

Introduction

Entre la matière et l'image, la surface et l'illusion

L'image peinte propose au regard deux lieux d'exploration : la figuration et la surface. Ce qui fait la qualité d'une peinture figurative réside peut-être précisément dans cet équilibre, qui est aussi une tension, entre l'illusion spatiale de l'image et l'affirmation d'une matière picturale informelle. L'œil peut ainsi considérer et apprécier alternativement le soin donné à l'exécution et l'efficacité de l'illusion, « l'opacité réflexive et la transparence transitive » (Louis Marin)¹. L'esthétique classique a longtemps tenu cette question à l'écart. Comme le note encore Louis Marin :

« Si les théories de l'art de la peinture dans leur histoire antique et moderne n'ont eu de cesse de thématiser et de formaliser, comme problème philosophique et esthétique, la transitivité de la représentation, de Platon à la Nouvelle Figuration, en revanche, les problèmes liés à l'opacité énonciative se sont vus [...] dissimulés et occultés par les jeux toujours fascinants des apparences, les séductions et les jouissances de la *mimesis*². »

S'appuyant sur le principe de l'imitation de la nature, tous les auteurs d'écrits sur l'art jusqu'au XIX^e siècle ont considéré la *mimesis* comme une constante de la définition de la peinture³. André Félibien (1619-1695) s'appuie ainsi sur l'exigence de ressemblance : « La peinture est un art qui par des lignes et des couleurs représente sur une surface égale et unie tous les objets de la nature, en sorte qu'il n'y a point de corps que l'on ne reconnaisse⁴. » La peinture est encore avant tout une image. Le regard du spectateur est continuellement invité à se projeter au-delà de la surface. L'adage célèbre d'Ovide « *ars adeo latet arte sua*⁵ », l'art se dissimule à force d'art, peut s'interpréter non seulement dans le sens d'une dissimulation de la difficulté technique de l'art, mais aussi d'une dissimulation de l'art lui-même en tant que matière.

INFÉRIORITÉ DE LA MATIÈRE

■ Le dédain de la matière exprimé dans la tradition métaphysique de la philosophie antique en particulier chez Platon⁶ pesa longuement sur l'estime que l'on portait aux arts visuels⁷. L'un des premiers auteurs à exprimer une pensée

néoplatonicienne de l'art est l'écrivain portugais Francisco de Holanda (1517-1585) dans son traité de la peinture *Da Pintura Antigua* achevé en 1548. Selon lui, l'imitation des formes extérieures de la nature par le peintre n'est que le moyen de rendre sensible une *Idea* préexistante dans son esprit. Avant Holanda, le concept d'*Idea* est rarement employé dans la littérature artistique⁸. Cette interprétation néoplatonicienne de la création artistique resta assez isolée pendant plusieurs décennies avant de connaître en Italie une soudaine et considérable postérité à la fin du xvi^e siècle, jusqu'à devenir la forme dominante de la pensée de l'art au siècle suivant. Le titre même de la plupart des ouvrages de théorie artistique écrits à cette époque exprime l'importance nouvelle et croissante du paradigme de l'Idée platonicienne : *L'Idée del Tempio della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (Milan, 1590), *L'Idée de' pittori, scultori ed architetti* de Federico Zuccaro, de l'Académie du Dessin à Rome (Turin, 1607), *L'Idée de la perfection de la peinture* de Roland Fréart de Chambray (Le Mans, 1662), et *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto* de Giovanni Pietro Bellori (discours prononcé en 1664 et publié en préface aux *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672). Pour ces auteurs, ainsi que le résume Anthony Blunt, « l'idée, dont l'œuvre d'art est une copie, provient de Dieu et non point du monde extérieur⁹ ». Zuccaro par exemple reprend le point de vue de Holanda considérant que l'*Idea* platonicienne est directement liée au Dessin. La beauté est transmise par Dieu dans l'esprit de l'homme grâce au Dessin et elle « poursuit par là son existence indépendamment de toute impression sensorielle. L'idée contenue dans l'esprit de l'artiste est la source de toute beauté dans les œuvres qu'il crée et sa faculté de produire une image du monde extérieur est sans importance, sauf dans la mesure où elle l'aide à donner une expression visible de son idée¹⁰ ». Cette distinction entre l'idée de l'œuvre et son exécution se retrouve chez Poussin. Celui-ci, s'adressant à Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), écrit à propos d'un tableau : « Je lui ai trouvé la pensée, je veux dire la conception de l'idée, et l'ouvrage de l'esprit est conclu¹¹. »

L'interprétation idéaliste de l'œuvre d'art se manifeste dans le concept de *costume*. Le terme est un italianisme et décrit bien plus que le mot « costume » en français¹². Il est exploré en détail par Roland Fréart de Chambray (1606-1676) qui y consacre un chapitre entier de son ouvrage cité *supra*¹³. Ce terme lui permet de préciser ses idées sur l'importance d'un style savant de représentation qui s'adresse « aux yeux de l'esprit¹⁴ ». Selon Daniel Dauvois¹⁵, chez Fréart de Chambray,

