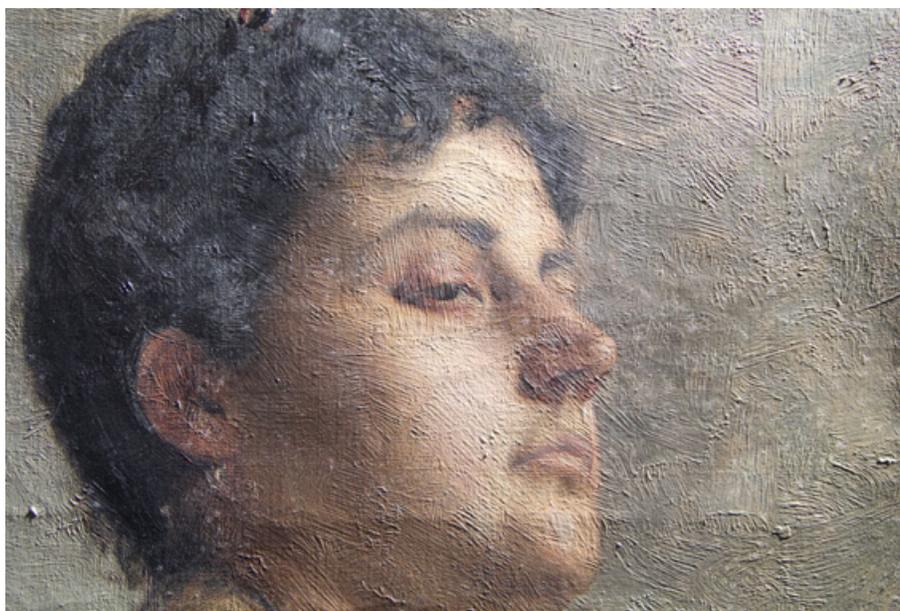


UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HICSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

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



Pour citer cet ouvrage

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, HICSA Éditions, mis en ligne en janvier 2021.

ISBN : 978-2-491040-07-9

Barbara Jouvès-Hann, Hadrien Viraben Avant-propos	3
Vocabulaire et épistémologie du geste	
Jérôme Delaplanche Les mots du geste dans la France du XVIII ^e siècle	9
William Whitney Comment assassiner la peinture ? Vers un savoir objectif du geste	25
Le geste confronté à la critique	
Sarah Gould Penser le geste et sa mythologie chez J.M.W. Turner	40
Violaine Gourbet Gestes fous, gestes magiques : les peintres anglais au travail dans les écrits allemands du XIX ^e siècle	58
La piste matérielle du geste	
Marie-Claude Beaulieu-Orna Des premières touches rudes, libres, fermes et spirituelles. Au fondement du geste de l'aquarelliste britannique dans le dernier tiers du XVIII ^e siècle	70
Nancy Locke Piquer, Plaquer : Cézanne, Pissarro, et la peinture au couteau à palette	87
Bénédicte Trémolières Procédés et geste artistique	100
Présentation des auteurs et résumés/ <i>List of authors and abstracts</i>	114

AVANT-PROPOS

BARBARA JOUVES-HANN

Docteure en histoire de l'art,
attachée temporaire d'enseignement et de recherche
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

HADRIEN VIRABEN

Docteur en histoire de l'art, post-doctorant ANR AmateurS TEMOS
(UMR 9016 CNRS)
Le Mans Université

Le présent recueil rassemble sept interventions prononcées lors d'une journée d'étude organisée en septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art. Sous le titre « Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique », cet événement scientifique a réuni les points de vue de plusieurs professionnels, historiens de l'art et restaurateurs, autour d'une problématique ou d'un mythe : la réincarnation du peintre en action.

Le souhait de cette journée d'étude a volontairement été de se placer à la lisière de l'histoire matérielle de l'art, en invitant à s'interroger sur la nature interprétative de toute approche du geste pictural.

Afin de faire parler les empreintes laissées par le peintre, l'historien de la matérialité est amené en effet à les associer à des données hétérogènes. Les informations factuelles fournies par l'analyse des supports et des couches picturales sont ainsi insérées dans un faisceau d'indices, auquel se combinent d'autres sources, textuelles et iconographiques : archives, traités et manuels, catalogues, etc. Or, le récit de l'acte créateur s'appuie précisément sur cette conjonction de preuves, où l'observation balance vers la déduction et l'interprétation. La narration du geste de l'artiste devient à ce titre un moment de réflexion, où l'étude matérielle se fait spéculative et imaginative.

Une interrogation du geste et de la matérialité de l'œuvre recoupe celle des conditions de travail de l'artiste. En atelier ou en plein air, mettre en question le mouvement de la main, c'est le saisir dans un espace, un environnement, le corrélérer aux outils du peintre ou aux désirs du commanditaire. L'approche matérielle invite également à inscrire cette motricité dans une temporalité plus ou moins étroite, et qui peut être par exemple celle de gestes risqués et

irréversibles, celle de gestes de spécialistes que parfois les amateurs s'approprient dans la restauration de leurs tableaux.

Le geste peut ainsi s'entendre de façon circonscrite au moment de création de l'œuvre, ou englober une action entreprise plus tardivement. L'artiste qui retravaille sa toile, si sa technique a évolué, fournira-t-il un geste similaire ou, au contraire, trahira-t-il sa première pensée ? Dans le même ordre d'idée, le geste peut également qualifier une intervention réalisée par un élève ou, à plus longue échéance, par un autre peintre ou durant une restauration. En ce sens, la place des restaurateurs dans le débat apparaît d'autant plus incontournable. La restauration est un moment privilégié pour envisager une gestuelle créatrice originale, alors même que les interventions ont, par le passé, tantôt mis à mal, tantôt mis en valeur la touche initiale de l'artiste.

Il est évident qu'un tel questionnement concerne aussi un auditoire élargi d'historiens de l'art. Quoique son point de départ soit ici la démarche et la méthodologie des spécialistes de l'histoire matérielle, son point d'arrivée, la reconstitution de l'artiste en action, intéresse, voire fascine, les acteurs et le public de la discipline. Paradoxalement, si l'histoire matérielle s'est impliquée, de façon exemplaire, dans un recentrement sur l'objet, plébiscité par les historiens de l'art, elle peut contribuer par un détour à rematérialiser l'« en-deçà » de la toile, à revenir, armé de nouveaux documents, vers le désir fantasmatique de revoir le créateur à l'œuvre.

L'imagination de l'historien se nourrit sur ce point d'une iconographie foisonnante d'artistes à l'œuvre, au *climax* de laquelle siègent les premières représentations photographiques et cinématographiques du travail artistique¹. Si ces séquences sont devenues aujourd'hui mémorables, c'est sans doute par leur habileté à expliquer le geste tout en le magnifiant, tout en conservant sa dimension mythique. À l'instar du cinéma documentaire, la métaphore sportive et circassienne, récurrente, prolonge cet équilibre de la mise en scène entre élucidation et extraordinaire².

1 Nous renvoyons ici aux actes des deux colloques qui se sont tenus à Rennes et à Lausanne en 2007 et 2015 : Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart (éd.), *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 ; Valentine Robert, Laurent Le Forestier et François Albera (éd.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

2 Cette balance se retrouve, dans un exemple certes extrême, en confrontant les mises en scène photographiques d'Aimée Rapin et les images promotionnelles des numéros du peintre Jean de Henau. Sur l'imagerie circassienne du travail artistique, voir également Anna Grosskopf, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur : eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2016, p. 235-238.

Au fond, ce qui importe dans ces images c'est autant le tracé sur la toile que le mouvement du corps du peintre ; et cette culture visuelle nous accompagne dans un processus de représentation mentale d'une action qui a eu lieu. Ces images sont autant de référents qui nous aident à comprendre ou à cerner une activité qui essentiellement ne peut que nous échapper.

Les actes de la journée d'étude entendent ainsi rendre compte de l'ambition équivoque de la reconstitution du geste artistique, en proposant d'une part plusieurs communications consacrées aux limites terminologiques et représentatives qui s'imposent aux historiens, avant d'envisager plusieurs exemples d'interprétations d'indices matériels.

L'ouvrage s'ouvre sur un questionnement de Jérôme Delaplanche quant aux « mots du geste », abordant de front la terminologie employée pour qualifier les manières de peindre au XVIII^e siècle. Comme l'indique l'auteur, cette mise en garde face aux embûches des mots du passé invite réflexivement l'historien à se pencher sur le poids des termes en usage aujourd'hui, l'expérience subjective encadrant leur emploi, autant que les paradigmes socioculturels dans lesquels ils s'inscrivent.

Accolé à cette perspective historique sur les mots du geste, le texte de William Whitney tente de situer l'étude contemporaine du faire de l'artiste dans un cadre méthodologique et historiographique, nourri par les réflexions de l'histoire de la technologie. Il propose en ce sens un environnement conceptuel, à l'intérieur duquel le geste est saisi dans ses interactions complexes avec l'outil, le procédé et le matériau, mais également avec le projet artistique, l'énergie employée et le résultat conservé, l'usage individuel et l'échelle sociale d'une activité.

Forte de cette mise en débat terminologique et conceptuelle, la deuxième partie du présent recueil en vient à s'interroger sur l'économie visuelle du geste de l'artiste, à travers deux communications incidemment apparentées : celle de Sarah Gould sur la mythologie du geste turnerien ; et celle de Violaine Gourbet revenant sur la description textuelle des peintres anglais au travail sous la plume des écrivains allemands du XIX^e siècle.

Au croisement de l'étude des œuvres et des représentations de l'artiste, la contribution de Sarah Gould insiste à raison sur la mise en scène intentionnelle avec laquelle un artiste comme Turner a pu vouloir entourer sa performance de travail. Elle souligne combien la dimension haptique de son œuvre provoque délibérément l'imagination sensorielle du spectateur, et inscrit ainsi le corps de l'artiste dans un espace public, et plus particulièrement dans le champ artistique de la Grande-Bretagne du XIX^e siècle.

En aval, cette fois, de l'acte créateur, et en poursuivant sur l'historiographie de la peinture anglaise du XIX^e siècle, la contribution de Violaine Gourbet conclut à l'échec des historiens allemands à recréer le geste artistique d'un Turner ou d'un Constable. Une surexposition du faire dans leurs toiles suscite en effet plus d'incompréhension qu'elle ne facilite l'analyse de l'historien, le contraignant à des descriptions détournées et métaphoriques, qui préservent le mystère inexplicable de la création.

Enfin, trois études de cas achèvent cet ouvrage et proposent chacune de suivre les empreintes de la couche picturale, afin de tester les limites de notre imagination du geste créateur.

