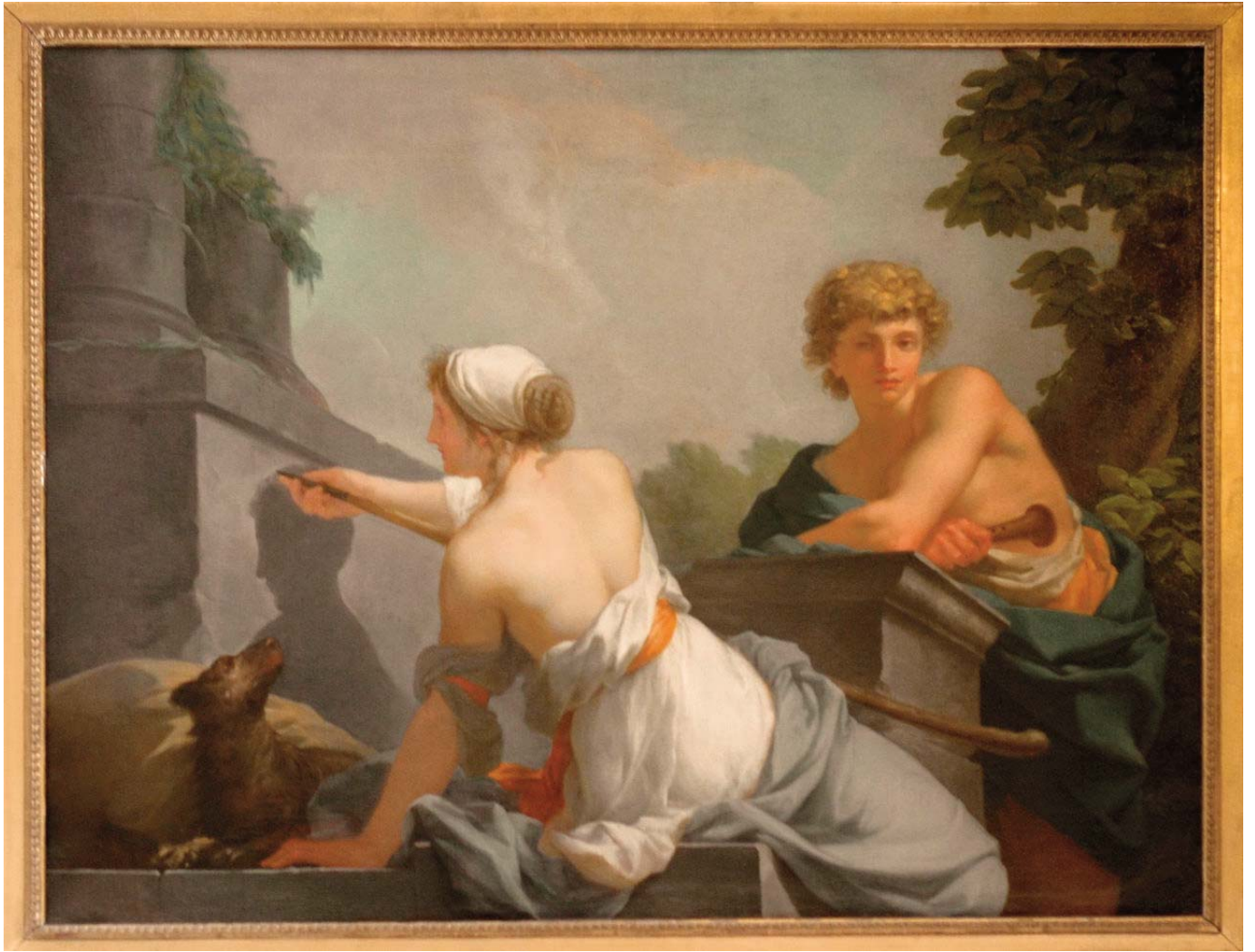


Cahier iconographique
de la session VI des
dérives autour de Konrad Witz
de L.L. de Mars

Couleur et dessin II : le dessin comme relation

1) Butades (ou Dibutade)



Château de Versailles, salon des nobles
Dibutade ou l'Origine de la peinture par Jean-Baptiste Regnault



David Allan
Origin of painting — 1775



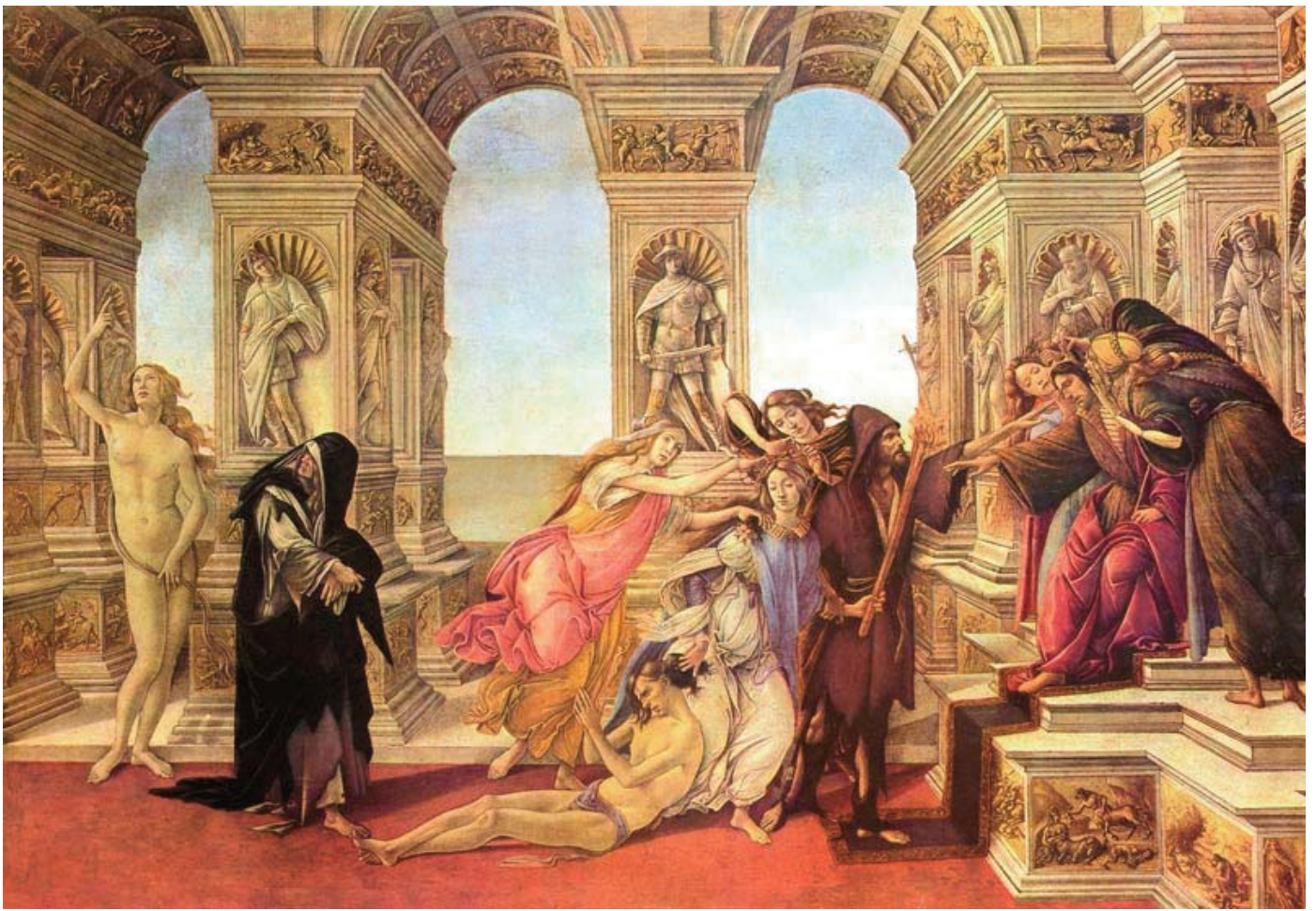
Pierre-René Cacaut



Von Sanders

2) EKPRASIS de la *Calomnie d'Apelle*, par Lucien de Samosate
 (voir également : <http://www.le-terrier.net/collectif/ekphrasis/participations.htm>)

