
L'idée en peinture au XVII^e siècle

DANIEL DAUVOIS

Abstract

In a letter to Chantelou dated 22 December 1647, Poussin writes of a painting to be executed that he has found its thought, "I mean the conception of the idea, and the work of the mind was complete." It follows that Poussin's idea belongs to the theoretical component of painting, namely the composition, and the idea constitutes the represented object aimed at by invention, which converts a *historia* into a picture and whose procurement provides sufficient satisfaction to an erudite painter like Poussin. Idea is the *end* or aim of pictorial thought and the regulative *means* for producing the visible work. Beyond a then perceptible tension between an ideal, indeed a divine Idea, to which Félibien's idea of the painter comes close in his first *Entretien*, and an agent or force of conversion of the discursive into the figural, idea belongs henceforth also to the theory of the art of painting, as is witnessed by the titles of works by Fréart or Roger de Piles (*Idée de la perfection de la peinture*, *Idée du peintre parfait*): such an idea is thus a regulated presentation of what the painter must do if he wishes to excel. It is no longer conceived or made visible by the painter; but by a kind of enlightened connoisseur, not yet called a critic, but who distances himself sufficiently from the art of painting to teach and to adjudicate good taste. Not only does idea then aid, not in the fabrication of good paintings, but rather in the evaluation of painting, as Roger de Piles underlines at the end of his opusculum introducing the *Abrégé de la vie des peintres*, but it could well be formative or constitutive of taste itself—a shift by which Idea comes, by the century's end, to regulate not the production of works, but the judgments passed on them.

Une appréhension hâtive et lointaine identifierait bientôt *l'idée* comme un thème important dans les discours sur l'art de peindre du second XVII^e siècle français, ainsi qu'en pourraient témoigner des titres d'ouvrages, tels *L'Idée de la perfection de la peinture*¹ de Roland Fréart de Chambray en 1662, ou, à la toute fin du siècle, *L'Idée du peintre parfait*² de Roger de Piles. La source en serait à chercher dans la littérature d'art italienne et maniériste, celle de Giovanni Paolo Lomazzo, avec *L'Idée del Tempio della pittura*³, et de Federico Zuccaro, avec *L'Idée de' pittori, scultori ed architetti*⁴ de 1607, complétée de la conférence de Giovanni Pietro Bellori de 1664 intitulée *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*. En harmonie avec ce dernier texte, *l'idée* aurait tendance à tirer du côté de *l'idéal*, ce en quoi pourrait s'annoncer et se concentrer le classicisme français, voire le néoclassicisme européen du XVIII^e siècle. Nous n'allons pas souscrire à la proposition de ce beau flux historique, car l'idée constitue décidément, pour le discours pictural, un *pollakos legomenon* dont l'architecture changeante décourage les hypothèses linéaires d'intellection. Plutôt que de tenter d'appliquer les distinctions présumées plus fondamentales et directrices que véhiculerait telle version platonicienne ou néoplatonicienne de la philosophie, nous proposons un principe méthodique et compréhensif d'orientation parmi cette littérature artistique, celui de *s'attacher aux acceptions particulières et aux techniques que mobilise le discours pictural*. L'application de ce principe va nous ouvrir à la perception de deux séries de difficultés où l'usage proprement pictural de *l'idée* se trouve impliqué, à savoir *l'extension précise et assignable* de cette partie première de la peinture qu'est l'invention, et *la légitimité de position du discours sur la peinture* à l'égard de son objet. Le sens de notre enquête est de constater, sinon d'expliquer, ce qui, sous ce double rapport, vient à se modifier de Fréart de Chambray à Roger de Piles.

Commençons avec l'acception de *l'idée* la plus répandue et la plus obvie du discours pictural, celle que supposait Poussin, s'adressant à Chantelou, à propos d'un tableau qu'il devait finir de réaliser : « Je lui ai trouvé la pensée, je veux dire la conception de l'idée, et l'ouvrage de l'esprit est conclu. Ce sujet est un passage de la Mer Rouge par les Israélites fugitifs. Le composé est de vingt-sept figures principalement. »⁵

Plusieurs remarques découlent de cet extrait épistolaire. Tout d'abord, *l'idée*, bordée de la *pensée* et de *l'ouvrage de l'esprit*, relève apparemment des choses intellectuelles, ainsi non pas sensibles ni peut-être davantage imaginatives; en second lieu, elle forme le représenté d'une conception, mais c'est ainsi le contenu figural (*vingt-sept figures!*) d'une représentation conceptuelle. Ce contenu en outre, équivaut au *sujet* représenté, lequel peut être discursivement identifié (*Exode*, 21–24). Cette idée enfin doit consister en une *composition de figures* ou l'unité de représentations humaines variées et ordonnées. Ces données suffisent à ranger cet éventuel tableau sous le genre de la *peinture d'histoire*; mais il faut prononcer quelque effort pour les rendre compatibles et les harmoniser. En effet, s'il est manifeste que *l'idée* résulte d'un travail de l'esprit, travail qui est pur au sens où il ne dépend que de la seule spontanéité de ce dernier, et qu'elle est en cela un produit de la pensée, *l'idée* ne s'obtient pas par imitation d'un donné sensible, elle fait donc l'objet d'une invention. En revanche le résultat, ou le contenu représenté avec lequel elle coïncide, consiste en figures composées, ainsi en un *produit de l'imagination*, et en quelque chose de visible, au moins pour les yeux de l'âme. *L'idée* ainsi comprise comme un tableau mental *fait voir* et permet d'identifier un passage du *Pentateuque* d'où se prend *l'historia* qui lui sert de *sujet*, à savoir la même chose que *l'idée*, mais sous forme discursive et non pas intuitive ou imaginative. On reste bien alors dans le moment théorique de l'activité du peintre, qui n'a pas encore mis la main

à ce qui serait de ce fait un moment pratique (dessiner, colorier). L'idée se produit dans le seul atelier mental, la thèse du monde pouvant bien être suspendue, mais cette production semble une transmutation d'une origine purement intellectuelle en un résultat imaginaire, voire visible si l'idée vient à s'offrir sous la forme d'un *schizzo* ou d'un *pensiero*, une pensée jaillie au-dehors d'elle-même et déposée ou tracée visiblement sur du papier ou de la toile, avec éventuellement quelque rehaut coloré, quelque ombre marquée. Il reste donc à fixer la *substance noétique* de l'idée, si l'on veut le bois dont elle est faite et ce dont l'identité semble déborder de l'intelligible vers le sensible, via l'imaginaire.

