

Licence 1

L'image de l'artiste à la Renaissance : le peintre-savant.

Alberti, *De Pictura* (1435), éd. Macula ; Vasari, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (2^e éd. 1568).

Le premier peintre qui va inaugurer cette tradition du « peintre-théoricien », autrement dit du « peintre savant », en articulant sa réflexion aux arguments trouvés dans les traités de rhétorique (n'oublions pas que les arts du langage sont des arts libéraux), est **Alberti** [*De pictura* (d'abord écrit en latin) en 1435 ; en 1436, il donne une version italienne légèrement simplifiée]. Ce traité est essentiel parce qu'il a pour objectif de réhabiliter la peinture, qui a dû connaître son heure de gloire dans la Grèce de l'époque classique (voir R. et M. Wittkover sur cette question), puis qui est passé au rang des arts mécaniques. La référence à Alberti, et à d'autres traités plus tardifs de la Renaissance italienne (ceux de De Vinci, Lomazzo, et surtout Vasari, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*) jouera un rôle essentiel lorsqu'au 17^e siècle en France, un siècle après l'Italie¹, des artistes voudront créer une Académie afin de pouvoir exercer leur art comme des savants (avec organisation de conférences), et non d'être tributaires de la corporation des peintres qui ravalait le travail pictural au rang d'une production artisanale, d'un « métier » où l'innovation, la singularité n'étaient pas valorisées.

Alberti a tout d'abord conscience de produire un écrit original (consacré non à la technique mais à la critique picturale) : voir § 63, p. 235. Mais ce qui est original, c'est surtout le caractère **systematique** (et non plus seulement métaphorique) du parallèle peinture/ rhétorique.

¹ Accademia del Disegno, créée à Florence par Vasari [1563], et Accademia di San Luca à Rome [F. Zuccaro, premier directeur, 1577].

[Rappel] : Le prestige de la rhétorique n'a cessé de croître au cours des siècles en raison de ses enjeux politiques, juridiques, et ensuite religieux (premiers temps du christianisme) : grâce à **Démosthène** (-384/-322, mêmes dates qu'Aristote — Platon meurt en -348) et ses *Philippiques* (contre Phil. II de Macédoine), grâce aussi à Aristote qui avait mis en évidence la part essentielle de la rhétorique dans la persuasion et la correction des erreurs : la manière de dire est décisive car chacun n'entend pas la vérité de la même manière : la rhétorique suppose une connaissance de la psychologie, des caractères, elle est donc connaissance de l'homme.

Lorsque la culture grecque se transporte à Rome, l'importance de la rhét. croît : elle occupe une grande place dans la vie politique (**Cicéron**, -106/-43 : sénateur, c'est-à-dire l'un des premiers magistrats de la république, exerce en même temps la profession d'avocat — les affaires étant interdites aux sénateurs comme indignes de leur rang —, déjoue le conspirateur Catilina grâce à de célèbres discours, théoricien et orateur ; **Quintilien** qui commence sa carrière comme plaideur dans un tribunal. Né dans les années 40, mort en 95, il mène une carrière juridique jusqu'à ce que Vespasien lui offre une chaire de rhétorique, en faisant entrer cette discipline dans l'enseignement officiel. Son œuvre majeure est l'*Institution oratoire*).

Enfin la rhétorique s'articule au sacré dans la tradition chrétienne : voir *De Doctrina christiana*, saint Augustin, au 4^e siècle].

Compte tenu du prestige de la rhétorique, il paraît naturel que le premier artiste (peintre, architecte), Alberti, qui consacre un traité non pas technique, mais quasiment philosophique à la peinture, pour justifier qu'elle est un art « libéral », prenne modèle sur la langue : la peinture est comme une langue, elle raconte, exprime, et surtout « moralise », c'est-à-dire contribue à l'amélioration morale des hommes, elle peut donc satisfaire, elle aussi, les 3 buts de l'éloquence : plaire, instruire, toucher. C'est pour cette raison que, dans la peinture, c'est le dessin qui sera privilégié (« desseins », « *disegno* » = projet, intention rationnelle) au détriment de la couleur qui plaît aux sens, au sentiment, non à l'intelligence. [Lire p. 217, § 55.](#)