5. Sur la droite est assis un homme qui porte de longues oreilles, dans le genre de celles de Midas : il tend de loin la main à la Délation qui s'avance. Près de lui sont deux femmes, l'Ignorance sans doute et la Suspicion. De l'autre côté on voit la Délation approcher sous la forme d'une femme divinement belle, mais la figure enflammée, émue, et comme transportée de colère et de fureur. De la gauche elle tient une torche ardente ; de l'autre elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les mains vers le ciel et semble prendre les dieux à témoin. Il est conduit par un homme pâle, hideux, au regard pénétrant ; on dirait d'un homme amaigri par une longue maladie. C'est l'Envieux personnifié. Deux autres femmes accompagnent la Délation, l'encouragent, arrangent ses vêtements et prennent soin de sa parure. L'interprète qui m'a initié aux allégories de cette peinture m'a dit que l'une est la Fourberie et l'autre la Perfidie. Derrière elles marche une femme à l'extérieur désolé, vêtue d'une robe noire et déchirée : c'est la Repentance ; elle détourne la tête, verse des larmes, et regarde avec une confusion extrême la Vérité qui vient à sa rencontre. C'est ainsi qu'à l'aide de son pinceau Apelle représenta le danger auquel il avait échappé.



Boticelli



Cornelis Cort



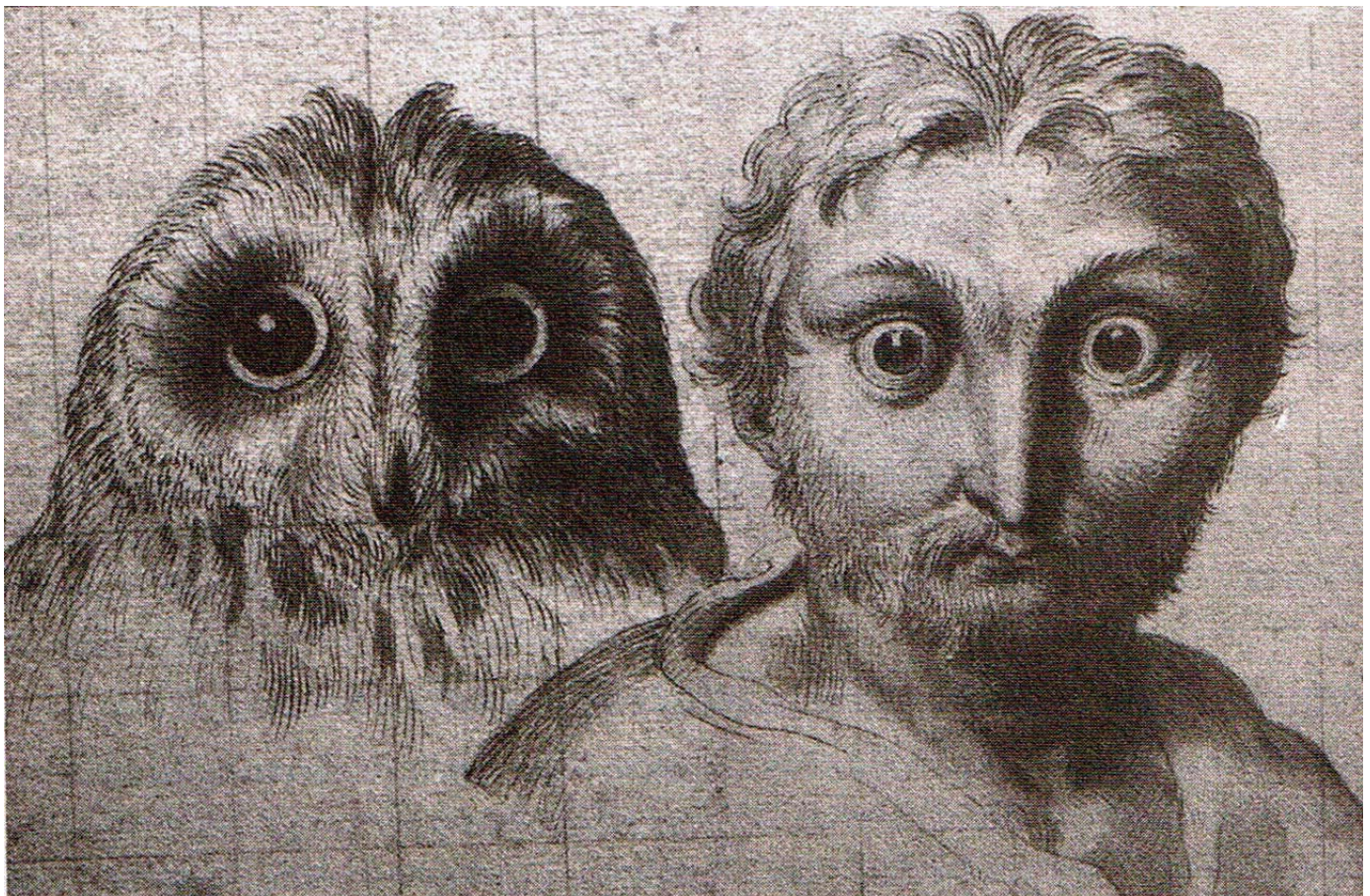
Dürer

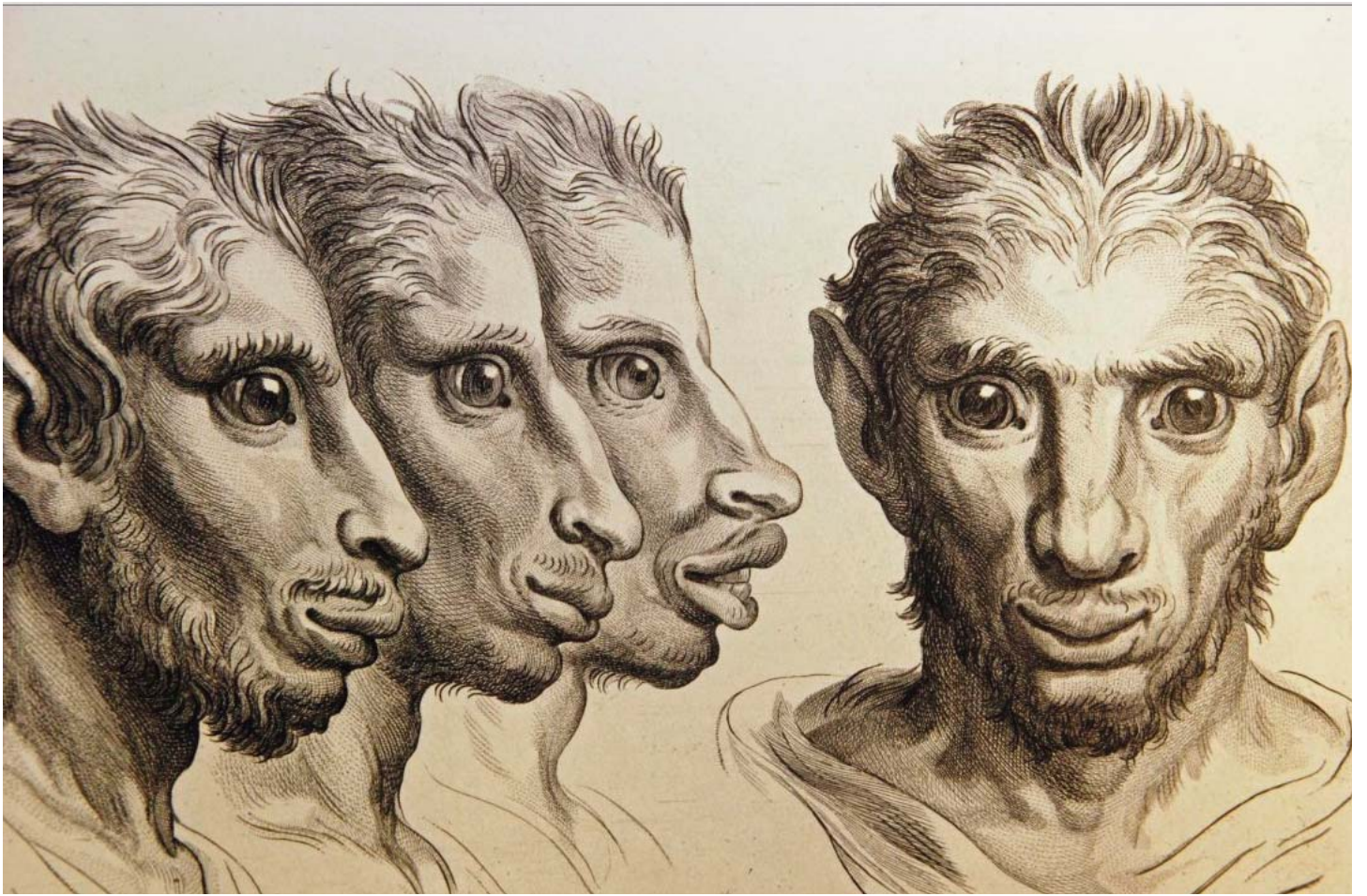
Moroni



3) L'académie - de Poussin vers Ingres

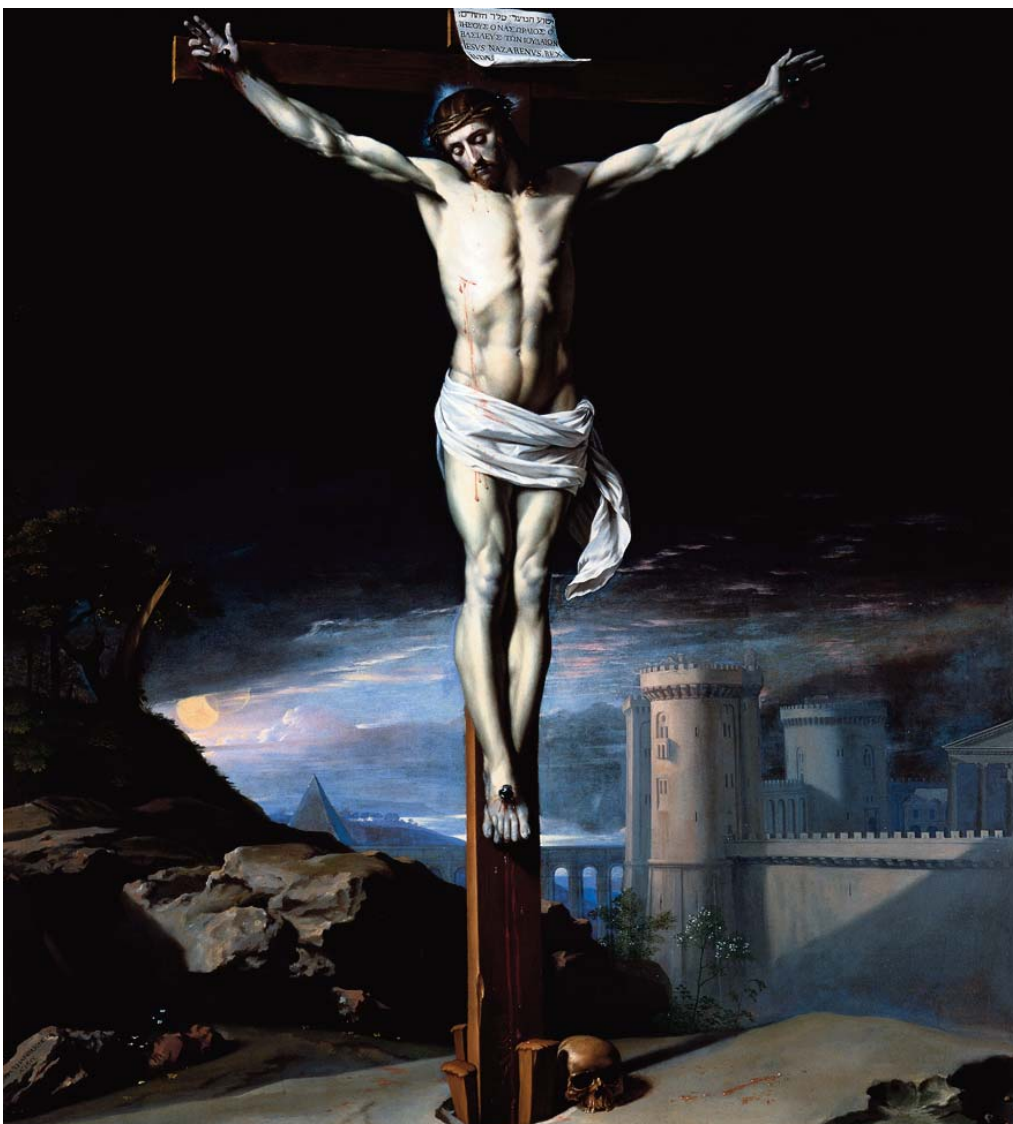
a) Le Brun







b) Champaigne





Champaigne 1654



Holbein 1521



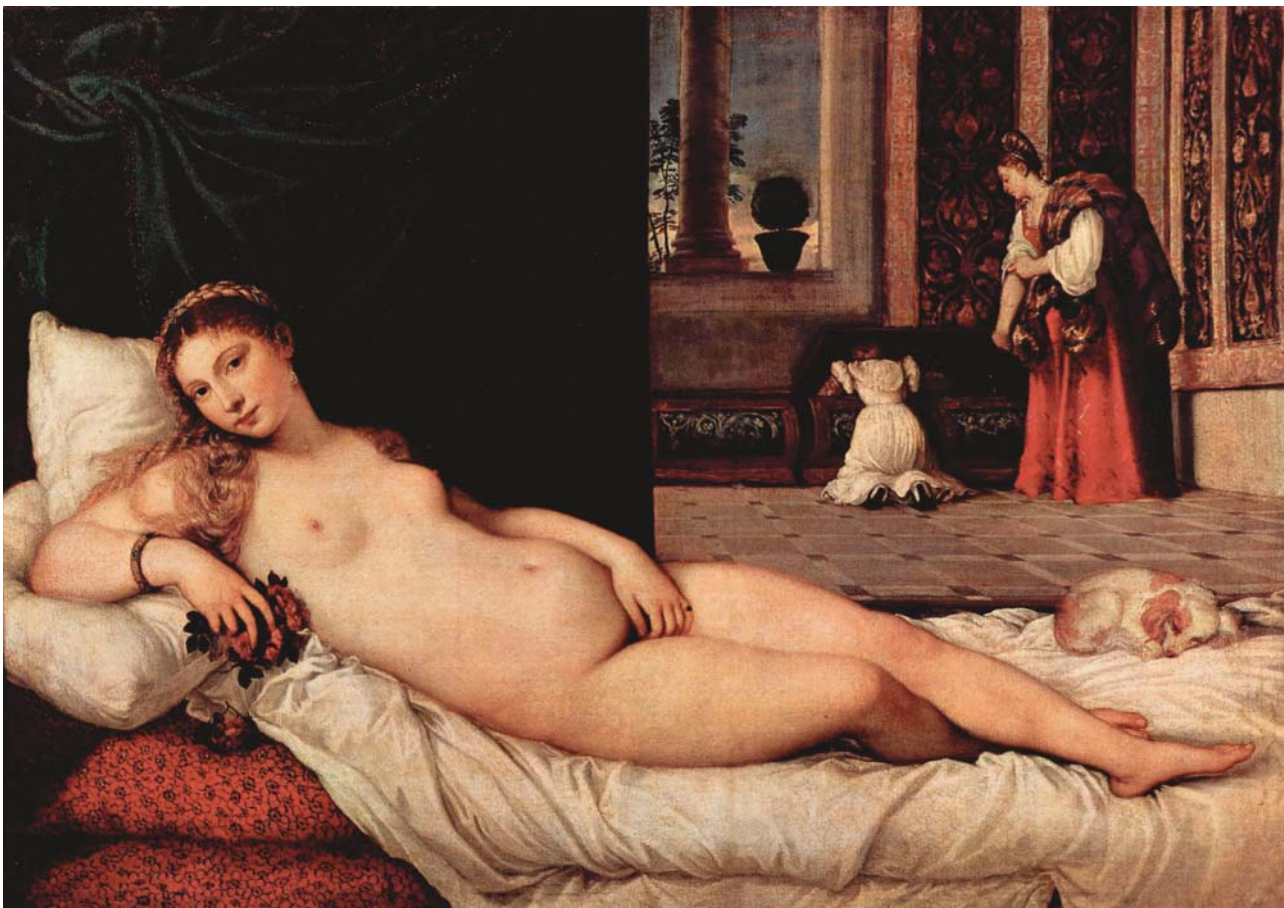
Grünewald 1512-16

c) Titien



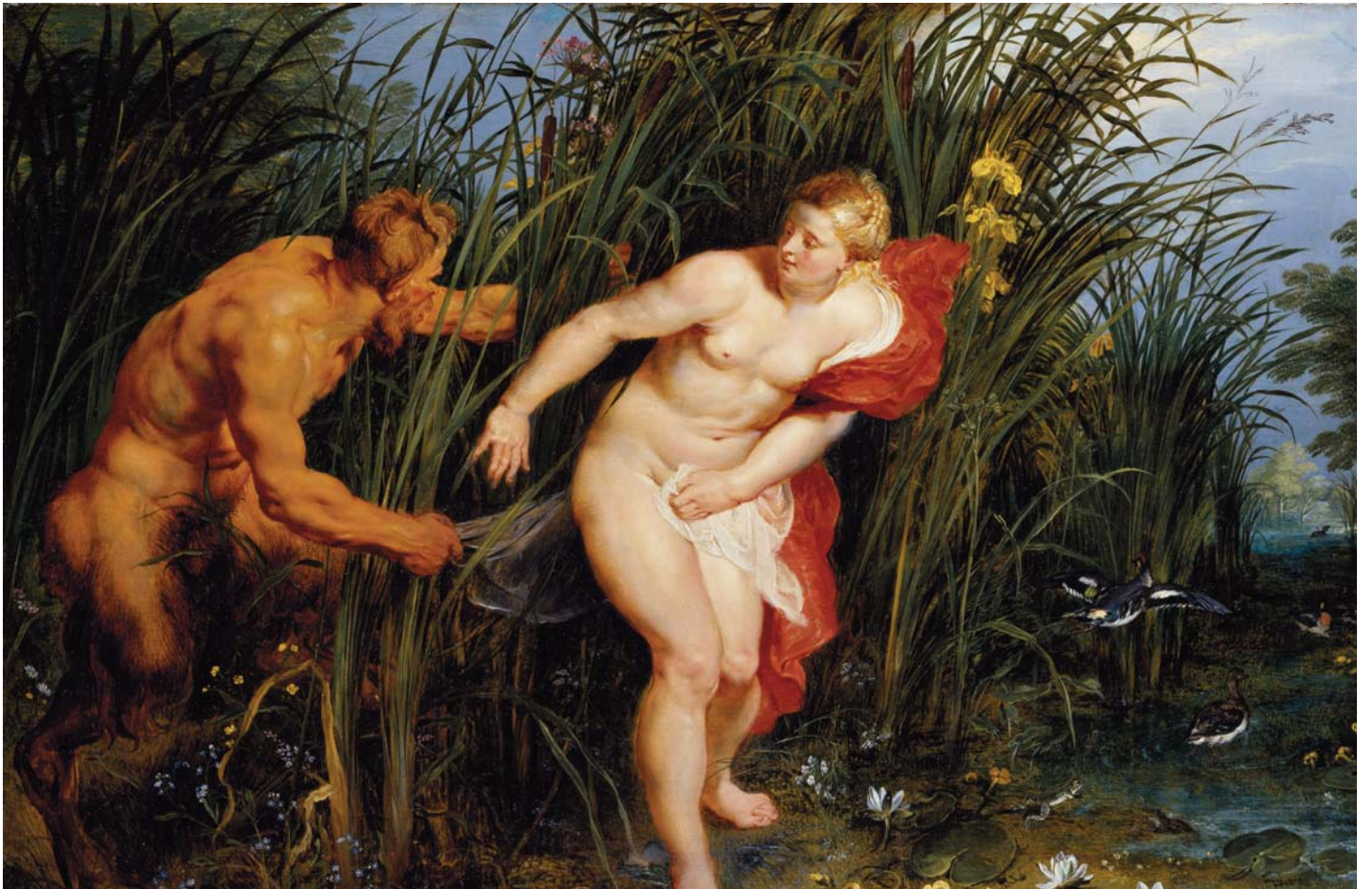
tableau faisant l'objet de la conférence de Champagne