Un second aspect problématique de l'idée découle implicitement de la lettre de Poussin : il s'agit de la mise en équivalence de l'intuitif de l'idée et du discursif du sujet qu'elle traite, qu'elle incarne ou qu'elle représente, tous verbes parmi lesquels il faudra se mettre en état de pouvoir choisir. Comment se trouve donnée une image qui soit l'équivalent d'un discours, et donc une idée qui soit l'équivalent de son contenu sémantique? Comment une idée réussit-elle à opérer l'identification d'une histoire et une semblable narration? Ces deux interrogations sur le statut noétique et de la puissance narrative de l'idée, que pose la lettre de Poussin, se rapportent au point de l'*extension* que nous avons initialement mentionné, et aucunement à celui de la *légitimité de position*, qui va de soi chez Poussin, mais qui deviendra nécessairement plus ardent chez des auteurs qui ne sont que des « peintres ratés » du Nivernais, comme Roger de Piles, ou qui ne sont aucunement des artistes et seulement des amateurs ou des curieux, ainsi que Roland Fréart de Chambray.

À la suite de Franciscus Junius et de son *De pictura veterum*⁶, dont il se revendique, Fréart distingue cinq parties de la peinture :

l'invention, ou l'histoire; la proportion, ou la symétrie; la couleur, laquelle comprend aussi la juste dispensation des lumières et des ombres; les mouvements, où sont exprimées les actions et les passions; et enfin la collocation, ou position régulière des figures en tout l'ouvrage.⁷

Cette division n'est pas appelée à demeurer classique et laissera bientôt place à la tripartition de la *composition*, du *dessin* et du *coloris*⁸, mais elle semble pourtant privilégier l'invention, qui n'appartient qu'à l'esprit et qui semble assurer ainsi la dignité d'art libéral désormais reconnue à la peinture. Or l'invention a pour fin l'idée :

L'invention, ou le génie d'historien et de concevoir une belle idée sur le sujet qu'on veut peindre, est un talent qui ne s'acquiert ni par l'étude ni par le travail. C'est proprement le feu de l'esprit, lequel excite l'imagination et la fait agir.⁹

Nous retrouvons ici la thèse attendue selon laquelle le peintre doit tout d'abord concevoir en son esprit l'ouvrage qu'il réalisera

ensuite de sa main. Mais Fréart nous donne quelques précisions : cette conception est le fait de l'imagination, ce qui semble mettre l'entendement seulement à l'origine, sinon à l'écart; et l'idée, comme résultat, devient une image, normative de la pratique picturale. Le moteur de cette activité est en outre doublement désigné, comme le *génie d'historien* et comme le *feu de l'esprit*. C'est alors un talent qui ne s'apprend pas et ne consiste aucunement dans l'obéissance aux règles poétiques; c'est une force¹⁰ naturelle qui rend facile l'obtention de beaux résultats et qui permet la transmutation d'une histoire en sa version plastique et figurale; et c'est la substance noétique dont nous annonçons antérieurement la recherche, laquelle est plutôt qu'une *chose*, une *puissance* déterminée de bien faire, qui ne saurait être jugée ni appréciée que dans ses actualisations et ses ouvrages.

L'idée est donc la fin de l'invention et de l'activité ou de l'ouvrage proprement théorique du peintre, ainsi une sorte de traduction en image d'une histoire. Son excellence propre consiste alors à faire ce qu'elle n'est pas, autrement dit à exprimer dans son unité spatiale la variété temporelle détaillée et successive de l'*historia*. Puisqu'elle permet d'identifier le sujet d'un tableau et qu'elle est expressive de ce qui s'y produit, actions, passions, mouvements divers, elle entre en concurrence avec la quatrième partie de la peinture distinguée par Fréart et réputée selon lui la plus excellente¹¹, celle qui concerne en général l'*expression*. D'ailleurs, dans la première application analytique de ses subdivisions picturales, consacrée, plutôt qu'à un tableau de Raphaël qui ne fut jamais qu'un dessin, à une gravure que Marc-Antoine Raimondi en avait tirée —, Fréart, après s'être longuement étendu sur le cas de l'invention et sur les qualités expressives de l'idée qu'avait formée Raphaël, en abordant cette partie des mouvements et de l'expression, constate ce qui suit :

Pour la quatrième partie, qui est l'expression, talent admirable et le principal de la peinture, qui montre non seulement en chaque figure ce qu'elle fait et ce qu'elle dit, mais encore ce qu'elle pense, qui est une chose presque incroyable, je la passerai aussi sans faire beaucoup de discours, parce que je l'ai déjà suffisamment examinée dans la narration de cette histoire, en parlant de l'invention et de l'intention du peintre [...].¹²

Comprenons que, si la proportion est une partie de la peinture qui renvoie au dessin, et notamment à la figure humaine, si la couleur parle d'elle-même et si la collocation correspond chez Fréart à la perspective, la quatrième partie apparaît dépourvue de vraie singularité picturale. De plus, elle se révèle dans la dépendance de l'idée ou du devoir général d'expression sans lequel il n'est pas de talent d'historien. Dès lors que l'idée est essentiellement une image narratrice, son excellence est dans son expressivité, qui permet d'identifier le sujet et de reconstituer dans le détail des attitudes ou des airs de visage l'unité de l'action et la variété de ce qui la compose. Dans le *Jugement de Pâris*, on

doit *voir* l'orgueil de Junon et le mépris de Minerve à côté de la gracieuse modestie de Vénus¹³. Cette aptitude à *donner à voir* ce qui devrait plutôt se penser, fait la force de l'idée, qui se détaille dans les passions des figures : l'invention déborde sur l'expression, qui ne s'en distingue qu'à peine. La coordination « de l'invention et de l'intention du peintre »¹⁴, venue un peu plus loin sous la plume de Fréart, nous permet une autre remarque et le constat d'une autre propension à s'étendre au-delà de son domaine propre : l'idée reçoit la force de l'esprit, mais c'est pour en transmettre les effets au spectateur, terme culturel d'une analyse picturale affectée centralement à l'expressivité. Ce spectateur reste à dire vrai bien discret et retraité dans le discours¹⁵ de Fréart, mais il constitue le seul thermomètre possible pour mesurer l'intensité du feu de l'esprit, qui n'est pas ordonné aux règles ni formé par quelque enseignement. C'est en faisant voir ce qui n'est pas visible et en donnant à penser par le trait et la couleur que l'invention révèle un génie d'historien qui doit être compris pour être reconnu. La belle idée se mesure dans ceux qu'elle détermine à retrouver et à entendre le détail de l'histoire.