« le costume est ce par quoi le génie s'enrobe de savoir afin de se produire selon toutes les convenances. Le costume définit les voies érudites par lesquelles l'idée est installée dans sa puissance expressive, il arme le génie des éléments ou attributs nécessaires à l'identification et à la reconnaissance des figures, des actions et synthétiquement des sujets historiés. Faute du respect de cette partie de l'art de peintre, les peintres ne possèdent qu'un génie superficiel et les œuvres n'apparaissent pas "étudiées" et simplement "mécaniques". Car selon Fréart, la peinture, ramenée à son essence, "est toute esprit¹⁶" ».

La radicalité de cette position isole quelque peu Fréart de Chambray au sein des débats du temps, en particulier tels qu'ils s'expriment à l'Académie royale de peinture et de sculpture¹⁷. Cependant, le poids de l'*Idea* platonicienne est tel dans l'interprétation de l'art à l'époque que même Roger de Piles (1635-1709)¹⁸, le plus célèbre des défenseurs de la séduction de la peinture et des vertus de ses effets, écrit à propos de Rubens : « C'est l'esprit tout seul qui a travaillé à ses tableaux ; et l'on peut dire qu'à l'imitation de Dieu, il a soufflé ce même esprit dans ses ouvrages plutôt qu'il ne les a peints¹⁹. » Christian Michel souligne que « Dans la lignée de Vasari et de Zuccaro, [l'Académie royale de peinture et de sculpture] place philosophiquement le coloris au dernier rang²⁰. » Cela ne veut pas dire toutefois que le coloris n'y est pas étudié ou que l'institution a étouffé le courant des peintres coloristes. On ne manquera pas de faire remarquer que la deuxième conférence de l'Académie est consacrée à un tableau de Titien.

Les débats sur le coloris au sein de l'Académie ont suscité une surabondante bibliographie. Mais ces travaux se sont parfois appuyés sur une certaine simplification des positions des protagonistes respectifs. À la suite de Bernard Teyssède, de nombreux auteurs ont entériné l'idée d'une hostilité de la jeune Académie envers le coloris²¹. Les études plus récentes ont démontré que si les débats sur le coloris et le dessin ont rapidement tourné à la querelle de pamphlets, l'Académie elle-même par la voix des orateurs lors des conférences, a principalement cherché à souligner la complémentarité des vertus respectives du coloris et du dessin²². Ce qui préoccupe essentiellement l'institution – et ce n'est que logique – c'est la question de l'enseignement et donc du modèle. Les débats autour de Rubens et Poussin visent surtout à contester l'idée de modèle unique. Et que si pour telle ou telle raison, Rubens ne peut pas être considéré comme un modèle parfait, alors Poussin ne saurait l'être non plus. Pour ce qui regarde les peintres et leur pratique, le « rubénisme » de Le Brun tend également à montrer que l'on n'a pas affaire à une opposition radicale de clans.

Cependant, avant les débats ayant agité l'institution dans les années 1670-1675, le poids de la théorie de l'*Idea* était resté particulièrement pesant. La défense du coloris reposait principalement sur sa capacité à créer une image du monde qui prête à l'illusion, qui crée un effet de profondeur ou un effet de douceur (en particulier pour les carnations). La caractérisation de la peinture comme poésie muette, interprétation régulièrement reprise autour de l'adage *ut pictura poesis*, marginalisa longtemps la part matérielle de la peinture. Félibien écrit en 1666 que les éléments de la facture que sont le dessin et le coloris « ne regardent que la pratique et appartiennent à l'ouvrier : ce qui les rend moins nobles que la première [la composition], qui est toute libre, et que l'on peut savoir sans être peintre²³ ». Par rapport à la poésie et aux Arts libéraux, la peinture conserve aux yeux des Classiques et des puristes une infériorité congénitale, une pesanteur. Les auteurs d'écrits sur l'art ont dépensé beaucoup d'énergie à défendre la dignité, malgré tout, de la peinture. Ils tentèrent pour cela de diminuer l'importance de la part matérielle de la création plastique. Comment préserver la pureté de l'Idée dans l'image incarnée ? Avec