d) Rubens





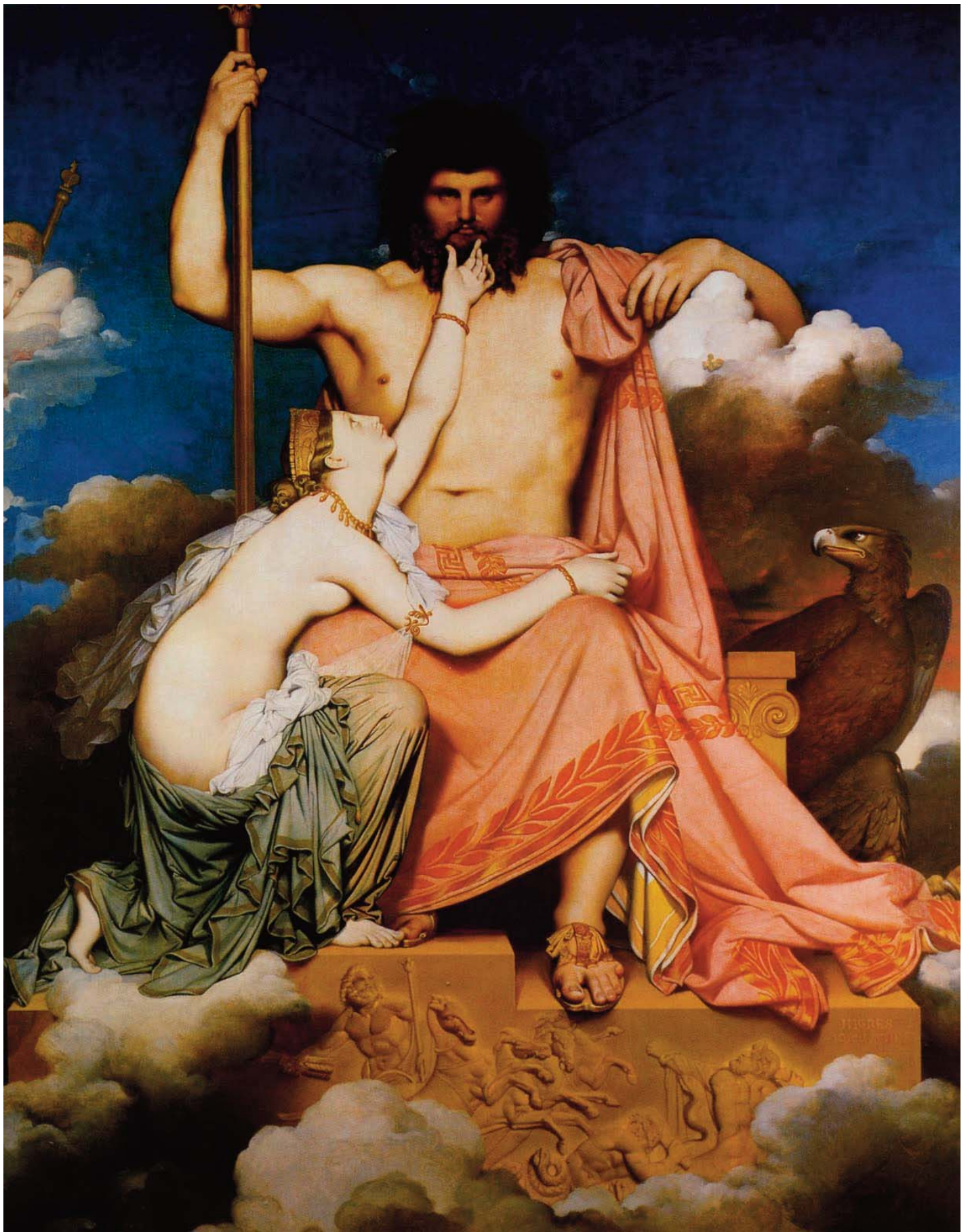
e) Poussin





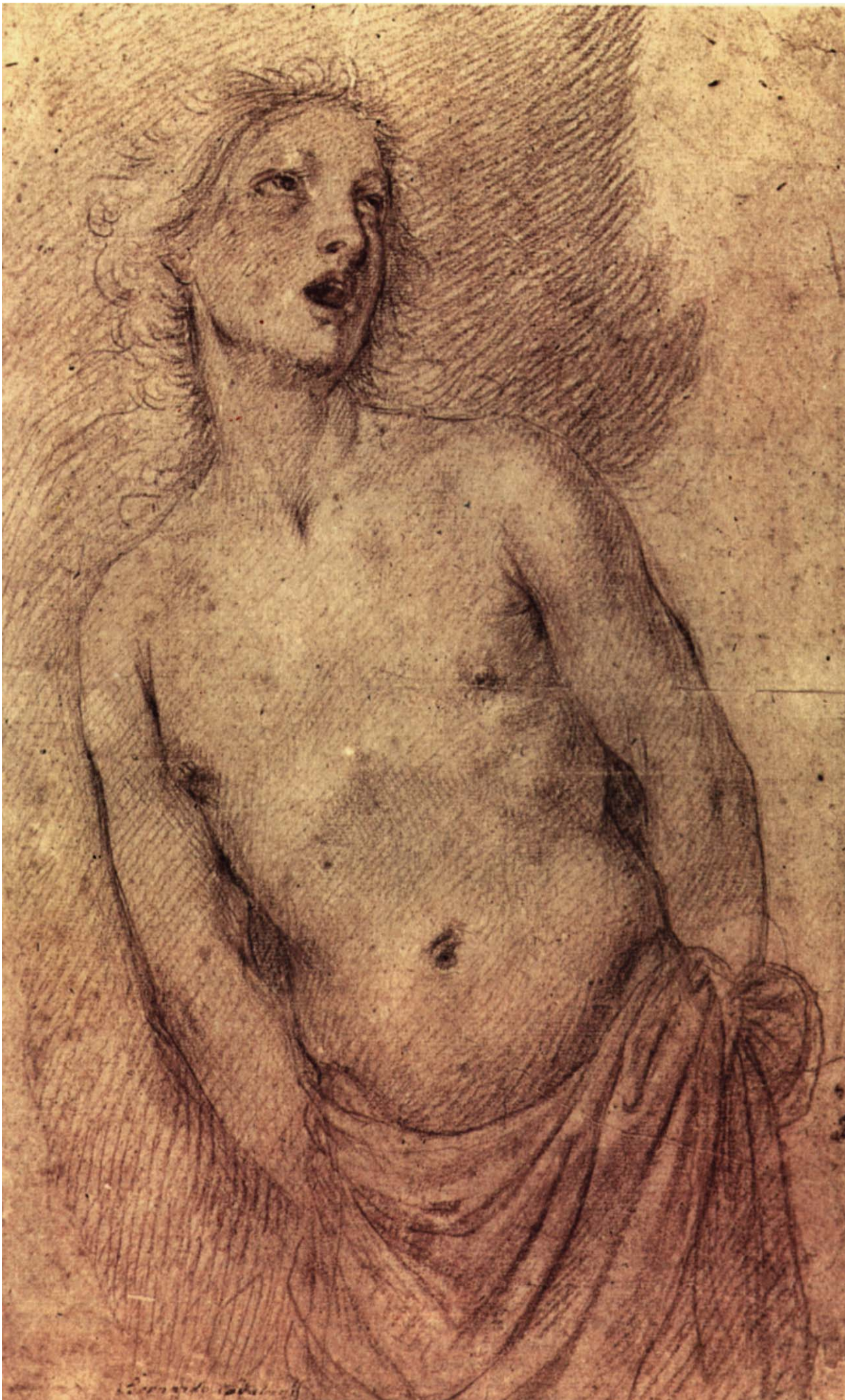
f) Ingres







le beau Blanchard de Rennes



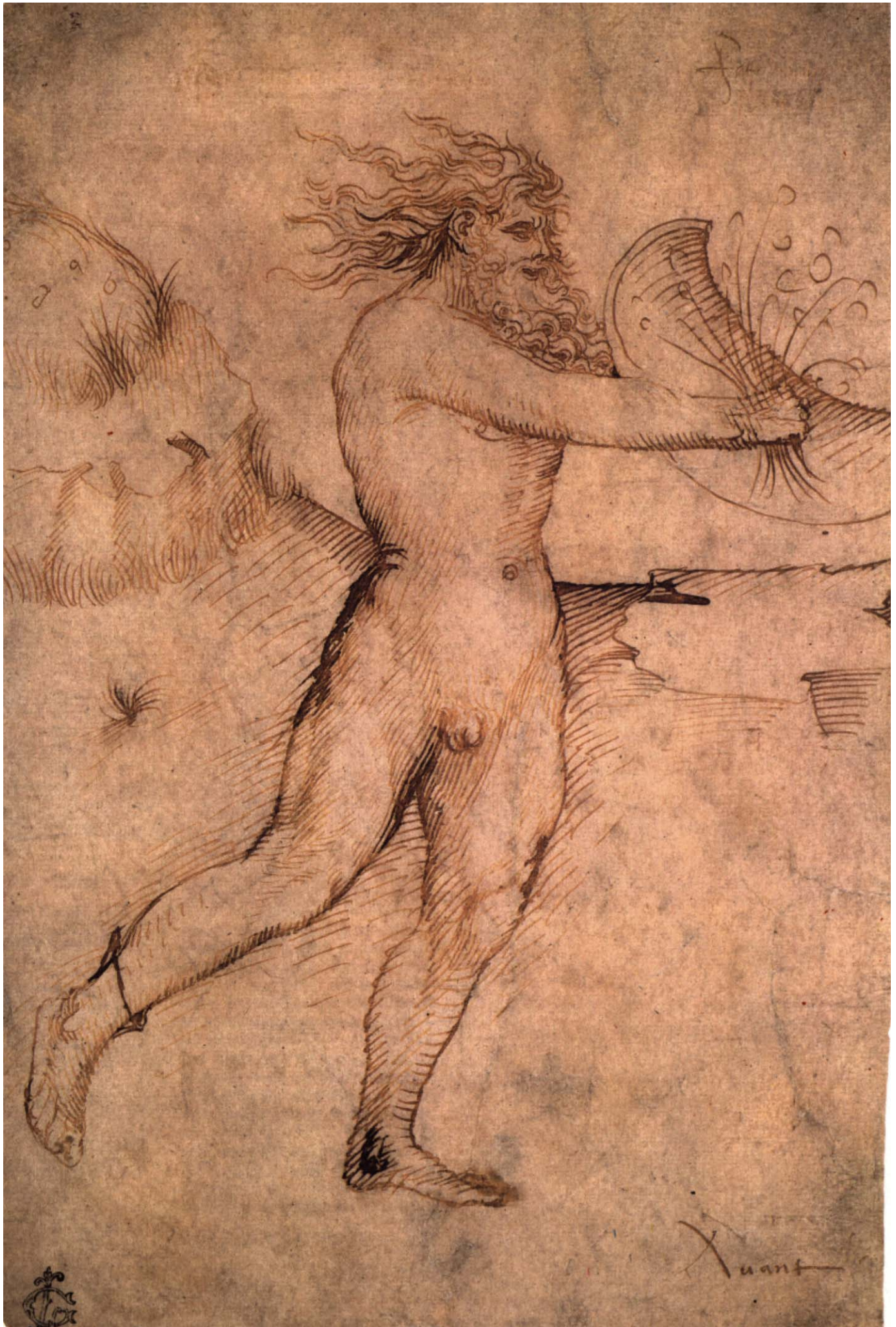
Cavallino - Naples, début XVII crayon noir



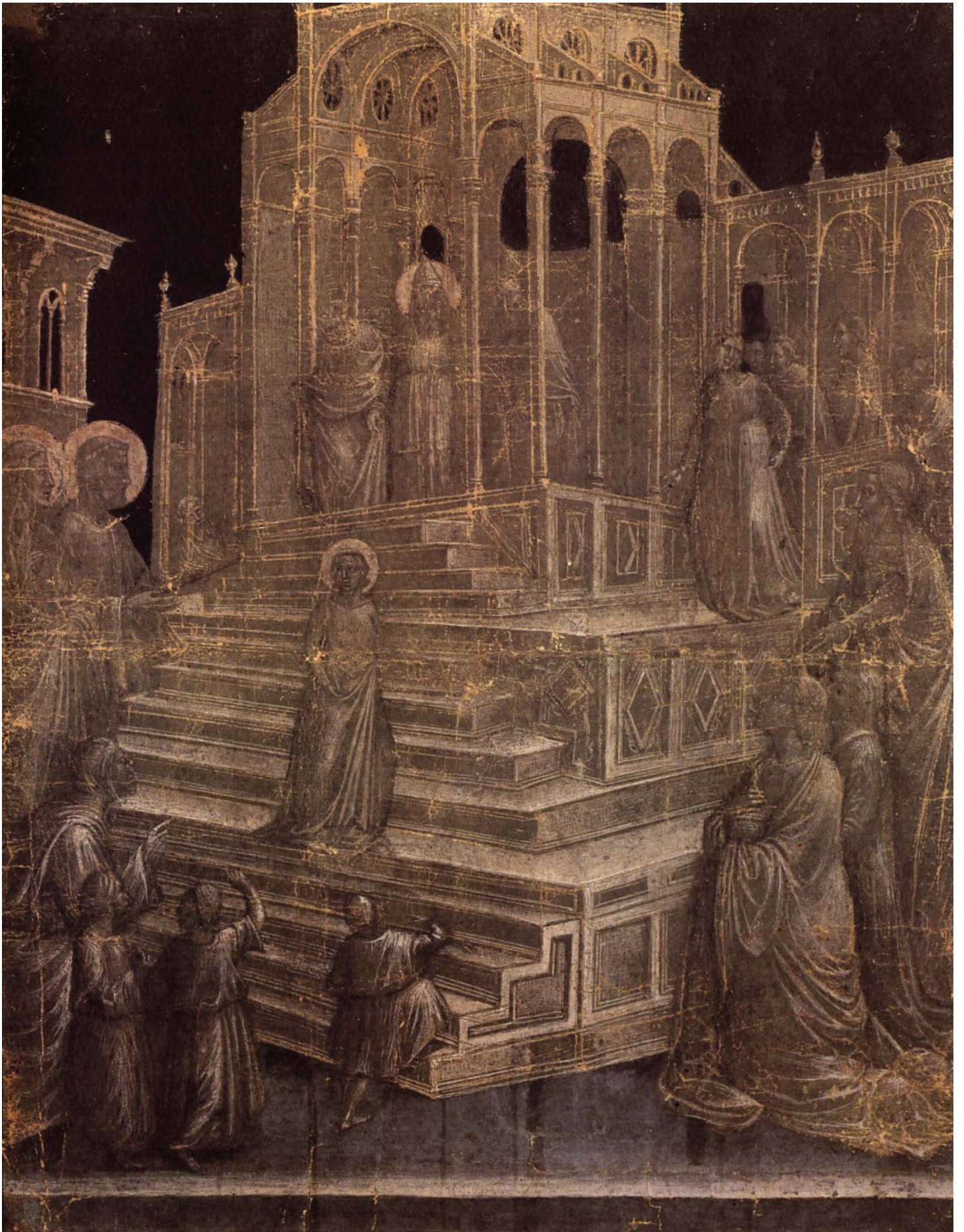
Gandolfi, pastel, XVIII



Parmigianino, plume et pinceau sepia sur carton préparé et rehauts



Stefano Da Verno, plume et encre sepia



Taddeo Gaddi, carte préparée verte, aquarelle verte, azur et noire, stylet et réhauts



Uccello, début XVe, craie noire, crayon bistre, stylesurt carte préparée verte

Aux origines, les académies artistiques italiennes

Au Moyen Âge, la peinture faisant partie, suivant la tradition antique, des arts mécaniques et non des arts nobles ou libéraux, est considérée, en France ainsi que dans l'ensemble de l'Occident chrétien, comme une activité surtout technique. Les artistes n'ont guère de liberté, contraints qu'ils sont d'être sévèrement contrôlés par les maîtres de leur guilde ou corporation. Celle-ci encadre strictement ses membres, contrôlant la formation, décidant des contrats, régissant les relations avec les commanditaires. Au début de l'âge moderne, seuls sont dispensés de ce contrôle les peintres appointés par un riche commanditaire ; c'est le cas en France des peintres de cour, brevetés par le roi et logés dans la « galerie » du Louvre, des valets de chambre de la maison royale, des artistes attachés à quelque famille princière ou des peintres résidant dans quelques lieux « privilégiés » comme l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (les frères Le Nain par exemple). Mais même dans ces cas, les artistes restent contenus par les consignes de leur mécène.

