

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

# AUX LIMITES DE L'ÉTUDE MATÉRIELLE DE LA PEINTURE : LA RECONSTITUTION DU GESTE ARTISTIQUE

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique  
de Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben

Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019

LES MOTS DU GESTE DANS LA FRANCE  
DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
JÉRÔME DELAPLANCHE

---

## Pour citer cet article

Jérôme Delaplanche, « Les mots du geste dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de la journée tenue à Paris le 28 septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2021, p. 9-24.

# LES MOTS DU GESTE DANS LA FRANCE DU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE

JÉRÔME DELAPLANCHE

Docteur en histoire de l'art, HDR  
Chef du département de la Programmation au Centre des monuments  
nationaux

Le geste du peintre ancien est un mouvement immédiatement et irrémédiablement disparu. Le seul témoignage matériel de ce geste est l'empreinte laissée par les instruments du peintre sur la matière picturale qu'il manipule. L'étude de ce geste à travers son empreinte dans la matière implique une touche picturale spécifique. Celle-ci doit former une accumulation de matière. Le geste doit laisser une trace. La peinture parfaitement lisse, lorsque la pâte colorée ne porte aucune trace de pinceau ou de brosse, compromet l'étude du geste à partir de son empreinte<sup>1</sup>.

Cependant, la question de la visibilité de la touche repose, dans une certaine mesure, sur une rupture de l'illusion et donc une perturbation de la définition même de la peinture. En effet, depuis la Renaissance, la peinture se définit comme la figuration du monde visible. Or, dans la nature, tout est parfaitement « fini ». La visibilité de la touche, c'est-à-dire la mise en avant de la matière de la pâte picturale, contredit frontalement la définition de l'art à l'époque moderne en perturbant l'illusion. Comment dès lors le discours sur l'art prit-il en compte la question de la touche au sein d'un édifice théorique qui n'était pas du tout prêt à cela ? Comment dire par les mots la touche de l'artiste, ce témoignage de son geste, de sa présence ? Comment le discours sur l'art s'est-il adapté pour prendre en compte la dimension performative de la peinture ?

La première manifestation du souci d'une description du geste du peintre se relève chez les auteurs vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle dans la critique de la peinture de leurs contemporains. C'est en effet pour la première fois que l'on peut noter une véritable attention à la facture des tableaux, se focalisant sur l'empreinte de la brosse aux dépens du sujet. C'est un changement de paradigme complet entre la vision idéaliste, néo-platonicienne, portée par des auteurs comme

**1** Jérôme Delaplanche, *Un tableau n'est pas qu'une image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Le présent article s'appuie sur les principales données de cette publication.

Vasari, Lomazzo, Holanda, Armenini, Zuccaro – et qui dominait jusqu’alors – et une vision d’amateurs d’art, plus hédoniste, sachant se délecter d’une belle exécution. Cette dernière approche est incarnée principalement par deux auteurs vénitiens : Paolo Pino dans son *Dialogo di pittura*<sup>2</sup> et Lodovico Dolce dans le *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino*<sup>3</sup>.

Mais un pas plus décisif est accompli un siècle plus tard par Marco Boschini dans deux ouvrages publiés à Venise : *La Carta del navegar pitoresco* en 1660 puis *Minere della pittura* en 1664<sup>4</sup>. Il développe une manière nouvelle d’appréhender la peinture : son regard s’attarde sur les mouvements de pinceau et les effets de taches. Il fait l’éloge de l’*impasto* et exalte les coups de brosse, décrivant la *pittura fatta di copli*, le *dipingere colpeggiando*. La valorisation du geste révèle la violence intime de la création. La nouveauté du discours de Boschini n’est cependant pas parvenue à infléchir la théorie de l’art et son approche révolutionnaire est restée quelque peu isolée. La forme de ses ouvrages, de longs textes en dialecte vénitien, dont l’un sous forme versifiée, a probablement ralenti la diffusion de ses idées radicales. Il fallait peut-être la clarté de la langue française.

Au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, deux auteurs français ont exprimé dans leurs écrits la volonté de parler désormais de la peinture comme le résultat de l’application d’une matière colorée et de ne plus considérer seulement les tableaux comme des images.

Le *Traité de peinture* de Michel-François Dandré-Bardon de 1765, contient un éloge nouveau et radical du « beau faire », de la valeur d’indécision et de la « hardiesse du tact ». Tout le long de l’ouvrage, l’auteur montre une véritable attention aux gestes du peintre dans un éloge sans retenue de la peinture de touche :

[Le peintre] joint au brillant des couleurs la hardiesse de la manœuvre ; il arrondit les objets, & enrichit de belles touches les parties saillantes & lumineuses. [...] Il ranime le feu de son enthousiasme. Il touche, il heurte, il frappe sagement à droite & à gauche. Son art assaisonne les masses par des fiertés, les couleurs par des tons frais, les effets par des piquants, les contours par des finesses, les lumières par des épaisseurs affectées, les ombres par de savants *laissés*. Ici, il rafraîchit la beauté de ces demi-teintes ; là, il réveille des reflets trop amortis ;