Afin de donner à concevoir *comment* l'expressivité vient à l'idée, Fréart réalise, au milieu de son ouvrage, une véritable rupture. Celle-ci survient à l'occasion de l'examen d'une troisième gravure tirée d'un tableau de Raphaël, une *Descente de croix*. Il introduit en effet une nouvelle notion, le *costume*¹⁶, qu'il formera comme le nœud unissant les divisions antérieures de la peinture, mais que Junius n'employait pas. Et cette notion devient immédiatement le centre de son analyse :

Il sera toujours plus à propos et plus utile d'en expliquer le mystère et de faire concevoir la vraie intelligence de ce costume, qui est proprement à dire un style savant, une expression judicieuse, une convenance particulière et spécifique à chaque figure du sujet qu'on traite, de sorte que ce mot bien entendu comprend et veut dire tant de choses essentielles à notre propos, qu'il ne peut être trop examiné ni trop expliqué.¹⁷

La notion de costume sera ressaisie ultérieurement par Fréart, tour à tour comme ceci : « il est généralement commun à nos cinq principes fondamentaux, et [...] (qu)'il en compose l'eurythmie de telle sorte qu'on doit le considérer comme le tout de ces cinq parties »¹⁸. Mais plus loin sont mentionnés les « deux principaux talents de cette excellente et très judicieuse profession, qui sont l'invention et le costume »¹⁹. Puis encore différemment :

Or je n'appelle étudié que ce qui concerne les opérations de l'esprit, et les judicieuses observations sur la partie du costume, lequel est comme un lien ou bien un composé de l'invention et de l'expression, les deux plus nobles de nos cinq principes, où consiste tout ce qu'il y a d'ingénieux et de sublime dans la peinture²⁰.

Un tout, un composé, une partie; le costume apparaît certainement, sous les hésitations et les recouvrements de la partition, comme un agent de coordination des parties de la peinture dont il concentre l'essence unitaire. Or ce costume consiste fondamentalement en convenances prises de diverses directions : à l'égard du sujet en général ou de chaque figure en particulier, comme bienséance ou comme pertinence, à l'opposé de l'absurde, du fautif, de l'inepte. Il faut en général que la représentation soit conforme à l'identité essentielle du représenté, prise dans les circonstances déterminées de son appréhension : on ne mettra pas de chapelet dans les mains d'un saint Joseph appartenant à une Nativité; on déterminera dans tous ses détails la reconnaissance d'une Amazone au bouclier en demi-lune ou d'un Jules César chauve et sans poil²¹. On comprend ainsi que le costume oriente et reconduit le feu de l'esprit dans la direction de l'idée, et qu'il permet que soient identifiables et reconnaissables les diverses figures, le caractère de leurs actions, enfin l'unité du sujet qui synthétise une telle diversité. Ce costume relève d'un style savant de représentation et qui s'adresse « aux yeux de l'esprit »²²; il 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 peindre, les peintres ne possèdent qu'un génie superficiel et les œuvres n'apparaissent pas « étudiées »²³ et simplement « mécaniques »²⁴. Car, selon Fréart, la peinture, ramenée à son essence, « est toute esprit »²⁵. On comprendra que la partie du costume se révèle essentielle puisqu'elle détaille comment un savoir de nature intellectuelle vient déterminer la représentation imaginative ou visible et la rendre par là même expressive, bref vient constituer dans sa puissance la belle idée, d'où un grand tableau pourra procéder. Dans l'espèce de concurrence partitive entre costume et expression, on conçoit dès lors que le costume affecte en général la détermination de l'imagination par l'entendement, et la puissance plastique de l'idée par un savoir porté du côté de l'*historia* et de ses diverses circonstances. Cette régulation de la force idéelle de l'esprit se prolonge particulièrement dans l'expressivité des attitudes et des figures; et l'expression, comme partie de la peinture, concerne la mise en conformité des figures au sujet comme à l'unité de l'action, alors que le costume regarde plus en général au rapport de l'idée à l'*historia*, à toutes ses conditions identifiantes et à ses circonstances. Le costume remplit alors à peu près pour l'invention la fonction qu'occupe la perspective à l'égard de la collocation.

Chez Fréart, l'idée comme représentation imaginative est donc informée et nourrie de l'érudition et de la culture qui éloignent l'esprit de la bassesse simplement empirique et qui

font du peintre savant un excellent peintre. Dans le processus d'engendrement des œuvres, l'idée constitue ainsi, pour l'esprit du peintre et ses études, un but homogène à l'activité qui tend vers elle, ainsi qu'une médiation régulatrice de la pratique du peintre; car, si le costume détermine l'expressivité de l'idée par des séries de convenances appropriées aux figures et immanentes au représenté, c'est la collocation qui définit les règles d'inscription des figures dans l'espace *sensible et constructible* du tableau. Costume et collocation, qui sont des parties principales²⁶ et coordonnatrices de la peinture, se distinguent ainsi dans leur moment d'intervention au fil de la production picturale. Leur concurrence ne fait néanmoins l'objet d'aucun exposé particulier chez Fréart : le respect du costume doit dominer la genèse *de* l'idée, celui de la perspective, la genèse *du* tableau à partir de l'idée, tracé linéal, mais aussi dispensation des ombres et des lumières²⁷. Autant dire d'ailleurs que la couleur ne reçoit pas un traitement fort considérable chez Fréart, qui nous fait juger de ses principes par l'exemple d'estampes²⁸ et non de tableaux. 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 mécanique²⁹ et simplement instrumentale de l'art de peindre. Ainsi l'idée est-elle davantage une fin qu'un moyen, et l'image intellectuellement surdéterminée qu'elle constitue l'emporte en perfection sur la peinture visible³⁰.

Ce que nous venons de dire ne rend toutefois pas compte de l'idée telle qu'elle est présente dans le titre même de l'ouvrage, *L'Idée de la perfection de la peinture*, où il n'est pas question de l'idée *en* peinture, mais bien de l'idée *de* la peinture. L'idée équivaut alors à une forme parfaite³¹, un idéal que l'on peut figurer et auquel l'art de peindre doit se conformer; elle emporte un point de vue extérieur à l'art de peindre et d'après lequel on peut en juger. C'est le point de vue de Fréart lui-même, non pas en tant que peintre — il ne l'est pas —, mais en tant que critique³² dont le jugement ne saurait s'autoriser que de l'état d'un vrai curieux et amateur de peinture³³. Fréart doit alors se justifier de son entreprise. S'il est vrai que *Ne sutor supra crepidam*, à qui et à quoi peut servir une *Idée*, jugeant l'art de peindre d'un point de vue qui lui est extérieur? Fréart répond³⁴ principalement par la considération de l'histoire, notamment par le point de perfection où les Anciens ont porté la peinture et d'où presque tous les Modernes, « qui ne regardent que l'utilité présente »³⁵, l'ont fait déchoir. Or, non seulement « Le temps d'Apelle n'est plus »³⁶, mais il ne saurait persister au titre d'une causalité exemplaire; les œuvres de la perfection de l'art ont toutes finalement disparu, quoiqu'elles aient « survécu tant de siècles à leurs auteurs et rendu leurs noms immortels »³⁷. Relever la peinture de sa décadence et la ramener à sa pureté originelle implique alors une lutte sans concession, ainsi que la confection d'une bous-