la toile peinte, le sens spirituel de la vue est concurrencé par la tentation d'une pulsion tactile et même par le goût et l'odorat. Le jargon des critiques d'art du XVIII^e siècle reprend souvent un vocabulaire de cuisine²⁴ : ragoût, piquant, pâte, et même omelettes ou croûtes de pain brûlé²⁵. Les outils du dessin sont ceux de l'écrivain, plume, encre, crayon, papier, alors que le maniement des outils de la peinture évoque le travail de l'ouvrier. Le dessin est l'empreinte de l'Idée. Il est la part de la création la plus proche de l'esprit. La couleur est directement liée à l'indignité de la matière. Elle tache, elle souille, elle a une odeur, une odeur de peinture, que l'on retrouve dans les ateliers d'artistes, une odeur d'essence de térébenthine et d'huile de lin. Le mépris pour les odeurs et les sensations se noue autour de l'ambiguïté sémantique du mot « sentir ». Ne pas « sentir » la matérialité de la peinture est alors un éloge du talent du peintre. Un auteur anonyme décrit ainsi le tableau phare du Salon de 1765, *La Jeune fille et l'oiseau mort* de Greuze : « Rien n'y sent la palette, c'est l'air de vie de la nature même²⁶... » Le *Dictionnaire portatif* (Paris, 1757) d'Antoine-Joseph Pernety donne pour l'entrée *Palette* :

« On dit qu'un tableau sent la palette lorsque les couleurs locales ne sont pas vraies & telles que la nature nous les présente. On dit au contraire qu'un tableau ne sent pas la palette lorsque le mélange en a été fait si à propos & si savamment qu'on ne saurait dire de quelles couleurs le peintre s'est servi pour imiter si bien la couleur naturelle des objets représentés dans le tableau. »

AFFIRMATION DE LA TOUCHE

■ La peinture de touche²⁷ devient alors une sorte de défi par rapport à cette interprétation idéaliste et désincarnée de l'art. Tout d'abord, l'empreinte du pinceau est une rupture de l'illusion. L'insistance sur la présence d'une matière appliquée par touche successive contredit audacieusement la loi d'airain de la *mimesis* car la Nature n'offre pas un tel modèle. La nature est peinte sans coup de pinceau visible. Francesco Albani disait que : « *La natura è diligentissima, e tanto unita, che non si veggono pennellate, e di finitezza infinita*²⁸... ».

Ensuite, la touche vient questionner la notion d'achèvement. Une peinture où les touches restent visibles peut apparaître comme non finie, incomplète, « im-parfaite » en comparaison d'une production lissée. La vaste question de l'inachevé en art, posée magistralement par l'œuvre de Michel-Ange, a mis un certain temps à être abordée en tant que telle dans la littérature artistique française. On a toujours cherché à trouver une explication conjecturale au non-fini. Ainsi, Félibien trouve une excuse à la peinture hâtive de Tintoret :

« Il se plaignait souvent de ce qu'étant quelquefois accablé d'affaires & obligé de finir promptement ses tableaux pour subvenir aux besoins de sa famille, il n'avait pas le temps de les achever entièrement. Étant certain que s'il eût eu le loisir de les mettre tous en l'état qu'il eût bien voulu, il n'en serait sorti de sa main que de très achevés²⁹. »

Enfin, troisième entame contre la tradition classique de la *mimesis* : la variété des styles, ou, pour être plus exact, des manières, s'oppose au critère d'absolu de l'imitation en peinture. Deux imitations fidèles d'un objet de la nature par deux peintres différents donneront deux tableaux différents l'un de l'autre (au-delà même des habiletés respectives dans le maniement des outils).

MATIÈRE/MANIÈRE

■ L'étude de la manière des artistes renvoie nécessairement au traitement d'une matière. Ce jeu entre manière et matière, souligné en français par la quasi-homophonie des termes, est au cœur des réflexions sur la peinture de touche. Une faute de frappe, qui tient du lapsus révélateur, dans un catalogue de vente, nous en apporte l'illustration : « Un Portrait d'homme [de Frans Hals] à mi-corps & vu de trois quarts, portant moustaches, la tête couverte d'un chapeau gris & vêtu dans le costume espagnol. Ce Tableau, d'une matière large & facile, est du beau faire de ce Maître³⁰. »

La reconnaissance de la matière modifie le processus de compréhension de l'image pour le spectateur. Ce qu'il regarde change. Le tableau n'est plus seulement une image mais une surface, et même un objet. La peinture de touche impose une inversion du regard. La touche devient une tache. Elle offre une délectation nouvelle pour les yeux qui s'oppose à la délectation par l'esprit. Avec la tache de surcroît, le coloris n'est plus contenu par le dessin : en d'autres termes, la matière n'est plus dominée par l'idée.