- 2 Paolo Pino, *Dialogo di pittura/Dialogue sur la peinture*, 1548, éd. bilingue, traduction de l’italien, présentation et notes par Pascale Dubus, Paris, H. Champion, 2011.
- 3 Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l’Aretino/Dialogue sur la peinture de Louis Dolce, intitulé l’Arétin*, 1557, éd. bilingue, traduit de l’italien par Nicolas Vleughels, Florence, M. Nestenus et F. Moücke, 1735.
- 4 Philip Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth - and eighteenth - century Italy*, Cambridge, Cambridge university press, 1991.

ailleurs il rehausse par des glacis quelques nuances trop sourdes ; plus bas il prononce des détails trop peu formés, il adoucit des ouvrages trop durs ; il varie des travaux trop uniformes & par des touches aussi hardies que caractéristiques détachant les objets de leur fond, il les tire hors de la toile. Heureux stratagème qui fait les délices du Connoisseur & le vrai beau de la Peinture !<sup>5</sup>

Le deuxième auteur charnière sur cette question est Charles-Nicolas Cochin. Il va même plus avant que Dandré-Bardon. Plutôt que simplement faire l'éloge du geste, il ose une inversion de la théorie de l'art tout entière. Le « beau faire » n'est plus simplement une partie importante de l'art, l'exécution n'est plus seulement l'une des « parties » de la peinture, fut-elle la principale, elle est son essence même. Ainsi, dans son *Voyage d'Italie*, Cochin consacre tout son soin dans ses écrits à parler de la facture des tableaux, en laissant en second le sujet ou l'invention, tout ce qu'un esprit littéraire peut concevoir<sup>6</sup>. Nous avons procédé à une étude statistique du vocabulaire de cet ouvrage en nous concentrant sur les qualificatifs du pinceau. Celui-ci est caractérisé par vingt-trois termes ou expressions (**fig. 1**). Les mots les plus utilisés sont : *large*, *facile*, *gras* et *moelleux*.

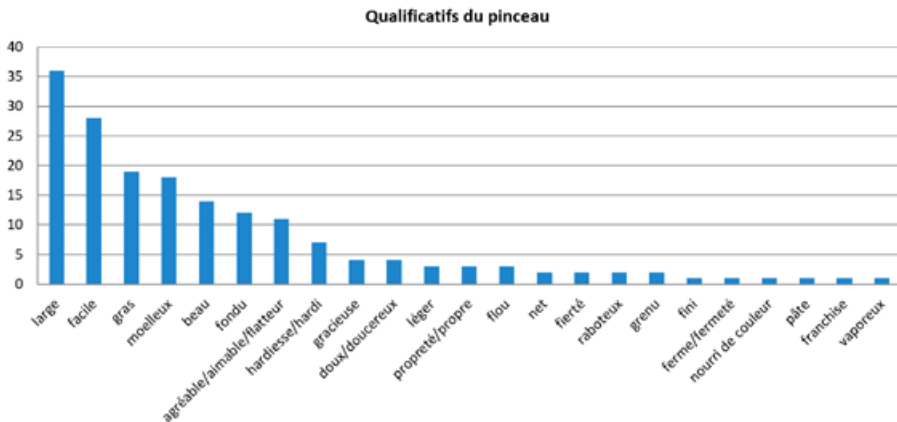


Fig. 1. Vocabulaire qualificatif du pinceau dans le *Voyage d'Italie* de Charles-Nicolas Cochin.

Autre source lexicale majeure : les conférences de l'Académie royale<sup>7</sup>. Les mots les plus utilisés dans les conférences publiées pour parler de la facture, de

<sup>5</sup> Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture: pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à cet art*, Paris, Desaint, 1765, p. 231-232.

<sup>6</sup> Charles-Nicolas Cochin, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin*, Paris (1758), Christian Michel éd., Rome, 1991.

<sup>7</sup> *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel éd., Paris, éditions Beaux-arts de Paris/Ministère de la culture et de la communication,

l'exécution et du maniement du pinceau sont *facile*, *léger* et *moelleux* (fig. 2). Comme pour Cochin, nous sommes confrontés à un vocabulaire sorti d'usage et surtout qui paraît de prime abord assez peu technique et assez peu précis.

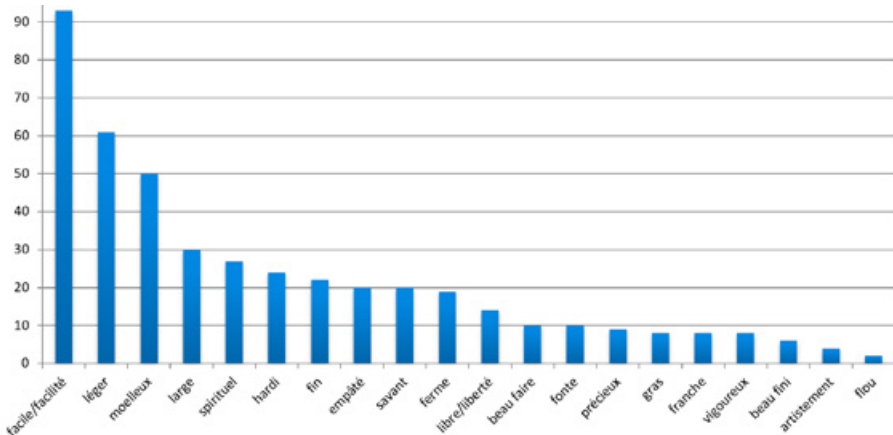


Fig. 2. Vocabulaire qualificatif de la facture des peintures et du maniement du pinceau dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Enfin, troisième source : les notices des catalogues de vente. À partir de 1745, ces catalogues s'enrichissent de notices descriptives de plus en plus fournies. Celles-ci font l'éloge des tableaux mis en vente en soulignant naturellement ce qu'il y a de plus attrayant. Le vocabulaire des mots les plus utilisés entre 1745 et 1800 dans les catalogues de vente pour décrire la facture des tableaux recoupe celui des autres sources que nous avons examinées (fig. 3) : *esprit*, *fini*, *savant*, *précieux*, *facile*, *large*...