sole³⁸ pour tenir derechef la route des Anciens : la lutte visera les peintres de la cabale, qui vénèrent l'idole³⁹ plutôt que l'idée, et qui en cela privilégient les apparences et la séduction (« du fard et des couleurs »⁴⁰) sur l'érudition et la vérité. Quant à la boussole, elle sera agencée avec tous ces principes fondamentaux qui permettent la perfection de la peinture⁴¹. La boussole, en d'autres termes, ce sera l'Idée, non, semble-t-il, celle que les peintres inventent, mais bien celle que Fréart écrit et qui saura nous faire revenir vers les principes régulateurs du bon art de peindre. Or les bons principes originaux doivent être connus afin d'être respectés; ils sont purement eidétiques, de sorte que le peintre n'a pas dans leur possession d'avantage spécifique sur le critique, encore moins si ce dernier a su prendre le parti opposé à la cabale des décadents et des jouisseurs. Ajoutons toutefois que le faisceau de bons principes que tout curieux peut appréhender aussi bien que les gens de métier, trouve à s'incarner dans les œuvres de grand goût et à régler l'invention des peintres, de manière que l'*Idée* du titre ne diffère pas tant qu'elle ne se prolonge en *idée* du tableau surgie du feu de l'esprit sous le contrôle des principes savamment régulateurs. Le bon critique comprend la peinture comme le bon peintre la fait.

La justification de la position d'autorité du critique, qui n'est picturalement pas un auteur, provient ainsi d'une science particulière, détachable de la fonction artiste, et qu'il peut posséder exactement au même titre que les ouvriers de ce bel art. Les vrais curieux de peinture peuvent ainsi en normer le cours aussi bien que ceux qui la pratiquent, et c'est d'ailleurs à eux que Fréart s'adresse⁴². A contrario, il tentera de prouver dans le corps de son ouvrage qu'une mécompréhension inaugurale sur la signification d'un tableau, et tout d'abord sur l'identité même du sujet représenté, rend inepte tout rapport critique à la peinture. Ainsi Vasari, ne réussissant pas à reconnaître le sujet de *L'École d'Athènes* de Raphaël, se disqualifie-t-il par là même. Il faut tout d'abord savoir de quoi traite un tableau, et ce savoir implique une érudition que porte le seul entendement. C'est de lui que procède l'idée comme unité des bons principes et comme source de l'idée imaginative, c'est lui qui permet au regard critique de se tenir dans le vrai. Avec Fréart l'idée picturale maintient l'esprit au-dessus des tableaux qu'il engendre ou qu'il appréhende; elle vaut essentiellement dans le rapport distinct, quoique homogène, de l'imagination à l'entendement, ce qui enveloppe une égale compréhension de la peinture dans ceux qui la font et chez ceux qui la goûtent. Demeure sous ces conditions une énigme, qui est aussi bien un parent pauvre de l'analyse picturale : à savoir le passage de l'idée plastique, imaginée par le peintre et reconnue par l'amateur, au tableau visible, passage où Fréart ne représente aucune excellence particulière, passage essentiellement pratique, même si nous aurions tendance aujourd'hui à y loger l'essence de l'art, et qui demande du tour de main, une touche libre ou preste, un coloris qui se fait chair

ou lumière. Tout cela relève du mécanique de l'art chez Fréart, de sorte que l'essence de l'idée, où vient s'épuiser l'excellence de la peinture, se loge dans le rapport réglé, quoique non pas purement transitif, de l'intellectuel et de l'imaginatif.

Le point de vue de Roger de Piles pourra sembler en apparence assez voisin de celui de Fréart de Chambray, d'autant que le titre même de son introduction à l'*Abrégé de la vie des peintres*⁴³, à savoir *L'Idée du peintre parfait*, serre de fort près le titre de l'ouvrage de Fréart. Ajoutons que la préface du *Cours de peinture par principes*⁴⁴, sur laquelle nous reviendrons finalement afin de confirmer ou de modifier nos analyses présentes, s'intitule *L'Idée de la peinture*. Et pour attester définitivement de cette convergence tout au moins superficielle, reprenons quelques mots du début de *L'Idée du peintre parfait* : « [...] le peintre doit regarder la nature visible comme son objet; il doit en avoir une idée, non seulement comme elle se voit fortuitement dans les sujets particuliers; mais comme elle doit être en elle-même selon sa perfection [...] »⁴⁵.

Il ressort toutefois qu'il s'agit ici de la *perfection de la nature* et non de la peinture, de sorte que cette perfection, que des accidents empêchent la nature de toujours démontrer en son paraître⁴⁶, constitue pour la peinture une fin vers laquelle *son idée* prescrit proprement qu'elle doive tendre. D'emblée, l'idée prend ainsi une *valeur téléologique*, puisqu'elle représente ce qu'il faut faire en peinture; de la sorte, les parties de la théorie et de la pratique, en peinture, sont spontanément associées et fondues dans la tension sous ce but constant et commun. Il s'ensuit évidemment une première forte différence d'avec Fréart, à savoir la disparition de l'idée comme produit premier de l'invention, déterminée dans l'imagination par le feu de l'esprit, et la cessation du principe intellectualiste de l'évaluation des œuvres exclusivement par leur belle invention. L'axiologie chez de Piles obéit à un principe final, et non originaire, de différenciation :

La plupart des personnes qui ont à soutenir dans le monde un caractère spirituel, et entre autres les gens de lettres, ne regardent d'ordinaire la peinture que par l'invention, et que comme un pur effet de l'imagination du peintre. Ils examinent la peinture de ce côté-là seulement et selon qu'elle leur paraît plus ou moins ingénieuse, ils louent plus ou moins le tableau sans en considérer l'effet, ni à quel degré le peintre a porté l'imitation de la nature.⁴⁷

De ce passage découle, tout d'abord pour ce qui concerne la composition, c'est-à-dire la partie théorique de la peinture, une réévaluation, au-delà de l'invention, de la *disposition*, qui ne correspond pas seulement à la collocation distinguée chez Fréart, mais comporte en outre une théorie des groupes et des attitudes, des contrastes et des draperies. Enfin, et peut-être surtout, cet effet du tout-ensemble qui, déterminant une subordination gé-

nérale de tous les objets du tableau⁴⁸, s'offre comme un tout politique, une machine ou une économie harmonieuse⁴⁹, qui arrête le spectateur et affecte de façon essentielle la qualité de son jugement. En second lieu doit être soulignée l'égalité dont les parties pratiques de la peinture s'enveloppent en regard des théoriques : au lieu de la proximité d'avec l'atelier mental, important désormais aux évaluations picturales la tension vers la fin, dont toutes les parties participent en droit également, et cette perfection qui concerne alors davantage dessin puis coloris, à la mesure de la *finition des œuvres* que ces parties pratiques déterminent et du plaisir qui dépend d'elles. Car la fin de la peinture n'est pas chez Roger de Piles, touchée simplement par l'imitation de la nature, mais elle consiste dans l'effet de « séduire nos yeux »⁵⁰, ainsi dans l'atteinte d'une dimension plus proprement esthétique que poétique. Cette implication de la réceptivité dans l'analyse des tableaux va se retrouver dans la conception que Roger de Piles se fait positivement de l'idée, une fois écartée sa supposée valeur plastique de produit inventif de l'imagination.