C'est principalement d'Italie que vient l'exemple de la revendication de l'autonomie de l'artiste. Dès le XVe siècle les artistes italiens, soutenus par de nombreux écrits qui magnifient leurs œuvres (parmi les plus célèbres le *De Pictura* d'Alberti ou *Le Vite* de Vasari), affirment la noblesse du métier d'artiste, exigeant le passage de la peinture au rang des arts libéraux. Cela implique aussitôt une revendication de formation de haut niveau : l'artiste nouveau ne peut être un simple artisan, il doit à la fois être cultivé et posséder des bases théoriques importantes. Pour obtenir leur indépendance par rapport aux corporations, les artistes se regroupent en académies : la première, l'Accademia del disegno, est fondée en 1563 à Florence par Vasari ; à Rome, en 1577 une académie de dessin remplace la Corporation de saint Luc. Au départ, les académies artistiques sont calquées sur le modèle des académies littéraires, ce qui leur donne un fort caractère intellectuel.

Naissance de l'Académie royale de peinture et de sculpture

En 1646, les maîtres de guilde, pour conserver leur contrôle sur l'ensemble des peintres, demandent au Parlement français de limiter à quatre le nombre de « brevetaires » du roi ; se sentant menacé, le petit groupe des peintres dispensés d'obéir à la maîtrise présente au roi Louis XIV (alors mineur) une requête visant à la préservation de leur liberté. C'est ainsi qu'est fondée l'Académie de peinture et de sculpture qui se donne pour but d'enseigner les règles de ces arts. En 1655, soutenue par le cardinal Mazarin, elle prend le titre d'Académie royale de peinture et de sculpture et obtient le monopole de la formation des artistes. L'autonomisation de l'art français, son « accession à la dignité libérale¹ » est donc passée par le biais du politique et aboutit à une centralisation absolue. Cette naissance s'inscrit dans le contexte d'un développement des académies dans tous les domaines et toujours sous l'autorité royale : l'Académie française est née en 1635, l'Académie de danse en 1661, celle de musique en 1669, celle d'architecture en 1671. À l'inverse de l'Italie, l'Académie royale de peinture et de sculpture s'est aussitôt placée dans la mouvance du pouvoir politique et le roi lui assigne une double fonction : formation des artistes et production d'une réflexion théorique sur la peinture. Celle-ci se trouve ainsi enrôlée dans un processus de glorification de la monarchie absolue magistralement orchestré par Colbert qui s'appuie sur Le Brun, nommé en 1663 chancelier à vie de l'Académie.

Une administration hiérarchisée

À partir de 1661 l'Académie royale de peinture et de sculpture siège au Palais-Royal puis, après 1692, lorsque la cour s'installe à Versailles, au Louvre, comme nombre des autres académies. Le Louvre, jusque-là symbole du pouvoir politique, est donc désormais entièrement dévolu à la culture². Le Brun impose un fonctionnement totalement hiérarchique : comme premier personnage, le protecteur (Mazarin fut le premier), puis le vice-protecteur (Colbert à partir de 1661), ensuite le directeur (Le Brun à partir de 1683), un chancelier, quatre recteurs chargés de la bonne marche de l'institution, douze professeurs, des conseillers et un nombre illimité d'académiciens. Les académiciens exposent leurs œuvres au public à partir de 1667, Colbert ayant souhaité que cette cérémonie ait lieu tous les deux ans. En fait, l'habitude est lente à s'installer et il n'y aura pendant le règne de Louis XIV que dix expositions (c'est pour elles que se prend l'habitude de rédiger un livret explicatif et descriptif des œuvres présentées, ancêtre du catalogue d'exposition...) ; après 1725 la régularité s'installe et l'habitude se prend d'exposer dans le salon carré du Louvre, d'où le nom de Salon que prend cette exhibition des travaux des académiciens. La présentation au public favorise la naissance d'une nouvelle

forme de littérature : la critique d'art.

La formation des artistes

La formation des futurs artistes vise à faire de la peinture une activité intellectuelle ; elle est donc fondée sur l'étude de la rhétorique, de la poésie, de l'histoire. Elle a pour but essentiel l'imitation de la nature ; partant, elle fait du dessin (d'après des dessins des professeurs d'abord, des moulages d'antiques ensuite, des modèles vivants - dont l'Académie a le monopole - en fin de formation) un élément capital. Ce terme même de dessin est ambigu puisque, en France, il peut s'orthographier jusqu'à la fin du XVIII^e siècle aussi bien dessein que dessin, confondant ainsi la volonté qui préside à la création d'une œuvre et le « contour ». Pour dessiner, il convient d'étudier la perspective, la géométrie mais aussi l'anatomie. L'essentiel de la formation à l'Académie repose donc sur la copie ; le reste de la formation est assuré par les ateliers auxquels les élèves restent rattachés.

Quatre fois par an, certains étudiants sélectionnés par leurs maîtres (la procédure prévoit trois épreuves successives, chacune pouvant être éliminatoire : dessin, puis composition d'une esquisse sur thème imposé, enfin réalisation d'un tableau ou d'une sculpture à partir de l'esquisse) concourent pour une médaille de l'Académie (Petits Prix) ; une fois par an on décerne le Grand Prix.

En 1666, sous l'impulsion de Le Brun est fondée l'Académie de France à Rome : les lauréats du prix de l'Académie sont envoyés compléter leurs études à Rome afin de s'enrichir par le contact avec les antiquités et les œuvres de la Renaissance. Colbert avait souhaité faire de Poussin son premier directeur mais du fait de sa mort prématurée, la tâche fut confiée à Charles Errard. Colbert, qui veut « former le goût et la manière [des pensionnaires] sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers », lui donne surtout comme instructions de veiller à faire copier « tout ce qu'il y a de beau à Rome en statues, bustes, vases antiques et tableaux³ » par les pensionnaires, pour les former certes, mais aussi pour envoyer ces copies à Paris et enrichir les collections royales qui ont le monopole des travaux des pensionnaires. Les élèves passent quatre ans à Rome ; comme à Paris, ils y suivent des cours de dessin d'après nature, de mathématiques et d'anatomie et, surtout, ils copient... Au point d'en être parfois « desgoutés », selon l'un des directeurs. De retour en France, l'artiste peut demander à être « agréé » par l'Académie, au bout de trois ans ; il peut postuler au titre d'académicien et doit pour cela présenter un « morceau de réception » qui doit être accepté par un jury et qui restera propriété de l'Académie. Le titre d'académicien garantit des commandes royales et princières.

La nécessaire production d'une réflexion théorique sur la peinture

La production d'une réflexion théorique sur la peinture était la deuxième mission assignée à l'Académie : des conférences devaient instruire les élèves et donner une culture commune à tous les membres. En principe, les académiciens auraient dû se réunir tous les derniers samedis du mois, mais les débuts sont lents. Les artistes ne semblent pas voir la nécessité de théoriser leur art, et c'est encore sous l'impulsion de Colbert, très critique sur cette lenteur, que débutent enfin vraiment les conférences qui finiront par codifier la peinture française. Lors de la réunion académique du 9 janvier 1666, Colbert suggère aux académiciens de « tous les mois faire l'explication d'un des meilleurs tableaux du cabinet du roi par le professeur en exercice, en présence de l'assemblée ».

L'année 1667 est marquée par les conférences de Félibien. Des conférences de 1668 on retient surtout celle que Philippe de Champaigne consacre au tableau de Poussin : Eliezer et Rebecca. Le Brun y soutient Poussin contre ses opposants qui lui reprochent d'avoir négligé la vérité historique en ne représentant pas les dix chameaux cités dans la Bible pour cet épisode : ces chameaux auraient ajouté, argumente Le Brun, un élément disgracieux, voire comique, à un épisode sérieux, ils auraient distrait le regard du spectateur. Poussin a obéi à la fois au principe de convenance et à celui de l'unité d'action. On voit par cet exemple comment la rhétorique est reine dans ces conférences et comment les règles littéraires en vigueur sont recherchées en peinture par ces académiciens qui veulent hisser leur art au rang des matières intellectuelles.

