'accord qu'il ne se peut rien voir de plus tendrement fini et qui tient le plus du grand dans l'art de peindre, et il me semble que ce rare et savant coloriste a joint et ramassé dans son pinceau tout ce que l'on peut désirer pour bien peindre.

Ne faut-il pas avouer que ce paysage est extraordinairement beau ? Il est coloré et traité de la même force que les figures, sans affectation de le tenir brun pour les faire paraître, en sorte qu'il semble que le clair et l'éclatant proche et derrière les carnations aient fait un pacte et un accord particulier avec ce savant imitateur de la nature pour ne se pas nuire les uns aux autres. Car l'on voit qu'il ne s'est pas soucié de faire tout ce que l'on fait d'ordinaire, de crainte de ne pas faire paraître les chairs. Pour lui, il ne s'en est pas mis en peine en bien des rencontres, comme il se voit par cette terrasse d'un jaune clair derrière la tête de la sainte, qui est une couleur qu'on évite d'ordinaire d'opposer aux carnations. Cependant vous voyez ici que cette rencontre, où il joint encore un troupeau de moutons, ne nuit nullement à l'éclat de la belle couleur de la tête de ladite sainte, ce qui est sans doute un effet de la grande et surdominante étude qu'il faisait de la diminution des couleurs, qu'il observait avec une pratique si juste qu'il rendait ses tableaux comme une seconde nature.

L'on ne pourrait entreprendre de vouloir ôter cette surprenante qualité du charmant pinceau du Titien sans faire une grande injustice et se rendre méconnaissant d'un don qu'il a eu si particulièrement du Ciel que nul autre ne l'a égalé. Il faut avouer qu'il était né avec ce génie, et jamais les autres qui n'ont pas eu en partage ce beau don de la nature comme lui, nonobstant tous leurs efforts, ne l'ont pu égaler.

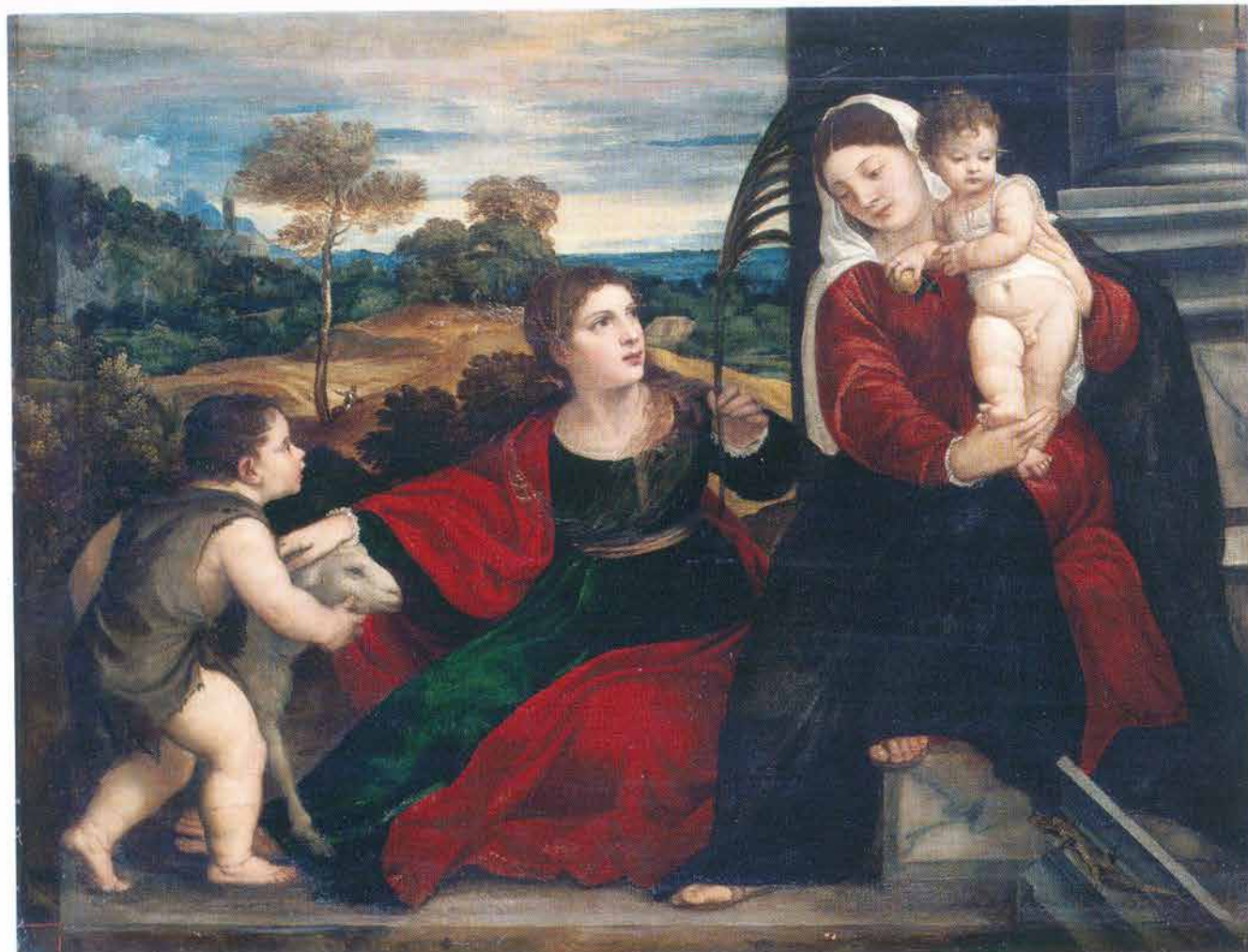
[Les incorrections du dessin]

Quant aux proportions et la correction des figures, il semble que ce n'était pas la partie qui l'a le plus occupé dans ce tableau. Les jambes de la Vierge paraissent à la vérité courtes, et le contour, depuis la ceinture de la sainte jusques au pied, fait un peu de peine, le ventre n'étant pas distingué. Ce sont bien des effets qui se peuvent rencontrer par les draperies qui souvent confusent le nu. Les voulant imiter dans ces accidents, quoique l'on suive la nature, l'on ne sait pas ce qui se peut trouver de beau en elle quand on le cherche bien.

Il est vrai que cette recherche est ce qui donne beaucoup de peine, et comme c'est en elle que consiste l'une des plus belles parties du peintre, qui est la correction et la justesse des proportions, c'est aussi ce qui doit occuper le plus. Car cette partie est plus à acquérir par l'effort de l'étude qu'à l'attendre de la nature.

[Contre ceux qui se laissent éblouir par le bel éclat]

Car l'expérience nous fait voir, comme tout le monde en demeure d'accord, qu'il est



Titien.

La Vierge à l'Enfant avec sainte Agnès.
Dijon, musée des beaux-arts,
dépôt du musée du Louvre.

vrai qu'il y a peu de peintres corrects, et il s'en trouve bien plus qui ont un beau faire en traitant les couleurs, parce que plusieurs s'appliquent naturellement à cette belle couleur par une pente qu'ils ont en eux-mêmes pour ce bel éclat extérieur qui leur touche le cœur. Ce n'est pas que cette partie ne soit très nécessaire. Mais l'étudier plus que le principal et en faire sa seule étude, c'est se tromper soi-même, c'est choisir un beau corps, se laisser éblouir de son éclat et ne se pas mettre assez en peine de ce qui doit animer cette belle apparence, qui ne peut subsister seule, quelque beauté qu'elle puisse avoir, parce que la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent.

Pour justifier mon dire par l'exemple d'un des plus rares peintres de notre siècle dont les œuvres font l'admiration continuelle de la Compagnie, qui est Monsieur Poussin, ses premières études ont donné dans les belles couleurs, voulant presque forcer son génie, qui avait beaucoup d'ouverture pour le solide, à suivre cet éclat extérieur, il ne laissa pas d'en acquérir une portion. Quoiqu'il ne s'y fût pas abandonné comme à l'unique sujet qui lui échauffait le cœur, néanmoins il fit une course de quelques années dans la carrière des coloristes. Mais s'étant détrompé, il revint d'une telle façon qu'il a dit hautement depuis que cette étude unique n'était qu'un obstacle visible et un écueil inévitable aux jeunes gens pour parvenir au véritable but de la peinture, soutenant par des raisons invincibles que qui s'attache au principal et au solide de la peinture acquiert toujours en pratiquant une assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter de cette partie seule.

P. de Champagne

Prononcé par Monsieur Champagne en l'assemblée générale de l'Académie du douzième jour de juin 1671.
H. Testelin

La réaction de Blanchard, le 7 novembre 1671, indique que l'Académie résolut que « la couleur était de peu d'importance et qu'il fallait ne s'attacher qu'au dessein. »

| 4 juillet et 1^{er} août 1671

Michel Anguier : L'union de l'Art et de la Nature

MANUSCRITS ENSBA, ms. 150 ; BNF, ms., N.a.f. 10936, fol. 69-128. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle au ms. ENSBA porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « Ce jour, l'Académie assemblée, Monsieur Anguier a proposé le sujet de la conférence, en a laissé copie, laquelle la Compagnie a résolu de l'attacher en la salle » (t. I, p. 363, 27 juin 1671).

DATATION La date est donnée par les *Procès-verbaux* et par le manuscrit. Le discours a été lu en deux séances (4 juillet et 1^{er} août 1671).

RELECTURE 6 décembre 1681 (« conférence de Monsieur Anguier sur l'union de l'Art avec la Nature »).

NOTICE ÉDITORIALE Nous avons choisi d'éditer le manuscrit de l'ENSBA, antérieur à celui de la BNF, mais nous mentionnons en notes les variantes ou additions éventuelles.

Les passages que nous reproduisons ici en italique correspondent dans le ms. 150 à des paragraphes qu'Anguier a écrits en retrait par rapport au reste du texte. Ils donnent à chaque fois l'argument du développement qui suit.

BIBLIOGRAPHIE Ch. Michel, « Ornement et convenance dans les premières années du règne personnel de Louis XIV », in *Rinceaux et Figures. L'Ornement en France au XVII^e siècle*, sous la dir. d'E. Coquery, Paris, 2005, p. 201-203.

REMARQUES Ce discours est une des rares conférences du XVII^e siècle à s'interroger sur la place de l'ornement dans les arts. Anguier s'intéresse d'autant plus au rapport de la sculpture et de l'architecture qu'il a été chargé de l'essentiel des ornements sculptés de l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre et de ceux de l'église du Val-de-Grâce.

Conférence sur l'union de l'Art et de la Nature du samedi 4 juillet 1671

Messieurs¹,

La nature est l'ouvrage de Dieu. Comme l'art est la production de l'homme, et ainsi que la nature, ou l'ouvrier, en son tout et en ses parties, est l'image et la ressemblance du Tout Puissant, aussi l'art est une imitation et une copie de la nature qu'il regarde comme son original. D'où il faut conclure que la nature et l'art doivent avoir une union très étroite ensemble, puisque toutes les choses qui se ressemblent ont entre elles de l'union, et ainsi le plus savant artisan est celui qui sait mieux imiter la nature et l'unir à son art.

Il semble que Dieu même ait voulu apprendre à l'homme cette vérité, car nous voyons que toutes les nations qui habitent la superficie de terre, ceux de l'orient, de l'occident, du septentrion et du midi, les nations civilisées et ceux qui n'ont que des habitations sauvages, bref tous les moindres hommes, dans la pratique de leurs exercices, ont

¹ « Ce mémoire regarde purement l'architecture. Il y a de bonnes choses par-ci par-là dans tout ce bavardage. »

quelque lumière de l'architecture, peinture et sculpture. Il n'en faut aucunement douter, d'autant que Dieu a donné à l'homme l'intelligence de la contemplation et méditation pour connaître cette générale et grande architecture universelle de la fabrique de la terre, sur laquelle il a édifié des élévations si hautes qu'il semble que le divin architecte les a faites pour porter la grande voûte céleste. Tous ces grands édifices élevés nous font voir de si grandes et admirables perspectives, ornées de plantes, d'arbres, d'herbes, de fleurs et autres ornements naturels. Cependant, le peu que nous embrassons par notre vue ne sont que des petites parties du tout ensemble.

Mais l'homme ne pouvant pas aller partout pour rechercher en toutes les différentes parties toutes les règles excellentes de ces trois divins arts, il a voulu en former un abrégé dans lui-même, je veux dire dans son corps qui est un raccourci de l'univers, et sur lequel tous les plus savants architectes, peintres et sculpteurs ont étudié les règles de leurs arts, afin qu'en cela même il ressemblât à son divin maître, qui a formé sur lui-même toutes les règles et proportions de ce grand ouvrage du monde².

Je n'ai pas entrepris, Messieurs, de vous entretenir de cet admirable édifice du corps humain, de sa droite élévation, de sa juste proportion et de sa merveilleuse composition, qui sont trois parties essentielles de nos études. Ce discours demanderait beaucoup plus de temps qu'il ne m'en reste à vous entretenir. Je me contenterai seulement de vous faire quelques propositions sur la convenance et proportion qui doit être entre la nature et l'art. Et si la nature fait quelque plainte contre l'art, de ce qu'il ne suit pas toujours les règles qu'elle lui a prescrites, ou l'art lui rendra raison de ce qu'il fait contre ces règles, ou il se corrigera, se soumettant aux ordres de la nature qui est sa mère et sa maîtresse.

Des ornements des dedans

1. La première plainte et le premier article du procès que la nature intente à l'art de la peinture et sculpture, Messieurs, c'est que nous ornonnons le dedans des temples ou des palais, des chambres, salles, cabinets et autres lieux enfermés et qui ne sont pas exposés aux influences des astres et du ciel, des figures, des plantes, fleurs, arbres et autres ornements qui paraissent avoir pris naissance dans ces lieux enfermés, contre l'ordre de la nature, laquelle ne produit ni herbes, ni fleurs, ni arbres dans les cavernes et lieux enfermés de la terre. Elle nous demande raison pourquoi nous en usons ainsi contre ce qu'elle nous montre et enseigne. La nature vous laisse, Messieurs, ce différend pour en dire vos sentiments.

² Anguier avait déjà fait référence aux théories du microcosme dans sa conférence sur le *Laocoon* (2 août 1670).

Conclusion pour les ornements des dedans

Il est vrai que les grandes cavernes de la terre sont comme des places publiques et des rues, ou comme autant de palais souterrains et chambres naturelles que la nature avait préparés pour le domicile des hommes, dès le commencement du monde selon la pensée du poète Ovide³, pour ce qu'ils n'avaient pas encore eu ni le loisir ni les arts nécessaires pour bâtir des villes et maisons. Et comme la nature les avait préparés sans les ornements d'herbes, de fleurs et d'arbres, il semble qu'elle leur avait enseigné de ne point enrichir le dedans de leurs temples et palais de ces sortes d'ornements, mais [de] les conserver pour les dehors de ces domiciles souterrains d'une infinité de plantes, arbres et fleurs, et c'est pour cela que les sculpteurs et peintres ont eu raison d'embellir les dehors des temples et palais de toutes ces sortes d'ornements.

Dont aussi le temple de Salomon était superbement paré au dehors de sculptures qui représentaient des palmes, des fleurs, des arbres, des animaux, des oiseaux, dans les frises, chapiteaux, cadres et autres endroits que l'ordre de l'architecture pouvait exiger. De même, j'ai observé dans l'Italie plusieurs temples et portiques anciens ornés au dehors de feuillages, plantes, fleuriers^{ll} et grenées, et les dedans sont moins ornés, et le peu qu'il y a ce sont ornements de rapport. Il y a quelque temple antique à Nîmes qui nous fait aussi preuve de cette vérité. Celui de la Rotonde, que l'on tient être une œuvre de Vitruve et le plus accompli en toutes ses parties, doit être orné dehors et dedans de plantes, feuillages, d'autant que la pluie, le brouillard humide et le grand air entrent dedans le jour et la nuit, par l'ouverture au plus haut de la voûte qui donne jour et lumière par tout le dedans de ce grand temple. Aussi il semble que l'architecte a voulu joindre l'art avec la nature, d'autant qu'il a représenté cette ouverture de voûte beaucoup plus grande qu'elle n'est, par une partie d'en haut au-dessus des compartiments, laquelle distance est tout unie et se va joindre à l'ouverture du milieu de la voûte, comme représentant un même air fait de peinture ou de mosaïque.

Car ainsi que, vraisemblablement, les premiers hommes qui habitèrent dans les cavernes et antres de la terre prenaient plaisir d'y apporter des branches d'arbres, des plantes, des fleurs et autres gentilleses qu'ils trouvaient au dehors et qu'ils en ornaient leurs chambres naturelles. De là peut être arrivé que les architectes ont voulu représenter par ces ornements ce qui se pratiquait dès les premiers siècles et ce que font encore la plupart des hommes, qui rendent leurs chambres agréables par des fleurs et plantes naturelles qu'ils mettent dans des pots et d'une infinité de petites curiosités et bijoux dont ils ornent les murailles de leurs chambres.