Une idée se présente comme une représentation conceptuelle, mais non pas imaginative, ce qui vaut pour une double négation : l'idée n'est pas l'essence, une idéalité substantielle posée au-dehors de l'esprit et des opérations des peintres, et elle n'est pas non plus une image mentale, dont le tableau visible serait simplement la copie. Ainsi que *L'Idée du peintre parfait* l'énonce dans sa préface, l'idée est susceptible d'habiter une définition et d'être ainsi discursivement dépliant. Du peintre en effet, l'on doit dire : « [q]u'il ait une idée juste de sa profession que l'on définit de cette sorte, *un art qui par le moyen du dessin et de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles.* »⁵¹

Outre l'absence de la partie théorique dans cette définition, remarquons aussi l'absence de toute spécificité picturale dans l'usage de l'idée : l'*idée juste* du peintre n'est qu'une représentation vraie, conforme à l'essence de son objet. De même, un peu plus haut⁵² en cette préface, l'idée de la nature n'était autre que la représentation de sa perfection. Toutefois, la présence insistante du motif de la perfection semble indiquer tout de même une possible identification de l'idée picturale à quelque idéal, entendu à la fois comme principe régulateur des opérations du peintre et comme fin nécessairement désirable et qu'il s'agit d'atteindre : *perfection* doit ici s'entendre au sens du processus par lequel une œuvre parvient à se faire intégralement. Mais alors et derechef, une idée, valant certes comme une sorte de projet, ne présente toujours pas de traits qui seraient caractéristiques de sa mise en rapport avec la peinture, et seulement des déterminations qu'on pourrait aujourd'hui dénommer *techniques*.

Aussi bien Roger de Piles abandonne-t-il l'usage de cette notion dans les suites immédiates de son opuscle. L'idée ne réapparaît qu'au troisième chapitre. Elle est alors dotée d'une majuscule⁵³; sa mention intervient lorsqu'il s'agit de justifier

qu'en son apprentissage un peintre se fasse copiste et se serve des études d'un autre. Il doit alors prendre et comparer des Idées :

Après que le peintre a rempli son esprit de la vue des belles choses, il y ajoute ou diminue selon son goût et selon la portée de son jugement; et ce changement se fait en comparant les Idées de ce qu'on a vu, et en choisissant ce que l'on en trouve de bon.⁵⁴

Ainsi fit Raphaël, comparant les idées des ouvrages du Pérugin avec celles de Michel-Ange et celles qui proviennent de l'Antique⁵⁵. En préférant les hautes idées prises de l'Antique au méchant fond des idées gothiques⁵⁶, Raphaël a réussi à se former « un goût épuré, tel que nous le voyons dans ses ouvrages »⁵⁷. Cela confirme le fait d'une particularisation de l'idée : au lieu de valoir au titre général de la représentation d'une perfection, l'idée ici usitée renvoie à une manière de peindre, un style ou bien un goût de peinture qui suppose d'avoir choisi entre des œuvres susceptibles de proposer et d'incarner de plus particulières façons d'œuvrer. L'idée est devenue plurielle et ordonnée à une puissance différenciée de goûter, d'apprécier les ouvrages; et comme nous allons le voir, une puissance qui réside aussi bien dans les peintres en tant qu'ils ont à juger de ce qu'ils font afin de faire au mieux, que dans les curieux qui s'interrogent sur ce qui en peinture est bon ou bien mauvais. Le site de son appréhension s'est alors déplacé, puisque Fréart déterminait l'idée ou bien comme résultat de l'invention déposée dans l'imagination ou bien comme faisceau de principes sous lesquels les peintres étaient déterminés à bien faire, et, ensemble, les curieux à bien reconnaître et bien juger; alors que Roger de Piles incarne l'idée dans les œuvres, et la fait coïncider avec le tableau parvenu à son éventuel point de perfection, de sorte que les idées, même lorsqu'elles persistent à faire agir les peintres, résultent de la considération des œuvres et se recueillent en une réceptivité formatrice du bon ou du mauvais goût. De Piles use de la ressource analogique d'un passage des *Carnets*⁵⁸ de Léonard de Vinci, où ce dernier recommande de contempler des murs barbouillés de taches afin de stimuler l'invention et d'imaginer des scènes et des paysages. De Piles traduit dans ses propres termes cette injonction, en parlant de former « des idées confuses de différents objets »⁵⁹. Dans ce retour de l'usage pictural usuel de l'idée comme représentation imagée, il s'intéresse en fait, par la médiation de la formation des idées, au processus homogène sinon parallèle de la *formation du goût* :

Il est certain cependant que sur un tel mur, ou sur telle autre chose maculée, non seulement il y a lieu de concevoir des idées en général, mais chacun en conçoit de différentes selon la diversité des génies, et que ce qui ne s'y voit que confusément, se débrouille et se forme dans l'esprit selon le goût de celui en particulier qui la regarde.⁶⁰

Le goût particularise le devenir identitaire et objectif des formes confuses, de telle sorte que le résultat de tels exercices d'invention exprime la diversité des génies et incarne la pluralité des idées. La formation des idées d'où résultent les œuvres est ainsi toujours prise dans la particularité régulatrice des goûts, et les peintres ont *nécessairement une manière en peinture*, qui les fait reconnaître et par laquelle ils ne s'imitent pas les uns les autres, suivant les voies des écoles et des ateliers; elle provient de leur formation et de cette confusion idéelle progressivement synthétisée en goût particulier. *Le goût résulte d'une clarification unitaire de divers apports idéels et il dirige en retour la formation des idées picturales.*