À partir d'une étude serrée du travail d'aquarelliste de John « Warwick » Smith, Marie-Claude Beaulieu-Orna préconise la prudence dans le recours aux indices matériels comme outil méthodologique. L'auteur invite à resituer le constat d'état de l'œuvre dans un contexte technique et culturel contemporain, exhortant sur ce point l'historien à former autant son œil que sa main.

Dans une autre série d'examen approfondis, Nancy Locke restitue quant à elle le dialogue entre les gestes de Camille Pissarro et Paul Cézanne. Les détails des œuvres de l'un et de l'autre sont ainsi placés en vis-à-vis, dans un échange constant, qui propose au lecteur de se représenter chacun d'entre eux, à la lumière du témoignage aussi pragmatique que trivial d'un observateur contemporain : « M. Pissarro, en travaillant, "piquait" (et mon paysan faisait le geste), et M. Cézanne "plaquait" (autre geste). »

Dernier texte de cet ouvrage, la contribution de Bénédicte Trémolières rebat les cartes de l'histoire matérielle, en revenant sur le cas déroutant des « préparations structurées ». Issue de plusieurs observations faites lors de restaurations et de constats récents, cette étude remarque l'emploi, par plusieurs artistes académiques, d'une préparation épaisse, formée de forts empâtements en relief, et recouverte par une mince couche de couleur. Créant l'illusion d'une peinture riche en matière, une telle manière de faire signale précisément, chez ces artistes, la mise en avant d'indices de travail trompeurs, destinés sans doute plutôt à stimuler l'imagination du regardeur, qu'à restituer la vérité du geste de l'artiste.

L'organisation de la journée d'étude et l'édition de ses actes ont été rendues possibles grâce au soutien de l'école doctorale d'Histoire de l'art (ED 441) et à celui de l'équipe d'accueil HiCSA (EA 4100) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Nous tenons à remercier ces deux institutions pour leur confiance, et plus personnellement Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto d'Abusco pour

leur aide tout au long de ce projet. Nous souhaitons également exprimer notre profonde gratitude envers Nancy Locke, qui a généreusement proposé de nous assister dans la traduction anglaise de certaines parties de cet ouvrage. Nos vifs remerciements vont enfin à Bénédicte Trémolières, qui nous a autorisés à reproduire l'une de ses illustrations pour notre couverture.

**VOCABULAIRE
ET ÉPISTÉMOLOGIE DU GESTE**

LES MOTS DU GESTE DANS LA FRANCE DU XVIII^E 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 empreinte¹.

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^e 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*² et Lodovico Dolce dans le *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino*³.

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 1664⁴. 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^e 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 !⁵

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 concevoir⁶. 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*.

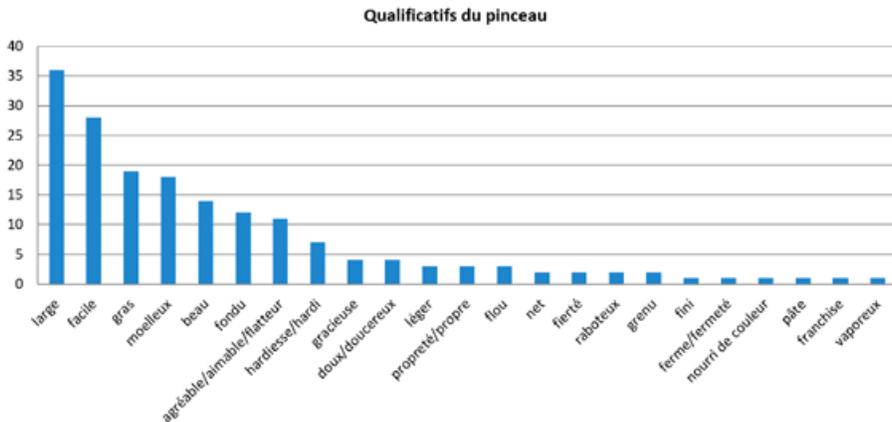


Fig. 1. Vocabulaire qualificatif du pinceau dans le *Voyage d'Italie* de Charles-Nicolas Cochin.

Autre source lexicale majeure : les conférences de l'Académie royale⁷. Les mots les plus utilisés dans les conférences publiées pour parler de la facture, de

⁵ 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.

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

⁷ *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.

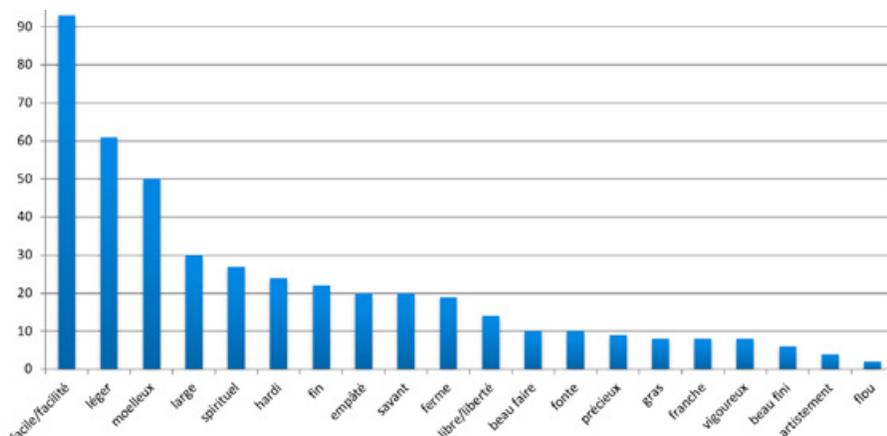


Fig. 2. Vocabulaire qualificatif de la facture des peintures et du maniement du pinceau dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

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.

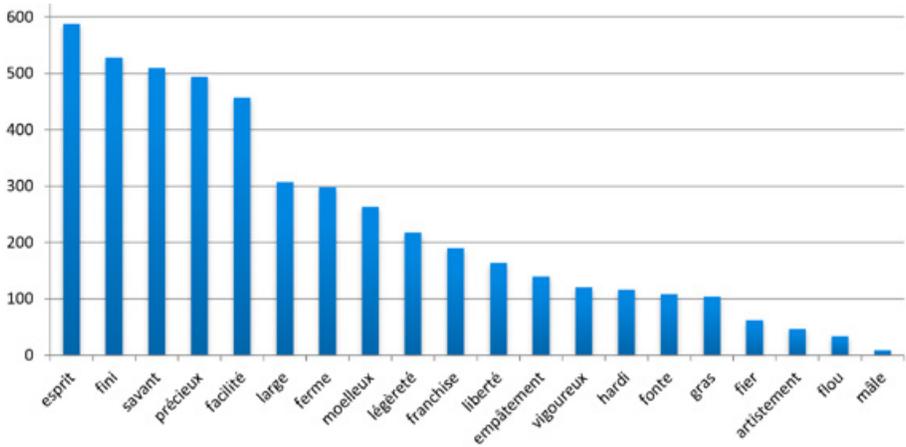


Fig. 3. Vocabulaire qualificatif de la facture des tableaux dans les catalogues de vente en France entre 1745 et 1800.

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 figures⁸. » 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 spirituelle⁹. » 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 & spirituelle¹⁰ ». 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^e 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 délicatesse¹¹. 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. »¹² 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 distingués¹³. » *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 mauvais¹⁴. »

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 effets¹⁵. » 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 Fonspertuis; 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 coloris¹⁶. » 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^e 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 Raphaël¹⁷. 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

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

¹⁷ 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 Dyck¹⁸ : d'une « touche facile & sublime¹⁹ » ; *Esther devant Assuérus* de Rubens²⁰ « d'une couleur brillante & d'une touche facile²¹ » selon Jean-Baptiste Pierre Lebrun ; *Une Fête flamande* de Téniers (**fig. 5**), « d'un ton clair & d'une touche facile²² » 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 & facile²³ » 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 ^{xvii}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 masses²⁴. » 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 larges²⁵ » ; 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 moyen²⁶ ». 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

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

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

²⁶ *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 tableau²⁷. »

Le terme est souvent associé à « facile » comme dans la notice du *Saint Sébastien* de Rubens²⁸ 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 & facile²⁹ » –, 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 piquant³⁰. »

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 connussions³¹. » 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^e 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'écriture³². » 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 couleurs³³. » 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 suavité³⁴. » Pernety et l'*Encyclopédie* de Diderot redisent la même chose³⁵.

Edme-François Gersaint emploie le terme dans la notice qu'il consacre à *La Jeune servante*, dit « *La Crasseuse de Rembrandt* »³⁶, dans le catalogue de la vente du 4 mars 1748 à Paris : « Le pinceau y est gras & moelleux³⁷ ». 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 fille³⁸.

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^e 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 art³⁹. » 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 badinant⁴⁰. » Or hier comme aujourd'hui le mot « badiner » se définit comme « une sorte de galanterie & d'agrément qu'on met dans la conversation⁴¹ ». 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^e 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 Fonspertuis; 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^e 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^e éd. 1762, t. I, p. 141.

société, c'est-à-dire d'un comportement naturellement sophistiqué, savamment spontané⁴².

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^e 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 correction⁴³. » 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 touche⁴⁴. » 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 clairs⁴⁵. » 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

⁴² 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^e siècle », dans Gaehtgens Thomas et al. (dir.), *L'Art et les normes sociales au xviii^e siècle*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 509-533; Michel, *Charles-Nicolas Cochin, op. cit.*, p. 274.

⁴³ Marsy, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1746, t. I, p. 346.

⁴⁴ Lacombe, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, 1752, p. 239.

⁴⁵ 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”⁴⁶. »

En raison des nombreux faux-amis et des mots sortis d’usage, le vocabulaire des gestes et de la touche en usage au XVIII^e 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 2003⁴⁷, 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^e 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 savante⁴⁸ ». 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^e 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.

46 Watelet, Lévesque, *Encyclopédie méthodique. op. cit.*, 1788, vol. 1, p. 406.

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

48 *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).

COMMENT ASSASSINER LA PEINTURE ? VERS UN SAVOIR OBJECTIF DU GESTE

WILLIAM WHITNEY

Maître de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Le titre de cet article est issu d'une phrase supposément prononcée par Joan Miró. Au sortir de trois années de recherches plastiques, évoluant de 1925 à 1928 à la croisée de la peinture, de la sculpture et du collage, Miró aurait déclaré vouloir « assassiner la peinture¹ ». Ce propos lyrique a été choisi à dessein, afin d'insister sur l'aspect éminemment actif de la pratique artistique du point de vue de l'artiste. Comment étudier cette pratique ? Faute d'une science de la pratique artistique, qu'en est-il de la prise en compte de cette activité par l'historien de l'art ou par le restaurateur ? Pour l'historien d'art, une très grande partie des recherches se concentre sur le résultat de la pratique artistique : le tableau, la sculpture, le collage, etc. Néanmoins, la recherche dans ce domaine ne se limite pas nécessairement à l'étude du seul objet d'art. Concernant le restaurateur, si ses motifs d'agir peuvent diverger, son action d'intervention s'apparente directement à l'activité artistique et ses gestes succèdent à ceux de l'artiste.