Il ne faut pas douter que ce n'aient été les hommes des premiers siècles qui commencèrent

³ Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 116-124.

à s'accommoder des choses que la nature leur fournissait. Ils ne se contentèrent pas d'habiter les grottes naturelles et de les orner aussi dedans. Ils dressèrent des cabanes en forme de portique sur le devant de ces lieux souterrains, pour respirer un meilleur air et pour découvrir les beautés que leur fournissait la nature. Et pour ce faire, ils coupèrent jusques au pied les arbres qui leur pouvaient empêcher la vue, et quelques'autres qu'ils réservèrent et coupèrent à la hauteur des premières branches pour servir de colonnes, sur lesquels ils posèrent en travers un tronc des arbres coupés pour servir d'architrave, et dessus l'architrave deux autres pièces de bois qui formèrent une espèce de fronton pour porter les branches feuillues qui servaient de couverture à ce nouveau portique, et tous ces bois bien liés avec des scions unis et tors qui leur servaient de cordes⁴.

Or, [sur] ces colonnes naturelles réservées avec leurs racines pour soutenir l'entablement poussèrent des feuilles et de petites branches par la partie d'en haut, lesquelles firent un bel ornement naturel à la tête de ces tiges de colonnes. C'est ce qui servit de modèle aux premiers architectes de faire des chapiteaux, mais avec peu d'artifice, et par après ils ont été augmentés et faits avec plus d'ordre et mesure.

Je ne me suis jamais accordé avec Callimachus qui veut qu'un panier recouvert de feuilles, fleurons et tiges ait donné les premières lumières du chapiteau, et que les anciens architectes l'ont mis en œuvre pour porter un entablement grand et pesant, qui est contre [la] nature avec laquelle nos arbres s'accordent mieux⁵. Messieurs, il reste à vous d'en dire vos sentiments.

Ainsi, on pourra se servir dans le dedans des temples et des palais d'ornements de sculpture et peinture qui paraissent être de rapport, comme de festons, de vases pleins de plantes et fleurs, de branches d'arbres, de lauriers, palmes et chênes, de masques, de roses, feuilles appliquées, d'oves, de coquilles, d'entrelacs et mille autres choses qui paraîtront être rapportées avec ordre et symétrie en ce lieu, et non y avoir pris naissance et pour mieux dire racine, ce qui paraît contre [la] nature laquelle, à ce que j'espère, se tiendra satisfaite de cette explication, car nous la devons en tout ce qui nous est possible satisfaire et imiter, et suivre ses instructions comme les règles infaillibles de notre art.

⁴ Ce paragraphe reprend l'explication vitruvienne des origines de l'architecture. Voir Vitruve, *De architectura*, II, 1.

⁵ Callimaque serait l'inventeur du chapiteau corinthien par la copie d'un panier recouvert de feuilles d'acanthes (Vitruve, *op. cit.*, IV, 1)

Savoir si on doit faire les figures et ornements de l'architecture plus grands et plus forts dans les parties supérieures que dans les inférieures

2. L'art nous représente^{III} des figures et des ornements beaucoup plus gros, grands et pesants dans les parties élevées, dedans et dehors les grandes fabriques, que dans les parties d'en bas des mêmes fabriques, pour nous les faire paraître, ce dit-il, égales en grosseur et [en] force.

La nature dit que cette règle est contraire à celle qu'elle enseigne, d'autant, ce dit-elle, que toutes les parties de l'architecture, sculpture et peinture, et toutes les choses universelles qui s'éloignent de la vue, doivent diminuer de grandeur et de force, et par conséquent il est besoin de suivre cette règle de diminution puisqu'elle est naturelle.

La nature semble réclamer contre cet usage de l'art comme étant contre les règles qu'elle suit elle-même. Car le pied et partie inférieure des montagnes est plus grossier que la cime, le tronc des arbres est plus gros et moins orné que les branches supérieures, toutes les plantes sont moins belles et délicates vers la partie voisine de la terre que vers les plus élevées où se forment les fleurs et les fruits.

Dans tous les animaux, les pieds et le corps sont plus grands, grossiers et moins ornés que la tête, et principalement dans l'homme, car ses jambes et cuisses sont formées d'os, de nerfs et de muscles plus grands et grossiers que ceux du corps, qui est comme le second ordre et étage de ce miraculeux édifice, et les bras et la tête qui composent le dernier ordre, ou comme l'attique et le fronton du palais de l'âme, même ces parties, dis-je, supérieures à tout le corps, sont organisées d'une manière toute miraculeuse et la plus délicate et agréable aux yeux qui se puisse jamais imaginer. Enfin, entre toutes les choses que la nature nous fait voir en perspective, plus les objets sont proches de nos yeux, plus ils nous paraissent grands et gros et les touches plus fermes, au lieu que plus ils sont éloignés [plus] ils paraissent petits et d'un coloris plus tendre et adouci par l'air, comme il se voit dans les montagnes^{IV} et rochers fort éloignés de nos yeux.

L'art peut répondre à la nature qu'il fait des ornements et figures plus grands et plus forts dans les ordres^V supérieurs et élevés que dans ceux du bas pour les faire paraître à la vue plus distinctement, pour ce que la distance et l'éloignement dérobent à nos yeux les parties les plus délicates, et cette grandeur et grosseur et force des ornements supérieurs est adoucie et apétissée par l'éloignement de la vue. Mais tous les plus savants maîtres n'ont point écouté ces raisons mais plutôt celles de la nature qu'ils ont imitées. Et de fait ils ont inventé les cinq ordres d'architecture, qui sont différents en grandeur, grosseur et délicatesse des ornements. Jamais il n'y a eu d'architecte qui ait mis la dorique au-dessus de l'ionique, mais tous conviennent qu'il faut les placer les uns sur les autres à proportion qu'ils sont beaux et moins grossiers.

Ainsi, dans le temple de Salomon, ce miracle d'architecture, le vestibule, sur lequel

était élevé la tour ou le frontispice, avait cent vingt coudées de haut, composé de trois ordres, dont le premier était de cinquante coudées, le second de quarante coudées et le troisième de trente coudées, et tous les ornements étaient apertissés à proportion de la diminution de l'ordre, et au-dessus du tout étaient des vases pleins de fleurs, de sculpture encore plus délicate que celle des festons, chapiteaux et corniches. Et les mêmes proportions et mesures et délicatesse d'ornements étaient observées dans tous les corps de logis bâtis pour les prêtres autour du temple de Salomon et dans le palais qu'il fit faire pour lui-même⁶. C'est aussi cette règle que tous les excellents architectes ont suivie et Vitruve, au cinquième Livre, chapitre premier, parle ainsi : « les colonnes du second étage doivent être d'un quart moindres que celles du premier, pour ce que la raison veut que les basses^{VI} soient plus grandes et plus grosses que les hautes, afin de mieux supporter le faix ; et en ce[la il] faut imiter la nature des arbres croissant haut et droit^{VII} comme sont les cyprès et le pin, chacun desquels est toujours plus gros au pied que vers le haut. Ainsi, en prenant leur croissance, ils se rapetissent naturellement par proportion égale jusques à leur sommet⁷. » Et de fait tous les architectes conviennent que dans chacun ordre le piédestal est toujours plus haut, plus fort et composé de parties moins délicates que la corniche, et la base moins ornée et délicate que le chapiteau, tellement que chaque ordre nous enseigne que les ornements plus élevés doivent être moins grands et grossiers que ceux du bas. Et il en est de même des figures humaines, car celles du bas doivent être plus grandes que celles qui sont élevées au dessus, ce qui a été observé exactement dans la Rotonde à Rome, où les figures d'en haut étaient beaucoup moindres que celles au dessous, à proportion que les colonnes et pilastres du premier ordre sont plus grands que ceux du second.

Il faut encore soigneusement remarquer que l'homme étant le supérieur^{VIII} de toute la nature visible, il faut, lorsque l'architecture est ornée de figures d'hommes, régler tout le reste à la proportion des figures humaines et tous les autres ornements, d'animaux, plantes, fleurs, trophées d'armes, instruments de musique, vases et autres ornements qui s'adaptent dans les corps d'architecture doivent aussi être proportionnés à la grandeur de la figure humaine comme étant la règle de tout l'édifice, afin que l'harmonie, mesure et proportion se gardent en toutes les parties. C'est pourquoi il faut soigneusement éviter les fautes de ceux qui mettaient auprès d'un homme un éléphant ou chameau moindre que lui, ou qui faisaient une fourmi grosse comme une taupe, ce qui est directement contre les règles que la nature nous a prescrites.

⁶ Réflexions empruntées à J. B. Villalpando, *In Ezechielem Explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus*, Rome, 1596.

⁷ « Aussi en prenant leurs croissances, ils se rapetissent naturellement par proportion égale jusques à leur coupeau. » (Vitruve, *Architecture ou art de bien bâtir*, trad. de J. Martin, Paris, 1547, V, 1.)

Des figures naturelles^{IX}

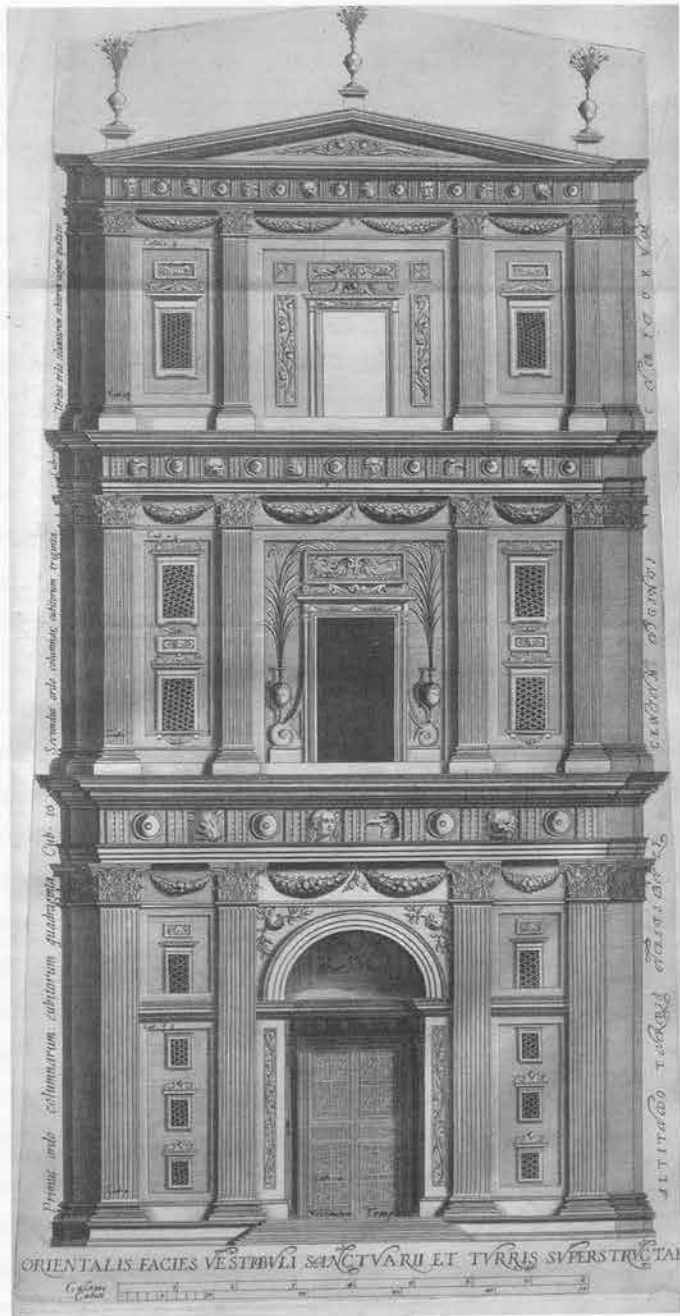
3. La nature désire encore savoir de vous, Messieurs, si les figures que vous posez dans l'architecture doivent être représentées comme naturelles ou comme artificielles.

Il est certain que les plus excellents sculpteurs du monde n'ont jamais prétendu qu'une figure d'homme, de pierre, marbre, argent ou or, fût un homme en sa nature, si ce n'est le peuple grossier et ignorant qui adorait les images des faux dieux de Jupiter, Mars, Mercure et autres comme si ces simulacres eussent été véritablement des dieux. Mais on peut dire que Dieu ayant fait l'homme à son image et ressemblance de sa nature, il lui a donné une intelligence capable d'imiter tous les ouvrages de la nature par la sculpture et peinture, et d'une manière si parfaite et excellente qu'en voyant les images il semble qu'on voie la nature des choses mêmes. De là vient que ce fameux peintre Zeuxis trompait les oiseaux qui venaient becqueter les fruits qu'il avait peints, et que Parrhasius avait peint un rideau si naturel que Zeuxis voulait le tirer pour voir ce qui était caché et peint dessous. Mais ce qui est de plus surprenant est que cet admirable sculpteur Pygmalion devint lui-même amoureux de son ouvrage comme si c'eût été une personne vivante et naturelle, tant cet art était venu chez les Anciens au dernier point de sa perfection qu'ils représentaient les choses comme vivantes, ainsi que les auteurs rapportent des statues de Dédale qui semblaient parler, voir et marcher tant elles avaient de ressemblance au naturel.

C'est aussi à quoi doivent principalement travailler les sculpteurs et peintres, et rechercher très soigneusement dans leurs ouvrages la nature même, la représentant aussi naïvement qu'il leur est possible en toutes les parties de l'ouvrage qu'ils entreprennent, car cette beauté qui exprime si admirablement la nature ne consiste pas à représenter seulement trois ou quatre parties d'un corps mais toutes ensemble. Ce que j'ai admiré plusieurs fois dans les statues qui nous restent entre les miracles de l'Antiquité, car elles ne représentent pas seulement la figure extérieure du corps, mais on voit même sur le marbre comme sortir et rejaillir au dehors les passions de l'âme et mouvoir les intestins et boyaux, comme il se voit à la figure du Laocoon à Rome⁸.

Et même dans l'architecture il y paraît quelque chose de la majesté et puissance de ceux pour lesquels ces bâtiments ont été faits. Par exemple, j'ai remarqué entre autres dans le mausolée d'Auguste, auprès de Saint-Roch à Rome, qu'on voit encore dans cette ruine un reste de la grave majesté et puissance de cet empereur de l'univers, et il se trouve dans cet ouvrage une proportion et dans l'élévation une diminution si naturelle des parties qui s'élèvent les unes sur les autres qu'il semble que ce soit la nature

⁸ Voir la conférence qu'Anguier consacre à la figure du Laocoon le 2 août 1670.



[Façade du sanctuaire du Temple de Salomon],

planche de Juan Bautista Villalpando,

In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani, t. II, planche 4, 1604, Paris, ENSBA.

plutôt que l'art qui ait composé ce monument, et c'est aussi ce que les Italiens appellent *architectura naturale*.

Il y a plusieurs règles que les hommes savants peuvent enseigner et qu'ils peuvent faire comprendre à leurs disciples. Mais ils ne peuvent jamais les instruire et leur exprimer par des paroles une certaine harmonie, une gravité majestueuse, une grâce et proportion naturelle de toutes les parties d'un ouvrage. Il faut que cette connaissance vienne du Ciel et qu'elle soit infuse dans l'esprit et dans l'imagination des étudiants par le grand Architecte de l'univers, qui enseigne toutes sortes de sciences et d'arts à l'homme. Nous pouvons conclure et dire que les figures faites par ces grands maîtres peuvent être appelées naturelles puisque la matière est transformée en chair, en linge, en draperie de différentes façons.

Savoir par quel lieu les figures sont entrées dans leur niche

4. La nature vous fait encore une autre question, Messieurs : par quelle porte sont entrées les figures dans des niches élevées et comme elles ont pu se placer si haut, car il semble que cela est tout à fait contre la nature ?

Quelque excellente que soit l'architecture d'un palais royal, elle ne paraît jamais en sa perfection si elle n'est accompagnée de figures humaines, car de même qu'un palais est pour être habité par les hommes, aussi l'architecture doit être accompagnée de figures humaines qui expriment ceux qui habitent la maison. C'est pour cette raison que dans les anciens temples ils mettaient les figures des dieux auxquels ils étaient dédiés. Dans le palais on met ordinairement le portrait de celui auquel il appartient, et ainsi les anciens Romains mettaient dans le vestibule de leurs palais les images de leurs ancêtres. Mais les architectes ont cherché pour placer les figures de dehors les places les plus nobles et commodes. Pour cet effet, ils choisissent ordinairement la muraille qui est entre les colonnes ou pilastres laquelle, pour ne pas trop affaiblir en la perçant à jour, en guise de porte et fenêtre ils ont inventé les niches qui n'affaiblissent pas notablement le mur et, n'étant pas percé à jour, n'empêchent pas la symétrie du dedans des chambres, et qui posent la figure sur le solide de la muraille et la tiennent à couvert des injures du temps. Et même cette niche proportionnée à la figure lui porte derrière une certaine ombre qui lui donne plus de relief et de bonne grâce. Voilà les raisons que peut avoir eu l'art pour placer les figures dans les niches, néanmoins contre l'ordre de la nature, car on peut demander par où est-ce qu'elles sont entrées dans cette niche, n'étant pas concevable qu'elles y soient allées comme les oiseaux qui se vont nicher dans un trou de muraille.