Mais que signifient exactement tous ces termes aujourd'hui sortis d'usage ? Pour tenter de comprendre le sens du vocabulaire artistique descriptif du mouvement du pinceau et de la brosse, nous allons croiser les définitions de ces termes d'après les dictionnaires artistiques de l'époque et les tableaux décrits avec ce même vocabulaire dans les notices des catalogues de vente.

2007-2015 : t. I, *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Paris, 2007 ; t. II, *Les conférences au temps de Guillet de Saint-Georges, 1682-1699*, Paris, 2008 ; t. III, *Les conférences au temps de Jules Hardouin-Mansart, 1699-1711*, Paris, 2009 ; t. IV, *1712-1746*, Paris, 2010 ; t. V, *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel, 1747-1752*, Paris, 2012 ; t. VI, *1752-1792*, Paris, 2015.

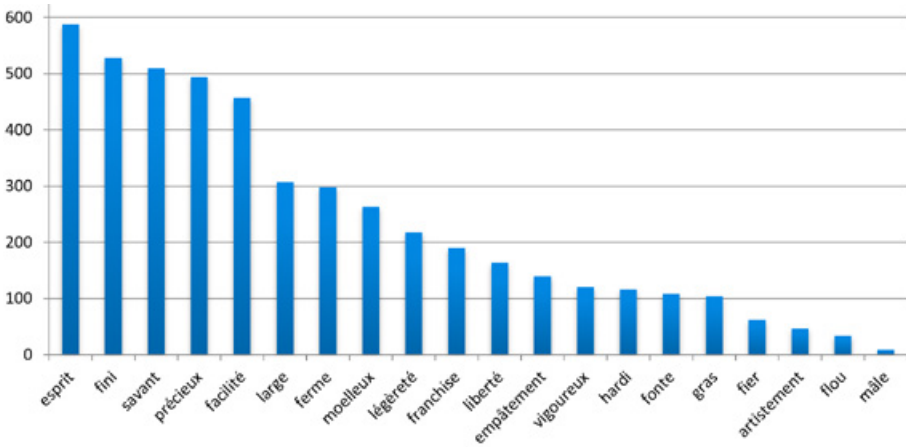


Fig. 3. Vocabulaire qualificatif de la facture des tableaux dans les catalogues de vente en France entre 1745 et 1800.

### Esprit/spirituel

Antoine Joseph Pernety indique dans son dictionnaire : « On dit en peinture une touche spirituelle pour signifier des coups de pinceau fiers, hardis, placés à propos & avec franchise, pour exprimer le caractère des objets & donner de l'âme et de la vie aux figures<sup>8</sup>. » Un tableau peint de manière spirituel renvoie donc à une exécution tachiste. La monumentale *Encyclopédie méthodique* de Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Levesque fait remarquer : « Ce qui est assez particulier, c'est qu'en peinture ce qu'on appelle esprit est une qualité de la main plutôt que de la pensée. Un peintre a de l'esprit dans sa touche, un dessinateur dans son crayon, & un graveur dans sa pointe. On loue un peintre en grand en disant qu'il a une touche mâle, ferme, juste; on loue un peintre en petit, en disant qu'il a une touche spirituelle<sup>9</sup>. » Cette *Encyclopédie* revient sur ce concept à partir du mot *Spirituel* : « On dit un trait spirituel, une touche spirituelle, comme on dit : il y a de l'esprit dans ce trait, cela est touché avec esprit. On dit même que le feuillé d'un paysage est spirituel ou qu'il y a de l'esprit dans le feuillé d'un paysage : alors le mot spirituel se rapporte à la manœuvre & prend une signification particulière à la langue de l'art. »

8 Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure avec un traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles. Ouvrage utile aux artistes, aux élèves & aux amateurs*, Paris, Bauche, 1757, p. 519.

9 Claude-Henri Watelet, Pierre-Charles Levesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris/Liège, chez Panckoucke/chez Plomteux, 1788-1791, 2 vol.

Confrontons maintenant ces définitions de « spirituel » avec les tableaux décrits de la sorte dans les notices des catalogues de vente et qui sont aujourd'hui localisés. *La Jeune élève* de Fragonard (**fig. 4**) est mentionnée dans la vente du 11 mai 1789 à Paris comme « d'une bonne couleur, d'une touche facile & spirituelle<sup>10</sup> ». Vendu 203 livres, l'expert était Joseph-Alexandre Lebrun. À nos yeux, le tableau est peint avec une touche visible, esquissée, allusive, rapide. Il s'agit presque d'une ébauche. Il est possible que le vendeur ait pris soin alors de choisir un terme anoblissant comme « spirituel » pour vendre une toile brossée rapidement.



**Fig. 4.** Jean-Honoré Fragonard, *La Jeune élève*, vers 1765-1775, huile sur toile, 45,3 × 37,7 cm, Londres, Wallace collection © The Wallace Collection.