L'historien d'art, **Baxandall** (*Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture*) établit, à ce propos, un parallèle avec ce que les humanistes florentins, qui redécouvrent alors l'Antiquité latine, admiraient par-dessus tout dans cette culture : la « **période** » cicéronienne : ce mot renvoie à une phrase, forcément longue avec des tours et des détours, où s'enchâssent plusieurs idées, mais qui reste parfaitement intelligible (c'est un peu l'équivalent de la phrase proustienne qui peut faire une page). C'est ce modèle complexe qui est transposé à la peinture, où les tableaux, même simples en apparence (un portrait, une nature morte) fourmillent de détails symboliques, et creusent, en abîme, le motif. Or c'est cette articulation complexe qui contribue à créer l'intelligibilité, c'est-à-dire la beauté (**les 2 sont indissociables** : voir Aristote : la beauté, c'est l'ordre et l'étendue : « **le plus long est toujours le plus beau, tant que l'ensemble demeure parfaitement clair** », *Poét.*, VII). C'est donc la construction, l'agencement du tableau qui crée la beauté. Attention à cette notion de « beauté » qui peut sembler ambiguë : la beauté n'est pas seulement synonyme de plaisir sensible, d'agrément pour l'œil, mais d'agrément pour l'esprit (même chose chez Platon et Aristote).

Alberti va démontrer que la grande affaire de la peinture, c'est **l'histoire** [**Peinture= discours= intelligible**], et par là même il va contribuer à forger un idéal de l'art : l'art n'est pas un divertissement (la peinture non plus) : un tableau doit avoir un sens, délivrer un message : il est bien un ouvrage de et pour l'esprit → mission spéculative.

La thèse peut sembler aristotélicienne (mais elle ne l'est pas : la *Poétique* n'est pas connu à l'époque) puisque la *Poétique* dit que l'essentiel dans un poème tragique, c'est **l'histoire**, l'intrigue, ou encore le nœud, « l'agencement des actes accomplis », **chap. VI**. (cf. Alberti : lire §1 et 60, p. 227). En fait, c'est à Quintilien qu'Alberti fait référence.

Ce qui est notable chez Alberti, c'est l'insistance sur le caractère intellectuel. Le peintre doit être savant : géométrie, poésie, observation. Il n'est donc pas un simple copiste → il s'attache d'abord à la recherche de la beauté : [p. 219, §55](#).

C'est là qu'intervient une notion importante : la **convenance** (§38). Cette notion, on la trouve chez Aristote (elle correspond au « vraisemblable »), chez Horace (-65/-8) *Art poétique*, v. 153-178, et chez Quintilien (42/95), *IO*, XI, 3, 61. La convenance, c'est la conformité avec un idéal de vérité : cela veut dire que le peintre doit chercher à atteindre non ce qui est mais ce qui doit être : § 40, p. 173.

→ Un exemple très simple tiré de notre quotidien pour faire comprendre la notion de « convenance » : on voit en ce moment une campagne de publicité pour les hôtels Ibis qui montre des visages paisiblement endormis sur des oreillers moelleux. Certains de ces visages sont visiblement maquillés, sur d'autres photos on voit des épaules, et sur l'une apparaît une bretelle de soutien-gorge : ces photos ne respectent pas l'idéal de convenance car il est peu vraisemblable que l'on dorme ainsi (avec maquillage et soutien-gorge) : certes cela peut arriver (c'est donc « vrai » au sens premier de « réel ») mais guère « vraisemblable » (pas dans l'ordre « naturel » des choses).

Pour Alberti, le vrai but de la peinture, c'est non la reproduction des apparences vulgaires, mais à travers elles, la visée d'un au-delà du réel, d'une vérité générale à laquelle seule l'intelligence accède. C'était déjà la méthode de Zeuxis (Alberti en fait l'éloge) qui, pour peindre Hélène, a composé une image à partir de 5 jeunes filles, et ce sera celle de Raphaël, puis, plus tard, de Poussin et de bien d'autres...