Disons donc que, quand un palais serait orné de la plus belle architecture du monde, il ne serait pas beau en sa perfection et on se laisserait bientôt de le regarder, mais si le

Roi accompagné de ses princes et seigneurs, et la Reine accompagnée de ses dames se font voir dans les balcons et fenêtres, alors cette face de palais paraît infiniment mieux ornée par les images vivantes. Au défaut des personnes vivantes, nous posons des figures sur les piédestaux ou dans des niches, ou dans d'autres lieux convenables à l'architecture, et qui représentent des personnes qui seraient venues du dedans du palais pour se faire voir sur les balcons ou par les fenêtres, mais au lieu de les poser dans des places où elles pussent être venues naturellement, nous les mettons dans des niches, comme des poissons qui naissent dans leur coquille. C'est pourquoi les Italiens les appellent *nique*⁹, c'est-à-dire coquilles. Les plus savants architectes et sculpteurs ont évité cette erreur par d'autres sortes de niches, car dans la première ils forment dans la partie d'en haut une coquille peu relevée et le reste de la niche au-dessous de la coquille représente un rideau, quoique sans plis dans le demi-cercle ou fond de la niche, mais il paraît être un rideau par les deux épaisseurs qui paraissent aux deux côtés de la niche. Et ainsi il paraît que la figure qui est dedans la niche est sortie de l'ouverture ou porte qui est cachée par le rideau et non pas qu'elle soit entrée par le devant de la niche.

L'autre sorte de niche est en forme de porte proportionnée en la hauteur et largeur à celle des niches ordinaires, dans laquelle est posée la figure, laquelle paraît être venue d'une chambre qui est derrière et paraître par cette porte pour se faire voir.

Ces sortes de niches en forme de porte se trouvent en plusieurs temples à Rome, et principalement dans le Panthéon, ou Rotonde, qui est accompli en toutes ses parties. Mais on pourra objecter que le temple de la Rotonde était dédié à tous les dieux et par conséquent que le judicieux architecte a fait les niches en forme de porte pour faire paraître non seulement une figure dans chacune porte mais que les autres divinités sont dans les chambres derrière icelle porte. Cette raison [serait]^{XI} naturelle s'il n'y en avait que dans la Rotonde. Nous pouvons voir le reste du magnifique temple que l'empereur Trajan fit édifier à la gloire de Nerva. Dans cet admirable temple, il y avait plusieurs figures placées dans des lieux faciles comme si c'étaient des personnes naturelles, car celles qui étaient assises dans les loges au-dedans du temple avaient leurs plinthes posées sur le pavé sans aucune élévation, et celles qui étaient sur la corniche ne semblaient autres que des personnes sur une terrasse. Pour celles de dehors le temple dans la clôture de la grande place, dont il y a plusieurs niches en forme de porte, dans chacune porte était une figure représentée comme la pure vérité sans aucun mélange d'art, comme celles de la Rotonde.

Nous pouvons voir ces formes de porte dans un temple antique à Nîmes, en Languedoc.

⁹ Sic pour *nicchie*.



Rome.
vue du Forum Transitorium.

Ce sont les premières que j'ai observées auparavant que d'aller à Rome.

D'autres architectes ont fait de grandes niches à la mode ordinaire, mais ils ont représenté une forme de porte dans le fond de la niche pour faire voir que la figure était venue par derrière et non montée par devant. Michel-Ange a aussi observé cette règle de jugement, car il a orné le fond des niches qui sont dans Saint-Pierre à Rome de lambris faciles à ouvrir et fermer afin de faire voir que les figures peuvent être venues du derrière et non entrées par le dehors. Il s'est aussi servi de l'autre sorte de niche en forme de porte dans les sépultures qu'il a faites à Florence pour les grands Ducs, et il semble avoir pris cette sorte de niche de la Rotonde à Rome.

Accord des figures avec l'architecture

5. La nature se plaint encore, Messieurs, de la désunion qui se rencontre souvent entre les figures et l'architecture. Les anciens sculpteurs et architectes observaient exactement cette union, mais les modernes ne s'en sont pas si forts mis en peine. Ils sont devenus inconstants dans leurs manières d'habiller leurs figures. En de certains siècles ils les ont délicatement vêtues à l'antique ; en d'autres ils les revêtent d'habits grossiers, pesants et durs, et qui^{XII} ne s'accordent point à la délicatesse de l'architecture mais suivant leurs caprices.

L'art répond à cette objection que les Anciens ont vêtu leurs figures suivant le climat et la mode de leurs pays, et que nos sculpteurs modernes peuvent faire le même.

C'est une des choses les plus admirables de la nature qu'étant composée de parties si différentes, elles conservent néanmoins entre elles une symétrie et union si miraculeuses, car le feu et l'eau, les choses pesantes et légères, le ciel et la terre, les ténèbres et la lumière, la corruption et la production sont très opposés l'un à l'autre, et néanmoins toutes ces choses conspirent à former un monde et à entretenir l'harmonie de la beauté. Et par là, la nature nous enseigne de conserver toujours une très grande union et proportion entre toutes les parties qui composent un ouvrage artificiel, en toutes façons qu'elles s'accordent ensemble. Car si l'artisan ne prend exactement garde à cela, quoiqu'il compose son ouvrage de parties excellentes en les prenant séparément, néanmoins, faute de cette composition et union, elles se détruisent elles-mêmes et ruinent la beauté l'une de l'autre, au lieu qu'elles l'augmentent lorsque l'ouvrier les a unies par un rapport et ressemblance qu'elles ont les unes aux autres.

Ce qui se remarque sensiblement dans un tableau où il faut que les figures, le paysage, l'architecture soient unis ensemble par une belle disposition, et exécutés avec un coloris qui règne dans toutes les parties du tableau en telle manière que les couleurs conspirent à se manifester l'une à l'autre et se donner une union éclatante par leur harmonie.

Il doit y avoir quelque chose de semblable entre l'architecture et sculpture, car il faut premièrement que les ornements d'architecture aient du rapport avec le corps de la maçonnerie, et il faut encore que les ornements de sculpture, et principalement des figures humaines, aient une certaine ressemblance avec l'architecture. J'en considère trois principales, savoir : la différence, la grandeur et les vêtements des figures. La différence consiste en ce qu'il faut d'autres figures pour les temples que pour les palais, d'autres pour les palais des Rois et d'autres pour ceux des princesses. Car, ainsi que Vitruve a fort bien remarqué qu'il fallait employer l'ordre dorique pour les temples des dieux, et particulièrement pour ceux qui auraient de la force comme Hercule, Mars, Vulcain, et l'ordre ionique pour des femmes comme pour Diane, Minerve et autres, aussi il faut des figures différentes pour les temples et pour les palais, et les distinguer encore selon les personnes pour lesquelles on bâtit¹⁰. Car ce serait une faute de jugement d'orner le palais d'un roi belliqueux et triomphant de figures molles et délicates ou de figures de philosophes et hommes savants, qu'on doit réserver pour le palais des sciences ou de quelque grand magistrat qui fait profession des lettres. Il faut aussi orner les appartements divers d'un palais de figures convenables aux lieux comme des vestibules, salles, bains, bibliothèques, cabinets pleins de curiosités, car il faut que l'architecte et [le] sculpteur conviennent d'orner ces lieux différemment, mais avec convenance et proportion. La seconde chose qu'il faut considérer dans les figures qui ornent l'architecture est qu'elles soient proportionnées en hauteur aux colonnes. Dans les bâtiments de hauteur moyenne, on les doit faire à peu près du tiers du tronc des colonnes principales, mais dans les grands bâtiments il suffira de donner le quart de la hauteur. Mais la troisième proportion qu'il faut garder, à laquelle peu de sculpteurs s'appliquent, est de faire en sorte que les ornements des figures aient non seulement de la conformité à la figure qu'ils revêtent, mais encore à l'architecture du bâtiment. Et le sculpteur doit plutôt vêtir les figures que les laisser nues, tant à cause de la bienséance qu'afin que les draperies riches et délicates s'accordent avec la beauté et délicatesse de l'architecture, qui est revêtue d'ornements comme la figure de ses habits, car nous pouvons même dire que l'architecture est le vêtement du corps de la maçonnerie qu'elle orne et lui donne presque toute sa bonne grâce, comme des vêtements délicatement travaillés sur une figure lui donnent une beauté surprenante, car les habits font le même effet sur les figures de marbre et bronze que sur les corps vivants.

Les anciens sculpteurs ont exactement observé et pratiqué ces règles dans leurs ouvrages, d'autant qu'il semble que les draperies délicates de leurs figures avaient une union accordante avec la délicatesse de l'architecture, dans laquelle il se trouve quantité de

¹⁰ Vitruve, *op. cit.*, IV, 1.

petites parties délicates comme de[s] lisières, baguettes, plinthes, doucines, astragales et autres petits membres qui composent la beauté de l'architecture lorsqu'ils sont ingénieusement mêlés avec d'autres membres plus forts et relevés comme corniches et autres parties saillantes. La même chose se doit pratiquer dans les draperies, car celles qui doivent revêtir le nu des figures et en laisser voir au travers des contours doivent être fort délicates, doucement couchées, avec des plis déliés et fort peu relevés sur la nudité des figures. Mais néanmoins, ces petits plis de la draperie délicate doivent être par endroits recouverts d'une plus forte draperie, grande et ample, les plis ouverts et vagues pour être facilement distingués d'une longue distance. Les grosses parties des plis suivront les côtés qui seront retenus, puis tomberont à plomb un peu écarté du nu. Entre les plis à plomb et ceux qui traverseront, il se coulera en quelques endroits des plis interrompus et serpentant les uns entre les autres.

Il ne semble pas d'abord que les belles figures antiques soient beaucoup chargées d'ouvrage. Elles paraissent simples et faciles à imiter. On s'imagine les connaître à la première vue et même on les méprise, et l'on fait plus d'estime d'autres qui semblent être mieux travaillées, mais la raison de cela est qu'il y a une certaine beauté simple et naturelle, qui est cachée aux yeux des demi-savants, que les habiles sculpteurs découvrent dans cette belle et excellente union et douceur de toutes les parties et mouvements des muscles et des liaisons des fibres.

Michel-Ange a fort bien conçu cette vérité et l'a aussi admirablement pratiquée, car les grands et relevés muscles qu'il a faits dans les parties de ses figures en forment les grands contours, mais il les a rendu tendres et délicats par une liaison savante et naturelle des muscles et par les traverses et mouvements des fibres qui forment la rondeur des muscles, et en font insensiblement perdre la rudesse, en telle façon que le tout paraît être une chair naturelle, causée par mille délicatesses de l'art aidé par la nature. Et cette partie est la plus difficile à bien comprendre et encore plus à exécuter dans la sculpture.

Il en est de même dans l'architecture. J'ai remarqué quelque reste de corniche antique, mais de la plus belle et élégante proportion. Les membres de l'architecture sont ornés d'une manière qui unit parfaitement ensemble la force et la douceur, et entre autres il me souvient d'un quart de rond sculpté de feuilles fort bien proportionnées et peu distantes l'une de l'autre, dont les côtés et autres touches ne paraissent que fort peu à cause de la grande tendresse qui était très bien observée, et si on eût levé ces feuilles on aurait découvert un creux en la place du quart de rond, de façon qu'on aurait pu mettre derrière les feuilles un bâton sans les offenser. Tout le reste des ornements de cette corniche était travaillé du même goût. Les chapiteaux étaient merveilleusement travaillés. Les feuilles étaient entièrement détachées et ne tenaient que par la partie d'en bas au corps du chapiteau, et le reste de même, en telle façon que cet ouvrage

assemblait parfaitement la grandeur, force et majesté avec la tendresse et délicatesse Et comme les parties fortes et grandes contribuait beaucoup à faire distinguer la tendresse des ornements, aussi cette délicatesse relève la force et grandeur des membres de l'architecture. Ces exemples suffiront pour nous faire connaître la nécessité qu'il y a d'unir aussi parfaitement qu'on pourra la tendresse et la force dans les ornements de l'architecture et sculpture.

De l'union que doivent avoir les bas-reliefs des arrière-corps avec les figures, colonnes, pilastres et avant-corps

6. La nature se plaint de ce qu'on représente dans un même ouvrage des bas-reliefs composés de figures d'une grandeur fort raisonnable et d'autres bas-reliefs composés de figures fort petites.

L'art répond que lorsqu'on regarde un édifice de loin, on en voit mieux les grandes et fortes parties d'architecture, sculpture et grands bas-reliefs. Et lorsqu'on s'approche de près on voit mieux les ornements des membres d'architecture et les petits bas-reliefs, qui représentent aussi bien le sujet d'une histoire que les grands bas-reliefs par leurs grandes figures.

Puisque nous avons posé des figures dans les avant-corps, il reste à nous entretenir des bas-reliefs qu'on place ordinairement dans les arrière-corps, c'est à savoir dans les places qui sont entre deux colonnes ou pilastres, depuis le dessous de l'architrave jusques au-dessus du piédestal. Dans cette grande place, on fera une ouverture moins grande, comme si c'était pour donner lumière dans une chambre ou pour voir à travers le mur. Par cette ouverture, nous voyons plusieurs personnes assemblées et d'autres plus éloignées les unes des autres, lesquelles nous donnent le sujet d'une histoire. Au-dessus desdites personnes, on pourra voir des édifices de palais, temples ou autres choses accordantes au sujet. C'est ainsi que la nature nous l'a représenté.

Mais l'art nous réduit tout ce peuple proche les uns des autres, et cependant il veut qu'ils paraissent éloignés. Or, pour trouver la juste perspective pour cet éloignement, il faut se servir et s'aider des figures ou parties les plus avancées qui sont les colonnes, les pilastres et les autres corps d'architecture qui sont plus avancés que le fond où est l'ouverture du bas-relief. Même, s'il y a des figures de ronde-bosse posées sur des piédestaux ou dans des niches sur les avant-corps, elles nous serviront pour l'accompagnement de notre histoire^{XIII}. Bien que toutes les parties sur le devant soient posées sur un plan géométrique, cependant nous nous en servons pour ces parties du devant de la dégradation de la perspective du bas-relief, qui sera dans l'arrière-corps comme nous avons dit. Car si les fûts des colonnes ont vingt-quatre pieds, les figures sur les avant-corps seront environ de huit pieds de hauteur. Les figures du devant du bas-relief,

comme plus reculées, doivent être un peu plus petites, et les autres en diminuant selon la dégradation. En telles perspectives, la distance doit être beaucoup éloignée, d'autant que le dit bas-relief représente le fond d'un tableau, puisque nous voulons nous servir des parties avancées de l'architecture et des figures du devant pour être liées et unies à notre bas-relief.

Les seconds bas-reliefs, que nous appelons artificiels ou de rapport, ce sont ceux qui sont appliqués sur l'architecture, lesquels bas-reliefs seront remplis de petites figures incrustées dans une bordure, et appliqués comme un tableau sur l'architecture sans que le fond dudit bas-relief entre dans le corps de l'architecture^{XIV}.

Des bas-reliefs naturels et des artificiels

7. La nature se plaint de nos devanciers, disant qu'ils ont représenté les figures des fonds des bas-reliefs plus fortes que celles du devant, contre la nature et la vérité. L'art répond qu'ils les ont faites fortes pour les faire paraître de loin.

Nous nous pourrions contenter de ce que nous avons dit sur les bas-reliefs dans l'article précédent, si ce n'était que [dans] plusieurs bas-reliefs antiques assez connus dans la compagnie – lesquels sont faits avec une exactitude si grande qu'il semble [qu'ils font] voir la vérité même en toutes leurs parties, principalement celui qui représente une procession par une quantité de prêtres^{XV} et de peuples qui va assister à un sacrifice ; il est dans le jardin de Médicis à Rome¹¹ – l'ordre de nature est observé exactement par la position des figures, par leurs actions faciles et par leurs vêtements naturels. Ce sont trois parties qu'il faut exactement observer dans les bas-reliefs. Les anciens sculpteurs ont été si ponctuels en ces trois parties qu'il semble que tous les bas-reliefs antiques ont de la ressemblance l'un à l'autre, et c'est ce qui fait que les desseins que l'on fait d'après ont une beauté et grâce particulière.