**10** *Catalogue d'une belle collection de tableaux de trois écoles, dessins montés, miniatures, estampes en recueils & en feuilles, marbres, figures de bronzes, belles tables de porphyre rouge & vert du plus beau choix, meubles & autres objets curieux, composant le cabinet de M\*\*\*\* [Calonne Angelot], dont la vente se fera le 11 mai 1789, & jours suivans, Paris, Le Brun jeune/M<sup>e</sup> Bruslez, 1789, lot n° 111 (Lugt 4445).*

## Fini

Dans les écrits sur l'art, le terme *fini* conserve une définition ambivalente entre l'achèvement et la délicatesse<sup>11</sup>. En 1676, André Félibien indique : « Finir un tableau, c'est l'achever en toutes ses parties. *Un tableau ou un dessein bien achevé, bien fini*. On dit aussi, particulièrement dans la peinture en émail qu'il y a un grand finement. »<sup>12</sup> L'association avec la peinture en émail indique bien la connotation du terme pour Félibien. Jacques Lacombe en 1752 détaille ce point : « FINI (Tableau bien) ; c'est un Tableau que le Peintre a travaillé avec soin & avec une sorte de complaisance. Le précieux, le beau fini est recherché dans les petits Ouvrages, & c'est dans cette partie que les Peintres Flamands se sont principalement distingués<sup>13</sup>. » *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert oppose explicitement le terme à la peinture où les touches sont visibles. Ainsi le terme se dit « d'une façon de peindre, où l'on n'aperçoit pas les coups du pinceau ou touches qui forment les objets. Un tableau peut être extrêmement fini, & néanmoins fort mauvais<sup>14</sup>. »

Edme-François Gersaint dans un texte qu'il consacre à la description de la manière de Gérard Dou écrit : « Jamais Peintre n'a pris tant de précautions que lui pour porter ses ouvrages à un si *grand fini*, dans lequel néanmoins on découvre toutes les touches, qu'il savait placer à propos pour y conserver les effets<sup>15</sup>. » Régulièrement, les rédacteurs des notices des catalogues de vente prennent soin d'indiquer que même si le tableau est réalisé avec « le plus grand fini », il conserve une touche large qui l'éloigne du « léché ». Charles-Nicolas Cochin n'est pas loin d'écrire que le fini est le contraire d'une facture lisse ! « Ce qui fait le fini d'un tableau n'est point le fondu du pinceau, c'est plutôt le

**11** Mehdi Korchane, « La meilleure façon de finir : le discours sur le « fini » dans la peinture, de Cochin à Chaussard », dans Philippe Costamagna, Olivier Bonfait (dir.), *La Peinture de genre au temps du cardinal Fesch*, Ajaccio/Paris, Gourcuff Gradenigo, 2008, p. 153-166.

**12** André Félibien, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676.

**13** Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Veuve Estienne et fils et J.-H. Hérisant, 1752.

**14** L'entrée est signée Paul Landois. Voir Romira Worvill, « Recherches sur Paul Landois, collaborateur de l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 23, 1997, p. 127-140.

**15** *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes, lacqs, lustres de cristal de roche et de porcelaine, pendules de goût & autres meubles curieux ou composés, tableaux, desseins, estampes, coquilles & autres effets de curiosité, provenans de la succession de M. Angran, vicomte de Fonsperthus; cette vente se fera seulement pour la partie des bijoux, dans les premiers jours du mois de décembre 1747, les autres effets curieux ne seront vendus que le premier lundi de carême 4 mars 1748 & jours suivants*, Paris, Gersaint, 1748, lot n° 469 (Lugt 677 et 682).



compte rendu avec exactitude de toutes les formes & les surfaces de la nature. Il y a des tableaux que les gens sans connaissance appellent finis, où il manque presque tout ce qu'un peintre qui connaît bien la nature & le fonds de son art aurait mis dans une simple ébauche. Le Dominiquin pêche souvent par la sécheresse de son exécution & la faiblesse de son coloris<sup>16</sup>. » C'est ce même scrupule qui conduit Gersaint à décrire dans la vente du 4 mars 1748 à Paris (lot n° 392) un tableau hollandais de Jacob Ochtervelt (*Compagnie avec un chien dansant*, Stockholm, Nationalmuseum) comme ayant un pinceau « d'un beau fini, quoique sa touche soit ferme & large ». La définition est devenue plus paradoxale avec le temps, probablement parce que les critères d'appréciation avaient évolué depuis Félibien. Le mot paraît vouloir dire tout et son contraire : à la fois une exécution presque émaillée et une exécution vive laissant voir les coups de pinceau.