L'artiste est donc avant tout un savant qui s'approche d'une objectivité des choses.

Cette conception qu'on peut qualifier de classique (veut dire avant tout « antique », où l'« instruction », le « *docere* », joue un rôle central), sera pourtant déstabilisée par le courant maniériste, qui constitue pour ainsi dire le déclin de la Renaissance. Ce mouvement débute vers 1520 (et dure jusqu'à 1580). L'historien d'art **Chastel** articule la naissance de ce mouvement au sac de Rome par les mercenaires de Charles Quint : la destruction de Rome, c'est la destruction d'un symbole, celui du rêve humaniste : faire revivre l'Antiquité, c'était pour les hommes de la Renaissance attester d'une croyance en une communauté humaine capable de « communier »

autour de la beauté, par-delà les différences des siècles. Les « barbares » germaniques, en détruisant « Rome », détruisent cet idéal communautaire. Que reste-t-il alors ? La subjectivité : chacun ne trouvant refuge qu'en soi.

Le maniérisme pousse donc l'art à la limite de l'artifice, de l'invention gratuite : il privilégie la « manière », c'est-à-dire au fond la subjectivité. Il s'adresse donc en particulier aux artistes et aux connaisseurs amoureux de l'originalité : c'est un art élitiste. Pour l'historien d'art John **Shearman**, c'est un « style stylé » (*a stylish style*). Mais ces excès sont rarement assumés, même par les maniéristes eux-mêmes. Quant à l'artiste (plutôt maniériste !) et auteurs de ces fameuses *Vies...*, Vasari, il rejette les excès, l'excentricité, comme si celle-ci pouvait faire perdre l'objectivité, qui est aussi mesure : la démesure, c'est une forme de folie qui nuit à l'image de l'artiste, le fait passer pour un sujet peu sérieux.

Se dessine ainsi une image de l'artiste, très proche de ce que Cicéron dans l'Antiquité avait défini comme l'« *ethos* de l'orateur » : intégrité morale et savoir. Et cette image est au fond toujours valable aujourd'hui : même les artistes les plus excentriques sont « sauvés » : on les voit comme des visionnaires qui ont compris ce que le commun des mortels comprendra plus tard !

Cette image de l'artiste, avec la valorisation du « génie », nous vient donc de la Renaissance.

→ lire par ex. dans Vasari les vies de Uccello, Michel-Ange, Léonard De Vinci.

En France, on retrouve des prolongements de cette conception du « peintre-savant » dans les conférences prononcées à l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Ces conférences, suivies de discussions, sont prononcées par des artistes de l'Académie, à propos des tableaux de la collection royale. À chaque fois, il s'agit de réfléchir sur ce qui fait de tel ou tel tableau un « objet de pensée ». Le peintre Nicolas Poussin, dont le roi possède plusieurs tableaux, passe pour « le » modèle du « peintre-savant », parce qu'il défend une conception intelligible de la peinture en

distinguant « aspect » (voir simplement) / « prospect » (construire la vision) (voir Lettre à Sublet de Noyers, non datée ±1640).

Dans sa *Vie de Poussin* (1685) [éd. Macula], le savant Félibien insiste sur ce point : le peintre ne peut être un bon peintre s'il n'a une juste idée de la beauté, s'il ne représente les choses comme elles doivent l'être. La beauté est donc associée à l'essence des choses : et cette quête est au fond philosophique (cf. Alberti). C'est dans cette intention que Félibien détaille l'existence d'intellectuel que mène Poussin à Rome : **lire p. 159-163**. Poussin, c'est donc l'incarnation de la figure du docte peintre défendue par Alberti.