Ce qui s'exprime désormais dans l'image peinte, plus qu'une représentation du monde visible, c'est l'acte créateur du geste de l'artiste. La tache étant l'empreinte du mouvement de sa main, elle porte sa présence. Peut-être est-ce de là que naît également le plaisir de la contemplation d'une peinture où la trace du pinceau est visible ? D'un sentiment d'intimité avec la source de la création. La trace du pinceau rend compte du mouvement de l'outil et par là renvoie au sens du toucher. La recherche d'une belle *pastosità* à partir de la Renaissance vénitienne exalte la caresse du pinceau et fonde, comme dit Daniel Arasse, une érotique de la peinture³¹. Le sens de la vue se prolonge dans celui du toucher. L'acte de peindre est une action tactile et sensuelle qu'exprime sublimement Paul Valéry :

« On sent bien que pour Titien, quand il dispose une Vénus de la chair la plus pure, mollement assemblée sur la pourpre dans la plénitude de sa perfection de déesse et de chose peinte, *peindre* fut caresser, joindre deux voluptés dans un acte sublime, où la possession de soi-même et de ses moyens, la possession de la belle par tous les sens se fondent³². »

L'affirmation de la visibilité de la touche dans la peinture correspond à une prise en compte grandissante de la matière de l'œuvre et par là même marginalise l'*ut pictura poesis*³³. Elle compte en elle les éléments d'un vrai renouvellement de la pensée de l'art³⁴.

MÉTODES D'APPROCHE

■ L'étude de la peinture de touche doit affronter deux difficultés contradictoires. C'est d'abord la masse considérable de la documentation dans sa double nature bibliographique : sources et travaux de recherches. Entre le dernier tiers du xvii^e siècle et la fin du xviii^e siècle, les écrits sur l'art sont nombreux et s'étirent souvent sur un grand volume de pages. Félibien et Roger de Piles sont des auteurs à la fois passionnants et prolixes. On dut maîtriser le massif que représentent les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture³⁵, extraire l'essentiel de la nébuleuse des comptes rendus des Salons, faire son choix dans la colossale et captivante *Encyclopédie méthodique* de Watelet et Lévesque (1788-1791). Il a fallu également ne pas se perdre dans l'immense bibliographie consacrée à la théorie de l'art de la Querelle du coloris³⁶ et de tenter de faire un sort au cas Denis Diderot (1713-1784)³⁷.

L'autre difficulté, inverse de la première, était de trouver des études consacrées véritablement à la touche des peintres. Deux ouvrages nous ont été particulièrement précieux dans l'approche de ces questions : le livre de Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières* (1993) pour la période médiane de notre étude et le livre de Thomas Crow, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* (1995, trad. fr. 1997) pour la fin. Mais cette question, qui paraît pourtant centrale pour notre discipline, reste encore peu traitée. La touche des peintres du milieu du xviii^e siècle par exemple, entre traces de pinceau et parfait fini, paraît encore échapper à la recherche. On trouve bien peu de choses sur la manière dont peignent ces artistes³⁸. Par exemple, comment peint Boucher ? Il existe bien quelques passages chez certains grands historiens de l'art pour caractériser la touche de tel ou tel peintre ou quelques études de restaurateurs sur Watteau ou Fragonard³⁹, mais il n'y a pas d'études transversales. Peut-être que la connaissance intime de la peinture de touche nécessite de maîtriser la pratique de la peinture ? La question a traversé le xviii^e siècle. Cette connaissance échappe souvent à l'historien de l'art d'aujourd'hui, qui à la différence de son confrère musicologue par exemple, maîtrise rarement la pratique de l'art dont il étudie l'histoire.

Dans le cadre de cette étude, nous avons écarté un certain nombre de sujets connexes à notre problématique mais qui nous auraient conduits trop loin. Par exemple la question du plaisir : la peinture de touche et sa réception conduisent à l'acceptation du sensuel. Portée par une nouvelle philosophie esthétique dans laquelle les travaux de John Locke et de David Hume jouèrent un rôle crucial, la réévaluation du plaisir visuel est au cœur de l'expérience esthétique au xviii^e siècle⁴⁰. Nous ne traiterons pas non plus de l'attributionnisme⁴¹. La question de la reconnaissance des auteurs reste d'une indéniable proximité avec celle de la peinture de touche. On citera simplement ce dialogue par ouvrage interposé entre l'abbé du Bos et Dezallier d'Argenville, le premier écrivant : « L'expérience enseigne que l'art de deviner l'auteur d'un tableau, en reconnaissant la main du maître est le plus fautif de tous les arts, après la médecine⁴² », et le second lui répondant vertement : « Si cet auteur avait eu quelque pratique de la peinture, ou un peu plus de connaissance dans cet art, il aurait su qu'un

coup de pinceau, qu'une seule touche d'arbres dans un tableau, découvre son auteur⁴³. » Enfin, nous ne traiterons pas explicitement des questions relatives aux tons de couleur ou au clair-obscur dans son rapport à la figuration.