On observe ordinairement trois lignes dans pareils bas-reliefs pour la dégradation de la perspective, mais il faut que la distance soit beaucoup éloignée afin que les figures de derrière ne diminuent que fort peu. Sur la première ligne sont placés les vénérables et principaux [personnages] du sujet de l'histoire, lesquels auront un peu plus de demi-relief pour leurs saillies. Sur la seconde ligne sont placées les personnes moins considérables. Et sur le derrière^{XVI} sont les personnes du commun et les valets.

S'il doit y avoir de l'architecture dans les fonds, on pourra faire une quatrième ligne. Il ne faut pas faire les figures des fonds ou derrière rudes et tranchées, comme nos devanciers nous ont enseigné dans nos premières années. Au contraire, elles doivent

¹¹ Il s'agit des bas-reliefs de l'*Ara Pacis*. Voir F. Perrier 1654, n° 3-4, reproduits p. 427.

avoir moins de force dans le fond, afin de faire sortir celles de devant. Il faut aussi observer que les figures n'avancent point les bras ni les jambes en devant et aussi ne les pas trop reculer. Ce serait une erreur contre l'art et contre la perspective. C'est pourquoi les anciens sculpteurs ont appuyé les bras et les mains sur le devant du corps de la figure et l'autre bras à côté de la personne. Les figures vues de trois quarts et de côté sont accommodantes pour les bas-reliefs, principalement pour les figures de la seconde et troisième ligne. Il faut éviter les attitudes difficiles et se servir des actions gracieuses et faciles, quand ce serait des combats de lutte, des batailles et autres histoires pareilles. Les Anciens n'ont pas fait d'extorsions difficiles ni extravagantes dans leurs bas-reliefs. Raphaël, par ses dispositions de figures, ne s'est pas éloigné de cette gracieuse règle. Aussi est-ce une des bonnes parties de ses divines œuvres. François le Flamand¹², très habile sculpteur, admirant un soldat qui embrasse un porte-enseigne mort pour l'emporter, dit qu'il voyait un beau bas-relief de ce groupe de deux figures – c'est dans la bataille de Constantin.

Jules Romain avait aussi pris le goût des bas-reliefs antiques, comme il se connaît en ses œuvres. De même a fait Polidore¹³. Notre Poussin les a toujours pratiqués avec un grand amour. Aussi a-t-il fait beaucoup de tableaux dans le goût des bas-reliefs antiques.

Le bas-relief doit être dans un champ uni qui représente l'air, et s'il y a de l'architecture dans le fond elle doit suivre sa dégradation. Cependant, nous usons de placer souvent des figures entières sur une suite de membres d'architecture qui se font dans les voûtes et en d'autres lieux. Telles figures sont placées mal à propos et contre la vérité, ayant des parties géométrales derrière et des figures en perspective et écachées sur le devant ; ces figures sont contre les règles de la nature.

8. Le légitime mariage de l'Art avec la Nature et l'union de l'Architecture, Sculpture et Peinture, représentés par deux bas-reliefs¹⁴

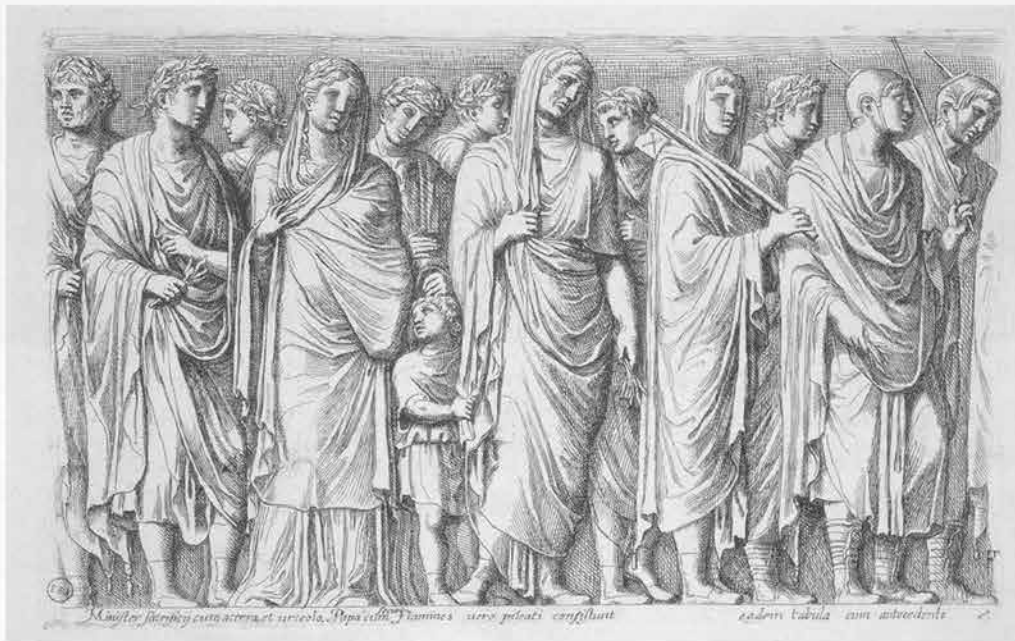
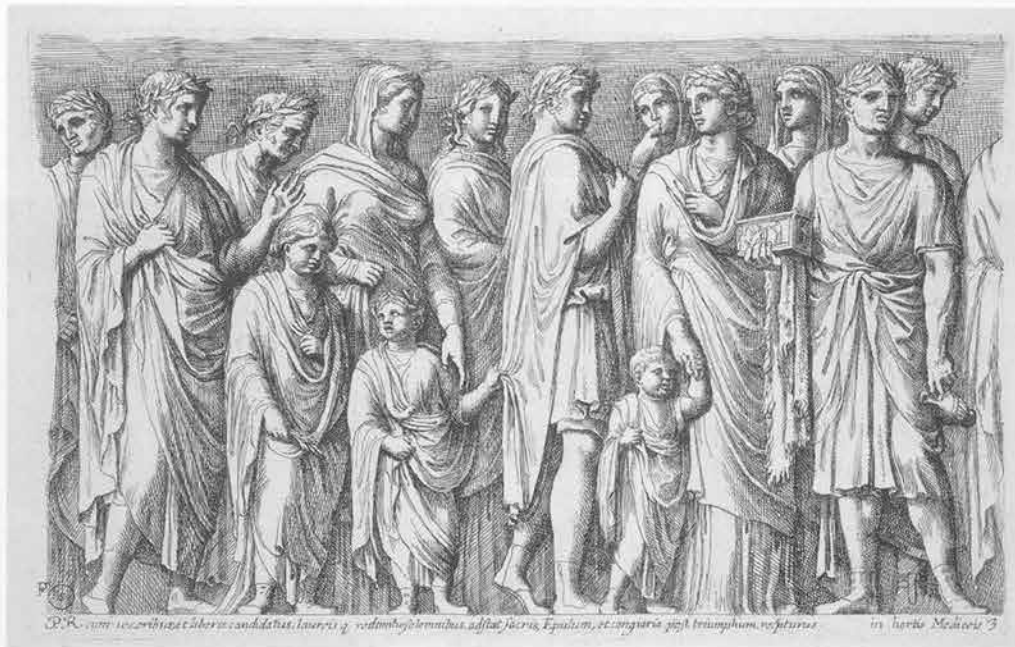
Après la guerre vient la paix et les plus grands désordres excitent ceux qui gouvernent les états d'y rétablir l'ordre. Nous avons vu dans nos premières années assez de confusion et de discorde entre la nature et l'art. Maintenant nous les voyons en ce siècle studieux en très bonne intelligence puisqu'ils s'embrassent avec tant d'amitié.

Pour conserver la nécessaire mémoire de cet amour, je suis d'avis de les obliger à se joindre ensemble par un légitime mariage, afin que dorénavant ils ne se puissent désunir

¹² François Du Quesnoy.

¹³ Polidoro da Caravaggio.

¹⁴ Voir le morceau de réception de L. Magnier, *L'Union de l'Art et de la Nature*, fort différent. Guillet de Saint-Georges en propose une description ultérieurement, à la date du 4 avril 1686.



François Perrier,

Minister sacrificii cum acerra et urceolo...
[bas-relief de l'Ara Pacis],
planches des *Icones et segmenta illustrium*
e marmore tabularum, 1645,
Paris, ENSBA.



Giulio Romano,

Bataille de Constantin, détail,
Rome, musée du Vatican.

ni disjoindre. Et pour la conservation d'une si nécessaire amitié, nous représenterons la nature de façon convenable à nos études, non pas chargée de mamelles ni d'animaux comme l'ont fait nos sculpteurs antiques, mais comme une belle dame modestement assise, son port grave, son visage sérieux, richement coiffée et magnifiquement vêtue. Elle sera appuyée sur un tronc d'arbre de pin. De sa main gauche elle tiendra une branche du même arbre chargée de feuilles et de pommes de pin. L'Art sera assis à sa droite, sur un bloc de marbre et vêtu à l'antique. Autour seront plusieurs couleurs non broyées et divers instruments de sculpture. L'amant et l'amante se toucheront la main droite en croix pour signe de fidélité, Amour sera entre deux, le flambeau en main. Dans le milieu de la partie d'en haut sera une étoile brillante, du milieu de laquelle tombera la chaîne d'or d'Homère représentant la conjonction des choses divines avec les humaines¹⁵. Prométhée sera en l'air du côté de l'Art, lequel présentera le feu du ciel à l'Art pour signe d'intelligence agissante. Du côté de la Nature sera aussi en l'air la Renommée, laquelle sonnera de deux trompettes à la fois.

Après avoir fait ce nécessaire mariage, il nous faut représenter la joie et le plaisir qu'en reçoivent l'Architecture, Sculpture et Peinture, que nous représenterons par trois sœurs vierges, dont l'aînée doit être d'une belle et élégante proportion qui la rend très agréable. On voit sur son visage une simple modestie. Ses cheveux seront blonds, unis et longs. Sa coiffure sera simple, liée ferme de plusieurs rubans. Une partie des cheveux tomberont sur ses larges épaules. Ses habits seront blancs, longs et amples, faisant plusieurs plis tombant aplomb. Il faut aussi des plis traversants et relevés, et d'autres couchés sur les nudités. Sa chaussure sera un peu haute et liée ferme de rubans blancs.

La seconde sœur doit être plus belle, d'autant qu'elle est d'une proportion plus délicate. Son visage et toutes les parties de son corps doivent être un peu longs. Ses cheveux seront blonds, annelés et tressés, liés de plusieurs rubans blancs, ornés de perles et de diamants et autres ornements de tête. Ses habits seront de soie blanche faisant plusieurs plis interrompus en quelques endroits. Sa chaussure sera aussi délicate, ornée de broderie, de rubans et liasse blanche.

La troisième sœur, pure, vierge, noble et parfaitement belle, sans artifice que sa beauté naturelle, admirable par sa simplicité, couverte d'habits de soie délicate de couleurs changeantes vertes rehaussées de couleurs célestes. Ses cheveux seront brun clair, annelés et tressés, liés de rubans bleus et d'autres couleurs. Son front sera ceint d'un cercle d'or. Elle tiendra de sa main gauche un bouquet de fleurs de diverses couleurs.

¹⁵ Pour une exposition plus complète de ce thème par Anguier, on se reportera à sa conférence sur le grand dessein (2 octobre 1677).

Ces trois chères et aimables sœurs n'ont qu'un cœur, qu'une volonté et qu'un amour. Elles se tiennent toujours embrassées l'une l'autre, dont la première appuie la main droite sur un rocher et de l'autre elle embrasse sa seconde sœur, laquelle seconde sœur embrasse la première et la troisième. La troisième sœur embrasse la seconde de son bras droit et de l'autre main elle tient un bouquet de diverses fleurs, et par ainsi elles se tiennent embrassées et unies ensemble d'un amour cordial. Elles sont amies de la frugalité et de la tempérance. L'exercice de l'esprit et du corps leur est familier. Elles n'aiment que ceux qui leur témoignent grande amitié et qui les recherchent avec un amour pur et net, d'autant que le déguisement est leur ennemi.

Voilà, Messieurs, ce que j'avais à vous proposer touchant l'union de la nature et de l'art, et encore de celle qui se doit rencontrer entre l'architecture et la sculpture, sur quoi la Compagnie attend vos meilleurs avis.

Lu et expliqué en l'assemblée publique de l'Académie par Monsieur Anguier, ce jourd'hui premier jour du mois d'août^{XVII} mil six cent soixante et onze. Signé Testelin^{XVIII}

NOTES PHILOLOGIQUES

- ^I Addition BNF, avant ce paragraphe : « Du samedi premier jour du mois d'août de l'année mil six cent soixante et onze, où il [est fait] mention de sept articles dont la nature fait sept plaintes contre l'art, en ce qu'il s'éloigne de ses volontés. 1. Premièrement, la nature enseigne comme il faut faire les ornements des dedans des temples, des salons et autres lieux enfermés. 2. Savoir si on doit faire les figures et les ornements de l'architecture plus grands et plus forts dans les parties supérieures que dans les inférieures. 3. Des figures naturelles ou artificielles. 4. Savoir par quel lieu les figures sont entrées dans leurs niches, étant représentées naturelles. 5. Accord des figures avec l'architecture. 6. L'union que doivent avoir les bas-reliefs des arrière-corps avec les avant-corps. 7. Des bas-reliefs naturels et des artificiels. 8. Le mariage de l'art avec la nature. »
- ^{II} Ainsi orthographié dans le manuscrit de l'ENSBA.
- ^{III} Variante BNF : « La nature se plaint de l'art, en ce qu'il représente. »
- ^{IV} Variante BNF : « monuments. »
- ^V Variante BNF : « parties et ordres. »
- ^{VI} Ms. : « bases ».
- ^{VII} Variante BNF : « qui poussent leurs branches fort haut et fort droit. »
- ^{VIII} Variante BNF : « maître. »
- ^{IX} Variante BNF : « Des figures naturelles ou artificielles. »
- ^X Ms. : « figure de niche ».
- ^{XI} Ms. : « est ».
- ^{XII} Ms. : « qu'ils ».
- ^{XIII} Addition BNF : « ou bas-relief. »
- ^{XIV} Variante BNF : « dans les parties ou corps de l'architecture. »
- ^{XV} Variante BNF : « sacrificateurs. »
- ^{XVI} Variante BNF : « la dernière. »
- ^{XVII} Écrit d'une seconde main, sur la même ligne : « juillet. »
- ^{XVIII} Ce dernier paragraphe a été écrit par le même copiste que le reste du manuscrit.

| 4 septembre 1671

François Quatroulx : Les opérations de la nature humaine dans les divers mouvements de ses parties

MANUSCRIT ENSBA, ms. 151. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « Ce jour, l'Académie assemblée, à l'issue de la conférence ouverte par Monsieur Quatroulx sur les opérations de la nature humaine dans les divers mouvements de ses parties » (t. I, p. 365, 4 septembre 1671).

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURE 6 décembre 1696.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 206-209.