En 1668, une discussion à l'Académie s'élève entre les peintres Charles Le Brun et Philippe de Champaigne à propos du tableau de Poussin *Éliezer et Rébecca* (tiré de l'histoire biblique). Il s'agit de savoir si Poussin a bien fait de ne pas représenter les chameaux, présents dans le récit. Ce sera la fameuse « querelle des chameaux ». Dans le résumé que donne l'historiographe Guillet de Saint-Georges (celui qui prend en note les discussions), on voit que Le Brun qui prononça la conférence (avant la discussion) avait souligné que Poussin avait parfaitement respecté les 3 règles essentielles qui font la bonne peinture :

- 1) représenter parfaitement **l'action principale**, de sorte qu'on la distingue sans peine des circonstances secondaires ;
- 2) distribuer les figures par **groupe** [un groupe, c'est comme une « phrase » qui permet de saisir l'histoire→caractère syntaxique peinture]. Les personnages regroupés forment un tout cohérent, ils sont identifiables par l'attitude (on sait qui est qui) ;
- 3) exprimer les **passions**, c'est-à-dire l'âme, l'intériorité des personnages : car c'est cela qui par empathie nous touche dans l'histoire. N'oublions pas que la peinture ne montre pas des « choses », mais des symboles, des pensées, des sentiments [caractère sémantique de la peinture].

On retrouve bien là les critères d'**Alberti**, avec cette insistance sur les caractères syntaxique et sémantique du tableau. En revanche, Le Brun pense que Poussin a

bien fait de ne pas représenter les chameaux car ils auraient diverti le spectateur, l'écartant de l'objet propre du tableau. Le peintre a donc une marge d'interprétation pour Le Brun → conception plus libérale, plus « moderne » de la peinture.

Ph. de Champaigne insiste lui aussi sur l'expression des passions, mais il insiste surtout sur la vérité, c'est-à-dire avant tout pour lui la **fidélité** au récit — et d'autant plus que le récit est biblique. Si la fidélité n'est pas respectée, le tableau est arbitraire, c'est un divertissement vain. En outre, le défaut de vérité entraîne un défaut de beauté, parce que ce qui est faux ne peut être beau (on retrouve là l'idéal platonicien). Pour Champaigne, proche du milieu janséniste, la tâche du peintre, c'est de servir la parole de Dieu : Champaigne s'inscrit exactement dans l'esprit du concile de Trente (1563) qui avait désigné l'image (picturale) comme un instrument essentiel d'édification par la propagation de la vérité mise en images. Conception moins libérale que celle de Le Brun : pour ce dernier le fonctionnalisme (rendre moral) n'exclut pas une certaine liberté du peintre ; pour Champaigne, le fonctionnalisme est plus strict. La notion d'« image » picturale est calquée sur celle d'image christique : le Christ est l'image du Père = idée d'un lien ontologique. L'image picturale doit donc être conçue avec le plus grand sérieux, car elle a un caractère sacré.

En dépit de ces tensions dans la compréhension du concept de vérité (le peintre l'interprète pour Le Brun ; il la transcrit pour Champaigne), il y a un accord sur le caractère transcendant de celle-ci : ce n'est pas le peintre qui invente la vérité. De même, il y a un accord quant à l'idée de soumettre la peinture au modèle sémantique et narratif. La peinture a beau être « libérale », elle est encore dépendante du verbe. C'est ce lien à la parole qui sera détruit au 19^e siècle, où la peinture tâchera de s'émanciper du modèle verbale (la peinture ne « raconte » pas et ne délivre pas de message [c'est notamment ce qui dit Soulages : il y a la poétique, et il y a la « pictique » : deux univers hétérogènes]).

En définitive : à la Renaissance émerge un idéal artistique qui perdure encore aujourd'hui. L'artiste, c'est celui qui « voit », comprend, « dévoile » le réel pour en montrer la logique, les rapports intrinsèques. Il est « comme » le philosophe : mais l'un se sert de concepts, l'autre d'images sensibles. Ce faisant, il est aussi excentrique, singulier, « génial », à la fois normal (il pousse ses facultés humaines à leur rendement maximal, ce que chacun devrait faire) et marginal (personne n'ose le faire). Il s'apparente dans cette mesure au philosophe.

Dernière point : pourquoi avoir privilégié la peinture dans ce chapitre ? Parce que ce sont les peintres qui par leurs théories, leurs discussions, ont contribué, au travers d'une réflexion sur leur art, à une réflexion plus large sur l'art. Ce sont eux qui ont apporté des éléments de réponse à la question « que fait l'artiste ? », et « qu'est-ce qu'une image artistique ? ».