Depuis vingt ans, dans le cadre des cours que nous avons dispensés en conservation et en restauration des biens culturels à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, nous préconisons l'expérimentation pratique de la technologie de l'art. Dans un prolongement parallèle, nous avons pu adapter, puis appliquer, cette même expérimentation pratique de la technologie de l'art dans nos cours de Licence 3 en histoire de l'art.

Fondés sur une synthèse de ces années d'enseignement, les paragraphes qui vont suivre souhaitent esquisser les paramètres historiques et méthodologiques d'une étude scientifique de l'acte créateur, et plus précisément du geste de l'artiste. Cette réflexion découle en premier lieu de l'étude de la définition de l'art chez Aristote, pour amener à penser l'action artistique selon la notion de matérialité.

D'après ce qu'on peut comprendre du texte, le cheminement serait le suivant : la réflexion s'appuie en premier lieu de la conception du processus créatif établi par Aristote, où le geste trouve sa place en liant l'énergie créatrice à sa finalité.

1 Rémi Labrusse, *Miró : un feu dans les ruines*, Collection 35/37, Paris, Hazan, 2004, p. 166.

Elle invite ensuite à revenir brièvement sur la distinction qui peut être faite entre l'action artistique et sa matérialité. Ses bases établies, le geste est ensuite convoqué au regard des modèles méthodologiques proposés par l'histoire de la technologie et par la praxéologie. Ces considérations nous amènent alors à réinvestir la notion d'individuation, en tant que maîtrise, et l'étude qui peut en être faite par le truchement de l'expérimentation.

La définition de l'art chez Aristote

Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote écrit :

D'autre part, tout art a pour caractère de faire naître une œuvre et recherche les moyens techniques et théoriques de créer une chose appartenant à la catégorie des possibles et dont le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée. Car l'art ne concerne pas ce qui est ou se produit nécessairement, non plus que ce qui existe par un effet de la seule nature – toutes choses ayant en elles-mêmes leur principe. Du moment que création et action sont distinctes, force est de constater que l'art se rapporte à la création, non à l'action proprement dite².

La première idée à retenir est le principe selon lequel Aristote détermine le fait que l'art réside dans l'artiste et non dans l'œuvre exécutée. La seconde est la différence qu'Aristote établit entre l'action proprement dite et la création ou la fabrication.

Deux termes grecs, *ergon* et *telos*, peuvent nous aider à nommer plus précisément l'énergie déployée par l'artiste et la relation que cette énergie entretient avec le résultat artistique. L'*ergon* correspond à l'énergie et, en l'occurrence, à l'énergie nécessaire au maintien en vie de l'artiste, et qui lui permet d'agir. En revanche, le *telos* correspond à l'entéléchie, au dessein ou au but du projet, c'est-à-dire la finalité de l'énergie dépensée dans l'acte spécifique de création. Dans la nature, l'*ergon* et le *telos* d'un pommier, par exemple, ne sont pas séparés. L'ensemble de l'énergie du pommier participe au but de l'arbre : se reproduire en produisant des pommes. Par opposition, l'homme en tant qu'être capable de fabriquer des outils, c'est-à-dire l'*homo faber*, a la liberté de choisir la nature et la finalité de ses projets³. Dans ce cas, le trait d'union entre l'*ergon* et le *telos*

² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit du grec par Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, L. VI, chap. 4, p. 156-157.

³ Voir par exemple : Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 12^e éd. 2007.

chez l'homme est le geste. En conséquence, le trait d'union entre l'intériorité de l'homme et son extériorisation est, également, le geste⁴.

Cette distinction entre l'action humaine et la création ou la fabrication joue également un rôle essentiel dans la définition que donne Aristote d'une science de la fabrication humaine. Aussi écrit-il : « Telle est donc la façon dont nous pouvons définir la science. Les choses qui peuvent être autres qu'elles ne sont comprennent à la fois les choses qu'on fabrique et les actions qu'on accomplit. Production et action sont distinctes [...] ; il s'ensuit que la disposition à agir accompagnée de règles est différente de la disposition à produire accompagnée de règles⁵ ». Ainsi, Aristote estime que l'on peut étudier scientifiquement l'action (*ergon*) et les règles qui la régissent, de même que la production (*telos*) et les règles correspondantes.

Aristote ne propose pas une démarche scientifique propre à l'étude du geste ou pour son rôle de liaison entre l'*ergon* et le *telos*. Dans ce cas de figure, le geste perd son statut relationnel ontologique. Il faut ici retenir l'idée selon laquelle la matière vivante se procure, par elle-même, l'énergie dont elle a besoin pour vivre. En revanche, pour la création humaine, c'est l'énergie de l'artiste (*ergon*), transférée à la matière inerte, qui lui donne sa configuration matérielle (*telos*). Aristote propose qu'il soit possible d'étudier scientifiquement et d'une manière indépendante ces deux aspects de la création artistique.

Cette énergie transférée est l'origine de la technique. Sans approfondir ici la complexité de l'expression humaine, telle qu'elle se manifeste à travers la technique, nous tenterons de schématiser les différentes voies de recherches scientifiques autour de l'action humaine, et plus précisément du geste.

Bertrand Gille offre un bon point de départ pour commencer une analyse scientifique du geste artistique :

Au-delà d'une description sérieuse et précise des techniques se sont imposées deux notions essentielles, déjà couramment mises en valeur dans d'autres disciplines : la notion de structure technique et celle de système technique. Les structures techniques sont difficiles à définir. On doit en effet se placer sur plusieurs plans. Il n'y a guère d'acte technique unitaire. Dans la totalité des cas

4 Voir Gwenaëlle Aubry, *Dieu sans la puissance : dunamis et energeia chez Aristote et chez Plotin*, Paris, Vrin, 2006.

5 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit du grec par Jules Tricot, Éditions Les Échos du Maquis, janvier 2014, p. 132-133.

[il y a] un couple matière-énergie dont les deux éléments sont liés par l'acte technique [...]»⁶.

Considéré en tant qu'acte technique, le *geste*, en tant qu'origine de l'expression artistique, sert de vecteur à la transmission de l'énergie de l'artiste vers la matière inerte, énergie enregistrée sous forme de traces dans la matière. La succession des traces devient ainsi son œuvre. La matière inerte configurée par l'énergie de l'artiste est alors reconnue en tant que matière artistique. Ainsi, tout en étant l'articulation entre deux systèmes complexes et ostensibles, le geste demeure discret.

L'action artistique et la matérialité

Mais avant d'aborder la fortune des sciences de la création artistique proposées par Aristote, intéressons-nous brièvement à cette matérialité avec laquelle l'artiste travaille

En 1818 le philosophe Arthur Schopenhauer s'interroge sur la forme et la substance de la pensée : « la matière prise comme telle ne peut pas être la représentation d'une idée⁷. » Comme énoncé précédemment, l'homme peut agir sur la matière. En agissant, il laisse des traces qui, elles, peuvent être la représentation d'une idée. La matière, en tant que fond, est nécessaire si l'on souhaite que l'expression demeure au-delà de sa réalisation. En revanche, la matérialité en soi n'a aucune relation ontologique au sens. Sa participation à l'énonciation est entièrement contingente aux choix de l'artiste.

Étienne Gilson insiste également sur cet aspect contingent de la matière dans un livre publié à titre posthume, où il souligne : « N'importe quoi peut être matière d'une œuvre peinte, ou assimilable à la peinture, pourvu seulement qu'un peintre décide de l'utiliser en vue de la fin que lui-même poursuit⁸. » Plus loin, Gilson ramène le lecteur à la question de l'action artistique : « Bien que lui-même ne soit pas l'art, le désir de l'acquérir et de l'exercer est nécessairement présent à l'origine. Ce désir a son siège moins dans l'esprit de l'artiste que dans l'homme, et particulièrement dans la main⁹. »

Chaque œuvre est donc le résultat de la seule volonté artistique mise en œuvre à travers son geste. Toutefois, la perception du geste s'efface derrière la

⁶ Bertrand Gille, « Morphologie des techniques », École pratique des hautes études, 4^e section, Sciences historiques et philologiques, *Annuaire 1972-1973*, 1973, p. 521-538.

⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818, 1844], traduit de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 274.

⁸ Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1998 p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 197.

pérennité de la matière, raison pour laquelle il est important de revenir sur la connaissance des actions de l'homme.

La praxéologie relativement à la technologie

L'origine du terme praxéologie a donné lieu à plusieurs discussions. Malgré leurs divergences, l'ensemble des auteurs concède que l'origine du mot est française. Nous avons constaté que Louis Bourdeau, dans son ouvrage *Théorie des sciences. Plan de science intégrale*, publié en 1882, consacre déjà une section complète à la praxéologie¹⁰. Ce travail reste relativement ignoré des chercheurs qui s'intéressent à ce domaine d'étude. En revanche, l'article d'Alfred Espinas « Les origines de la technologie », publié en 1897 dans la *Revue philosophique*, est beaucoup plus connu pour son usage et sa définition du terme de praxéologie¹¹. Carl Mitcham a récemment approfondi cette question dans ses travaux publiés en 1994 :

En France, une instance précoce de l'usage [du terme praxéologie] se trouve dans *Les origines de la technologie* (1897) du théoriste social Alfred Espinas (1844-1922) [...]. Un deuxième aspect suggestif de l'analyse d'Espinas est son usage du terme *technologie* et la distinction faite entre *techniques* (les compétences d'une activité particulière), *technologie* (l'organisation systématique d'une technique), et *Technologie* (les principes généraux de l'action qui s'appliquent à beaucoup de cas). En plus, Espinas a proposé que la *Technologie* (avec un T majuscule) soit à la production humaine ce que la praxéologie est à l'action humaine. [Ces idées ont donné] ce que sont appelées aujourd'hui les théories des systèmes, les théories des jeux, cybernétiques, les recherches d'opérations, et plusieurs théories de management¹².

Ce travail montre que, pour Espinas, la technique et la praxéologie font référence à une compétence et à une pratique, à l'échelle individuelle d'une activité. En revanche, la Technologie et la Praxéologie font référence à des généralités applicables à une échelle sociale d'une activité.

Simple, le geste reste inclassé dans les catégories complexes.

10 Victor Alexandre, *Éléments de praxéologie, Contribution à une science des actes*, L'Harmattan, Paris, 2003.

11 Roger Daval, « La praxéologie », *Sociologie du travail*, 5^e année, n° 2, avril-juin 1963, p. 138.

12 Trad. personnelle de Carl Mitcham, *Thinking through Technology: The Path between Engineering and Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 33

Chez Bourdeau, Espinas ou Mitcham, l'intérêt est porté à la praxéologie et à la technologie du côté de la pratique, de l'ingénierie. Ces éléments nous amènent ainsi à nous intéresser à l'histoire de la technologie.