Messieurs,

De toutes les opinions qui ont paru jusques à présent touchant les opérations de la nature, je n'en trouve point de plus juste que celle qui donne tout à la figure et au mouvement, rien à mon sens ne pouvant mieux faire comprendre le reste des choses que la connaissance de ces deux-là. Mais si cette connaissance est nécessaire à quelqu'un, je crois, Messieurs, que c'est particulièrement à ceux qui font profession de la peinture et sculpture, puisque c'est un art qui n'enseigne pas seulement à bien deseigner les figures mais encore à leur insinuer, autant qu'il lui est possible, la vivacité du mouvement. C'est le dernier point où il me semble qu'ont toujours aspiré les grands peintres et sculpteurs qui voyaient fort bien que ce n'était pas assez d'observer ponctuellement toutes les proportions requises à la justesse des figures, mais qu'il fallait encore, pour les rendre accomplies, les animer et leur donner un certain air d'action qui représentât en elles ce qui n'y est point et, toutes immobiles qu'elles sont, les fît paraître en mouvement. C'est ce que les savants interprètes des belles pièces ne peuvent s'empêcher de dire quand ils parlent. Ils y font voler les oiseaux, nager les poissons, courir les animaux et agir les hommes ; bref, à les entendre parler, tout y est vivant, tout y est en mouvement. Philostrate ne parle point autrement, et le plus modeste de tous les poètes dans ses expressions ne croit pas en faire une fort hardie lorsque, rapportant les peintures du bouclier de son héros, où il dit que la louve romaine y paraissait toute vivante avec les enfants qu'elle allaitait, l'ouvrier, dit-il, avait si bien représenté cette louve avec ces nourrissons que l'on les lui voyait lécher l'un après l'autre tandis qu'ils se jouaient et s'attachaient à ses mamelles². Ce n'est

¹ « À quelques mots près, je trouve ce mémoire en état. »

pas que cela se passât ainsi dans le tableau. Mais c'est que l'art de représenter les mouvements y était si bien observé que les yeux y étaient trompés, pensant voir dans ces images ce qui ne peut être que dedans les choses vivantes qu'elles représentent. Mais si ces expressions sont assez surprenantes pour sembler tenir du prodige¹, il ne faut pourtant pas croire qu'elles en soient un effet, non plus que du hasard. Elles ont leurs règles et leurs préceptes qui, bien entendus et pratiqués, conduisent infailliblement celui qui les suit à la parfaite intelligence de cet art merveilleux et scientifique, lequel enfin consistant donc à bien connaître les figures et leurs mouvements pour les représenter. Ne ferais-je pas, Messieurs, ce que vous pouvez attendre d'un homme de ma profession, si je pouvais vous démontrer toutes les parties des animaux qui sont les véritables organes du mouvement. Il n'y aurait qu'à bien expliquer deux seules parties de l'anatomie, savoir l'ostéologie et la myologie, étant certain que la structure ou fabrique du squelette étant bien comprise, ainsi que celle des muscles, il n'y aurait de mouvement dans aucun membre du corps que l'on ne peut aisément savoir et représenter ensuite dans les peintures. Nous en avons une infinité de traités, mais peu instructifs sans le secours de la vive voix en la démonstration des sujets. Un habile auteur en a donné un depuis peu où il essaie d'expliquer par des figures géométriques celui des muscles et donne les raisons des divers mouvements qu'ils exercent³. Mais l'on croit qu'il aurait fait un ouvrage accompli s'il avait su rapporter les causes de tous ces mouvements aux principes de la mécanique et à ses principaux instruments, par exemple s'il faisait voir qu'un tel muscle accomplit son mouvement par les lois du levier, un autre par celle de la poulie et d'autres par de plus composés, comme les roues à dent, les moulinets. Peut-être pourrait-on remarquer en quelques-uns ceux des hydrauliques et pneumatiques et, [pour] qui voudrait venir au détail, l'on pourrait imaginer le mouvement continu du cœur se faire à l'instar de la vis sans fin, puisque ces fibres découvertes par quelque auteur sont autant de spirales semblables aux filets des vis. Mais si les choses de spéculation sont un peu obscures, je me réserve, Messieurs, à vous entretenir des seules figures et de leurs mouvements dont la connaissance vous est plus nécessaire, comme des os et de leurs articulations et des muscles, leur figure, grandeur, nombre, situation, origine, insertion, action et usage. J'aurais à souhaiter, Messieurs, que ma capacité répondît à l'opinion que vous avez eu la bonté de concevoir de moi et à la passion

² Virgile, *Énéide*, VIII, v. 630-635.

³ Selon Aline Magnien (*La Nature et l'Antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, 2004, p. 162), Quatroulx ferait allusion à l'*Elementorum myologiae specimen* de Niels Stensen, dit Sténon, paru à Florence en 1667.

que j'ai de vous rendre mes très humbles services que je désire vous être aussi utiles qu'ils vous sont fidèlement consacrés.

Discours prononcé en l'assemblée du 4^e septembre 1671 par M. Quatroulx pour ouverture de la conférence.
H. Testelin

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Ms. : « prestige ».

| 3 octobre 1671

Les *Procès-verbaux* portent l'indication « à l'issue de la conférence » (t. I, p. 366), mais on ignore quel fut l'objet traité.

| 7 novembre 1671

Gabriel Blanchard : Le mérite de la couleur

MANUSCRIT ENSBA, ms. 152. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte le commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le texte est daté de la main de Testelin, au bas de la dernière page.

RELECTURES 24 décembre 1671 (« Monsieur Champaigne neveu a demandé à l'Académie la liberté de relire la conférence de Monsieur son oncle, où a été parlé de la couleur, et repasser en même temps sur ce qui en a été dit par M. Blanchard ») ; 4 décembre 1683 (« conférence faite autrefois par Monsieur Blanchard sur le mérite de la couleur ») ; 2 mars 1697 (« un discours fait autrefois sur le mérite de [la] couleur », par Blanchard) ; 1^{er} août 1711 (« lecture d'un discours sur le mérite de la couleur, qui a été fait par M. Blanchard ») ; 9 février 1715, par Tavernier (« un discours sur l'éloge de la couleur, qui a été autrefois prononcé par Monsieur Blanchard ») ; 1^{er} février 1726, par Dubois (« un ancien discours de M. Blanchard sur le mérite de la couleur, qu'il avait prononcé en 1671 ») ; 3 juillet 1728, par Massou, à la place de Dubois, indisposé (« une conférence sur le mérite de la couleur, de Monsieur Blanchard »).

ÉDITIONS A. Fontaine 1903, p. 14-26 ; A. Mérot 1996, p. 206-213.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssède 1965, p. 169-173, 439-441, 449 ; J. Lichtenstein 1989 ; J. Montagu 1996, p. 550-552.

NOTICE ÉDITORIALE Les numéros indiqués en début de paragraphe sont ceux qui se trouvent en marge dans le manuscrit. De nombreuses corrections ont été portées sur le manuscrit par une

¹ « Bien fait et bon à employer tel qu'il est. »

seconde main. Comme la réponse de J.-B. de Champaigne fait référence à la première d'entre elles, on peut supposer qu'elles sont de la main de Blanchard, alors que le texte a été écrit par un copiste ; nous les avons donc intégrées dans l'édition.

REMARQUES Prononcé comme une réponse polémique à la conférence ouverte par Philippe de Champaigne sur la *Vierge à l'Enfant* du Titien (12 juin 1671), le discours de Blanchard a suscité de nombreuses et rapides réactions – hostiles pour la plupart – au sein de l'Académie, comme en témoignent les conférences de Jean-Baptiste de Champaigne (*Contre le discours de Blanchard*) et de Charles Le Brun (*Sentiment sur le discours de Blanchard*), lues lors de la séance du 9 janvier 1672. Blanchard est le premier à mettre en cause à l'Académie la primauté du dessin, admise par la plupart des académiciens, c'est-à-dire à défendre un point de vue résolument coloriste, inspiré des idées exprimées par Roger de Piles dans son commentaire du *De arte graphica* de Dufresnoy (1668). Blanchard construit d'ailleurs ici son raisonnement, comme le fait R. de Piles dans ses ouvrages, selon les principes d'un aristotélisme rigoureux : définition par le genre et la différence spécifique, théorie de l'imitation issue de la *Poétique*, primat de la cause finale...

Conférence sur le mérite de la couleur

Les conférences de l'Académie ayant été établies pour chercher la vérité et nous éclaircir de nos doutes, trouvez donc, Messieurs, que je vous propose les miens au sujet du mérite de la couleur.

J'ai douté longtemps si je devais remettre sur le tapis cette même matière. Mais, après y avoir bien pensé, et la chose qui est d'une assez grande conséquence n'ayant point été, à mon avis, assez agitée ni soutenue de part et d'autre, j'ai cru que je le pouvais faire, et qu'étant, Messieurs, zélés et bien intentionnés pour l'Académie, bien loin de m'en savoir mauvais gré, vous seriez les premiers à me donner du courage et à m'aider de vos avis.

Vous voyez bien, Messieurs, que c'est le mérite de la couleur que je veux vous proposer, et je tâcherai de le faire en très peu de paroles, afin que chacun ait le temps de se faire entendre et dire ce qu'il pense sur ce sujet.

1. Mais avant que d'entrer en matière, je vous prie, Messieurs, d'être bien persuadés que l'esprit qui m'anime dans ce discours n'est point celui de contradiction, non plus que de mépris pour le dessein. Au contraire, je l'estime l'âme et le premier mobile de notre art¹, et comme une partie d'autant plus belle qu'elle est difficile à acquérir. Et, sans qu'il soit besoin de m'en expliquer davantage, les restes de sculptures que nous avons de l'Antiquité nous en font un assez digne éloge.

2. Je n'ai donc point d'autre motif en ceci que de m'instruire si vous jugez mes raisons bonnes, ou de me désabuser si vous les trouvez mauvaises ; et je suis d'autant plus obligé d'être dans ces sentiments que j'avoue que ce que j'entreprends est au-dessus de mes forces, et que je ne suis qu'un jeune homme² qui m'aperçois à peine de ce que c'est que la peinture, et qui tiens à grand honneur la commission que vous m'avez bien voulu donner d'ouvrir cette conférence et d'en proposer le sujet.

3. Vous savez, Messieurs, que l'on proposa dernièrement la couleur, et je vous avoue que je portais avec impatience ce qui en fut dit en présence d'un des beaux tableaux du Titien³. Car cet ouvrage incomparable ne s'accordait point avec ceux qui témoignèrent toute leur indifférence pour le beau coloris dans le temps qu'il charmait tout le reste de l'assemblée. Pour moi, je fus un de ses admirateurs, et c'est avec un grand plaisir que je tâcherai de défendre la partie qui en fait tout le prix et toute la valeur.

4. Je ne vous dirai rien de particulier touchant l'effet des couleurs. Monsieur Le Brun, ce grand homme qui a dessein de parler de toutes les parties de la peinture, et qui en a déjà traité quelques-unes si admirablement, s'en acquittera à son ordinaire, et remplira très parfaitement tout ce que vous en pouvez attendre.

5. Il est nécessaire pour m'expliquer plus nettement de faire remarquer non seulement ce que c'est que nous appelons couleur, mais encore ce que c'est que peinture.

6. On peut, à mon avis, définir la peinture de cette manière : un art qui, par le moyen de la forme et des couleurs, imite sur une superficie plate tous les objets qui tombent sous le sens de la vue⁴. Cette définition est, ce me semble, fort juste, puisqu'elle convient parfaitement à la peinture et qu'elle la distingue d'avec tous les autres arts.

7. Cet art a trois parties que nous appelons invention, dessein et couleur. La première invente les objets et les dispose de la manière la plus avantageuse et la plus convenable. La seconde leur donne de justes proportions. Et la troisième leur distribue les couleurs les plus capables d'imposer aux yeux et de les tromper⁵.

C'est de cette dernière dont j'entends parler et dont on abaissa si fort le mérite dans une des dernières conférences, où il fut dit par quelqu'un^{II} qu'elle était de peu de conséquence et qu'il ne fallait s'attacher qu'au dessein.

Cette décision a été donnée, à mon avis, avec un peu trop de précipitation, et sans avoir suffisamment entendu les raisons qui peuvent établir une opinion plus reçue et plus conforme à la vérité^{III}.

8. Il me semble donc, Messieurs, que, pour la défense de la couleur on peut établir raisonnablement trois choses.

9. La première, que la couleur est aussi nécessaire dans l'art de peinture que le dessein⁶.

² Blanchard est alors âgé de 41 ans.

³ Allusion à la conférence de Philippe de Champaigne sur la *Vierge à l'Enfant* du Titien (voir plus haut, 12 juin 1671).

⁴ Comme le note Teyssèdre (1965, p. 170), cette définition est à mettre en parallèle avec celle énoncée par Poussin dans sa lettre du 7 mars 1665 à R. Fréart de Chambray : « une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie, de tout ce qui se voit sous le soleil ».

⁵ Blanchard s'inspire manifestement de la définition que donne Dufresnoy de la chromatique, « troisième partie de la peinture... cette partie qui est pleine de charmes et de magie, et qui sait si admirablement tromper la vue ».

⁶ Ce premier point sera abordé dans les paragraphes 12-26.

10. La deuxième, qu'en diminuant le mérite de la couleur on diminue celui des peintres⁷.

11. Et la troisième, que la couleur a mérité les louanges de l'Antiquité et qu'elle mérite encore celles de notre siècle⁸.

12^{IV}. La première vérité que j'avance s'établira facilement, si vous faites réflexion que, dans quelque art que ce soit, il y faut recevoir toutes les parties qui le composent, et qui en retrancherait la moindre chose en retrancherait autant de sa beauté et de sa perfection, et que, s'il y en a quelqu'une qui soit plus estimable et plus nécessaire qu'une autre, c'est sans doute parce qu'elle contribue davantage à nous faire arriver à la fin de l'art dont elle fait partie.

13. Par exemple, dans l'art d'éloquence, la fin est de persuader. Et il est certain que, s'il y a quelque partie d'éloquence plus considérable qu'une autre, c'est parce qu'elle contribue davantage à persuader.

Or nous avons premièrement à examiner deux choses : la première, quelle est la fin en général que le peintre se doit proposer dans son ouvrage, et la deuxième, laquelle de ces deux choses, ou du dessein ou de la couleur, conduit plus directement à cette même fin que le peintre se propose.

14. Pour nous éclaircir de la première, est-ce assez de dire que la fin du peintre est d'imiter la nature ? Non, puisque tous les beaux arts se proposent la même chose. Tromper les yeux, ce n'est point encore assez. Car il y a beaucoup d'occasions où la sculpture le pourrait faire.

15. Qu'est-ce donc que cette fin du peintre ? C'est bien de tromper les yeux et d'imiter la nature, mais il y faut ajouter que cela se fait par le moyen des couleurs, et il n'y a que cette seule différence qui rende la fin de la peinture particulière, et qui la distingue d'avec celle des autres arts. Et un peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des couleurs capables de séduire les yeux et d'imiter la nature. C'est où il doit tendre, et c'est enfin le but qu'il se doit proposer dans son ouvrage.

16. Que ce soit la couleur qui soit la plus capable de conduire à cette fin du peintre, laquelle nous venons d'établir, c'est, je crois, ce dont personne ne doute, et ce serait, Messieurs, abuser de votre audience que d'employer des paroles pour prouver une vérité aussi constante que celle-là.

17. Voyons seulement à éclaircir quelques difficultés^V que l'on pourrait m'objecter.

18. Il semble, me dira-t-on, que la fin de la peinture est de donner de la rondeur aux corps que l'on représente sur une superficie, et que cela se peut faire par le simple crayon blanc et noir.

⁷ L'exposé de ce deuxième point est fait dans les paragraphes 27-29.

⁸ Cette dernière question est abordée dans les paragraphes 30-32.

19. On peut dire encore qu'un tableau d'une seule couleur, tels que sont les camaïeux, peut sortir de la main d'un savant peintre, lequel ne se sera proposé autre chose pour sa fin que l'imitation de la nature ; et par conséquent que ce n'est pas la couleur qui contribue davantage à faire arriver le peintre au but que son art lui propose, mais plutôt le dessein.

20. Il est facile de répondre à ces deux difficultés en disant qu'un tableau d'une seule couleur ne peut passer pour un véritable ouvrage de peinture, mais seulement que c'est la pensée de l'ouvrage que le peintre veut entreprendre et consommer par le moyen de toutes les couleurs qui y seront nécessaires, et que, si l'intention du peintre a été d'en demeurer là, il s'est trompé de se proposer l'imitation de la nature, puisque les objets naturels ne sont point d'une même couleur, et que Dieu leur en a donné de différentes pour les distinguer les uns^{VI} des autres. Mais l'on pourrait dire avec beaucoup plus de raison qu'en faisant son tableau d'une seule couleur, il s'est proposé l'imitation de la sculpture plutôt que celle de la nature.

21. Il y en a encore qui veulent que la fin du peintre soit seulement de plaire aux yeux et de les tromper agréablement, qu'un dessein juste et selon toutes les règles doit imposer aux yeux plutôt que la couleur, laquelle se trouve dans la nature même tantôt d'une façon et tantôt d'une autre, et que plusieurs savants peintres, dont le goût est toujours bon à suivre, ont passé toute leur vie dans le dessein et n'ont fait que peu d'estime de la couleur.

22. Il est pareillement facile de répondre à cette objection. Car, quand même la fin de la peinture serait de plaire seulement, n'y a-t-il pas plus d'avantage de plaire à tout le monde que de ne plaire qu'à un petit nombre ? Le dessein dans toute sa justesse n'est connu que de très peu de personnes et ne flatte le goût que des plus fins connaisseurs et des plus habiles peintres, au lieu que la couleur, comme nous la supposons dans toute sa justesse et dans toute son harmonie, charme tout le monde. C'est peu de ne plaire qu'aux ignorants, c'est beaucoup de ne plaire qu'aux savants, mais il est d'une perfection consommée de plaire à tout le monde.

23. Pour ce qui est de ceux qui se sont adonnés au dessein plutôt qu'à la couleur, laquelle ils ont, si vous voulez, négligée, je n'en suis point surpris. Le dessein a ses beautés, il a ses charmes, et vous savez que c'est un bien d'autant plus considérable qu'il coûte de temps, de soins et de veilles, et que, pour le posséder dans sa perfection, c'est un terme qui n'est pas assez long que celui de la vie. Je n'ai pas de peine à croire que ces savants peintres qui en ont fait tout le capital et qui s'y sont entièrement donnés n'y découvrirent toujours quelque chose de nouveau qui était au-dessus de leur connaissance et que la mort, les ayant surpris encore dans l'étude et dans l'avidité de ces nouvelles beautés, ne leur ait pas donné le temps de songer à s'acquérir l'intelligence des couleurs.