L'ambition de notre étude est plutôt de retracer l'historique de la prise en compte progressive dans les écrits de l'époque de la matière de la peinture. Comment a-t-on parlé de la touche du peintre, comment a-t-on décrit le *faire* d'un artiste, comment a-t-on théorisé cette pratique ? Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui défendent les vertus du coloris s'attardent avant tout sur la question de l'unité picturale et l'effet du tout ensemble. Si le débat sur le coloris a généré un grand nombre de textes d'esthétique, le coloris n'est jamais abordé en tant que matière appliquée expressive. Parler du coloris n'est pas parler de la couleur en tant que matière. Les débats sur le coloris au xvii^e siècle contournent systématiquement la question de la touche de l'artiste. Louis de Boullogne dans sa conférence sur la *Vierge au lapin* de Titien ne signale le maniement des couleurs chez le maître vénitien que très succinctement :

« Je crois 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 éducation⁴⁴. »

Hors de l'Académie, les textes du xvii^e siècle en France ne décrivent pas davantage les effets de transparence, les empâtements, les fondus, la vitesse d'exécution... Ce n'est qu'au milieu du xviii^e siècle qu'un regard nouveau se révèle ou plutôt s'exprime par l'écrit, cherchant à transcrire par les mots le spectacle de la facture.

Tout notre effort fut alors de mettre en évidence le développement d'un vocabulaire artistique de la facture comme témoignage de cette prise de conscience affirmée de la prééminence du *faire* sur toute autre considération dans l'évaluation de la qualité d'une peinture. Nous n'avons pas limité notre étude à la touche visible. D'ailleurs, chez beaucoup de peintres dits « coloristes », la facture n'est pas heurtée et la touche est au contraire fondue. Dans les toiles de Titien, en particulier celles des collections royales françaises, dans les tableaux, si admirés à l'époque, de Rembrandt mais également chez Rubens, la trace du pinceau n'est pas toujours ostensible. L'étude de la reconnaissance du *faire* doit donc dépasser la seule question de la touche visible.

L'une des difficultés de notre enquête a été d'interpréter les nombreuses contradictions dans l'approche de la question de la touche par les auteurs de l'époque. L'éloge et le blâme se mêlent continuellement. Par exemple, Diderot est à la fois extrêmement sensible à la facture de Chardin, mais il défend ailleurs le sujet, la morale et le sentiment, abandonnant l'appréciation du « mécanisme » aux praticiens. La difficulté tient à ce que les auteurs pour la plupart semblent craindre d'affirmer trop fortement une position critique. Désormais le discours l'art est beaucoup plus ouvert. Il y a comme un éclatement des paradigmes esthétiques dans la France de la première moitié du xviii^e siècle. En outre, les sources

étant innombrables, on pourra toujours trouver une citation pour illustrer une thèse, quelle qu'elle soit. Veut-on dire que la critique d'art à tel moment rejette la peinture de touche, on trouvera le (bon) mot ; veut-on dire le contraire, aussi. L'étude statistique que nous avons menée par endroits nous a aidé à dégager des tendances. La nature du discours dépend aussi beaucoup de son support. Nous avons concentré notre étude sur quatre lieux de l'expression de la peinture de touche : l'atelier où elle se crée, l'Académie où elle se théorise, le Salon où elle se critique, la salle de vente où l'on en fait l'éloge.

Il s'agissait aussi de revoir cette peinture avec un œil nouveau, plus investigateur, de regarder de plus près tout simplement. Un regard de myope nous dit Philip Sohm⁴⁵. Il a fallu s'enfoncer dans la surface. Outre l'observation directe des œuvres, nous nous sommes aussi appuyé sur la lecture de dossiers de restauration et la consultation d'images scientifiques comme la macrophotographie en lumière rasante qui permet de mettre en valeur la touche, le mouvement du pinceau et l'épaisseur de la pâte⁴⁶. Un des premiers constats est que la peinture dite « rococo » autour de Boucher et Natoire n'est pas si « tachiste » qu'on le dit. La touche est bien souvent extrêmement fondue. La singularité de cette peinture tient davantage du dessin, des choix chromatiques, du papillotage fréquent de la lumière, de la densité des compositions qu'à des effets de touche. À l'inverse, la peinture de David observée de près révèle le passage d'une brosse souvent vive et un incontestable intérêt pour les effets de touche et de matière.

Face à ce vaste sujet du *faire* et à ses sources innombrables, nous avons adopté un plan quelque peu formaliste. Il se déroule chronologiquement en trois parties :

- La première partie aborde la période 1675-1720 et s'intéresse à l'apport de la Querelle du coloris sur la question de la touche dans les écrits d'André Félibien et de Roger de Piles dans la perspective des idées défendues par Marco Boschini à Venise.
- La deuxième partie s'attarde sur les années 1720 et 1760 et souligne l'écart croissant dans l'appréciation des effets de touche dans la peinture entre le discours et la pratique en soulignant déjà les points de contradiction qui vont faire évoluer le regard.
- La troisième partie, qui couvre des années 1760 à la fin du siècle apparaît comme la plus paradoxale avec l'émergence d'une sensibilité partagée pour la touche mais rapidement contrariée par un refoulement néoclassique qui condamne celle-ci au nom du grand goût. Le discours théorique et critique connut en parallèle une mutation progressive guidée par le désir de trouver une formulation conceptuelle apte à prendre en compte une expérience esthétique désormais plus variée⁴⁷.