## Facilité

Le terme *facilité* est un des concepts-clés du discours critique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est lié à une vaste signification qui concerne l'acte même de la création. Le mot plonge en effet ses racines dans la théorie de l'art italienne de la Renaissance, et se retrouve par exemple dans l'opposition chez Lodovico Dolce entre la *difficultà* de Michel-Ange et la *facilità* de Raphaël<sup>17</sup>. Dans son *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de 1752, Jacques Lacombe distingue deux acceptions : « Il y a une Facilité qu'on peut regarder comme une promptitude de l'esprit & de la main pour concevoir, & produire comme en même temps ; on s'égaré souvent lorsqu'on se laisse trop entraîner par cette activité d'un tempérament plein de feu. Il y a une autre Facilité qui est moins un don de la nature, que le fruit de la réflexion & de l'étude ; elle consiste à lever promptement les obstacles qui se présentent dans la composition d'un Ouvrage. Celle-ci est sans doute plus admirable que la première, & conduit plus sûrement à la perfection. Voyez *Liberté*. » Là encore, le poids de la philosophie platonicienne vient hiérarchiser les aptitudes : ce qui relève de l'esprit est supérieur à ce qui témoigne de l'exécution, fut-elle inspirée. Charles-Henri Watelet consacre à ce concept clé une longue définition dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert qui sera reprise dans l'*Encyclopédie méthodique*. Il y distingue pareillement ce qui a trait à l'aisance de la création, et donc au génie inspiré, et ce qui relève de la pratique du pinceau : « Un peintre, bon praticien, assuré dans les principes du clair-obscur, dans l'harmonie de la couleur, n'hésite point en peignant ; sa brosse

<sup>16</sup> Charles-Nicolas Cochin, *Le Voyage d'Italie...*, op. cit., 1991, p. 186.

<sup>17</sup> Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura...*, op. cit., 1735, p. 265.

se promène hardiment, en appliquant à chaque objet sa couleur locale. Il unit ensemble les lumières & les demi-teintes ; il joint celles-ci avec les ombres. La trace de ce pinceau dont on suit la route, indique la liberté, la franchise, enfin la *facilité*. » Le texte paraît dans le tome 6 publié en octobre 1756. Un an plus tard, Pernety dans son dictionnaire (1757) s'attarde lui aussi très longuement sur le terme dans son rapport ambivalent à l'inspiration, au « génie », s'appuyant en particulier sur l'affirmation d'Apelle disant qu'il savait, lui, « retirer sa main de dessus son tableau ». Il conclut en indiquant : « La facilité de la touche consiste donc dans la hardiesse, la liberté & la fermeté du pinceau : mais cette hardiesse devient un défaut quand elle n'est pas fondée sur la science de l'Art, & que ces coups de pinceau libres ne font pas à une certaine distance tout l'effet d'un pinceau moelleux & fini. » On notera l'usage du mot « libre » dans son sens actuel de trace de pinceau visible – quand bien même le terme serait ici négatif.

Le concept peut bien être central dans le discours sur la touche du peintre, il n'en caractérise pas moins difficilement à nos yeux cette touche en question. On peut confronter par exemple quatre tableaux dont la description dit qu'ils sont d'une « touche facile », mais dont il est ardu de trouver des points communs, hormis que ce sont quatre chefs d'œuvre. Le *Portrait de famille* de van Dyck<sup>18</sup> : d'une « touche facile & sublime<sup>19</sup> » ; *Esther devant Assuérus* de Rubens<sup>20</sup> « d'une couleur brillante & d'une touche facile<sup>21</sup> » selon Jean-Baptiste Pierre Lebrun ; *Une Fête flamande* de Téniers (**fig. 5**), « d'un ton clair & d'une touche facile<sup>22</sup> » selon

**18** Antoine van Dyck, *Portrait de famille*, 1621, huile sur toile, 114 × 94 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

**19** *Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles, des figures & bustes de marbre, des figures, groupes & bas-reliefs de terre cuite, des morceaux en ivoire, des desseins & estampes, des meubles précieux par Boule & Philippe Cassieri, des coquilles univalves & bivalves, choisies, & d'autres objets qui composent le cabinet de M. de Lalive de Jully, ancien Introduceur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture, par Pierre Remy, cette vente se fera le lundi 5 mars 1770, & jours suivans, trois heures & demie précise de relevée, rue de Menard au coin de la rue de Richelieu, Paris, Pierre Remy, 1770, n° 7, (Lugt 1838 et 1805).*

**20** Pierre-Paul Rubens, *Esther devant Assuérus*, 1620, huile sur bois 48,8 × 47 cm, Londres, Courtauld Institute.

**21** *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles flamande, hollandaise, allemande et française, par M. Le Brun, garde des tableaux du mgr. Comte d'Artois, ce catalogue est suivi de celui des marbres, figures de bronze, & bronzes dorés, porcelaines du Japon, de la Chine, laques, bijoux, meubles de Boule, & autres objets de curiosité, par Ph. F. Julliot, la vente s'en fera le mardi 20 décembre 1785, & jours suivans, de relevée, l'on pourra voir les objets les dimanche 18 & lundi 19, depuis dix heures du matin jusqu'à une heure, rue Plâtrière, hôtel de Bullion, Paris, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun et Philippe-François Julliot, 1785, n° 10, (Lugt 3965).*

**22** *Catalogue de tableaux des trois écoles, estampes en volumes & en feuilles, figures de bronze, vases en marbre, porcelaines, bronzes dorés, histoire naturelle & autres objets, formant le cabinet*



**Fig. 5.** David Téniers, *Une Fête flamande*, vers 1645-1650, huile sur bois, 49 x 78 cm, Cleveland, Museum of Art © The Cleveland Museum of Art.

le même Lebrun ; et enfin *La Visite à la nourrice* de Fragonard (**fig. 6**), d'« une touche large & facile<sup>23</sup> » selon Antoine-Claude Chariot. Très régulièrement, l'expression « facile » forme une paire avec « large », mais ne désigne pas une manière d'exécution très précise. En effet, les quatre exemples ici rassemblés sont peints dans une facture à chaque fois très différente. Au fond, on a le sentiment que le qualificatif de « facilité » rend simplement compte de la qualité d'exécution et non pas d'une propriété particulière de celle-ci.

de M. le baron d'Holback, des académies de Pétersbourg, de Manheim & de Berlin, la vente s'en fera le lundi 16 mars 1789 & jours suivans, rue de Cléry, n° 96, Paris, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, n° 5 (Lugt 4408).