Le développement récent des études sur l'histoire de la technologie

À la suite de l'article d'Espinas paru en 1897, il faut attendre presque quarante ans avant qu'un intérêt ne soit porté à l'histoire de la technologie. En 1935, Lucien Febvre rédige un court article intitulé « Réflexions sur l'histoire des techniques » pour un numéro spécial des *Annales d'histoire économique et sociale* portant le titre « Les techniques, l'histoire et la vie ». Il y réclame une histoire des techniques qui doit avant tout être une histoire technique des techniques¹³. En d'autres termes, celle-ci doit aborder les aspects pratiques des techniques dans leur usage. La Seconde Guerre mondiale semble avoir ensuite freiné les recherches dans ce domaine, à moins que leur absence ne soit imputable à un manque d'intérêt, ou au fait que la question ne soit pas parvenue à s'intégrer dans l'enseignement universitaire. Plus de trente ans après l'article liminaire de Lucien Febvre, Maurice Daumas observait encore : « C'est un lieu commun de dire que l'histoire des techniques en est à ses débuts et procède encore sans méthode à l'exploration d'un domaine mal défini.¹⁴ »

Trois ans après ce constat cinglant, Bertrand Gille introduit la technologie dans son programme d'enseignement. Durant l'année académique 1972-1973¹⁵, il anime ainsi un séminaire intitulé « Morphologie des techniques » à l'École Pratique de Hautes Études¹⁶.

Il faut cependant attendre encore une dizaine d'années pour que l'historien et philosophe Robert Halleux, élève de Bertrand Gille, fonde, en 1982, le Centre d'histoire des sciences et des techniques de l'Université de Liège. Il est intéressant de noter que c'est par ce biais de l'histoire de la technologie, et surtout par le travail de Robert Halleux, que l'on (re) commence alors à s'intéresser au geste et à sa place dans le système technologique.

13 Lucien Febvre, « Réflexions sur l'histoire des techniques », *Annales d'histoire économiques et sociale*, VII, 1935, p. 531-535.

14 Maurice Daumas, « L'histoire des techniques : son objet, ses limites, ses méthodes », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 22, n° 14, 1969. p. 5.

15 Notons que la Maîtrise des Sciences et Techniques en conservation et restauration des biens culturels de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne est créé en cette même année 1973.

16 Gille, « Morphologie des techniques », art. cit., 1973.

Halleux propose que toute technologie soit systémique et qu'elle soit fondée sur les outils, les gestes, les matériaux et les procédés¹⁷. L'étude de l'un des aspects de la technologie se doit, à un moment donné, de tenir compte du système technologique dans son ensemble. Cette méthodologie fondamentale reste au centre de nos propres recherches. Il est scientifiquement nécessaire de s'interroger sur l'ensemble du système, soit les relations entre les gestes et les matériaux, les outils et les procédés. Il est également nécessaire de constater que, parmi ces quatre paramètres, les outils et les matériaux ont une existence propre. Un pinceau, un couteau à palette, un crayon à papier ou un pot de peinture existent en tant que tels, que l'on s'en serve ou non. En revanche, les gestes et les procédés ont une existence éphémère et contingente à l'action de l'artiste. Pour mieux comprendre le geste de l'artiste, il faut donc le considérer selon la nature de son existence, et en relation avec l'ensemble du système technologique.

Fort de cette méthodologie proposée par Halleux, nous pouvons revenir sur quelques notions antiques liées à la technologie : *mimesis*, *methexis*, et *chorismos*. Ces trois termes peuvent nous aider à comprendre la place primordiale du geste dans l'action d'extériorisation que représente la technologie¹⁸.

La technologie est ainsi fondée sur trois fonctions : l'imitation (*mimesis*), la participation (*methexis*) et la séparation (*chorismos*). Sans négliger l'importante bibliographie concernant la *mimesis* dans l'art figuratif, sur un plan strictement pratique cette notion correspond plutôt à l'idée de correspondance : les formes des outils correspondent aux parties du corps humain avec lesquelles ils sont en relation. Inversement, le corps humain s'adapte à la forme de l'outil. Pour utiliser un outil, le geste de la main doit s'emparer de la forme de cet outil. Grâce à cette forme pratique de *mimesis*, que l'on peut qualifier de mutuelle, la main et l'outil, ensemble, participent (*methexis*), avec les matériaux et les procédés, au geste technique. Par exemple, le peintre prend son pinceau en main pour transférer la peinture de sa palette à une toile. La trace de peinture laissée sur la toile nous permet d'étudier le geste du peintre. Cette trace est identifiable parce qu'elle a un début et une fin. Le début, comme la fin, est formé par une séparation (*chorismos*) : le début de la trace est formé par la séparation de la

17 Voir par exemple Robert Halleux, *Le savoir de la main, Savants et artisans dans l'Europe pré-industrielle*, Paris, Armand Colin, 2009 par exemple sur le geste perdu : p. 142 et suiv.

18 Ginette Michaud « Présentation. Ekphraser », *Études françaises*, vol. 51 *Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis*, n 2, 2015, p. 5-23; Marc Boss, « *Chorismos, methexis* et coïncidence des opposés, Ernst Cassirer Interprète du platonisme de Nicolas de Cues », *Études théologiques et religieuses*, 2010/3, vol. 85, p. 371-386; Marcel Mauss, « Les techniques et la technologie », *Revue du MAUSS*, 2004/1, n° 23, p. 434-450.

peinture du bout du pinceau ; la fin est formée par la séparation du pinceau de la surface de la toile.

Nous avons précédemment constaté que la matière vivante se procure, par elle-même, l'énergie dont elle a besoin pour vivre. Par opposition, c'est à travers les fonctions de *mimesis*, de *methexis* et de *chorismos* que l'énergie de l'artiste est transférée à la matière inerte en lui donnant sa configuration matérielle.

Technologiquement, le procédé est constitué d'éléments et de fonctions : ajouter, retirer, déplacer, transformer physiquement et/ou chimiquement. Ces fonctions correspondent à ce que l'artiste doit réaliser afin de faire correspondre la matière, extérieure à sa personne, à son projet artistique.

Sémiologiquement, les fonctions dites de Jakobson doivent également être identifiées : la fonction référentielle, le contexte ; la fonction émotive, le locuteur ou le destinataire ; la fonction conative, le destinataire ; la fonction phatique, le contact ; la fonction métalinguistique, le code ; la fonction poétique, le message en tant que tel. Il s'agit des fonctions conceptuelles de toute forme de communication humaine¹⁹.

Ainsi, l'œuvre d'art, dans la configuration de sa matérialité et dans son sens, procède de l'artiste par le biais du transfert de l'énergie nécessaire à faire correspondre la matière à son projet à travers le geste. Afin de commencer à apporter une réponse aux questions posées préalablement, cet état de contingence éphémère nous impose de prendre en compte le geste au sein d'un système de l'action humaine, qui a comme finalité la transmission d'un sens.

Primordial dans le système technologique, le geste est significatif.

Rappelons les deux parties de la création artistique selon Aristote : l'action et la production. Si nous pouvons associer la notion de production chez Aristote à la technologie, qu'en est-il de l'action ? Celle-ci peut être rapprochée de la science contemporaine que constitue la praxéologie.

Développements récents autour de la praxéologie

Comme nous venons de voir, une donnée ontologique de tout système technologique est l'existence propre des outils et des matériaux, puis l'existence contingente au faire des gestes et des procédés. Ceci mène à un constat qui définit tout éventuel examen du geste : il n'est possible d'étudier les gestes et les procédés qu'au moment du faire.

¹⁹ Voir Jean-Louis Aroui, « L'interface forme/sens en poétique (post-) jakobsonienne », *Langue française*, n° 110, 1996. Linguistique et poétique : après Jakobson, p. 4-15.

Le nom d'André Leroi-Gourhan est associé aux travaux sur le faire. Ses recherches liminaires sur la préhistoire, aussi étendues que novatrices, sont aujourd'hui associées aux catégories de recherche qui n'existaient pas à son époque, notamment la tracéologie, la reconstitution ou l'archéologie expérimentale. On lui attribue ainsi la genèse des études praxéologiques en archéologie, dans les années 1940, bien qu'il n'ait pas utilisé le terme²⁰. De la même manière, son nom est associé à l'archéologie expérimentale. En effet, son interrogation sur les moyens employés dans la préhistoire pour la taille des silex l'a poussé à expérimenter personnellement la pratique de la taille comme le souligne Xavier Guchet : « Il faut, dit Leroi-Gourhan, renoncer "à l'objet, en particulier à l'outil, [pour l'insérer dans] une formule force + matière = outil... qui donne l'objet extériorisé comme une sorte de dialogue, plus riche que la classification purement morphologique d'un outillage"²¹. »

Jean Piaget est également une figure importante associée au développement de la praxéologie au xx^e siècle. En 1962, ce biologiste et psychologue écrit que l'avenir des recherches épistémologiques dépend de la prise en compte de la praxéologie²². Cette prévision de Piaget se confirme rapidement, car, l'année suivante, Roger Duval rédige un article magistral consacré à « La praxéologie », dans la revue *Sociologie du travail*²³. En 1974, Piaget élargit la portée de cette nouvelle science en y incluant la pédagogie, avec l'ouvrage *Réussir et comprendre*. Il y souligne des liens étroits entre l'apprentissage et la praxéologie²⁴. Trois ans plus tard, Paul Ricœur publie l'article décisif « Discours de l'action »²⁵. La praxéologie se trouve également appliquée aux études cinématographiques, tandis qu'en 1983, l'anthropologue-cinéaste Claudine de France identifie trois paramètres de tout système praxéologique : l'ordre, la composition, l'articulation²⁶.

La praxéologie, ou l'étude du faire, s'apparente à l'étude technologique, mais se concentre spécifiquement sur l'action d'un agent. Dans notre enseignement, que ce soit en histoire de l'art ou en conservation-restauration des

20 Xavier Guchet, « Évolution technique et objectivité technique chez Leroi-Gourhan et Simondon », *Revue Appareil*, n° 2, 2008, p. 5.

21 *Ibid.* ; Voir également, André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964.

22 Jean Piaget (dir.), *Logique et Connaissance Scientifique*, Paris, nrf la Pléiade, Gallimard, 1967.

23 Roger Duval, « La praxéologie », *Sociologie du travail*, 5^e année, n° 2, avril-juin 1963. p. 135-155.

24 Jean Piaget, *Réussir et comprendre*, Paris, PUF, 1974.

25 Paul Ricœur, « Discours de l'action », dans Dorian Tiffeneau (dir.), *La sémantique de l'action*, Paris, CNRS Éditions, 1977.