Chacune des trois parties s'ouvre par un rapide rappel du contexte artistique. Ensuite, le premier chapitre de chaque partie propose le rapprochement ou la confrontation entre l'œuvre d'un artiste et le propos d'un auteur à la fois écrivain et peintre : (Parrocel et Boschini, Watteau et Oudry, Fragonard et Liotard). La conclusion de chaque partie fait le point sur un peintre pour permettre

une présentation synthétique des acquis (Charles de La Fosse et la Querelle du coloris, Boucher et la peinture galante, David et le néoclassicisme).

Notes

- MARIN Louis, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « L'histoire et ses représentations », 2006, p. 15.
- Ibid.*, p. 96. Voir DEKONINCK Ralph, GUIDERDONI-BRUSLÉ Agnès et KREMER Nathalie (dir.), *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (xv^e-xviii^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 7.
- Sur cette question, pour la période qui nous intéresse, voir par exemple DÉMORIS René, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *La Naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, Paris, J.-M. Place, 1997, n° 31-32, p. 37-50.
- FÉLIBIEN André, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676, p. 392. Sur Félibien, voir THUILLIER Jacques, « Pour André Félibien », *Dix-septième siècle*, n° 138, 1983, p. 67-90; DÉMORIS René, « Introduction » à la réédition des *Entretiens...*, Paris, Les Belles Lettres, 1987; DÉMORIS René, « Félibien. Biographie, théorie et histoire dans les "Entretiens" », in WASCHKE Matthias (dir.) *Les « Vies » d'artistes*, Paris, musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 177-193; DIONNE Ugo, « Félibien dialoguiste : les Entretiens sur les vies des peintres », *Dix-septième siècle*, 2001/1, n° 210, p. 49-74.
- Ovide, *Métamorphose*, livre X, v. 252.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 45-82. Même si Aristote se distinguait de Platon par une définition de « la mimésis en termes de plaisir et non plus seulement de connaissance » (*ibid.*, 1989, p. 69), la nature matérielle de l'œuvre d'art était toujours déconsidérée. « Condamnée par Platon au nom de ses couleurs, la peinture est sauvée par Aristote grâce à son dessin. Le pas décisif qui est ici accompli ne s'accompagne par ailleurs d'aucune véritable remise en cause des préjugés philosophiques à l'égard de la matérialité picturale » (*ibid.*, p. 72-73).
- Sur la notion de Beau idéal, voir PANOFKY Erwin, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, 1924, trad. fr., Paris, Gallimard, 1984. Sur la tradition critique italienne, voir LEE Rensselaer Wright, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, trad. fr. *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, xv^e-xviii^e siècles*, Paris, Macula, 1991, ainsi que l'étude très précieuse de DESWARTE-ROSA Sylvie, « "Idea" et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda », *Revue de l'Art*, 1991, n° 92, p. 20-41 et « "Idea" et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro », *Revue de l'Art*, 1991, n° 94, p. 45-65.
- Il faut néanmoins considérer l'*Idea del Teatro* de Giulio Camillo écrit en 1544 et publié en 1550 (voir DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, 1991, n° 94, p. 46-49).
- BLUNT Anthony, *Artistic theory in Italy*, Oxford, 1940, trad. fr., *La Théorie des arts en Italie, 1450-1600*, Paris, G. Monfort, 1988, p. 190.
- Ibid.*, p. 187.
- Nicolas Poussin, lettre à Chantelou du 22 décembre 1647, cité dans BLUNT Antony, *Lettres et propos sur l'art de Poussin*, Paris, Hermann, 1989, p. 138.
- La plupart des auteurs du xviii^e siècle orthographient d'ailleurs le mot avec un accent aigu, « Costumé », soulignant ainsi l'origine italienne du mot, et parlent « du costumé ». Le Chevalier de Jaucourt écrit par exemple dans l'*Encyclopédie* de Diderot :

« COSTUMÉ, s. m. (*Peint.*) Terme plein d'énergie que nous avons adopté de l'Italien. Le *costumé* est l'art de traiter un sujet dans toute la vérité historique : c'est donc [...] l'observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les richesses, le caractère & les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau. Le *costumé* renferme encore tout ce qui regarde la chronologie, & la vérité de certains faits connus de tout le monde ; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature, & la propriété essentielle des objets qu'on représente. C'est la pratique de toutes ces règles que nous comprenons, ainsi que les Peintres d'Italie, sous le mot de *costumé*. » (1^{re} édition, 1751, t. IV, p. 298).