Suivant la considération de cette réciprocité étiologique, de Piles va mettre de l'ordre entre les goûts et entre les diverses idées correspondantes que les peintres et les curieux sont susceptibles de former à l'égard de la peinture. Dans *L'Idée du peintre parfait*, l'on constatera que cette ordination demeure maladroite, dans la mesure où se trouvent conservées les formes de raisonnement qui conduisent à parler en peinture d'une sorte de *vérité en droit substitutive du goût*. Il y aura alors un unique vrai et bon goût, duquel toute diversité ne pourra se signaler qu'en sa défection même et par son imperfection. Ainsi, les variations de jugement sur la peinture ne résulteront, sous de telles présuppositions, que d'erreurs et d'imperfections intrinsèques. L'unicité normative du vrai goût ne coïncide pas exactement chez de Piles avec le grand goût, lequel, certes, fait faire grand et extraordinaire, mais sans parvenir adéquatement à une saisissante imitation de la nature, notamment lorsque le culte des belles antiques rend en peinture un ton de pierre plutôt que de vive nature. Le bon goût de peinture se révèle plutôt en parfaite conformité avec l'essence de cet art, qui réside, ainsi que nous l'avons rencontré, dans l'imitation de la nature⁶¹. Comprendons dès lors qu'aucun peintre ne saurait satisfaire l'injonction de cette essence et ne pourra parvenir à la fin picturale parfaite d'une imitation où la nature serait présente plutôt que représentée : toutes les idées des peintres, au sens générique et particulier de leur goût, régulateur de leurs idéations et de leur pratique, sont des idées imparfaites, ainsi que les chapitres X et XI de *L'Idée du peintre parfait* le mentionnent. Le peintre parfait n'existe ainsi qu'en idée, aucun peintre ne saurait accomplir tout ce que, dans sa simplicité, l'essence de la peinture⁶² réclame téléologiquement; chacun tend à particulariser son art suivant la formation de ses penchants et de ses préférences qui finissent par constituer son goût en peinture. C'est ainsi seulement le critique qui doit pouvoir juger sous la raison de l'idée du peintre parfait, et avec lui, les curieux qui auront bénéficié de son enseignement. Ces curieux ont en effet tendance à demeurer eux aussi dans le premier goût et la première idée, qui leur aura fait aimer par autorité plutôt que par raison :

C'est ainsi qu'un grand nombre de curieux et d'amateurs de la peinture ont conservé sur la foi d'autrui ou sous l'autorité des auteurs, cette première idée qu'ils ont reçue; savoir que toute la perfection de la peinture est dans les ouvrages de Raphaël.⁶³

La fréquentation des peintres vénitiens pourra redresser par la considération d'un bon coloris ce penchant vers le dessin, elle risque toutefois de faire apprécier les tableaux d'une manière tout aussi sélective⁶⁴. L'imperfection des idées qui président à tous les tableaux engendre donc l'imperfection des idées qui président à tous les jugements; la particularité, qui est ici le mal, ne peut être surmontée qu'à partir de la considération de l'idée générale du peintre parfait, ce qui suffit à fonder la vertu propre du texte de Roger de Piles et à déterminer la position justifiée d'un discours sur la peinture. De Piles l'explique à la fin de son petit ouvrage, au chapitre XXIX qui concerne la connaissance des tableaux :

J'ai tâché par l'idée que j'ai donnée du peintre parfait de venir au secours des lumières naturelles, dont les amateurs de peinture sont déjà pourvus. Je ne prétends pas néanmoins les faire pénétrer dans tous les détails des parties de la peinture, ils sont plutôt dans l'obligation du peintre que du curieux; je voudrais seulement mettre leur bon esprit sur des voies qui puissent les conduire à une connaissance qui découvre, du moins en général, ce qu'il y a de bon et de mauvais dans un tableau.⁶⁵

La position critique permet ainsi de donner à penser ce que le peintre ne saurait faire voir à partir de son art, car elle est susceptible d'appréhender les tableaux depuis cette idée régulatrice de leur perfection, qui n'est incarnée nulle part, sauf en l'essence de la peinture, qui est destinée à demeurer purement idéale, et sur le patron de laquelle les réalisations particulières que sont toutes les œuvres picturales doivent être mesurées. Au lieu de régler poétiquement l'art de peindre, cette position permet de normer la réceptivité des œuvres. Il ne nous reste alors qu'à mettre un peu d'ordre parmi cette pluralité des goûts que jusqu'ici de Piles avait simplement rangée à mesure de l'éloignement de l'essence et de la vérité en peinture. C'est ce que produit la préface du *Cours de peinture par principes*, qui fait revenir l'idée dans son titre.

De Piles commence par opérer en ce dernier texte une distinction entre l'idée générale, qui convient à tous les arts, et l'idée particulière, convenant au seul peintre⁶⁶, et qui se subdivisera à son tour en idées particulières répondant aux différentes parties de cet art⁶⁷. Il nous faut alors concevoir comment ces idées subdivisées répondent toutes à ce qu'une idée picturale doit être, tout en diversifiant spécifiquement le genre ainsi fixé en son unité. C'est là l'ordre interne qui manquait à *L'Idée du peintre parfait*.

Voici le principe de cette fixation unitaire :

Le moyen le plus sûr pour connaître infailliblement la véritable idée des choses, c'est de la tirer du fond de leur essence et de leur définition; parce que la définition n'a été inventée que pour empêcher l'équivoque des idées, pour écarter les fausses, et pour instruire notre esprit de la véritable fin et des principaux effets de chaque chose.⁶⁸

On remarquera tout d'abord le maintien de l'horizon de vérité auquel la peinture doit être subordonnée, même si ce point semble atténué de la simple et seule présence répétée de l'adjectif *véritable*, toutefois à côté de *fausses* idées. Un peu plus loin, il sera en effet question d'« imitation vraie », de « grande vérité de son imitation », ou bien de « s'attacher préalablement au vrai »⁶⁹. L'imitation de la nature reconduit à la vérité de la peinture comme au contenu même de son idée générale; celui-ci permet de poser l'idée *entre* l'essence et la définition. Or, « L'essence et la définition de la peinture est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs ».⁷⁰

L'écart semble ténu, qui sera nécessaire afin d'insérer l'idée *entre* essence et définition. Mais le propos de Roger de Piles est néanmoins fonctionnellement clair : la définition permet de *distinguer* entre les idées et de lever les équivoques. Elle exprime et fait donc reconnaître discursivement des différences proprement eidétiques, tandis que l'essence, comme de l'intelligible présent à même les choses considérées, est telle que l'idée en *coule*⁷¹ tandis qu'elle lui indique la fin vers laquelle tendre. Comprendons que l'idée doit se réaliser dans l'atteinte d'une fin pour laquelle l'essence est un principe d'orientation. Or cette fin, sous la condition d'une imitation *forte et fidèle*⁷² de la nature, ce sera de *séduire les yeux*⁷³. L'idée se distingue ainsi de l'essence et de la définition dans le processus de l'œuvre à faire, dont elle est aussi bien la réalisation tendue vers sa fin que le contenu représentatif, un peu à la façon d'une Idée hégélienne. Ce point se trouve amplement confirmé sous l'insistance de notre texte à ressaisir la peinture en son idée générale comme ce qui doit frapper et attirer tout le monde, ainsi comme un *appel* :

La véritable peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire.⁷⁴

La considération de la fin implique l'intégration de la force d'attraction et des effets spectaculaires dans l'idée de la peinture : celle-ci doit représenter l'exercice d'un pouvoir, homogène aux spectateurs sur lesquels il s'étend puisque ces derniers sont appelés comme à « entrer en conversation avec les figures »⁷⁵ du tableau. Le vrai en peinture est le moyen et non la fin, et il vaut autant ou davantage par la force dont la peinture le nimbe

que par la fidélité qui le constitue. L'idée générale de la peinture ne tend donc à la formation d'images fidèles que sous la condition esthétique de leur pouvoir d'attraction ou de leur force d'appel. Un tableau vaut dans la mesure où il attire, de sorte que le principe de son évaluation est passé en ceux qui le reçoivent.