26 Claudine de France, « L'analyse praxéologique, composition, ordre et articulation dans un procès », *Techniques et culture*, 1, 1983, p. 147-170 ; réédité dans *Techniques & culture* 54-55, vol. 1, 2010, p. 223-241.

biens culturels, notre approche de l'expression artistique passe par une étude praxéologique des moyens de réalisation des œuvres. Comme nous avons vu, l'expression humaine est technique, mais également significative. Cette double ramification est si enchevêtrée que la perception de chaque partie n'est pas toujours facilement discernable. Dominique Violet écrit : « L'ambiguïté du mot praxéologie est sans doute inhérente au double ancrage étymologique que constituent *praxis* et *poïesis*. De façon grossière, la première impulse l'idée de reproduction ou de copie d'un modèle déjà là, la seconde ouvre la pratique à l'invention, à la poésie, au génie²⁷. »

Les recherches les plus récentes abordent ces aspects complexes du geste au sein d'une étude praxéologique :

Le geste technique est vivant : pratique d'atelier, de faire ensemble ; l'apprenti doit le reproduire, pour, devenu maître, le transmettre à son tour et le faire perdurer. [...] Multiple, il s'inscrit dans la continuité par un processus d'imitation, de reproduction, d'appropriation, déterminé par le *socius*, le niveau technique et l'histoire de son milieu technique. Évoquer la vie du geste par ses pratiques et ses rites, c'est donner à voir la sociabilité de la gestuelle dans l'atelier. [...] Le geste naît, se transforme, vit et meurt, renaît, au gré des inventions, des innovations, se retrouve et se reconstitue²⁸.

L'ensemble de ces chercheurs évoque, d'une façon plus ou moins affirmée, l'importance de l'individu dans une étude praxéologique. Ainsi, le geste, à la fois créatif et individuel, est un élément essentiel de l'action humaine.

La place de l'individuation

Il est essentiel d'évoquer, succinctement, la notion d'individuation, car la technique, comme la praxéologie, nous mène à l'échelle de l'individu. L'action humaine du côté de l'objet mène à l'objet fabriqué. L'action humaine, du côté de l'homme mène à une connaissance de la notion de fabrication. L'*homo faber* sait faire, et il en est conscient. Sur cette notion d'individuation, Xavier Guchet écrit :

27 Dominique Violet, « La formation des professeurs d'école : alternance et pragmatique », *Recherche & Formation*, n° 33, 2000, p. 139-153.

28 Martine Mille et Joëlle Petit, « La vie du geste technique. Approche pluridisciplinaire », *e-Phaistos, Revue d'histoire des techniques*, III-1, 2014, p. 44.

L'objet de la technologie, ce n'est pas l'ensemble des êtres techniques, mais l'individuation des objets techniques ; en conséquence, ce n'est pas la connaissance technologique *stricto sensu* qui connaît son objet, c'est l'individuation de la connaissance technologique. La connaissance technologique connaît les objets techniques, seule l'individuation de la connaissance technologique peut connaître l'individuation des objets techniques²⁹.

L'individuation peut être rapprochée de la notion de maîtrise. L'individuation d'une technique, la maîtrise d'une technique, est la seule façon de connaître la maîtrise technique d'autrui. Autrement dit, il est possible de savoir ce qu'est un pinceau, nous pouvons connaître la composition de telle peinture ou encre, et détailler tel procédé. Mais, sans avoir étalé la peinture avec un pinceau sur un support et compris, évalué et maîtrisé ses gestes, la maîtrise picturale d'un artiste ne peut être appréhendée. Avec la notion d'individuation, Jean Piaget a bien compris l'importance pédagogique du faire. La notion d'individuation est, depuis Ferdinand de Saussure, acceptée par les linguistes au point d'être à la racine de l'apprentissage d'une langue³⁰. Gilbert Hottois explique clairement cette situation :

Or, selon Ducassé, il y a deux perspectives sur la technique. La première ne considère comme proprement techniques que les techniques matérielles d'action sur la nature. Cette perspective refuse en général de considérer le langage comme une technique. La seconde perspective accepte à côté des techniques matérielles aussi des techniques symboliques d'action sur l'homme. Cette perspective reconnaît le caractère technique du langage et en fait l'instrument de la philosophie, de la pédagogie, etc., un instrument qui n'est pas immatériel. « Il est facile de voir qu'à la limite l'instrument *minimum* de ces techniques [philosophie, pédagogie, etc., GH] est le langage »³¹.

Par l'aspect normatif de l'individuation d'un langage, c'est-à-dire la concentration sur le sens d'une expression, il peut être oublié qu'il s'agit également d'une action. Cet aspect normatif est important dans notre propos sur le geste du peintre. Une nouvelle fois, Jean Piaget souligne sur ce point :

À ses débuts, la linguistique est essentiellement une étude normative : elle prescrit ce que doit être la langue. Cette étude normative est en même temps l'étude normative d'une seule langue, les autres langues étant des aberrations,

29 Xavier Guchet, *Les sens de l'évolution technique*, Clamecy, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 244-245.

30 Jacques Garelli, « Perplexité de Saussure », *Archives de Philosophie*, 2003/1, t. 66, p. 105.

31 Gilbert Hottois, *Philosophies des sciences, philosophies des techniques*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 123.

des dérivations, des dégradations. Cette langue type ne pourra évidemment changer qu'en se détériorant : la linguistique est statique. Enfin, cette langue type est un ensemble de mots : la linguistique est atomistique. Ces mots ne sont d'ailleurs étudiés que pour et par leur sens. Autrement dit, la primauté de la sémantique montre que la langue n'est étudiée que par ses rapports avec ce qui n'est pas elle. À ses débuts donc, la science du langage est normative, statique, externe, unitaire et atomiste³².

Le geste est didactique pour celui qui l'accomplit. En revanche, le partage de l'expérience didactique du geste est difficile, voire impossible, en dehors de la pratique.

Le faire, le voir : les limites de nos possibilités à nous figurer le geste

Nous ne pouvons plus désormais minimiser la dimension conceptuelle de la pratique du faire. Sans la possibilité de traduire le faire sous une autre forme, le faire, seul, se fait voir. Voir, pour concevoir, est une étape essentielle de toute dialectique. Ainsi, il faut tenir compte du degré de subjectivité ontologique présent dans le processus de perception de l'action, pendant l'action même³³. Gilbert Hottois considère que le résultat du faire de la perception est la perception même. Prendre en compte la subjectivité de la perception permet d'évaluer l'importance, voire la nécessité ontologique, du *faire* de la perception³⁴. Le fait de regarder permet de voir, alors que voir nous permet de former des images mentales des choses. Quelles sont les concordances entre ce qui se passe et nos images mentales ?

Dans son article « Physiologie de l'action et culture matérielle », Jean-Pierre Warnier synthétise clairement les discussions autour de la « sensori-motricité » : « Poincaré et Piaget introduisent la notion de "sensori-motricité" pour désigner l'articulation essentielle entre perception et mouvements du corps. [...] Pour Poincaré et Piaget, cette expression connote le fait qu'il n'y a pas de perception sans action motrice, et pas de motricité sans perception³⁵. »

32 Jean Piaget (dir.), *Logique et Connaissance Scientifique*, Paris, La Pléiade, Gallimard, p. 1065.

33 Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 48-52.

34 Émile Meyerson, « Identité et Réalité », dans Sandra Laugier et Pierre Wagner (éd.), *Philosophies des sciences, Théories, expériences et méthodes*, Paris, Vrin, 2004, p. 98.

35 Jean-Pierre Warnier, « Physiologie de l'action et culture matérielle », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n° 53-54, 2010/1-2, p. 185.

Ces relations physiologiques fondamentales entre le faire et la compréhension sensible simultanée du faire peuvent, voire doivent, définir notre connaissance de l'expérimentation. L'expérimentation serait, alors, non pas une simple confirmation de ce qui se passe, mais un rapprochement progressif entre ce qui se passe avec le geste et ce que l'agent y voit pendant qu'il le fait. Dans un tel cas de figure, il faudrait inclure les interrogations fondamentales suivantes : quelles sont nos images des gestes du peintre ? Comment formons-nous ces images ? Pour commencer à répondre à ces questions, il faut expérimenter les gestes du peintre et la formation d'images du geste, au moment même où nous les expérimentons.

Grâce à sa situation privilégiée dans la neuro-motricité humaine, le geste peut être expérimental. Le geste du peintre étant le geste artistique. Créateur ou assassin, il trouve son principe chez l'artiste. Sa conséquence se trouve dans l'objet. Le principe est fugace, l'objet pérenne. Les études technologiques, praxéologiques, ainsi que les études de la pédagogie des techniques, nous montrent que nous sommes obligés de réactualiser des gestes : des nouvelles formes de geste, des gestes scientifiques, pour pouvoir formuler des images mentales qui concordent avec les gestes artistiques.

Cette dichotomie entre le geste créateur et son analyse, soulève la question épistémologique suivante : notre conception actuelle de la portée des sciences est-elle déplacée ou erronée ? La portée d'une science n'est-elle pas transversale entre théorie et pratique, mais dépendante de la praxéologie ? Existe-t-il des sciences des concepts : chimie théorique, physique théorique, astronomique ; puis des sciences de la pratique : chimie pratique, physique pratique, astronomie pratique ? Si tel est le cas, nous nous rendons compte que c'est le geste expérimental qui évalue, confirme ou infirme la théorie conceptuelle. En regard du thème général de l'ouvrage dans lequel s'intègre notre propos, pouvons-nous parler d'une histoire du geste de l'art théorique et d'une histoire du geste de l'art expérimentale ? Pour l'instant, la question reste sans réponse. Quant au geste, nous pouvons constater ses qualités suivantes : Articulation entre deux systèmes complexes et ostensibles, le geste est discret. Éphémère, la perception du geste disparaît derrière la pérennité de la matière. Simple, le geste reste inclassable dans les catégories complexes. Primordial dans le système technologique, le geste est significatif. Élément essentiel de l'action humaine, le geste est créatif et individuel. Le geste est didactique. Grâce à sa situation dans la neuro-motricité humaine, le geste peut être expérimental.

Conclusion

Autant de gestes d'entretien, de maintenance et plus récemment de conservation-restauration autour de l'œuvre : pour agrandir, rétrécir, rentoiler, retoucher, dévernir, etc. Il se peut que, dans certains cas, à la suite de ces interventions, l'artiste ne reconnaisse pas sa propre œuvre. Cette succession de gestes, ne crée-t-elle pas alors une succession d'œuvres ?