13. FRÉART DE CHAMBRAY Roland, *Idée de la perfection de la peinture*, 1662, p. 54-69 et *passim*. Sur l'auteur, voir BÄTSCHMANN Oskar, « Fréart de Chambray et les règles de l'art », *La Naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, Paris, J.-M. Place, 1997, n° 31-32, p. 61-69.
14. FRÉART DE CHAMBRAY, *L'Idée...*, *ibid.*, 1662, p. 56.
15. DAUVOIS Daniel, « L'idée en peinture au XVII^e siècle », *Racar*, n° XXXVII/2, 2012, p. 27-36.
16. DAUVOIS, « L'idée en peinture... », 2012, p. 29. Fréart de Chambray montre à de nombreux endroits de son texte le peu de cas qu'il fait du « mécanique de l'Art ». Daniel Dauvois conclut d'ailleurs ainsi : « Au fond, la transmutation de l'image érudite en tableau de plate peinture, et avec elle, ce qui n'appartient qu'à la pratique des peintres, n'intéressent pas principalement Fréart, qui se contente de les renvoyer à la partie mécanique et simplement instrumentale de l'art de peindre. Ainsi l'idée est-elle d'avantage une fin qu'un moyen, et l'image intellectuellement surdéterminée qu'elle constitue l'emporte en perfection sur la peinture visible » (*ibid.*, p. 30).
17. MICHEL Christian, « Y a-t-il eu une querelle du rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture? », *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 159-171, p. 163.
18. Sur Roger de Piles voir TEYSSEÈRE Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne, Impr. centrale, 1965 ; PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985.
19. PILES Roger de, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, Nicolas Langlois, 1677, p. 227-228.
20. MICHEL Christian, « Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratique », *La Naissance de la théorie de l'art en France. 1640-1720. Revue d'esthétique*, n° 31-32, Paris, J.-M. Place, 1997, p. 71-82, p. 79.
21. « L'hostilité de Le Brun – et, partant, de l'Académie – à la cause du coloris est une telle évidence historiographique qu'il peut sembler paradoxal de revenir une nouvelle fois sur la question. » MICHEL Christian, « Les Conférences académiques... », art. cité, p. 79 et « Le titre de ma communication peut paraître privé de sens, tant la querelle autour de Rubens est une évidence historiographique », MICHEL Christian, « Y a-t-il eu une querelle du rubénisme... », art. cité, p. 159.
22. MICHEL Christian, « Y a-t-il eu une querelle du rubénisme... », art. cité, p. 164-165.
23. FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 1^{re} partie, 1666, p. 46. Voir POSNER Donald, « Concerning the "Mechanical" Parts of Painting and the Artistic Culture of Seventeenth-Century France », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 4, décembre 1993, p. 583-598.
24. GUÉDRON Martial, « Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », in DEKONINCK Ralph, GUIDERDONI-BRUSLÉ Agnès et KREMER Nathalie (dir.), *Aux limites de l'imitation...*, op. cit., p. 39-49, p. 46.
25. « Toute la toile ne paraît vous offrir d'abord que les divers accidents d'une grande croûte de pain brûlé. » DIDEROT Denis, *Salon de 1765*, à propos d'une *Marche d'armée* de Francesco Casanova, *Salons*, éd. 1875-1877, t. X, p. 329.

26. Anonyme, « Arts. Peinture », *L'Avant-coureur*, 1765, n° 36, p. 555.
27. Nous entendons l'expression « peinture de touche » dans le sens de peinture dans laquelle la touche est visible et non fondue, dans le contexte de la peinture à l'huile. On aurait pu dire pour être plus juste « peinture de trace » mais l'expression n'est pas très élégante.
28. MALVASIA Carlo Cesare, *Felsina pittrice*, Bologne, 1678, éd. Zanotti *et al.*, Bologne, 1841, t. II, p. 171 (lettre du 29 juillet 1637).
29. FÉLIBIEN André, *Entretiens...*, *op. cit.*, 3^e partie, 1679, p. 173.
30. Vente Paris, 21 avril 1788, n° 37.
31. ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.
32. VALÉRY Paul, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1965, p. 111.
33. DEKONINCK Ralph, GUIDERDONI-BRUSLÉ Agnès et KREMER Nathalie (dir.), *Aux limites de l'imitation...*, *op. cit.*
34. DÉMORIS René, « À propos d'une délectation perdue : les avatars de l'imitation », in DÉMORIS René (dir.), *Les Fins de la peinture*, Paris, Desjonquières, 1990, p. 232-244.
35. Nous remercions des plus vivement M. Christian Michel pour nous avoir permis de consulter les fichiers numériques des *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*.
36. La Querelle du coloris a été abondamment étudiée depuis l'étude fondatrice de TEYSSÈRE Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne, Impr. centrale, 1965 et entre autres par THUILLIER Jacques, « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle : quelques textes oubliés ou inédits », *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, p. 125-217; PUTTFARKEN Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, *op. cit.*; LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente*, *op. cit.*; MERLE DU BOURG Alexis, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France, 1640-1715*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 174-179; ARRAS, ÉPINAL (cat. d'exp.), *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Arras, musée des Beaux-Arts, Épinal, musée départemental d'Art ancien et contemporain, Gand, Ludion, 2004. Voir aussi FONTAINE André, *Les Doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques : De Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurens, 1909; FONTAINE André, *L'Art dans l'ancienne France. Académiciens d'autrefois : Le Brun, Mignard, les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.*, Paris, H. Laurens, 1914; et la publication des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (2007-2015) par Christian Michel et Jacqueline Lichtenstein.
37. Nous nous sommes principalement appuyé sur BELAVAL Yvon, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950; BOUTET DE MONVEL A., « Diderot et la notion de style », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 51^e année, n° 3 (1951), p. 288-305; MAY Gita, « Diderot et Roger de Piles », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXV, 1970, p. 444-455; FRIED Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Chicago, 1980, trad. fr., Paris, Gallimard, 1990; BUKDAHL Else Marie, *Diderot, critique d'art*, t. I : *Théorie et pratique dans les Salons de Diderot*, Copenhague, 1980, *Diderot, critique d'art*, t. II : *Diderot, les Salonnières et les esthéticiens de son temps*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1982; cat. d'exp. *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, Paris, Hôtel de la Monnaie, 1984; DÉAN Philippe, *Diderot devant l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000; FLECKNER Uwe, « "Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?" », Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e siècle », in GAEHTGENS Thomas *et al.* (dir.), *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 509-533; GASSE-HOULE Magalie, « Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les Salons de Diderot », *Études françaises*, vol. 40, n° 3, 2004, p. 151-165; BOULERIE Florence, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : Des premiers Salons aux *Essais sur la peinture* », *Diderot Studies*, vol. 30, 2007, p. 89-111; HOBSON Marian, « Le Salon de 1763 de Diderot », *Diderot Studies*, vol. 30, 2007, p. 113-123; LOJKINE Stéphane, *L'Œil révolté : les « Salons » de Diderot*, Paris/Arles, J. Chambon/Actes Sud,