« [L]e vrai dans la peinture doit par son effet appeler les spectateurs. »⁷⁶

Que sont alors les idées particulières, dont la diversité semble procéder non point d'un devoir de fidélité de fait unitaire, mais plutôt de la force des représentations picturales qui peut découler d'un privilège accordé en tel ou tel peintre à telle partie de la peinture plutôt qu'à telle autre, le coloris chez le Titien, la composition chez Rubens, l'expression chez Raphaël? La particularisation de l'idée générale tend dès lors à venir coïncider avec la notion de *manière*, pour les individus, ou bien, pour les styles régionaux, avec celle d'*école*, par exemple la vénitienne ou la romaine. Il subsiste certes du vague et de l'incertain⁷⁷ en ces idées particulières, sous lesquelles la force d'une partie de la peinture est davantage prononcée, puisque d'autres parties concourant à la vérité du tout sont alors négligées, mais il semble bien que, selon Roger de Piles, ce soit là un phénomène historique nécessaire : « Les peintres se sont toujours partagés selon leurs différentes inclinations. »⁷⁸

Il convient donc que ces idées particulières soient subordonnées au vrai comme contenu de l'idée générale et principe de force et de fidélité, mais elles ne sont alors aucunement à prohiber, et Roger de Piles prône l'œcuménisme d'une légitimité pour toutes les manières de peinture.

Concluons que dans ce déplacement que l'idée subit de Fréart à Roger de Piles, et qui la fait passer d'un statut d'unité de principes poétiques à celui de norme critique, c'est la situation même de l'art pictural qui est en train de changer : alors que la possession de principes producteurs des belles œuvres permettait de sélectionner le petit nombre de grands peintres et la petite communauté des curieux et amateurs faisant cercle d'intérêt à leur entour, le fait que les critères d'évaluation des tableaux soient décidément passés du côté de ceux qui sont en général appelés à les recevoir et qui détiennent en cela l'exclusivité du bon point de vue pour juger, porte la conséquence que les œuvres picturales peuvent désormais prétendre à *être intéressantes en général et pour tous*, et cesser de valoir seulement dans le petit cercle des gens de métier, des grands et des collectionneurs. Roger de Piles le confirme dans sa préface au *Cours de peinture par principes* :

C'est inutilement que l'on conserverait dans un palais magnifique les choses du monde les plus rares, si l'on avait omis d'y faire des portes, ou si l'entrée n'en était proportionnée à

la beauté de l'édifice, pour faire naître aux personnes l'envie d'y entrer et d'y satisfaire leur curiosité.⁷⁹

Plutôt que de la pratique prochaine des salons, c'est bien alors une anticipation du musée qu'on doit lire au travers de ces lignes, du musée comme d'un lieu ouvert à tous et en soi expressif de l'intérêt universel qu'il y a à fréquenter les œuvres de l'art, intérêt qui va, comme un appel, des œuvres elles-mêmes vers ceux qui doivent en conséquence se sentir concernés et attirés. Les belles œuvres donnent envie d'en devenir curieux, et c'est la raison de leur exposition *publique*.

Notes

- 1 Roland Fréart de Chambray, *L'Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, J. Ysambart, 1662. Nous citerons l'édition de Milovan Stanic, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005.
- 2 Ce titre correspond au premier livre de l'*Abrégé de la vie des peintres* de Roger de Piles, Paris, F. Muguet, 1699; seconde édition, Paris, J. Estienne, 1715.
- 3 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Milan, P.G. Pontio, 1590; édité et traduit par R. Klein, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.
- 4 Federico Zuccaro, *L'Idée de' pittori, scultori ed architetti*, Turin, A. Dissertorio, 1607. Une édition moderne a été fournie par Detlef Heikamp, Florence, Olschki, 1961.
- 5 Nicolas Poussin, lettre à Chantelou du 22 décembre 1647, dans *Lettres de Poussin*, éd. Pierre Du Colombier, Paris, la Cité des livres, 1929, p. 245; on peut consulter l'édition plus accessible d'Anthony Blunt des *Lettres et propos sur l'art de Poussin*, Paris, Hermann, 1989, p. 138. Le tableau correspondant n'a, semble-t-il, pas été exécuté.
- 6 Franciscus Junius, *De pictura veterum*, Amsterdam, J. Blaeu, 1637.
- 7 Fréart, *op. cit.*, p. 203.
- 8 Partition qui se rencontre chez Félibien comme chez Roger de Piles; on notera que la composition, partie théorique de la peinture, se subdivise en invention et en disposition, celle-ci assumant certaines des fonctions dévolues à la collocation chez Junius et Fréart.
- 9 Fréart, *op. cit.*, p. 203.
- 10 À propos du *Jugement de Pâris* de Raphaël, Fréart admirera un peu plus loin « la force de ce génie d'invention » (Fréart, *op. cit.*, p. 211).
- 11 Fréart, *op. cit.*, p. 205.
- 12 *Ibid.*, p. 212.
- 13 *Ibid.*, p. 210.
- 14 *Ibid.*, p. 212.
- 15 Certes, dans sa préface, Fréart souligne le véritable et presque universel intérêt qui se porte vers la peinture et fait de chacun le dépositaire d'un *jugement naturel* qui prétend au contrôle des œuvres