Du côté de la praxéologie, comme de celui de la technologie, chaque geste est considéré comme unique. Le geste est à l'origine de la puissance, de la dynamique et de l'art. Aristote nous rappelle qu'en regard de la création individuelle, le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée. John Stuart Mill a souligné cet aspect individuel de l'Homme : « Les Hommes ne se changent pas, quand ils sont rassemblés, en une autre espèce de substance dotée de propriétés différentes [...]. Les êtres humains en société n'ont d'autres propriétés que celles qui dérivent de la nature de l'Homme individuel et peuvent s'y résoudre³⁶. »

À l'échelle sociale, le pouvoir d'une dynastie ne vient-il pas de sa dynamique ? Le propre d'une révolution n'est-ce pas de dynamiser, de renouveler ? En assassinant le geste, Miró ne voulait pas interrompre la peinture, mais l'expérimenter, la revivifier, la renouveler. N'est-ce pas cette intention de continuité qui est partagée par les gestes de conservation et de restauration ?

Le geste est mort ! Vive le geste !

36 John Stuart Mill, *Système de logique déductive et inductive*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1866. Voir Chapitre 7, section 2 : « Dans la science sociale l'expérimentation est impossible », p. 417 et suivantes.

**LE GESTE CONFRONTÉ
À LA CRITIQUE**

PENSER LE GESTE ET SA MYTHOLOGIE CHEZ J.M.W. TURNER

SARAH GOULD

Maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

En 1832, lors de l'exposition annuelle de la Royal Academy à Londres, Joseph Mallord William Turner découvre qu'une de ses toiles, une marine intitulée *Helvoetsluys, the City of Utrecht, 64, Going to Sea*, est accrochée à côté d'un immense tableau de John Constable à la gamme de couleurs bien plus riche et aux contrastes chromatiques marqués. Avec ses tons vibrants, or et vermillon, *L'Inauguration du pont de Waterloo* fait de l'ombre à la peinture de Turner qui, pendant les jours de vernissage, revient à plusieurs reprises observer les œuvres, pour finir par ajouter au milieu de la sienne, une touche épaisse de peinture rouge. En attirant tous les regards, cette tache renverse la dynamique entre les deux tableaux. Constable s'exclame alors : « Turner est venu ici et il a tiré un coup de fusil!¹ »

Restée célèbre, cette anecdote renvoie aux métaphores martiales régulièrement adoptées depuis 1807 par les contemporains de Turner pour décrire la compétition se jouant entre l'artiste et ses pairs². Abondamment rapportées, ces descriptions participent de la mythologie du geste chez Turner, peintre *painterly* par excellence³. La scène de 1832 est au cœur d'une séquence du

1 Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, 2^e éd., Londres, Longman, 1845, p. 226. Sur cet épisode, voir les articles de Jacqueline Riding et Michael Rosenthal : Jacqueline Riding, « 1832 : Shot out of the Water? », dans Mark Hallett, Sarah Victoria Turner, Jessica Feather (dir.), *The Royal Academy of Arts Summer Exhibition: À Chronicle, 1769–2018*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2018. <<https://chronicle250.com/1832>>, consulté le 1er septembre 2019. Voir également : Michael Rosenthal, « Turner fires a Gun », dans David Solkin, *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 145.

2 Leo Costello, « 'This cross-fire of colours' : J.M.W. Turner (1775-1851) and the Varnishing Days reconsidered », *The British Art Journal*, vol. 10, n° 3, 2009/10, p. 56-68.

3 Le terme « painterliness » a deux significations en anglais et peut renvoyer à « ce qui a trait à la peinture » ou désigner une application libre de la matière picturale. C'est cette seconde acception, pour laquelle il n'existe pas d'équivalent français, qui est entendue ici. Voir la définition proposée par la Tate en ligne. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/painterly>>, consulté le 15 avril 2020.

biopic de 2014 réalisé par Mike Leigh, dans lequel on le voit également cracher et souffler sur sa toile⁴. Ces gestes, souvent assez grossiers, sont les médiums de l'imagination créatrice; c'est en les observant qu'on s'imagine accéder à une vérité de l'œuvre. Si les jours de vernissage à la Royal Academy, établis à partir de 1809, Turner avait pour habitude de retravailler ses toiles durant de longues heures, il invitait aussi les potentiels acheteurs à l'observer peindre dans l'extension de son atelier sur Queen Anne Street⁵. Le naturaliste Richard Owen raconte qu'après un dîner avec le zoologiste et avocat William Broderip, et le journaliste Theodore Hook, Turner les fit venir chez lui et assister à sa méthode de production :

Là, ils virent Turner produire des toiles à la chaîne, debout devant plusieurs chevalets rangés à côté d'une table pivotante. Ses pigments étaient sur la table qu'il faisait basculer d'avant en arrière pour atteindre la couleur requise. Puis, chargeant son pinceau de matière, il attaquait une toile après l'autre jusqu'à ce que son pinceau soit sec. Cette méthode scientifique, qui lui faisait économiser du temps, avait été développée grâce à des années d'entraînement et d'ajustements dans son studio, et pouvait expliquer le rythme extraordinaire avec lequel Turner produisait⁶.

La scène rapportée fait penser à un ballet, dans lequel les gestes quasi chorégraphiés de Turner lui permettent d'atteindre une précision méthodique.

Dans les différents récits d'exécutions techniques qui nous parviennent à son propos, ses méthodes semblent spectaculaires et d'autant plus obscures et impénétrables qu'elles existent à la vue d'un public de *happy few* qui assiste à l'exécution de ses œuvres comme au spectacle d'un magicien, que l'on voit faire sans pour autant comprendre et surtout que l'on n'ose pas interrompre. Les contemporains de Turner ne cessent d'ailleurs de spéculer sur la manière dont il peint. Lui-même garda peu de notes sur son travail et ce sont celles de ses amis et contemporains qui nous permettent de reconstituer en partie son *modus operandi*. C'est aussi sur cette exégèse que s'appuient les restaurateurs en amont de leurs investigations techniques, notamment des très nombreuses œuvres que Turner légua à la nation dans son *Turner Bequest*, maintenant conservé à

4 Andrew Wilton, « A brush with Mr Turner : why can't film about painters get the painting right ? », *The Guardian*, 27 octobre 2014, en ligne. <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/27/films-about-painting-mr-turner>>, consulté le 27 octobre 2014.

5 Riding, « 1832 : Shot out of the Water ? », *op. cit.*

6 Trad. personnelle. Richard Owen, *The Life of Richard Owen*, Cambridge, Cambridge Library Collection, 1894, vol. 1, p. 262-264. Cité par : James Hamilton, *Turner: A Life*, Londres, Sceptre, 1997, p. 273.

la Tate Britain. Avec près de trois cents toiles terminées et non terminées, permettant d'identifier différentes étapes dans la création d'une œuvre, et 37 000 œuvres sur papier ou outils, cette collection est une source inestimable pour comprendre comment Turner peignait. Toutefois, la connaissance des moyens de l'artiste ne dit pas tout du processus de création qu'il a opéré. Par exemple, l'analyse technique montre que Turner utilisait son ongle, qu'il gardait assez long, pour griffer la toile⁷, mais avec quelle force l'enfonçait-il dans la matière ?

Plutôt que de chercher à savoir s'il est possible de retrouver une vérité du geste chez Turner, nous réfléchissons à ce que sa question entraîne : nous nous demanderons non pas comment peignait Turner, mais pourquoi se poser la question de la manière. Il s'agira ainsi moins de se demander quelles sont les modalités du geste du peintre, mais plutôt comment penser ce geste ? D'abord en se penchant sur les gestes incarnés dans la toile, puisque Turner pousse l'image optique dans ses retranchements les plus sensibles, puis en s'interrogeant sur l'engagement du corps du peintre, c'est-à-dire en se posant la question du politique, de son implication sociale⁸. Nous verrons ensuite qu'on ne peut comprendre le geste turnerien que s'il est inscrit dans un récit plus large de faits artistiques en Grande-Bretagne et se livrant dans un champ de savoirs et de dispositifs cognitifs.

Le Geste incarné

Les grands gestes sont plus photogéniques que les gestes délicats et minutieux. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles ceux-ci sont privilégiés dans le film de Mike Leigh. Le réalisateur insiste à nous montrer un Turner empreint de frénésie créatrice, écrasant son pinceau et s'acharnant sur sa toile. Il suffit pourtant d'observer plus longuement une toile de Turner pour voir qu'il maîtrisait parfaitement le dessin et l'exécution de détails plus fins. Déjà pourtant ses contemporains admiraient, et souvent, lui reprochaient, ses excès de matière.

Dans une lettre datée du 9 décembre 1872, l'artiste Samuel Palmer se rappelle l'émotion esthétique ressentie à quatorze ans devant une toile de Turner (**fig. 1**) :

7 Walter Thonbury, *The Life and Correspondence of J. M. W. Turner R.A.*, Londres, Ward Lock Reprints, 1970, p. 238. Cité par : Joyce Townsend, *Turner's Paintings Techniques*, Londres, Tate Publishing, 4^e éd., 2007, p. 52-53.

8 En cela notre étude se différencie d'une approche phénoménologique du processus créatif chez Turner. Hélène Ibata, par exemple, associe la libération de la forme chez Turner à une quête dans laquelle le sujet en mouvement est en adéquation avec les mouvements de la nature. Hélène Ibata, « Painting as Event : performance and gesture in late Turner », *Interfaces*, 40, 2018, en ligne. <<http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=599>>, consulté le 23 avril 2020.



Fig. 1. Joseph Mallord William Turner, *Estuaire de la Meuse. Marchands néerlandais sur la barre*, 1819 (exposé), huile sur toile, 175,3 × 246,4 cm, Londres, Tate Britain © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND.

« La première exposition que j'ai vue en 1819 est gravée dans ma mémoire par un Turner, *The Orange Merchant on the bar* - et étant par nature un amoureux du barbouillage, je me délecte de son œuvre depuis ce jour.⁹ » Venant de Palmer, un artiste proche de William Blake et partageant avec lui un goût pour le trait net et les formes définies, le choix du mot « barbouillage » – dans le texte anglais, « smudginess » – est étonnant. Le terme paraît ironique ; il fait sans doute référence, tout en les prenant à rebours, aux critiques faites à Turner.