- 23** *Catalogue d'une belle collection de tableaux originaux des meilleurs maîtres françois et hollandois, figures en bronze, porcelaine anciennes, & autre, pendules à répétition, & divers objets curieux, qui composent le Cabinet de M\*\*\*; Cette vente intéressante commencera le mercredi 5 avril 1780, & jours suivans, quatre heures de relevée, dans la grande salle de l'Hôtel du Bullion, rue Plâtrière, Paris, Antoine-Claude Chariot et Alexandre-Joseph Paillet, 1780, n° 50 (Lugt 3116).*



Fig. 6. Jean-Honoré Fragonard, *La Visite à la nourrice*, 1775, huile sur toile, 73 × 92,1 cm, Washington, National Gallery of Art © The National Gallery of Art, Washington.

## Large/largement

Le mot *large* est en usage au <sup>xvii</sup>e siècle notamment chez Piles, mais le premier dictionnaire à enregistrer une définition est celui de l'abbé Marsy en 1746 : « Peindre largement c'est donner de grands coups de pinceau & distribuer les objets par grandes masses<sup>24</sup>. » Les autres dictionnaires du siècle reprennent cette définition et ce rapprochement avec les « coups de pinceau ». Watelet dans l'*Encyclopédie méthodique* enrichit la définition par deux remarques. D'une part, ce large doit correspondre précise-t-il à des traits « matériellement larges<sup>25</sup> » ; et d'autre part, le large dans son aspect stylistique est rapproché du « grand » que partagent Homère et Corrège. « Le *grand*, est leur caractère ; le *large*, est, pour ainsi dire, leur moyen<sup>26</sup> ». Lévesque, dans cette même *Encyclopédie*, complète la notice en indiquant : « Le grand Maître peint *largement*, parce qu'il voit en grand la nature, parce qu'il l'observe en masse, & n'est pas obligé de la tâtonner

<sup>24</sup> François-Marie de Marsy, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, Paris, Nyon fils/Barrois, 1746, t. I, p. 341.

<sup>25</sup> Watalet, « Large », dans Watelet, Lévesque, *Encyclopédie méthodique. op. cit.*, 1788, vol. 1., p. 470-471.

<sup>26</sup> *Ibid.*

dans ses petites parties. Quand on voit grandement les formes & les effets, on produit un ouvrage qui est *largement* fait. [...] Quelquefois les artistes convertissent l'adjectif *large* en substantif. Ils disent, il y a du *large* dans ce tableau<sup>27</sup>. »

Le terme est souvent associé à « facile » comme dans la notice du *Saint Sébastien* de Rubens<sup>28</sup> rédigée par Alexandre-Joseph Paillet à l'occasion de la vente du tableau à Paris le 18 novembre 1776 – « Figure forte comme nature, d'un grand goût de couleur, & d'une touche large & facile<sup>29</sup> » –, ou dans la notice du *Saint Paul* de Rembrandt (**fig. 7**) dans le catalogue de la vente du tableau



**Fig. 7.** Rembrandt, *Saint Paul*, vers 1657, huile sur toile, 131,5 × 104,4 cm, Washington, National Gallery of Art © The National Gallery of Art, Washington.

**27** *Ibid.*

**28** Pierre-Paul Rubens, *Saint Sébastien*, vers 1614, huile sur toile, 200 × 120 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

**29** *Catalogue de tableaux, marbres, bronzes et terres cuites, dessins montés sous verres, peintures à gouasse, meubles de boules, porcelaines rares, beaucoup d'effets précieux, & différens autres objets [de Verrier], dont le vente se fera le jeudi 14 [i.e. lundi 18] novembre 1776, & jours suivans.* Paris, Alexandre-Joseph Paillet, 1776, n° 17 (Lugt 2604).

en 1791 à Angers – « Ce tableau est d'une touche large & savante, & produit un effet piquant<sup>30</sup>. »

## Moelleux

« Cette épithète énergique fait l'éloge du talent auquel on l'applique. C'est par ce mot que nous avons traduit en français, le *morbido* des Italiens, car on sait que chez eux l'art avait son langage, avant que nous le connussions<sup>31</sup>. » C'est ainsi que Jean-Baptiste Claude Robin ouvre sa notice consacrée au moelleux dans l'*Encyclopédie méthodique*. Omniprésent dans la critique d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme n'a cependant aucune clarté. Et Robin avoue son impuissance : « Entreprendre de rendre par la parole tout ce qui s'entend dans les arts par moelleux serait un grand travail, & en même temps un travail inutile. L'examen d'un ouvrage sec, net, ou exécuté avec fermeté à côté d'un autre qui sera rendu d'une manière moelleuse en apprendra plus en un clin d'œil, qu'un volume d'écriture<sup>32</sup>. » Le mot était apparu cependant dès le dictionnaire de Félibien en 1676 : « Terme dont l'on se sert en peinture pour exprimer la tendresse qui se rencontre soit dans les carnations, soit dans les draperies, quand il n'y a rien de trop sec, & qui tranche dans le dessein, & dans les couleurs<sup>33</sup>. » Jacques Lacombe introduit l'idée de fondu des couleurs : « C'est l'opposé de pinceau dur & sec. Le moelleux dans le coloris s'entend de couleurs grasses & bien fondues qui rendent la fraîcheur de la chair, & qui expriment le caractère de chaque objet en particulier avec beaucoup de douceur & de suavité<sup>34</sup>. » Pernety et l'*Encyclopédie* de Diderot redisent la même chose<sup>35</sup>.