- (Fréart, *op. cit.*, p. 191). Mais il précise immédiatement que c'est là une *présomption*, aussi bien dans le *vulgaire* que chez les gens de lettres et de condition (*ibid.*, p. 191).
- 16 Italianisme, *il costume*, revendiqué par Fréart, après ceux du petit lexique d'introduction affecté aux « propres termes de l'art » (p. 196) qu'on ne peut donc manquer d'utiliser.
- 17 Fréart, *op. cit.*, p. 222.
- 18 *Ibid.*, p. 224.
- 19 *Ibid.*, p. 244.
- 20 *Ibid.*, p. 251.
- 21 *Ibid.*, p. 224.
- 22 *Ibid.*, p. 223.
- 23 *Ibid.*, p. 251.
- 24 Cf., « le mécanique de l'art » (*ibid.*, p. 251) ainsi que « l'ouvrier mécanique, très indigne de la qualité de peintre » (*ibid.*, p. 257).
- 25 *Ibid.*, p. 257.
- 26 Pour la collocation, lien qui donne forme et subsistance aux autres parties, voir *ibid.*, p. 206.
- 27 *Ibid.*, p. 204.
- 28 C'est cependant aussi bien une rupture avec la tradition de l'*ecphrasis*.
- 29 Fréart, *op. cit.*, p. 251.
- 30 Fréart le souligne à propos du peintre antique qu'était Timanthe, dont il loue ainsi l'art de l'expression et du costume, à propos de son fameux *Sacrifice d'Iphigénie* : « bien que la peinture soit un art très excellent et très sublime, l'esprit de ce peintre était encore plus élevé » (Fréart, *op. cit.*, p. 225).
- 31 D'où l'apparence de redondance dans le titre, entre idée et perfection. Poussin d'ailleurs, dans sa dernière lettre à Fréart, nomme son ouvrage *La parfaite idée de la peinture* (Poussin, éd. Du Colombier, *op. cit.*, p. 309).
- 32 Le terme, ou du moins celui de *la critique*, vient au moins trois fois sous la plume de Fréart, *op. cit.*, p. 192 (« soumettre leurs ouvrages à la critique »), p. 194 (« ma critique ») et p. 208 (« pour entabler notre critique »).
- 33 Fréart proclame, à la fin de sa préface, que c'est pour de tels amateurs qu'il écrit (*op. cit.*, p. 195).
- 34 Dans son édition de *L'Idée de la perfection de la peinture*, M. Stanic renvoie (note 2, p. 191) à Lodovico Dolce et son *Dialogue de la peinture*, où l'Arétin justifie la prétention de tout homme ingénieux à juger de la peinture (Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, éd. Lauriane Fallay d'Este, Klincksieck, 1996, p. 59). L'Arétin s'exprime d'ailleurs d'une manière qui anticipe Fréart : « ayant en effet à l'esprit une certaine idée de la perfection, il pourra comprendre aisément si les œuvres des peintres s'en rapprochent ou s'en éloignent » (*ibid.*, p. 59). Cependant, le jugement des beaux esprits et la constitution de l'idée de la perfection dépendent chez Dolce de la fréquentation des œuvres, et non, comme chez Fréart, de principes intellectuels que le critique possède au même droit que le peintre et qui fondent sa bonté de jugement.
- 35 Fréart, *op. cit.*, p. 192.
- 36 *Ibid.*, p. 191.
- 37 *Ibid.*, p. 193.
- 38 *Ibid.*, p. 193.
- 39 Le terme, masculin chez Fréart, apparaît p. 192 (« Voilà l'idole du temps présent ») puis p. 193 (« cet idole fantastique »).
- 40 *Ibid.*, p. 192.
- 41 *Ibid.*, p. 193.
- 42 *Ibid.*, p. 195.
- 43 Roger de Piles, *L'Idée du peintre parfait*, dans *L'Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699; réédition, Paris, 1715. Nous citons *L'Idée du peintre parfait* d'après cette dernière édition, et dans sa reprise moderne, Paris, Gallimard, 1993.
- 44 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*. Nous citerons l'édition Thuillier, Paris, Gallimard, 1989.
- 45 De Piles, *L'Idée du peintre parfait*, *op. cit.*, p. 13.
- 46 *Ibid.*, p. 13.
- 47 *Ibid.*, chap. X, p. 44.
- 48 De Piles, *Cours de peinture par principes*, *op. cit.*, p. 66.
- 49 *Ibid.*, p. 65 et 69.
- 50 *Ibid.*, p. 8.
- 51 De Piles, *L'Idée du peintre parfait*, *op. cit.*, p. 14.
- 52 *Ibid.*, p. 27.
- 53 C'est la variation qui compte, ici, non le fait absolu de la majuscule, qui ne signifie rien de platonicien ou de néoplatonicien. Roger de Piles met aussi bien des majuscules pour le Génie, pour le Goût, et pour tous les termes importants de son petit traité.
- 54 De Piles, *L'Idée du peintre parfait*, *op. cit.*, p. 28. Ainsi les idées sont des représentations particulières, liées au goût, et déterminant un style de peinture. S'il y a des idées gothiques aussi bien que prises de l'Antique ou tirées du Pérugin, ces idées ne sauraient être des idéalités néoplatoniciennes. De manière générale, au-delà de quelques rares formules, il n'y a aucune véritable influence néoplatonicienne sur les textes importants de la deuxième moitié du XVII^e siècle français. Leur caractéristique, sous un tel rapport, est bien plutôt le refus d'une fondation ou d'une autorisation philosophique préalable. Ainsi les velléités cartésiennes de Charles Le Brun sont-elles ignorées chez Félibien, suspectées chez Roger de Piles.
- 55 *Ibid.*, p. 28.
- 56 *Ibid.*, p. 29.
- 57 *Ibid.*, p. 28.
- 58 *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. Edward MacCurdy, trad. Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1942; collection Tel, 1987, tome II, p. 247. Léonard n'utilise pas le vocable d'*idée*, mais d'*imagination* et de *découverte*.
- 59 De Piles, *L'Idée du peintre parfait*, *op. cit.*, chap. III, p. 30.
- 60 *Ibid.*, p. 30.
- 61 *Ibid.*, chap. XI, p. 46.
- 62 C'est une des leçons de la *Balance des peintres* qui vient clore le

Cours de peinture par principes : aucun peintre n'excelle dans toutes les dimensions (composition, dessin, coloris, expression) distinguées par l'instituteur sévère qu'est de Piles.

- 63 De Piles, *L'Idée du peintre parfait*, *op. cit.*, chap. XI, p. 49.
64 *Ibid.*, chap. XI, p. 50–1.
65 *Ibid.*, chap. XXIX, p. 102.
66 De Piles, *Cours de peinture par principes*, *op. cit.*, p. 7.
67 *Ibid.*, p. 9.
68 *Ibid.*, p. 8.
69 *Ibid.*, respectivement aux pages 9 et 10.
70 *Ibid.*, p. 8.
71 *Ibid.*, p. 8.
72 *Ibid.*, p. 8. On remarque qu'imiter ne doit pas seulement consister à être fidèle et que la force propre de la représentation y contribue, dont la considération enveloppe le point de vue du spectateur.
73 *Ibid.*, p. 8.
74 *Ibid.*, p. 8.
75 *Ibid.*, p. 9.
76 *Ibid.*, p. 10.
77 *Ibid.*, p. 10.
78 *Ibid.*, p. 10.
79 *Ibid.*, p. 10.