En 1846, une célèbre caricature le montre s'apprêtant à peindre une toile après avoir trempé, non pas un pinceau, mais un imposant balai – le dépassant en taille – dans un seau de peinture. Dans le texte qui accompagne ce dessin peu flatteur, le caricaturiste en vient à spéculer sur la technique du peintre. Certains pensent qu'il broie les couleurs directement sur la toile, d'autres qu'il met des morceaux de toile dans un mortier qu'il mélange par la suite à des œufs et à toutes sortes d'ingrédients, ou qu'il accroche plusieurs toiles vierges et, qu'un ou deux jours avant l'exposition, se rend à l'institution avec une grande variété de couleurs et une brosse de quatre kilos cinq qu'il tamponne sur ses toiles

⁹ Trad. personnelle. Cité par : Martin Butlin, Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*, New Haven, Yale University Press, 1984, vol. 1, p. 106.

pendant quelques minutes¹⁰. Ces spéculations grotesques sont publiées cinq ans avant la mort de Turner, à un moment où les critiques sont sans pitié à son égard et où on l'accuse d'être sénile. Elles font cependant écho à toute une série d'observations qui lui sont faites au cours de sa carrière durant laquelle, dès les années 1810, on lui reproche ses factures trop apparentes.

En effet, dès ses débuts, et pas seulement à la fin de sa carrière comme cela est souvent rapporté, l'exécution des tableaux de Turner est au cœur de leur réception critique¹¹. Lors de l'exposition annuelle de 1818 à la Royal Academy où Turner expose *Dort* (fig. 2), c'est moins son tableau, unanimement loué, que ses pratiques, son exécution rapide et son choix de pigments, qui suscitent des débats virulents¹². Comme pour affirmer son identité et son style distincts, Turner y inscrit d'ailleurs une signature bien visible dans le coin droit du tableau (fig. 3).



Fig. 2. Joseph Mallord William Turner, *Dort ou Dordrecht - Le paquebot Dort de Rotterdam*, 1818, huile sur toile, 157,5 × 233,7 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, domaine publique.

- 10** Anonyme, *The Almanach of the Month*, 1846, dans Martin Butlin et Evelyn Joll éd., *The Paintings of J.M.W. Turner*, New Haven et Londres, 1984, p. 268.
- 11** Comme le rappelle Sam Smiles, l'exploration de la surface peinte chez Turner n'est pas exclusive à ses œuvres tardives mais est une caractéristique de sa production dès le début de sa carrière. Sam Smiles, « Turner In and Out of Time », dans David Blaney Brown, Amy Concannon, Sam Smiles éd., *Late Turner, Painting Set Free*, Los Angeles, Getty Publications, 2014, p. 21.
- 12** Gillian Forrester, « 1818 : Camaraderie and Rivalry on Display », dans *The Royal Academy of Arts Summer Exhibition: A Chronicle, 1769–2018, op. cit.*, 2018.



Fig. 3. Joseph Mallord William Turner, *Dort ou Dordrecht - Le paquebot Dort de Rotterdam* [détail], 1818, huile sur toile, 157,5 × 233,7 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, domaine publique.

Les critiques du peintre ont, entre autres, eu tendance à stigmatiser son utilisation du couteau à palette dont il se servait surtout pour les zones blanches de ses ciels¹³. À propos de *Tempête de Neige en Mer* (1842) (**fig. 4**), un commentateur parle ainsi d'une « bouteille d'encre jetée sur la toile, et d'un amas de peinture blanche étalé avec une truelle¹⁴ ». La phrase rappelle les attaques que John Ruskin fera à James Abbott McNeill Whistler, en juin 1877 dans *Fors Clavigera*, et qui se solderont par un procès en diffamation : « J'ai déjà vu et entendu bien des exemples d'impudence de la part de Cockneys de Londres, mais jamais je ne me serais attendu à voir un personnage demander deux cents guinées pour jeter un pot de peinture à la figure du public.¹⁵ » En jugeant Whistler, le dandy, plus coupable que le plus effronté des Cockneys, Ruskin fait d'ailleurs peut-être implicitement référence à Turner, le plus célèbre des peintres Cockneys. Dans les deux cas, on reproche aux artistes leur manière de peindre, c'est-à-dire que c'est moins la touche visible qui est commentée que l'opération à son origine. Dans leur essai *Romantisme et Réalisme* de 1984, Charles Rosen et Henri Zerner, font de la touche un vecteur de modernité dans ce qui se joue entre avant-garde et réalisme. En étudiant les distinctions entre le « fini », le « non fini » et l'« esquisse », les auteurs concluent que l'artiste au XIX^e siècle est considéré comme un personnage suspicieux, qui demande souvent

13 Sur l'emploi du couteau à palette voir Townsend, *op. cit.*, p. 50-51.

14 Trad. personnelle. Anonyme, *The North England magazine*, juin 1842, p. 316.

15 Trad. personnelle. John Ruskin, *Fors Clavigera No 79*, vol. 7, *The Works of John Ruskin*, (éd.) Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, Londres, George Allen, 1903-1912, p. 160.



Fig. 4. Joseph Mallord William Turner, *Tempête de neige en mer*, 1842, huile sur toile, 91,4 × 121,9 cm, Londres, Tate Britain © Tate, CC-BY-NC-ND

beaucoup d'argent pour quelques coups de pinceau¹⁶. À travers l'attitude de Ruskin, d'abord thuriféraire de Turner, puis accusateur de Whistler, on voit comment l'étonnement face aux techniques des peintres s'infléchit en méfiance à mesure que l'on avance dans le siècle.

Avec *Tempête de Neige*, en changeant les conventions de représentation, Turner, en creusant la surface, promeut une conscience sculpturale, plus que géométrique, de la profondeur; en faisant naître des ombres et du relief, les variations de textures donnent une nouvelle dimension au paysage. Ici, non seulement aucune ligne d'horizon ne permet au spectateur de lire l'image, mais la technique qui consiste en des empâtements, des taches et traces, créé un tourbillon de matière¹⁷. Le chaos de la scène représentée est redoublé par la matérialité du pigment qui attire le spectateur de manière hypnotique. La trace du geste déstabilise le spectateur. Aussi, dans les commentaires sur le travail de Turner, ce qui est reproché au peintre est moins l'apparence de ses œuvres que le manque de soin qu'il y a apporté et le mot *care* revient à de nombreuses reprises dans la critique. D'après *The Oxford English Dictionary*, plusieurs usages

16 Charles Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and Realism*, Londres, Faber and Faber, 1984, p. 222.

17 Sur cette peinture voir Sarah Monks, « 'Suffer a Sea-Change' : Turner, Painting, Drowning », *Tate Research Papers*, 14, 010.

de ce mot coexistent à l'époque : le terme est associé au labeur, mais également à la sollicitude et à l'attention¹⁸. C'est que les critiques reprochent aussi à Turner de ne pas ménager ses spectateurs. L'engagement du peintre avec les matériaux, les expérimentations qu'il met en œuvre, crée une membrane visuelle qui, de la toile à l'œil du spectateur, peut casser l'illusion et empêcher une lecture directe du tableau. Dans l'analyse qu'il fait d'une peinture de l'artiste du ^{xvi}e siècle Lucas van Valckenboch, l'historien de l'art Charles Harrison fournit une lecture éclairante de ce processus : dans l'œuvre qu'il décrit, les petites taches de peinture blanche représentant la neige couvrent ostensiblement toute la surface de la toile (**fig. 5**). Il explique que, devant une telle représentation, le spectateur ressent un certain scepticisme, non pas parce qu'il est hostile à ce qui est représenté, mais parce qu'il ne peut s'empêcher de reconstruire dans son imagination la pratique empirique de l'artiste : il devient conscient de l'artifice, c'est-à-dire du travail du peintre.



Fig. 5. Lucas van Valckenboch, *Paysage d'hiver avec chutes de neige près d'Anvers*, 1575, technique mixte sur bois (chêne), Francfort-sur-le-Main, Musée Städel, domaine publique.

18 'Care, n. 1', *OED Online*, Oxford University Press, juin 2020. <www.oed.com/view/Entry/278999>, consulté le 26 juin 2020.

En 1817, alors que Turner est déjà au sommet de sa gloire, les écrivains William Hazlitt et Leigh Hunt parlent du fait que les tableaux de l'artiste sont moins des représentations de la nature que du médium à travers lequel on les voit. Leur conclusion est souvent reprise par la littérature secondaire : il fait « des peintures du rien, mais très ressemblantes¹⁹ ». Ici Hazlitt et Hunt accusent Turner de mettre en avant le médium de manière emphatique, d'exhiber ses matériaux et donc sa manière de peindre. Ces critiques montrent qu'il y a là une remise en question de la capacité de ses œuvres à communiquer. Turner ne répond plus aux exigences classiques de représentation, mais le sujet ne disparaît pas pour autant. Miracle technique de transformation d'une substance en une autre : ici, la peinture devient fumée ou écume, elle revient à l'idée même de matérialité. Jennifer Roberts, dans l'état des lieux qu'elle fait de ce qui a été appelé la *material turn*, c'est-à-dire cette tendance de la pensée critique qui, depuis les années 1990, s'ancre dans le décentrement de l'humain, rend compte d'un intérêt grandissant de l'histoire de l'art pour ce qu'elle appelle les sujets ténus (« *tenuous subjects* »), c'est-à-dire « des flots, des substances et toutes sortes de matières sans bornes » (« *flows and stuff, unbounded matter of all kind* »)²⁰. Or ce sont de tels sujets – des courants, des remous ou ébullitions – que Turner représente dans ses peintures. Huysmans disait d'ailleurs des œuvres de Turner : « ce sont les fêtes célestes et fluviales d'une nature sublimée, décortiquée, rendue complètement fluide, par un grand poète.²¹ »

En passant à la postérité, les mots de Hazlitt et Hunt ont pu venir appuyer une certaine lecture des expérimentations techniques de Turner, y voyant des signes proto-modernistes et le considérant comme un peintre abstrait avant l'heure. Dans le texte de Robert Rosenblum *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*, paru en 1975 dans le sillage d'une exposition en 1966 au Museum of Modern Art de New York qui, à l'époque, remet Turner au goût du jour, la dimension « gestuelle » de l'œuvre expressionniste abstraite, dans laquelle l'engagement total du corps du peintre fait partie du tableau, est située dans la lignée de l'art de Turner²². Mais cette lecture, encore assez commune, pose un problème, car elle part d'une définition métaphorique de

19 Trad. personnelle. William Hazlitt, Leigh Hunt, *The Round Table* [1817], Oxford/New York, Woodstock Books, 1991, p. 19-20.

20 Jennifer Roberts, « Things : Material Turn, Transnational Turn », *American Art*, 31.2, 2017, p. 67.

21 Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art*, J. Picon (éd.), Paris, Flammarion, 2008, p. 367. Cette référence provient des actes du colloque *L'impressionnisme, les arts, la fluidité* : Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides : une introduction*, dans *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 9-22.

22 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

la forme qui perd de vue ses différents déterminismes historiques. Contre cette lecture téléologique Peter de Bolla, dans *The Education of the Eye*, soutient :

Turner ne peignait pas de manière « abstraite ». Ses yeux étaient trop empêtrés dans l'activité physique de regarder, et il était trop dans la vue, dans la vision, pour sentir le regard froid de l'abstraction. Il peignait, en revanche, la matérialité pure : la présence ressentie de la lumière et ressenti affectif que provoque le fait d'être dans le processus de la vision²³.