24. Peut-être aussi qu'ils n'ont négligé cette intelligence que parce qu'ils ont cru qu'elle était facile et qu'ils en seraient toujours les maîtres quand ils voudraient. Mais l'expérience nous fait voir qu'ils pourraient bien s'être trompés, puisque plusieurs l'ont cherchée longtemps et que, pour en avoir toujours pris une autre pour elle, ils ne l'ont jamais connue. Et d'autres l'ayant trouvée par hasard et ne l'ayant point connue l'ont laissé échapper.

25. Il est certes de quelque conséquence de s'accoutumer de bonne heure à la connaître, afin que nous ne prenions pas le change, et que nous étant rendu ses charmes familiers, ils ne puissent dans la suite nous éblouir et nous surprendre jusqu'à nous faire oublier les autres parties de la peinture que je n'entends pas négliger à l'avantage de la couleur, mais les si bien joindre ensemble qu'elles ne concourent toutes trois qu'à une même fin, et que notre école ne tombe pas dans l'erreur réciproque de celle de Rome et de celle des Lombards où ils blâment chacune celle qu'ils ignorent. Joignons autant que nous le pourrons ces deux belles parties ensemble, et que celle qui nous manque ne nous fasse pas avoir de l'indifférence pour elle, ou pour mieux dire du mépris.

26. Pour ce qui est d'imposer aux yeux, il est certain qu'un tableau d'un dessein médiocre où les couleurs seront dans tout leur éclat et dans toute l'harmonie possible fera plus d'effet et trompera davantage nos yeux qu'un où le dessein, d'une dernière justesse, renfermera des couleurs médiocres. 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^{VII}. Car nous voyons très peu de corps dans les proportions que nous enseignent nos règles, et nous ne nous mettons point en peine si les corps sont réellement proportionnés d'un aussi bon goût et d'une aussi grande beauté que nous les dessinons, pourvu que cette beauté soit possible, au lieu que les yeux sont accoutumés à voir des coloris différents et qu'ils se plaisent même dans cette variété.

27^{VIII}. La seconde proposition que j'ai avancée se prouve encore par la définition de la peinture, par laquelle je vous ai suffisamment fait entendre que la couleur est ce qui fait le peintre et qui le distingue de tous les autres.

28. L'homme a cela de commun avec les végétaux qu'il croît, avec les brutes⁹ qu'il sent, et n'est homme que par la raison ; et l'on peut fort bien dire que celui-là est plus homme lequel se sert le mieux de sa raison. Le peintre a de commun avec tous ceux qui font profession des beaux arts qu'il imite la nature, avec les sculpteurs et les graveurs qu'il dessine, et n'est peintre que par la perfection de^{IX} la couleur, de sorte que l'on peut raisonnablement dire que celui-là est un plus savant peintre, lequel possède mieux cette

⁹ C'est-à-dire les animaux, êtres sensibles et doués de capacité de mouvement.

partie de la peinture que nous appelons couleur et la sait mieux mettre en usage.

29. Si donc c'est elle qui vous distingue des autres et rend le peintre parfait^X, pourriez-vous la négliger sans vous négliger vous-mêmes, et diminuer son mérite sans diminuer le vôtre ?

30. Il ne reste plus présentement qu'à vous faire voir que la couleur a mérité les louanges de l'Antiquité et qu'elle mérite celles de notre siècle.

31. Tous ceux qui ont lu quelque chose de ce qui a été écrit en faveur des beaux arts du temps qu'ils étaient en vigueur dans la Grèce, ont pu remarquer que Zeuxis a remporté autant de louange à cause de l'intelligence qu'il avait des couleurs qu'Apelle pour la justesse de ses contours. Si donc l'on a balancé leur mérite dans un temps où le dessein était au-dessus de l'état où il se trouve aujourd'hui, et où la couleur l'aurait cédé à celle de notre temps, et si nous comparons ces deux parties, le dessein et la couleur, dans l'état présent où elles se trouvent, dont la première n'est pas même tant déchuë que celle-ci s'est augmentée de force et de beauté par l'invention de l'huile, pourquoi lui voulons-nous dénier l'estime qui est due à cette partie ? Les yeux de l'homme^{XI} sont-ils plus fins dans le temps où nous vivons qu'ils ne l'étaient en celui-là ? Avons-nous de nouvelles connaissances dans les arts qui aient été cachées au siècle d'Alexandre et qui nous donnent droit de faire le procès à la couleur, laquelle a mérité l'estime des plus grands génies de l'Antiquité ? Oui, Messieurs, puisque nous faisons le procès à la couleur, nous le faisons non seulement à Zeuxis, mais encore au Titien, l'un et l'autre favoris de leurs princes, comme ils l'ont été de la peinture. Nous le faisons même à M. Poussin, ce rare homme de notre temps qui a excellé en toutes les parties de notre art,^{XII} au Giorgione, à Tintoret, à Paul Véronèse et à tous les Lombards, à Rubens et à toute son école. Et tout le crime de ces grands hommes est d'avoir été sensibles aux charmes de la couleur. Si cela est, Messieurs, je doute qu'il y ait quelqu'un dans la compagnie qui ne se sente coupable du même crime lorsqu'il regarde et qu'il considère attentivement ces miracles de l'art, ces ouvrages admirables, où ils n'ont rien épargné pour la faire paraître avec tous ses charmes. Ainsi, Messieurs, puisque vous vous laissez toucher insensiblement aux attraites de la couleur, et que vous seriez coupables vous-mêmes si vous accusiez ces grands hommes dont les ouvrages vous enchantent et vous font oublier ce qui y manque d'ailleurs, conservez cette belle enchanteresse, travaillez pour acquérir cette belle partie qui vous fait peintres, et qui vous donne une qualité pour laquelle tous les gens d'esprit ont de l'estime et de la vénération.

32. Et partant, Messieurs, la couleur étant une partie essentielle de votre art, laquelle contribue plus que les autres à conduire le peintre au but et à la perfection de son ouvrage, et qui le distingue de tous les autres qui font profession des beaux arts, concluez qu'elle est aussi nécessaire dans l'art de peinture que le dessein, que non

seulement on ne peut diminuer son mérite sans diminuer celui des peintres, mais encore qu'elle a mérité les louanges de l'Antiquité et qu'elle mérite celles de notre siècle.

Prononcé à l'assemblée générale du 7 novembre 1671 par Monsieur Blanchard. H. Testelin

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Dans le ms., « justement » a été barré et remplacé par « l'âme et le premier mobile de notre art ».
II Dans le ms., « décidé » a été barré et remplacé par « dit par quelqu'un ».
III Les deux derniers paragraphes sont raturés dans le manuscrit, sans qu'il soit possible de savoir si ces biffures sont d'une seconde main.
IV Ms. : « 12. 1 ».
V Dans le ms., « vérités » a été barré et remplacé par « difficultés ».
VI Ms. : « les unes ».
VII Dans le ms., « vraisemblable » a été barré et remplacé par « raisonnable ».
VIII Ms. : « 27. 2 ».
IX « la perfection de » ajouté.
X Dans le ms., « vous donne la qualité du peintre » a été barré et remplacé par « rend le peintre parfait ».
XI Dans le ms., « nos yeux » a été barré et remplacé par « les yeux de l'homme ».
XII Ce membre de phrase ajouté.

Lors de cette même séance, les *Procès-verbaux* signalent un autre événement : « M. Perrault a présenté à l'Académie un ordre de M. Colbert pour retirer du magasin des antiques du Roi divers morceaux de bas-reliefs antiques avec les figures du Bacchus, de la Vénus, des jeunes lutteurs, du petit faune et de l'Apollon pour demeurer en l'Académie et servir à l'étude d'icelle. »

| 5 décembre 1671

Jean Noret : *Le Seigneur au Jardin des Oliviers* de Guido Reni

MANUSCRIT ENSBA, ms. 153. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte le commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX « En cette assemblée Monsieur Noret a dit qu'il avait choisi pour le sujet de la conférence prochaine un petit tableau du Guide, représentant le Seigneur au Jardin des Oliviers » (t. I, p. 368, 28 novembre 1671).

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

AUTRES VERSIONS ENSBA, ms. 146. Il s'agit d'une réécriture par Guillet de Saint-Georges de cette conférence. Dans le manuscrit ENSBA, ms. 153, est conservée une réécriture par Caylus de cette conférence.

¹ « Il faut consulter votre ami Charlot [Charles-Antoine Coypel] sur ce tableau, surtout pour me faire honneur d'un côté sur lequel il ne m'estime pas beaucoup. »

RELECTURE 10 novembre 1696, par Guillet (« un discours qui a été autrefois fait et prononcé à l'Académie par défunt Monsieur Nocret, sur un tableau du Guide, lequel tableau représente un Christ au Jardin des Oliviers, ce qui a servi de sujet d'entretien »).

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 141.

TABLEAU Le tableau a appartenu au cardinal Mazarin ; il fut vendu au Roi en 1668 par Gaspard Marsy (voir A. Brejon de Lavergnée 1987, cat. 375, p. 375-376). Il appartient au musée du Louvre (inv. 527), mais est déposé au musée municipal de Sens.

Messieurs,

Je crois qu'il est fort difficile de repasser souvent sur une même matière et ne pas retomber sur plusieurs parties dont l'on a déjà fait mention. Nos conférences précédentes se sont trouvées tellement avantageuses que l'on peut dire que ces Messieurs n'ont rien oublié de tout ce qui se peut dire sur toutes les belles parties de cet art. Pour moi, je ne ferai que répéter très grossièrement ce qui m'a pu rester dans la mémoire de tous les beaux discours de ces Messieurs. Il est vrai que comme l'esprit s'échappe facilement et que la mémoire ne peut pas toujours fournir, qu'il est bon de répéter souvent ce que l'on ne veut point oublier, et en tirer des fruits autant qu'il est possible.

[La manière selon le génie]

Vous savez, Messieurs, que la peinture n'a point de bornes et que son étendue va à l'infini. Elle se rend si considérable qu'il ne faut pas seulement des années, mais des siècles pour pouvoir posséder toutes les parties que pourrait distribuer ce bel art.

Nous voyons que la plupart de nos anciens ont pris partie suivant leur génie. Les uns ont cherché la correction du dessein, comme la belle proportion et les beaux contours. Les autres ont eu le coloris en recommandation, tant sur la figure que paysages, animaux et autres parties dépendantes d'icelle. Nonobstant ils n'ont pas laissé de passer pour habiles quoiqu'ils n'aient eu que quelque partie recommandable à laquelle ils se sont attachés et les ont traitées jusqu'au point de tromper la vue des regardants. C'est un don tout particulier que la nature donne à d'aucuns, qu'elle ne donne pas à d'autres quoiqu'ils ne s'y attachent pas moins. Cependant quelque avantage que vous y puissiez avoir, il ne faut pas négliger ce cher trésor, mais [l']exercer, avec une application continuelle. C'est ce qui fait l'homme savant et le rend considérable par les belles œuvres qu'il produit. Nous avons parlé ci-devant de nos plus célèbres peintres et en avons fait une recherche très particulière sur les rares tableaux qui sont au Cabinet du Roi, comme de Raphaël, du Titien¹, Paul Véronèse, M. Poussin et autres.

Je me suis attaché à ce présent tableau, qui est de la main de ce grand peintre Guido Reni². Il n'est pas d'une grande étendue, mais il est d'une beauté très considérable.



Guido Reni,

Le Christ au jardin des Oliviers.
Sens, musée municipal
dépôt du musée du Louvre.

Vous trouverez bon, Messieurs, qu'en peu de mots, j'aie l'honneur de vous entretenir suivant le peu de connaissance que j'ai pour en observer les beautés.

[La manière de Reni]

Quoique cet admirable peintre fût disciple des Carrache, il a fait comme beaucoup d'autres qui ont donné dans des manières différentes pour se faire distinguer par des goûts particuliers, selon que leur génie les a portés. Le Guide a témoigné par ses œuvres qu'il était plus propre à représenter quelque divinité ou quelque sujet gracieux qu'une bataille sanglante, animée de colère, ou autre fâcheuse rencontre de cette sorte. Il représente ici un sujet d'affliction, rempli de divinité, qui est le Sauveur du monde. Il n'a pas oublié la grandeur de sa naissance. Il ne le représente pas comme un homme ordinaire, réduit dans un désespoir horrible. Au contraire il le met dans une action avantageuse qui découvre la belle proportion de son corps et la divinité de sa face ; on reconnaît sur son visage atténué que son cœur n'est plus à lui ; et l'abandonnement de ses bras ne peut avoir aucun soutien que par ses mains jointes qui ont moins de faiblesse que le reste de son corps. La tête de ce divin Sauveur (se voyant abandonné) est atténuée de douleur ; ses sourcils et ses yeux sont les témoins de sa souffrance ; son visage abattu, décharné et sans couleur témoigne assez les marques de son obéissance, et l'on voit même que sa bouche est tellement desséchée qu'elle en a perdu le mouvement, ses yeux seuls paraissant correspondre à ses désirs, comme voulant faire connaître qu'ils sont soumis aux volontés de Dieu son Père, le peu de force qui lui reste lui permettant à peine de hausser les yeux au Ciel pour faire connaître les intentions de son cœur, sa bouche n'étant plus en état de pouvoir rien prononcer. L'air de son visage, la justesse du dessein, la belle proportion et l'entente de lumière composent tout ensemble l'image de la divinité.

[Les couleurs et les lumières]

Il est vêtu d'une robe rouge dont la manche a fort peu de plis, et où les ombres terminent aux jointures nécessaires. Les jours y sont d'une belle étendue, qui ne perdent point la beauté du corps ni du bras qui accompagne ces belles carnations. Le manteau bleu qui l'environne se trouve abandonné comme le reste de son corps et n'a plus de soutien que sur un bras où il commence à s'échapper, comme aussi quelques endroits que l'on voit derrière son épaule qui ne tiennent plus à rien. Il représente ici un groupe de sept petits anges fort agréablement assemblés en deux parties, qui portent, chacun d'eux, les marques de la Passion qu'ils présentent à notre Seigneur. Quatre desquels qui sont à la droite sont composés de différentes attitudes, éclairés les uns et les autres par des échappées de lumière et de grandes ombres qui font un contraste merveilleux. Le champ des nuées sombre^{III} et la lumière qui provient du Ciel

composent une teinte avantageuse qui accompagne la grâce de toute cette gloire. Le groupe de trois autres enfants qui est à gauche n'a pas moins d'avantage par la beauté de leurs actions et par la délicatesse du pinceau que ceux de la droite. La lumière de son champ, qui part du Ciel, est étendue et se va noyant insensiblement jusqu'à l'infini. Les nuées participent en quelques endroits de cette clarté souveraine dont les jours sont éclairés fort discrètement et se vont coulant sur les extrémités de ces enfants qui font un effet merveilleux.

Il représente un ange, vêtu de blanc, sur le devant, accompagné de grandes ombres et de jours à proportion, ceint d'une écharpe de couleur de rose, assez négligé, se tournant du côté du Sauveur du monde, lui présentant un calice et tenant de l'autre bras une croix. Les ailes qui le portent sont d'une teinte grise assez brune, et d'un changeant tirant sur le bleu aux extrémités qui sont plus éclairées, ce qui renvoie et contraste la plus grande lumière du tableau qui est sur l'épaule de ladite figure, du reste fort entendue et d'une belle union.

Il représente aussi dans un lointain la nuit avec plusieurs soldats portant lanternes et falots qui paraissent fort en peine de trouver ce qu'ils cherchent. Quelques apôtres abattus de sommeil reposent, beaucoup plus éloignés que la figure du Christ, et participent de la nuit, quoiqu'ils soient néanmoins un peu éclairés de la lumière céleste.

On pourrait, Messieurs, examiner plus à fond ce merveilleux tableau et s'étendre davantage sur toutes ses beautés, mais la crainte de vous ennuyer, Messieurs, fait que je me restreins au détail des parties les plus considérables, joint qu'il faudrait un temps de plus grande étendue pour examiner juste depuis la moindre figure jusqu'à la plus forte de ce rare tableau, qui tiendra toujours son rang pour la beauté de son pinceau, la correction de son dessein et sa belle entente, avec les plus illustres et les plus savants.

Je crois, Messieurs, qu'il n'y a pas un de vous qui ne lui rende cette justice, puisqu'il a soutenu et porté si haut ce bel art, qu'il l'a professé avec tant d'honneur et d'éclat, et qu'il a fait tant de travaux et si admirables que tant que dureront ses ouvrages, ce sera autant de chefs-d'œuvre qui éterniseront sa mémoire.