Ainsi, au fil des conférences s'élabore une codification rigoureuse de l'art pictural français. Celle-ci est directement liée à la définition de la peinture comme équivalent de la poésie. Cette comparaison empruntée à l'art poétique d'Horace (« ut pictura poesis⁴ ») est reprise par les théoriciens italiens de l'art à la Renaissance ; elle implique que soient appliqués à l'art les principes de la poésie : c'est ce que l'Académie codifie et rigidifie au cours du XVII^e siècle. Il importe que la peinture réponde aux

principes d'imitation de la nature, respecte pour le choix du sujet et les traits généraux de la composition (« l'invention ») les thèmes traditionnels tirés soit de la Bible, soit de la tradition antique, obéissent aux règles de « l'expression » (pour Le Brun, à chaque sentiment humain correspond une expression), de la convenance et, enfin, apporte au spectateur « instruction » et « délectation ». Tous ces principes conduisent à une codification de la peinture ainsi qu'à la fameuse hiérarchie des genres édictée par Félibien : au sommet le « grand genre », en tête l'allégorie suivie de « l'histoire et la fable » - « il faut représenter les grandes actions comme les historiens ou des sujets agréables comme les poètes⁵ », plus bas le portrait, puis les animaux, les paysages et enfin les natures mortes. Contrôlée par le pouvoir royal, il était normal que la peinture d'histoire - élargie aux sujets contemporains pour mieux louer les hauts faits de Louis XIV et parvenir ainsi à identifier selon la formule de Louis Marin « le corps royal et le corps de l'histoire⁶ » - fût considérée par les académiciens comme au sommet de la hiérarchie picturale.

Le problème du dessin

À l'époque de l'autonomisation de l'artiste, le thème du dessin est un de ceux qui suscite le plus débat. Alberti divise la peinture en trois parties : la « constrictione », c'est-à-dire le dessin (dans le sens de contours d'une forme), la composition et la « réception de la lumière » (clair-obscur et couleurs), la première étant la plus importante. Vasari voit à la base des trois arts (architecture, sculpture et peinture) le dessin (disegno, qu'il faudrait dans ce cas traduire par dessein) : « procédant de l'intellect... [il] élabore à partir d'éléments multiples un concept global... On saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept dont l'expression manuelle se nomme dessin⁷ ». En clair, le dessein est à l'origine de toute création plastique, ensuite l'artiste demande à sa main « exercée par des années d'étude et de pratique⁸ » de tracer les contours, c'est-à-dire de tracer un dessin. On aboutit donc à la fin du XVI^e siècle à cette conception qui voit le dessin (disegno) comme l'expression d'une idée abstraite, d'une beauté intellectuelle d'origine spirituelle, ce qui conduit à l'idée que le dessin (trait) est toujours l'expression d'un dessein supérieur. À cette époque, Federico Zuccari théorise le tout en définissant un disegno interno (le dessein) et un disegno esterno (le dessin).

Logiquement, la question du dessin accapare donc une partie des réflexions des académiciens français. Par sa double acception (dessein et dessin), le dessin « permet d'exercer sur la représentation un double contrôle, pédagogique et esthétique⁹ » : pédagogique dans la codification précise du dessin (tout est normé dans les cours de dessin de l'Académie : tracé des plis des vêtements, des draperies, des expressions des visages, des muscles etc.), esthétique dans le choix du thème traité. Il est évident que ce contrôle par l'Académie est mis au service du pouvoir royal.

Parmi les grands débats de l'Académie, le plus illustre fut celui qui opposa les poussinistes aux rube-nistes, soit les partisans du dessin à ceux de la couleur. Les invectives volent bas : Le Brun évidemment se fait le défenseur de la suprématie du dessin - « les broyeurs (c'est-à-dire ceux qui broient les couleurs) seraient au même rang que les peintres si le dessin n'en faisait la différence » ; il argue du fait que « la couleur dépend de la matière » (puisqu'elle est issue de pigments broyés puis liés) alors que le dessin est plus noble puisqu'il « ne relève que de l'esprit ». Face à lui, Roger de Piles, qui dans son Cours de peinture par principes publié en 1708 se fait le soutien des partisans de Rubens, exalte la couleur comme le véritable espace de création d'un artiste : le dessin est codifié, il est indispensable au peintre, c'est son alphabet et sa grammaire, mais seule la couleur lui permet de rendre compte visuellement de la totalité du réel, d'en appeler au sensible plus qu'aux règles, de toucher les cœurs, elle seule autorise en réalité le principe du plaisir esthétique. Peu à peu, les académiciens se rendent aux raisons énoncées par de Piles et ils l'accueillent en leurs rangs en 1699. Ils reconnaissent ainsi l'importance du génie propre de l'artiste, qui ne peut être réduit à des règles enseignées.

Philippe de CHAMPAIGNE, conférence
La Vierge, l'Enfant-Jésus et saint-Jean-Baptiste
de Titien. Conférence du 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 exhausser tout ensemble à l'avancement de notre profession.

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 avantagés par des fonds tout bruns, ce qui est un effet de cette possession extrême d'une 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 le 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 fuir tout ce que l'on fuit 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.

Quant aux proportions et à 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 jusqu'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 peut se 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.

Car l'expérience nous fait voir, comme tout le monde en demeure d'accord, qu'il est 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 oeuvres font l'admiration continuelle de la Compagnie, qui est M. 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 coeur, 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.

Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives
de l'Ecole des beaux-arts, par André Fontaine, Paris, 1903.

Roger de PILES.

Cours de peinture par principes, 1708.
DU DESSIN

Le mot de dessin, par rapport à la peinture, se prend de trois manières : ou il représente la pensée de tout l'ouvrage avec les lumières et les ombres, et quelquefois avec les couleurs mêmes, et pour lors il n'est pas regardé comme une des parties de la peinture, mais comme l'idée du tableau que le peintre médite ; ou il représente quelque partie de figure humaine, ou quelque animal, ou quelque draperie, le tout d'après le naturel, pour être peint dans quelque endroit du tableau, et pour servir au peintre comme d'un témoin de la vérité, et cela s'appelle une étude ; ou bien il est pris pour la circonscription des objets, pour les mesures et les proportions des formes extérieures, et c'est dans ce sens qu'il est une des parties de la peinture.

Si le dessin est, comme il est vrai, la circonscription des formes extérieures, s'il les réduit dans les mesures et dans les proportions qui leur conviennent, il est vrai de dire aussi que c'est une espèce de création, qui commence à tirer comme du néant les productions visibles de la nature, qui sont l'objet du peintre.

Quand nous avons parlé de l'invention, nous avons dit que cette partie dans l'ordre de l'exécution était la première. Il n'en est pas de même dans l'ordre des études, où le dessin doit s'apprendre avant toute chose.

Il est la clef des beaux-arts ; c'est lui qui donne entrée aux autres parties de la peinture, l'instrument de nos démonstrations, et la lumière de notre entendement. C'est donc par lui que les jeunes étudiants doivent non seulement commencer, mais c'est de lui qu'ils doivent contracter une forte habitude, pour acquérir avec plus de facilité la connaissance des autres parties dont il est le fondement.

Le dessin étant donc le fondement de la peinture, on ne saurait prendre trop de soin pour le rendre solide, et pour soutenir un édifice composé d'autant de parties qu'est celui de la peinture. Ainsi je tâcherai d'en parler avec tout l'ordre que demande une connaissance si nécessaire.

Je regarde dans le dessin plusieurs parties d'une extrême nécessité à quiconque veut devenir habile, dont voici les principales : la correction, le bon goût, l'élégance, le caractère, la diversité, l'expression et la perspective. [...]