Edme-François Gersaint emploie le terme dans la notice qu'il consacre à *La Jeune servante*, dit « *La Crasseuse de Rembrandt* »<sup>36</sup>, dans le catalogue de la vente du 4 mars 1748 à Paris : « Le pinceau y est gras & moelleux<sup>37</sup> ». Il est intéressant

**30** *Catalogue raisonné d'une très-belle collection de tableaux, des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France, pastels, miniatures, gouaches, dessins qui composaient le cabinet de feu M. de Livois à Angers*, Angers, Pierre Sentout, 1791, n° 65 (Lugt 4828).

**31** Jean-Baptiste Claude Robin, « Moelleux », dans Watelet, Lèvesque, *Encyclopédie méthodique*. *op. cit.*, 1788, vol. 1, p. 524.

**32** *Ibid.*

**33** Félibien, *Des principes...*, *op. cit.*, 1676, p. 662.

**34** Lacombe, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1752, p. 423.

**35** Pernety, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1757, p. 413.

**36** Rembrandt, *La Jeune servante*, 1645, huile sur toile, 81,8 × 66,2 cm, Dulwich, College Picture Gallery.

**37** *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes, lacqs, lustres de cristal de roche et de porcelaine, pendules de goût & autres meubles curieux ou composés, tableaux, desseins, estampes, coquilles & autres effets de curiosité, provenans de la succession de M. Angran, vicomte*

de voir que le terme de moelleux est utilisé pour un tableau dont la surface est pour nous plutôt « raboteuse » que « fondue » ou « tendre ». Ce tableau de *Jeune servante* correspond à celui décrit par Roger de Piles dans l'édition de 1715 de son *Abrégé*, où il raconte que Rembrandt avait placé ce tableau à sa fenêtre et que chacun avait cru qu'il s'agissait véritablement d'une jeune fille<sup>38</sup>.

## Franchise

Le terme *franchise* paraît, comme aujourd'hui, désigner la peinture de touche même si sa définition par les dictionnaires et lexiques de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle n'induit nullement l'idée d'une manière brusque, sans précaution excessive et un peu emportée que l'on pourrait aujourd'hui croire contenue dans le mot. Félibien en 1676 propose une définition qui est régulièrement reprise sans modifications notables : « On dit Franchise et liberté du pinceau, ou du burin, c'est-à-dire un travail facile et fait avec art<sup>39</sup>. » L'expression « Facile et avec art » est reprise par Lacombe, dans l'*Encyclopédie méthodique* et par Pernety. Ce dernier donne au terme une signification qui l'apparente à un comportement léger et élégant : « Franchise de pinceau, & c. se dit de la facilité, de la liberté & hardiesse de la main de l'Artiste dans, un travail qui, quoique négligé en apparence, caractérise l'habileté & le génie savant de celui qui paraît l'avoir fait sans gêne, & en badinant<sup>40</sup>. » Or hier comme aujourd'hui le mot « badiner » se définit comme « une sorte de galanterie & d'agrément qu'on met dans la conversation<sup>41</sup> ». Pernety s'appuie ainsi sur un art de la conversation, de l'élégance et du bon ton, qualités très différentes de celles qui, pour nous, sont celles de la franchise.

L'usage de ces termes peut paraître, pour le lecteur moderne inattentif, quelque peu contre-intuitif. La critique d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle place cette forme de désinvolture, comme ci-dessus la « facilité », au cœur du discours sur l'art. C'est le concept de *sprezzatura* appliqué à l'acte de peindre, c'est-à-dire une sorte de décalque dans la pratique artistique du comportement aristocratique en

*de Fonsperthus; cette vente se fera seulement pour la partie des bijoux, dans les premiers jours du mois de décembre 1747, les autres effets curieux ne seront vendus que le premier lundi de carême 4 mars 1748 & jours suivants, Paris, P. Prault, 1747, lot n° 435.*

**38** Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait; De la connoissance des desseins; De l'utilité des estampes* [1699], Paris, J. Estienne, 2<sup>e</sup> éd. 1715, p. 423. Voir Thomas Puttfarcken, *The Discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting 1400-1800*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 290.

**39** Félibien, *Des principes...*, *op. cit.*, 1676, p. 601.

**40** Pernety, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1757, p. 327.

**41** *Dictionnaire de l'Académie française* Paris, Veuve B. Brunet, 4<sup>e</sup> éd. 1762, t. I, p. 141.

société, c'est-à-dire d'un comportement naturellement sophistiqué, savamment spontané<sup>42</sup>.

## Liberté, empâtement, hardiesse

Penchons-nous maintenant sur trois termes qui pourraient se rapporter à une touche visible et témoigner ainsi du geste du peintre : liberté, empâtement, hardiesse.