- 2007; LOJKINE Stéphane, « Le technique contre l'idéal : la crise l'*ut pictura poesis* dans les Salons de Diderot », in DEKONINCK Ralph, GUIDERDONI-BRUSLÉ Agnès et KREMER Nathalie (dir.), *Aux limites de l'imitation...*, *op. cit.*, p. 121-140; cat. d'exp. *Le Goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David*, Montpellier, Lausanne, 2013-2014, cette dernière publication étant riche de plusieurs études très développées.
38. Les études sur la technique des peintres s'intéressent surtout aux supports et aux matériaux, pas tant au *faire*. Voir par exemple BERGEON Ségolène et MARTIN Élisabeth, « La technique de la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles », *Technè*, n° 1, 1994, p. 65-78.
39. Par exemple les études d'Élisabeth Martin dont celle-ci en collaboration avec Claudia Sindaco-Domas : « La technique picturale des peintres de fêtes galantes dans le contexte du XVIII^e siècle », *Technè*, n° 30-31, 2009-2010, p. 24-36.
40. BRUGÈRE Fabienne, « Du Bos, Hume, Kant. Quel espace commun dans le jugement esthétique? », in GENIN Christophe, LEROUX Claire et LONTRADE Agnès (dir.), *Juger l'art?*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 17-30; SHUSTERMAN Richard, « Norme du goût et jugement artistique. Entre liberté et autorité, nature et culture », *ibid.*, p. 57-77; MAZZA Emilio et PICCOLI Edoardo, « "La grande variété du goût". David Hume à Paris », in HENRY Christophe et BAUDEZ Basile, *Le Public et la politique des arts au siècle des Lumières*, Bordeaux, William Blake & Co, 2011, p. 121-143.
41. FREEDBERG David, « Why connoisseurship matters », *Munuscula amicorum*, 2006, n° 1, p. 29-43; MELIUS Jeremy, « Connoisseurship, painting, and personhood », *Art history*, vol. 34, 2011, t. II, p. 289-309; DUBOIS Hélène, « Confrontation du "Connoisseurship" et de l'approche technique autour de Rubens. Reprises de finition et reprises d'expression dans les peintures monumentales rubéniennes », in KAIRIS Pierre-Yves, SARRAZIN Béatrice et TRÉMOLIÈRES François (dir.), *La Restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, A. Colin, 2012, p. 151-171, p. 423, p. 434-435, p. 445.
42. DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, p. 362.
43. DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, *op. cit.*, Paris, 1745-1752, t. I, p. XIX.
44. *Conférences...*, 1648-1792, t. I, 1648-1681, vol. 1, p. 364.
45. SOHM Philip Lindsay, *Pittoresco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. xv.
46. MARSAC Jean, « Les techniques d'imagerie scientifique appliquées aux peintures en 2007-2009 au C2RMF », *Technè*, n° 30-31, 2009-2010, p. 76-81.
47. MAGNUSSON Carl et MICHEL Christian (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris/Rome, Somogy/Académie de France à Rome, 2013.