Prononcé en l'Académie publiquement assemblée le cinquième jour de décembre mil six cent soixante et onze par Monsieur Nocret. H. Testelin

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Ms. : « Titian ».
- II Ms. : « Guide Bolognese ».
- III La première version (« l'ombre ») a été corrigée en « sombre ».

| 24 décembre 1671

Lors de cette séance, « Monsieur Champaigne neveu a demandé à l'Académie la liberté de relire la conférence de Monsieur son oncle, où a été parlé de la couleur, et repasser en même temps sur ce qui en a été dit par M. Blanchard ; sur quoi a été résolu que cela fera l'entretien de la conférence prochaine » (*Procès-verbaux*, t. I, p. 369-370). Le texte de cette demande adressée par Jean-Baptiste de Champaigne a été conservé dans le manuscrit 155 de l'ENSBA qui contient également le texte de sa conférence *Contre le discours de Blanchard*, datée par Testelin du 9 janvier 1672 (voir plus bas).

Quoique la conférence de Monsieur Blanchard ait été très belle et très éloquente, Messieurs, il y a fait paraître un petit ressentiment qui s'étend par tout le corps de son discours, en justifiant avec assez de chaleur¹ la partie de laquelle il s'est servi pour l'objet de son entretien, qui est la couleur, comme si l'on l'avait offensée et qu'on lui eût voulu ôter quelque chose de son mérite, ayant assez fait paraître que c'est la conférence que mon oncle a ouverte le 6 de juin¹, de laquelle il a eu pensée qu'on a voulu choquer une partie qui est admirée de tout le monde. Je ne parlerais pas davantage de cette rencontre si l'Académie n'avait pas fait un arrêté (Monsieur Le Brun y étant présent) sur le fruit qu'il est nécessaire de tirer de la conférence qui se tint au mois de juin, de sorte, Messieurs, que ce n'est plus une affaire qui regarde un particulier mais toute la Compagnie en général. Je vous supplie, Messieurs, que si l'on a voulu mal entendre ses sentiments à l'absence de Monsieur Le Brun, qui était malade alors, présentement que le Ciel nous l'a rendu à nos vœux, que cette conférence soit relue avec celle de Monsieur Blanchard pour la justification de mon oncle, les sentiments duquel ont toujours été très conformes à la vérité.

Présenté à l'assemblée du 24^e décembre 1671 par M. de Champaigne. H. Testelin

¹ Il s'agit en fait de la conférence de Champaigne du 12 juin 1671 sur la *Vierge à l'Enfant* du Titien.

² A. Fontaine (1903, p. 27-28) a lu ici à tort « 27^e ».

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Une seconde main a raturé cette expression et écrit : « émulation ».

| 2 janvier 1672

Les *Procès-verbaux* indiquent à cette date : « L'Académie, après s'être exercée en la conférence publique, s'est retirée. » (t. I, p. 371)

On peut supposer que cette conférence a consisté dans la relecture des discours de Philippe de Champaigne (12 juin 1671) et de Blanchard (7 novembre 1671), qui avait été proposée par Jean-Baptiste de Champaigne lors de la séance précédente.

| 9 janvier 1672

Jean-Baptiste de Champaigne : Contre le discours de Blanchard Charles Le Brun : Sentiments sur le discours de Blanchard

JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE : CONTRE LE DISCOURS DE BLANCHARD

MANUSCRIT ENSBA, ms. 155. Sur la page de garde, deux commentaires, dont le premier est visiblement de la main de Caylus, renvoient à l'ensemble de cette « querelle »¹.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURES 13 avril 1697, par Guillet (« un discours, fait par M. Champaigne le neveu, pour répondre à une autre conférence précédente qui avait été faite sur le mérite de la couleur. Ce discours de M. Champaigne avait déjà été lu dans l'Académie le 9 janvier 1692² ») ; 5 septembre 1711 (« un discours fait par M. Champaigne le jeune, qui contient quelques réflexions sur un discours de M. Blanchard, qui a été lu dans la dernière assemblée de conférence »).

ÉDITIONS A. Fontaine 1903, p. 29-34 ; A. Mérot 1996, p. 214-217.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 174-176.

REMARQUES Contre l'usage qui voulait qu'une seule séance, au début de chaque mois, fût consacrée à la lecture de conférences, il semble bien que l'Académie ait jugé nécessaire de se réunir à deux reprises, à une semaine d'intervalle, pour traiter de la question du coloris. On peut donc supposer que la séance publique du 2 janvier 1672, mentionnée par les *Procès-verbaux*, a été consacrée à la relecture des conférences de Philippe de Champaigne et de Blanchard, et celle du 9 janvier 1672, que les *Procès-verbaux* ne mentionnent pas (et qui n'a peut-être pas été publique), à la lecture de celles de Jean-Baptiste de Champaigne et de Le Brun.

¹ « Cette pièce à la suite de Blanchard. Ce petit procès est curieux et utile » ; et d'une autre écriture : « Le neveu Champaigne cite pour origine de ce procès la conférence ouverte par son oncle le 6 juin 1671. Il se trompe : cette conférence a été faite le 12 de ce mois ainsi qu'il est marqué au bas et signé par le secrétaire. Bagatelle que cela. Il parle ensuite d'un arrêté fait en conséquence par l'Académie portant une approbation formelle de cette conférence ; et je ne trouve pas la moindre trace de cette approbation dans les registres. Cela fera quelque difficulté pour lier l'histoire de cette querelle. N'importe. On fera comme on pourra. Mais tout ce procès me paraît bien mal fagoté. Le mémoire de M. Blanchard est plein de sophismes. La réponse de M. Le Brun est pitoyable et celle-ci n'est qu'un pointillage d'humeur qui ne conduit à rien d'utile ni d'instructif. »

² Pour 1672.

C'est inutilement, Messieurs, que dans ce discours l'on ait tant élevé le mérite de la couleur, puisque dans la conférence de mon oncle il en a été dit tout ce qui s'en peut dire. Cependant, il paraît que ces sentiments n'ont pas été bien entendus de tout le monde, puisque l'auteur du discours qui vient d'être lu l'a supporté avec impatience et a cru qu'on imputait à crime aux habiles peintres d'exceller en cette partie. C'est ce qui m'a obligé de prier la Compagnie de relire ce que mon oncle en a dit afin qu'elle juge de la vérité de ces sentiments, et quoique je ne prétende pas diminuer en rien ce que le discours opposé a de beau en soi, je supplie l'assemblée de me permettre d'y faire quelques brèves remarques pour tendre à développer cette matière.

Dans l'article 3, l'on a prétendu faire voir que dans le discours de mon oncle il y a paru beaucoup d'indifférence pour le tableau du Titien, dont il a tiré le sujet de sa conférence. Dans ce commencement, il paraît n'être pas fort équitable.

Dans l'article suivant, il dit qu'il ne veut rien dire du particulier des couleurs. Cela étant, il n'est pas possible d'en bien établir le mérite.

L'article 9 ne s'accorde pas avec le premier, qui établit le dessein pour l'âme et le premier mobile de l'art.

Quant à l'article 14, il est admirable de dire si c'est assez que la fin du peintre soit d'imiter la nature. Il dit que non, puisque tous les beaux arts se proposent la même chose, que ce n'est pas encore assez tromper les yeux, puisque la sculpture, en beaucoup d'occasions, le pourrait faire.

Je ne sais, Messieurs, si l'on peut croire que le peintre se doit proposer un autre objet que l'imitation de la belle et parfaite Nature. Se doit-il proposer quelque chose de chimérique et d'invisible ? Il est pourtant constant que la plus belle qualité du peintre est d'être l'imitateur de la parfaite Nature, étant impossible à l'homme d'aller plus avant. Pour la sculpture, qui peut aussi tromper les yeux, prétend-on qu'elle fasse paraître son relief une superficie plate ? Ce serait le contraire du peintre qui s'efforce de faire paraître les choses plates être de relief.

Dans l'article 15, il tombe d'accord que c'est bien la fin du peintre d'imiter la nature et de tromper les yeux, mais qu'il y faut ajouter que cela se fait par le moyen des couleurs. Puisqu'elle ne peut former aucune figure sans le dessein, ainsi ce n'est pas la couleur qui fait la fin du peintre. De dire que le peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des couleurs, c'est se tromper en voulant tromper les autres. Car le mot de « peintre » tire son origine de « dépeindre », qui est de faire la ressemblance de ce qu'on se propose. Cette qualité ne s'attache nullement à la matière, puisqu'on peint en prose. N'appelle-t-on pas la poésie une peinture parlante ?

Il me semble, Messieurs, que ce qui donne le nom de peintres, particulièrement à ceux de notre profession, est la généralité de tous les objets que la peinture représente et dont elle charme la vue.

Sur l'article 21 et celui qui suit, qu'y a-t-il à dire autre chose sur cette discussion que de dire que le but du peintre ne doit être autre chose, en suivant la belle Nature, que de plaire aux yeux, ce qui ne se peut faire que par le moyen du dessein ? Quant à ceux à qui il vaut mieux plaire, Cicéron l'orateur dit qu'il ne faut plaire qu'aux savants.

Dans l'article 26, il est dit que les tableaux d'un médiocre dessein, colorés dans la perfection, feront plus d'effet et tromperont davantage que ceux qui auraient des couleurs médiocres, quoique dessinés dans la dernière justesse. 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, de quoi il n'y a aucun lieu de douter.

L'article 27 ne demande point d'autre réponse que ce qui est déjà dit. Pour celui qui suit, dans lequel l'on met tous les autres arts qui se proposent d'imiter la Nature entre les brutes³ d'où il tire le peintre par la couleur, qu'on nomme la raison avec laquelle il le fait un homme raisonnable d'entre tous les végétaux, et que celui qui possède le mieux la partie qu'on nomme la couleur est le plus savant peintre, à cela on accordera bien que c'est un plus savant coloriste, mais non pas un plus savant peintre.

Dans l'article 29, il prétend qu'en négligeant la couleur l'on se néglige soi-même, et qu'en diminuant son mérite l'on diminue celui des peintres. Le peintre se néglige et diminue son mérite quand il ne met pas les parties de la peinture en leur rang et qu'il prend l'ombre pour la vérité.

Par l'article 31, l'on y excite l'auditoire à l'estime de la couleur par les exemples de l'Antiquité. N'ayant pas donné lieu de croire qu'on la méprise, c'est en vain qu'on s'efforce de faire avoir de l'estime pour elle, puisqu'on en a autant qu'il en faut avoir, et l'on s'est trompé de dire qu'on veut faire le procès à la couleur. Il ne faut que se souvenir de ce que mon oncle a dit dans sa conférence pour détruire le fantôme qu'on s'est formé, puisqu'il semble n'avoir fait autre chose que le panégyrique du Titien, qu'on peut dire avoir été le prince des coloristes, et s'il a dit qu'il ne faut pas que la jeunesse en fasse dans leur commencement leur unique étude, peut-on l'accuser pour cela d'avoir ôté le mérite de la couleur ? Non, sans doute, Messieurs, je m'assure que vous tomberez tous d'accord que mon oncle a raison, et l'auteur même du mérite de la couleur en demeurera d'accord, puisqu'il dit que le dessein est le premier mobile de la peinture. Il est donc vrai de dire que les jeunes gens doivent premièrement s'appliquer à l'étude du dessein.

Dans le dernier article, il dit que la couleur est aussi nécessaire que le dessein. C'est ce qui est absolument insoutenable, puisqu'elle ne peut plaire dans notre art qu'à mesure

³ Sur l'usage de ce terme, voir la conférence de Blanchard.

qu'on la soumet et qu'on la captive dans les règles du dessein en formant les objets, en sorte qu'on peut dire avec vérité que celui qui la dessine le mieux et la réduit le plus juste en sa place par l'effort du dessein est le plus savant coloriste et le plus savant peintre. Car elle sert au dessein sur une toile de la même manière que fait le crayon sur le papier, et du moment qu'elle ne sert plus à ce premier mobile de notre art, elle ne sert qu'à égarer et changer le nom de peintre en celui de barbouilleur.

Prononcé en l'assemblée publique de l'Académie royale de peinture et de sculpture le neuvième jour de janvier mil six cent soixante et douze par M. Champaigne le neveu. H. Testelin

NOTE PHILOLOGIQUE

¹ Le corps de phrase qui suit a été abondamment raturé.

CHARLES LE BRUN : SENTIMENTS SUR LE DISCOURS DU MÉRITE DE LA COULEUR

MANUSCRIT ENSBA, ms. 154. Une page de garde ajoutée au XVIII^e siècle porte un commentaire de Caylus¹.

PROCÈS-VERBAUX Pas de mention.

DATATION Le manuscrit est daté au bas de la dernière page par Testelin.

RELECTURES 4 mai 1726 (« un discours de feu M. Le Brun, intitulé : Sentiments sur le discours du mérite de la couleur, qui fut lu à l'Académie le 7^e de novembre 1671 »). Peut-être également la conférence du 10 novembre 1714 (« discours sur le dessein, prononcé autrefois par M. Le Brun »).

ÉDITIONS A. Fontaine 1903, p. 35-44 ; A. Mérot 1996, p. 218-223.

BIBLIOGRAPHIE B. Teyssèdre 1965, p. 176-179, 439-441, 444 ; J. Lichtenstein 1989 ; J. Montagu 1996, p. 550-554 ; M. Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, 1996, p. 29-39.

REMARQUES Voir les remarques sur la conférence de Jean-Baptiste de Champaigne.

NOTICE ÉDITORIALE Le texte comporte de nombreuses ratures et corrections effectuées d'une seconde main, datant vraisemblablement du XVIII^e siècle – toutes les références à Louis XIV et au contexte historique de la conférence sont supprimées.

Sentiments sur le discours du mérite de la couleur qui fut lu à l'Académie de peinture

Pour bien parler du mérite de quelque chose, il faut savoir en quoi il consiste.

Or le véritable mérite est celui qui se soutient de lui-même et qui n'emprunte rien d'autrui.

De sorte que, pour connaître le mérite du dessein et celui de la couleur, et pour en faire

¹ « Il faut mettre ce discours au net avec quelques-unes des corrections, car il y en a que je voudrais garder, et le mettre à la suite de celui de Blanchard, qui est très bon, et auquel celui-ci répond. »

la différence, il faut considérer laquelle de ces deux choses subsiste davantage par elle-même et est plus indépendante de toutes les autres.

[Dessein théorique et dessein pratique]

Premièrement, on doit savoir qu'il y a deux sortes de desseins : l'un qui est intellectuel ou théorique, et l'autre pratique².

Que le premier dépend purement de l'imagination, qu'il s'exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit.

Que le dessein pratique est produit par l'intellectuel et dépend par conséquent de l'imagination et de la main. Il peut aussi s'exprimer par des paroles.

C'est ce dernier qui, avec un crayon, donne la forme et la proportion, et qui imite toutes les choses visibles, jusqu'à exprimer les passions de l'âme, sans qu'il ait besoin pour cela de la couleur, si ce n'est pour représenter la rougeur et la pâleur.

[Le dessin plus noble que la couleur]

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.

Car l'on demeure d'accord que la couleur n'est qu'un accident et qu'elle est produite par la lumière, parce qu'elle change selon qu'elle est éclairée, en sorte que, la nuit, le vert paraît bleu et le jaune paraît blanc, étant tous deux éclairés d'un flambeau. Ainsi la couleur change selon la lumière qui lui est opposée.

Il faut encore considérer que la couleur qui entre dans les tableaux ne peut produire aucune teinte ni coloris, que ce ne soit par la matière même qui porte la teinte, car l'on ne saurait faire du vert avec une couleur rouge, ni du bleu avec du jaune

C'est pourquoi l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessein, qui ne relève que de l'esprit.

On peut encore ajouter à cela que la couleur dépend du dessein, parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessein.

Elle ne peut pas même exprimer le moindre pli de draperie que ce ne soit le dessein qui lui donne la forme. Tout son arrangement dépend de lui seul. Autrement il n'y aurait aucun ordre dans la distribution de la couleur, et les broyeurs seraient au même rang que les peintres si le dessein n'en faisait la différence, car ils emploient des couleurs comme eux, et savent presque aussi bien qu'eux de quelle manière il les faut étendre.

² Cette distinction est une adaptation de celle entre *disegno interno* et *disegno esterno* proposée par Federico Zuccaro au chapitre X de *I'Idée de' pittori, scultori ed architetti* (1607).

Ainsi nous voyons que c'est le dessein qui fait le mérite des peintres, et que ce n'est pas la couleur.

Et s'il est vrai, comme nous avons dit, que le mérite de quelque chose est d'autant plus grand qu'il dépend moins d'une cause étrangère, il s'ensuit que le mérite du dessein est infiniment au-dessus de celui de la couleur, lequel tire tout son lustre du dessein. C'est pourquoi il ne la faut pas élever si haut jusqu'à vouloir prétendre que c'est elle qui fait les peintres et les tableaux et que, sans elle, il n'y aurait point de peintres ni de peinture.

Car nous venons de voir que c'est le dessein qui lui commande et qui en fait tout l'éclat et toute la gloire.