La définition du mot *liberté* paraît posséder au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle un sens proche du sens actuel, c'est-à-dire de la description du geste du pinceau laissant visible la touche. Un pinceau libre permet d'imprimer, avec rapidité et audace, l'idée de l'artiste sur la toile : « La liberté n'est autre chose qu'une habitude que la main a contractée pour exprimer promptement & hardiment l'idée que le peintre a dans l'esprit. Il y a une liberté délicate presque imperceptible & qui n'est sensible qu'aux yeux des savants. Il est rare de concilier la liberté et la correction<sup>43</sup>. » Cette définition du dictionnaire de Marsy est reprise dans les dictionnaires de Lacombe, 1752 puis de Pernety, 1757.

Dans la langue de l'Ancien Régime, *empâtement* ne désigne pas nécessairement un effet ponctuel et irrégulier d'épaisseur de la matière. Le terme décrit le plus souvent un tableau, comme l'indique Lacombe en 1752, « bien nourri de couleurs mises épaisses, & fondues ensemble, avec un tel Art que l'Ouvrage semble fait d'une même continuité de travail, & n'être en quelque forte que d'une seule touche<sup>44</sup>. » Le mot *empâtement* n'est ainsi jamais utilisé au pluriel dans la littérature descriptive de la peinture. En revanche, on trouve très fréquemment l'expression « bel empâtement ».

La hardiesse d'exécution est associée aux coups de pinceau et à la peinture de touche. Antoine-Joseph Pernety indique ainsi : « Un pinceau hardi se manifeste dans la franchise de la touche dans les coups larges & donnés librement, nourris de couleurs, dans certains coups fermes couchés à propos, tant dans les jours que dans les ombres soit pour donner plus de lumière & plus de force aux clairs<sup>45</sup>. » La hardiesse est la qualité qui excuse l'incorrection. Lévesque rapporte ainsi ce propos : « Le mot d'un professeur de l'art ne manque pas de justesse. "Si vous faites des fautes, disait-il aux élèves, faites-les hardiment". Ce

<sup>42</sup> Uwe Fleckner, « "Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?", Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Gaehtgens Thomas et al. (dir.), *L'Art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 509-533 ; Michel, *Charles-Nicolas Cochin, op. cit.*, p. 274.

<sup>43</sup> Marsy, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1746, t. I, p. 346.

<sup>44</sup> Lacombe, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1752, p. 239.

<sup>45</sup> Pernety, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1757, p. 357-358.



mot ressemble à celui de Voltaire qui disait à un jeune poète tragique “Frappez fort, si vous ne pouvez frapper juste”<sup>46</sup>. »

En raison des nombreux faux-amis et des mots sortis d’usage, le vocabulaire des gestes et de la touche en usage au XVIII<sup>e</sup> siècle reste complexe à appréhender. La plupart de ces mots et expressions, tels *moelleux*, *beau fini*, *artistement touché*, n’est plus usité de nos jours. Si l’on prend comme outils de comparaison le *Dictionnaire de la peinture*, dirigé par Jean-Pierre Cuzin et Michel Laclotte dans son édition de 2003<sup>47</sup>, les termes plus utilisés aujourd’hui pour décrire la touche d’un tableau seraient *fluidité/fluide* ; *liberté/libre* ; *légère* ; *large* ; *rapidité*, ce qui donne un échantillonnage bien différent de ce que l’on trouve dans les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi le premier et le dernier de ces cinq mots en sont absents. Autre mot absent : « facture », terme technique très commun aujourd’hui, mais qui n’est pas en usage sous l’Ancien Régime. Il apparaît pour la première fois dans le catalogue de la vente du 19 décembre 1809 qui se tient à Paris : Jan Lievens, « Le sacrifice d’Abraham. Ce tableau est d’une facture fière et savante<sup>48</sup> ». Et le terme ensuite reste rare : entre 1809 et 1945, le terme n’est utilisé que dix-huit fois.

L’appréhension du vocabulaire descriptif de la facture du XVIII<sup>e</sup> siècle est semée d’embûches. La confrontation des descriptions des catalogues de vente avec les tableaux aujourd’hui localisés reste complexe. Notre regard n’est pas le même, nous ne voyons pas la même chose. Les catalogues de vente n’hésitent pas à utiliser un vocabulaire de la grande manière, *fier*, *large*, *hardi*, pour des tableaux hollandais très délicats à nos yeux. C’est le vocabulaire de l’éloge. Ce qui peut sembler se rapporter à la peinture de touche ne désigne en réalité pas la nature du maniement du pinceau, mais le caractère de l’artiste, son aisance, sa facilité, en un mot, sa noblesse. Car ce sont les qualités aristocratiques qui éloignent l’artiste de l’artisan, c’est-à-dire du travailleur manuel. La difficulté d’interprétation des mots du geste témoigne autant de la subjectivité de l’expérience à travers le temps que de l’évolution des paradigmes sociaux.

<sup>46</sup> Watelet, Lévesque, *Encyclopédie méthodique. op. cit.*, 1788, vol. 1, p. 406.

<sup>47</sup> Jean-Pierre Cuzin, Michel Laclotte (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 2<sup>e</sup> éd. 2003.

<sup>48</sup> *Catalogue d’une magnifique collection de tableaux flamands et hollandais, bronzes, dorures et objets de curiosité du plus beau choix, provenant du cabinet de M. Amman de Schwanberg de La Haye... Vente 19 déc. 1809*, Paris, 1809, n° 61 (Lugt 7668).