Et si nous nous en rapportons à ce que les Anciens nous ont dit de l'origine de la peinture, nous verrons que ce ne fut pas avec de la couleur qu'elle fut trouvée. Car l'on dit que la bergère qui fit le portrait de son amant n'avait pour couleurs et pour pinceau qu'un poinçon, ou tout au plus un crayon, avec lequel elle traça l'image de celui qu'elle aimait, et néanmoins toute l'Antiquité n'a pas laissé de nommer ce premier portrait l'origine de la peinture, quoique l'ouvrière n'eût employé aucune couleur pour le faire³.

³ Dans son poème *La Peinture* (1667), lu à l'Académie, Perrault avait déjà fait allusion à l'histoire de la fille du potier Dibutades, tirée de Plin l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 12). Dans la première édition du poème de Perrault, cette histoire a été illustrée par une gravure d'après un dessin de Le Brun.



François Chauveau,
d'après Charles Le Brun,

cul-de-lampe pour
Charles Perrault,
La Peinture, poème,
1668, Paris, ENSBA.

[La part de la couleur]

Il est donc aisé de conclure que ce n'est pas la couleur qui fait le peintre ni le tableau. Mais je demeure d'accord qu'elle aide et contribue à lui donner la dernière perfection, de même que la beauté du teint achève de donner la perfection aux beaux traits du visage.

Car assurément le peintre ne peut être parfait qui ne sache bien appliquer les couleurs, ni un tableau ne saurait être accompli en toutes ses parties que la couleur n'y soit employée doctement et avec œconomie. Mais je dirai aussi que cette doctrine et cette œconomie viennent du dessein, et qu'en un mot tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessein satisfait l'esprit.

Et comme les tableaux sont faits pour plaire à l'un et à l'autre, la couleur a sa part, comme je viens de dire, dans la perfection de l'ouvrage.

De sorte qu'il ne la faut pas négliger ni en faire peu d'estime. Au contraire, il la faut étudier avec soin et avec application, mais de manière que le dessein soit toujours le pôle et la boussole qui nous règle dans cette étude, afin de ne nous pas laisser submerger dans l'océan de la couleur, où beaucoup de gens se noient en voulant s'y sauver.

[Le dessin et l'architecture]

De sorte que, pour éviter ces dangers, il faut s'appliquer fortement dans l'étude du dessein, et pour vous y encourager, je vous dirai, Messieurs, que l'éloquent discours qui a fait tout récemment la louange de l'architecture à l'ouverture de l'Académie de Messieurs les architectes a fait aussi l'éloge du dessein, d'autant que c'est par lui que l'architecture met au jour toutes ses plus belles idées⁴.

C'est lui qui lui fait tracer le plan de tous ces grands édifices, de ces ponts, ces chaussées, ces fortifications, ces places publiques et toutes les magnifiques structures qu'elle met au jour¹. C'est lui qui perfectionne l'architecte, et je n'en veux pas d'autre preuve que ce que Vitruve enseigne lorsqu'il dit qu'il faut que l'architecte sache parfaitement dessiner⁵, ce qu'il n'entend pas seulement à l'égard des bâtiments mais aussi du corps humain, parce que c'est des proportions de l'homme qu'il tire toutes celles de ces grands édifices et qu'il en forme même les parties⁶.

Il nous apprend que les proportions des colonnes sont tracées aussi sur celles de ce chef-d'œuvre de la nature et qu'il y en a de divers sexes, les unes formées sur l'homme, et [d'autres] sur la femme, et d'autres même sur de jeunes filles⁷.

⁴ Le 30 décembre 1671, l'Académie royale d'architecture est instituée par volonté royale, sous l'inspiration de Colbert : l'architecte François Blondel y lit un discours qui a été publié en tête de son *Cours d'architecture enseigné en l'Académie d'architecture*, Paris, 1675.

⁵ Vitruve, *De architectura*, I, 1 : « Il [l'architecte] doit savoir dessiner afin de pouvoir avec plus de facilité, sur les dessins qu'il aura tracés, exécuter tous les ouvrages qu'il projette. »

⁶ *Ibid.*, III, 1.

⁷ *Ibid.*, IV, 1.

De sorte qu'il fait voir par là que l'architecte doit bien savoir ces proportions, mais qu'il faut encore qu'il les sache parfaitement dessiner et tout ce qui se voit dans la Nature, car sans cela il ne serait pas capable de former tous les ornements qui enrichissent les bâtiments. Comment l'architecture pourrait-elle, sans le dessein, donner la forme à toutes ces pyramides, ces obélisques qui sont chargés de lettres^{II} hiéroglyphiques qui n'ont pu être tracées que par le dessein ?

Comment ferait-elle voir tous ces superbes mausolées qui ont marqué la grandeur de ceux dont ils renfermaient les cendres, et ces magnifiques arcs de triomphe qui ne sont, à vrai dire, que de fameux piédestaux que le dessein a inventés pour porter la statue des conquérants et pour recevoir des tableaux de marbre que le dessein y doit tracer pour représenter les faits d'armes et les triomphes des victorieux ?

C'est par le dessein que toutes ces statues de marbre et de bronze, que l'on élevait en l'honneur des hommes vertueux, prenaient leurs formes et leurs proportions.

Car l'on demeurera d'accord que les plus savants et les plus fameux sculpteurs n'ont trouvé la beauté de leurs contours et la justesse de la proportion de leurs figures que par le moyen du dessein.

[La réunion des trois arts autour du dessein]

Et pour tout dire en peu de mots, l'architecture et le dessein ne sont qu'une même chose, d'autant que le dessein rend le peintre et le sculpteur capables d'être architecte. Je n'en veux pas d'autre autorité que celle qui fut prononcée dans le savant discours dont j'ai parlé. Car ce fameux ouvrier^{III} qui proposa à Alexandre de faire sa statue du mont Athos, fit bien voir qu'il était sculpteur, puisqu'il proposa une statue plutôt qu'un bâtiment, et qu'il était peintre par la manière dont il usa^{IV} pour se faire voir à ce conquérant. Car assurément il fallait être peintre pour inventer cette manière d'habillement qu'il prit. La peau de lion qu'il avait sur ses épaules et la massue qu'il tenait à sa main formaient comme un tableau qui, par son spectacle, arrêta Alexandre et qui donna le moyen à l'inventeur de faire entendre son dessein à ce prince.

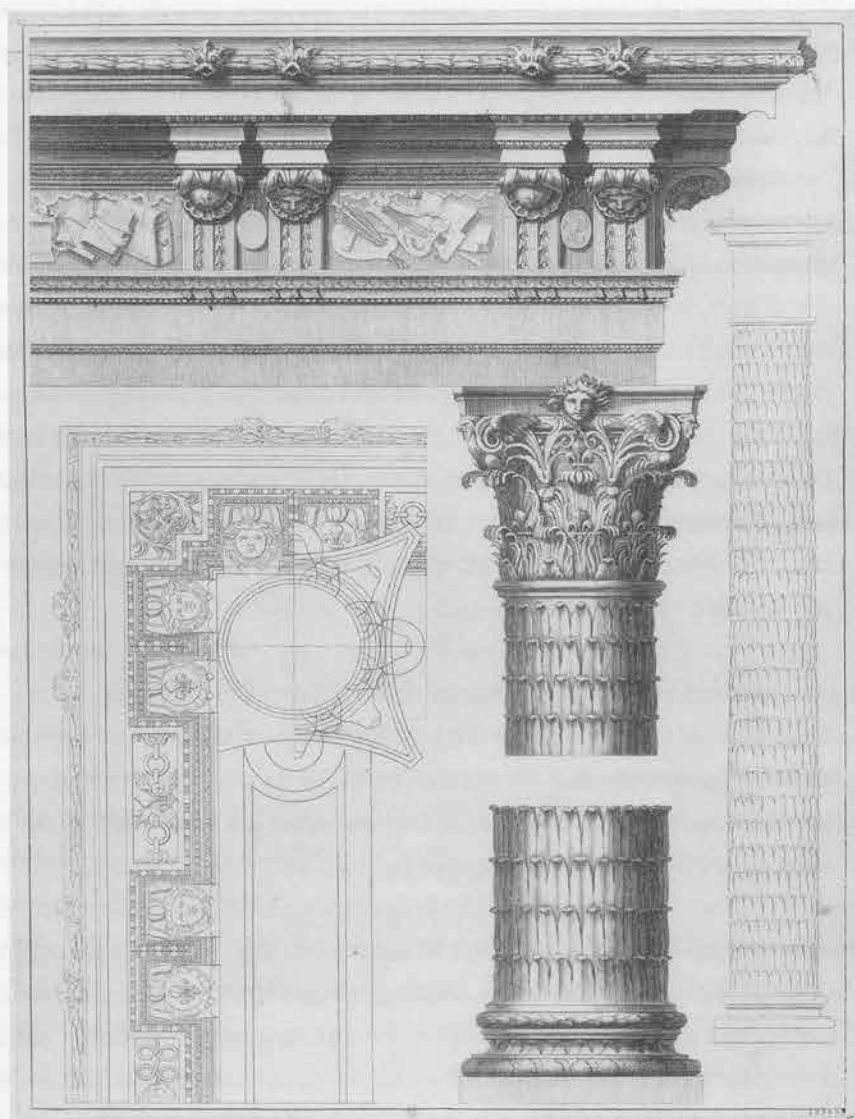
L'on ne peut pas aussi douter que ce sculpteur n'entendît parfaitement les bâtiments, puisqu'il jeta les fondements de la ville d'Alexandrie^V.

Ainsi, nous voyons que le dessein fait que les architectes, les peintres et les sculpteurs^{VI} ne sont qu'une même chose.

Nous en trouverons beaucoup d'exemples dans l'Antiquité, outre celui que je viens de marquer.

Mais sans aller si loin, il faut considérer quels ont été les architectes des derniers siècles.

Il n'y en a presque pas un qui ne fût peintre ou sculpteur. Et pour s'en instruire, il ne faut que lire Vasari^{VII} et voir les fameux temples, les superbes palais qu'ont faits



Sébastien Le Clerc, d'après Charles Le Brun,

Ordre français,

Paris, BNF, département des Estampes.

Michel-Ange et Raphaël. Et si ce dernier a mérité le nom de divin par son dessein et son pinceau dans l'école des peintres, il l'a mérité aussi par son architecture dans celle des architectes, car c'est ainsi que le nomme Serlio^{VIII}, lorsqu'il rapporte un morceau de bâtiment de ce fameux peintre qu'il met en parallèle avec les plus beaux de ceux de l'Antiquité⁸.

Je ne dirai rien des ouvrages d'architecture qu'a faits Jules Romain et tous les peintres et sculpteurs de son temps.

Nous en avons eu encore dans le siècle d'aujourd'hui qui ont fait la même profession : Pierre de Cortone, André Sacchi^{IX}, l'Algarde et le cavalier Bernin qui est encore vivant nous font bien voir par leurs ouvrages^X qu'un peintre et un sculpteur peuvent être bons architectes quand ils sont bons dessinateurs.

Et si un jour notre monarque peut être informé de la conformité et de l'union qu'il y a entre la peinture et l'architecture, il ne voudra pas sans doute les séparer d'ensemble et ne formera qu'une école des deux qu'il a établies.

Je suis persuadé aussi que si les grandes affaires de Monseigneur le Surintendant des Bâtiments, notre Protecteur, lui permettent d'y faire réflexion, qu'il les unira dans une même école, comme elles le sont dans leurs productions^{XI}, et ce sera alors, Messieurs, que vous connaîtrez l'avantage du dessein, et que vous n'aurez pas de peine à faire la différence de son mérite pour l'élever infiniment au-dessus de celui de la couleur.

Ce sera lui qui vous fera prendre part dans la composition de ce fameux ordre français, qui doit porter autant de figures allégoriques qu'il aura d'ornements pour marquer l'état glorieux où est aujourd'hui la France sous le règne de Louis XIV, le plus grand et le plus triomphant monarque qu'elle ait jamais eu⁹.

Ce présent discours a été prononcé par Monsieur Le Brun en l'assemblée publique de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 9^e jour de janvier mil six cent soixante et douze. H. Testelin

À la fin du mois de janvier 1672, meurt le chancelier Séguier, protecteur de l'Académie. Celle-ci interrompt alors la plupart de ses occupations habituelles pour lui préparer une cérémonie funèbre, qui a lieu le 5 mai 1672. Les conférences sont suspendues jusqu'au début du mois de juin.

⁸ S. Serlio, *Libro d'Architettura*, Venise, 1566, libro quarto, p. 192.

⁹ Un concours pour l'invention d'un « ordre français », sixième ordre qui viendrait achever les ordres antiques (toscan, dorique, ionique, corinthien et composite), avait été lancé par Colbert en 1671. Il devait être utilisé pour le second étage de l'aile orientale de la cour carrée du Louvre. Plusieurs dessins conservés au Louvre témoignent des multiples recherches de Le Brun pour les chapiteaux (L. Beauvais 2000, n° 2683-2690). Les résultats ne semblent guère avoir été convaincants, en dépit de propositions comme celles par exemple de Claude Perrault, Sébastien Leclerc et Charles Le Brun. Une version de cet ordre comprenant la figure d'Apollon, des coqs gaulois et des fleurs de lys a été utilisée dans la Grande Galerie de Versailles. Sur ces questions : J.-M. Pérouse de Montclos, « Le sixième ordre d'architecture ou la pratique des ordres suivant les nations », *Journal of the society of architectural historians*, 1977, p. 223-240.

NOTES PHILOLOGIQUES

- I Expression raturée et remplacée par : « fait paraître à nos yeux. »
II Raturé et remplacé d'une seconde main par : « figures. »
III Terme raturé et remplacé par « Stasicrate ». Il s'agit effectivement de cet architecte, également appelé Dinocratès, et cité par Vitruve, *op. cit.*, II, préface.
IV « s'accommoda » d'une seconde main.
V Ce paragraphe et le précédent depuis « Car assurément » ont été rayés sur le manuscrit.
VI Ajouté d'une seconde main : « et les ingénieurs ».
VII Ms. : « Vasarry ».
VIII Ms. : « Cerlio ».
IX Ms. : « Pietre de Cortone, André Saquy ».
X De là à la fin de l'avant-dernier paragraphe, le manuscrit est rayé.
XI En marge, d'une autre main : « n'ayant autre intention, comme il le fait assez voir, que de porter ces beaux arts dans la perfection où ils ont été autrefois. »

Crédits photographiques

© École Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris : pages 63, 129, 164, 165, 200, 231, 264, 272, 273, 318, 324, 349, 357, 365, 417, 427, 451.

© Bibliothèque Nationale de France, Paris : page de titre, pages 66, 244, 308, 337, 454.

© Photo RMN / © Droits réservés : pages 69, 151, 158, 198, 206, 254, 324, 356, 360, 390, 403.

© Photo RMN / © Gérard Blot : pages 103, 116, 150, 243, 287.

© Photo RMN / © René-Gabriel Ojéda : pages 110, 122, 138, 177, 250.

© Photo RMN / © Daniel Arnaudet : page 248.

© Photo RMN / © Hervé Lewandowski / René-Gabriel Ojéda : page 257.

© Photo RMN / © Jean-Gilles Berizzi : pages 306, 312.

© Photo RMN / © Hervé Lewandowski : page 368.

© Ministère de la Défense (Direction Centrale du Service de Santé des Armées), Musée du Service de Santé des Armées, Le Val-de-Grâce : page 181.

© Saint-Germain-en-Laye, Musée Municipal / © L. Sully – Jaulmes : page 300.

© Musée des beaux-arts de Brest : page 303.

© Musée des beaux-arts de Dijon / Photo : François Jay : page 408.

© Musée de Grenoble : page 372.

© Musées de la ville de Rouen / Didier Tragin – Catherine Lancien : page 295.

© Cl. Musées de Sens, L. de Cargouët : page 442.

© Musée Pierre de Luxembourg, Villeneuve-lès-Avignon / © Maryan Daspét : page 139.

© 1990. Photo Scala, Florence : page 341.

© 1990. Photo Scala, Florence / Fondo Edifici di Culto – Min. dell'Interno : page 234.

© Alinari Archives, Florence : page 378.

© Bridgeman / ALINARI Archives : page 299.

© The National Gallery, Londres : page 302.

© The Metropolitan Museum of Art, Purchase T. Delacorte Jr. Gift, 1974 (1974.2) Photograph © 2000, The Metropolitan Museum of Art : page 296.

© The Putman Foundation, Timken Museum of Art, San Diego : page 185.

© Droits réservés : pages 92, 95, 420, 428.

Photogravure DPF Scann

Achévé d'imprimer en France

par Corlet Imprimeur S.A., 14100 Condé-sur-Noireau

Dépôt légal : Décembre 2006

N° d'imprimeur : 96496

Bayerische
Staatsbibliothek
München

1000

Prix de lancement 39,50 €
pour le volume 1
jusqu'au 31 mars 2007
puis 49 €

ISBN 978-2-84056-190-3
Prix 49 €