Pour penser le geste chez Turner, il faut enlever ses « lunettes » modernistes, pour reprendre le mot de Paul Veyne. L'exposition de 2014 de la Tate de Londres, "Late Turner, Painting Set Free", insistait sur la nécessité de ré-historiciser une lecture des œuvres tardives de Turner plutôt que de les considérer comme des explorations purement formelles²⁴. Dans le catalogue de l'exposition, Sam Smiles avançait que même dans les œuvres tardives de Turner, la peinture n'est pas « libre d'être autonome », et le sujet jamais n'est jamais un simple prétexte à l'exploration technique²⁵. Réhistoriciser l'inscription de la main dans la substance permet de ne plus penser le concept de matérialité à l'aune de ce grand récit qui l'a hypostasié, et où l'œuvre d'art abstraite, du fait de sa capacité à mettre en avant sa matérialité, constitue le point d'apothéose du récit.

Turner aurait d'ailleurs dit à Ruskin, qui lui fit part de la remarque d'un critique comparant sa peinture à « des paillettes de savon et du lait de chaux » : « Qu'espérait-il ? À quoi croit-il donc que la mer ressemble ? Si encore il s'y était risqué !²⁶ »

Dans la variété de son exécution, Turner rend compte des différentes textures des éléments naturels qu'il reproduit. Alors que Joshua Reynolds ou Thomas Gainsborough étaient préoccupés par la représentation de la texture des objets, des végétaux ou des habits, la génération de Turner se concentre sur la texture de la matière, de l'air, de l'eau et sur leurs interactions avec la lumière.

23 Trad. personnelle. Peter de Bolla, *The Education of the Eye*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 231.

24 À contrario l'exposition de 2011 du Moderna Museet de Stockholm, *Turner, Twombly, Monet*, qui se concentrait sur les œuvres tardives de Turner, perpétuait cette interprétation. Sam Smiles, « Turner In and Out of Time », *Late Turner, Painting Set Free*, *op. cit.*, p. 14.

25 *Ibid*, p. 22.

26 Trad. personnelle. John Ruskin, « Notes on the Turner Gallery at Marlborough House, 1856 », dans E. T. Cook, Alexander Wedderburn (éd.), *Turner and the Harbours of England*, vol. XIII, *The Complete Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1904, p. 161.

Le corps de l'artiste

Dans l'analyse du geste du peintre, on s'intéresse également à l'implication sociale d'un corps, à son ancrage dans le temps et l'espace, et donc à sa politique. Dans un tableau de 1840 par William Parrott, le peintre est représenté dépenaillé : il porte un manteau noir effiloché et l'eau goutte de son pantalon (**fig. 6**). Sur le sol un morceau de tissu chiffonné renforce cette impression de désordre. Les deux observateurs élégants semblent choqués par les manières de l'artiste, qui apparaît ici peu raffiné et fruste. On retrouve ici l'idée du *care* évoquée plus haut. Cette représentation renvoie peut-être à la classe sociale de Turner, celle d'un fils de barbier-perruquier Cockney de l'est de Londres, dont il garde d'ailleurs l'accent populaire très prononcé²⁷.



Fig. 6. William Parrott, *Turner on Varnishing Day*, vers 1846, huile sur bois, 45 × 43,7 cm, Sheffield, Millennium Gallery, domaine public.

Ne perdant pas de vue le sens des affaires, Turner produit dans différents médiums et formats : gravures, représentations topographiques, aquarelles et huiles plus grandes. En variant les expérimentations et transferts de techniques,

27 Sam Smiles analyse la manière dont les commentateurs de l'époque stigmatisent la peinture de touche en empruntant leurs mots à la sphère sociale. Sam Smiles, « 'Splashers,' 'scrawlers' and 'plasterers': British landscape painting and the language of criticism, 1800-40 », *Turner studies*, 1990, 10, 1.

de l'aquarelle à l'huile et vice versa, et en exploitant les nouveaux pigments qui arrivent sur le marché, il fait de cette recherche la pierre angulaire de son travail. Des années 1810 aux années 1830, le nouveau style de peinture de paysage, à qui il donne ses lettres de noblesse en le haussant au même rang que la peinture d'histoire, est remarqué pour ses effets visuels. Dans cette grande puissance commerciale maritime qu'est la Grande-Bretagne au moment de la Révolution industrielle, la peinture de paysage répond à une demande inédite de nouveaux visiteurs et clients qui ont accumulé un capital²⁸. Face au nombre grandissant de spectateurs se bousculant dans les salles, Turner cherche à accrocher le regard de ceux qui ne peuvent plus contempler les œuvres, mais doivent se contenter d'y jeter un coup d'œil²⁹. En mettant en avant la substance matérielle des peintures, Turner, et d'autres artistes comme John Constable pour citer le plus connu, met à l'épreuve ce qu'Alfred Gell appelle l'« agentivité » (« agency³⁰ ») du médium, son pouvoir moteur, c'est-à-dire la manière dont il agit sur la subjectivité humaine.

En attirant les spectateurs, la touche apparente des œuvres de Turner séduit les potentiels acheteurs. Dans un article sur l'activité de Turner lors des *Varnishing Days*, Léo Costello démontre la relation ambivalente que le peintre entretient avec l'Académie³¹. D'un côté, seuls les académiciens comme Turner pouvaient retoucher leurs peintures lors des jours de vernissages ; les actes de virtuosités avant l'ouverture des expositions étaient donc l'apanage d'une certaine classe de peintres, portant les vestiges d'une culture aristocratique. De l'autre, le spectacle qu'offrait un peintre comme Turner sur la toile, celui d'une touche libérée, où les coups de pinceau restent visibles sur la surface, était perçu comme une technique commerciale ; les marques d'un style « corrompu » à l'intention d'un nouveau public bourgeois. On voit donc qu'à l'époque les interprétations de la relation qui existe entre le peintre et la superstructure sont contradictoires. Comme le rappelle l'anecdote de Richard Owen, cité dans l'introduction de cet article, la technique du peintre lui permet d'être efficace et productif et sa touche

28 Sur ce sujet voir : Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Londres, Thames and Hudson, 1987 ; David H. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century Britain*, New Haven/Londres, Yale University Press/The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1992.

29 Voir par exemple : Ann Bermingham, « Landscape-O-Rama : The exhibition landscape at Somerset House and the rise of popular landscape entertainments », David H. Solkin (dir.), *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven/Londres, Yale University Press/ The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2001, p. 127-155.

30 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

31 Costello, « 'This cross-fire of colours' : J.M.W. Turner (1775-1851) and the Varnishing Days reconsidered », art. cit., 2009/10.

libre, l’empreinte de sa main, est aussi gage de singularité. La question du geste offre la possibilité de penser la performativité encodée dans la matière même de l’œuvre et donc ce qui lui donne une valeur marchande. Dans *L’Atelier de Rembrandt*, publié en 1988, Svetlana Alpers interroge les liens qui existent entre la fabrication d’une œuvre et sa mercatique. Une des idées qui y est développée est que la touche visible chez Rembrandt doit être pensée comme produite pour le marché. Les contrastes entre le rugueux et le lisse, indexes de la subjectivité du peintre, sont ceux d’un « *pictor economicus* », d’un « entrepreneur³² ».

Guichard, dans *La Griffes du Peintre*, parle de la « fétichisation de la main », qui s’épanouit au XVIII^e siècle. L’exploration formelle peut dès lors se penser comme une forme de signature qui rend compte du faire. Ce que Guichard écrit sur la signature peut s’appliquer à la touche :

Longtemps la signature du peintre était restée une marque d’atelier, un certificat de qualité, qui disait peu de celui ou celle qui avait concrètement exécuté l’œuvre. Désormais, la signature autographe devient trace de la main et du geste artistique. Elle correspond à une mutation dans les conceptions picturales du temps qui font une place nouvelle à la présence de l’artiste à son tableau³³.

La signature n’est pas seulement le nom du peintre, mais aussi sa patte. Les taches, plaques, pigments tour à tour épais ou aplatis par la brosse, le pinceau et les ongles attirent l’attention et donc peut-être l’acheteur, car il faut le rappeler, Turner était un homme d’affaires hors pair³⁴.

La peinture comme médium compresse le temps de travail du peintre ; dans sa matérialité le médium peinture renvoie à la dimension inestimable de la vie elle-même³⁵. La saturation en matière des peintures de Turner en fait des

32 Svetlana Alpers, *Rembrandt’s Enterprise, the studio and the market* [1988], Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 5.

33 Charlotte Guichard, *La Griffes du Peintre*, Paris, Le Seuil, 2018, p. 117.

34 Dans sa biographie de Turner, Franny Moyle explique comment l’artiste avait développé une « formule commerciale en or. » Le livre met en avant le côté entrepreneur de Turner, et la manière dont Turner avait accumulé de la richesse au long de sa carrière. Franny Moyle, *Turner: The Extraordinary Life and Momentous Times of J. M. W. Turner*, Londres, Viking, 2016. C’est également l’angle qui est adopté par James Hamilton dans *A Strange Business*, souvent au péril de l’analyse esthétique. James Hamilton, *A Strange Business*, Londres, Atlantic Books, 2014. Sam Smiles rappelle également que, même à la fin de sa carrière, alors qu’il est accusé de devenir sénile, Turner garde un sens des affaires en attirant toujours de nouveaux mécènes et en demandant au marchand Thomas Griffith de sécuriser ses ventes et de lui attirer de nouveaux clients. Smiles, *Late Turner, Painting Set Free*, *op. cit.* p. 16.

35 Dans ses récents travaux sur la place de la peinture au sein du marché de l’art contemporain, l’historienne et critique d’art allemande Isabelle Graw, qui ne cite Alpers qu’une fois en note, précise que la matérialité emphatique des peintures est ce qui en fait, et en a toujours fait,

peintures saturées en vie et donc en valeur financière. Ici, on peut également rappeler l'analyse de John Berger qui mettait déjà, en 1972, en parallèle le développement de la peinture à l'huile avec celui du libre marché : « Ce qui distingue la peinture à l'huile de toute autre forme de peinture est sa capacité spéciale à reproduire la tangibilité, la texture, le lustre et la solidité de ce qu'elle représente³⁶. »

Les manipulations de texture chez Turner renvoient au travail du peintre, au temps passé à réaliser l'œuvre. Cette considération est d'ailleurs au cœur du travail des préraphaélites qui, en 1848, fondent leur souci du détail léché dans une volonté de revenir à une certaine honnêteté du travail du peintre, en réaction aux coups de pinceau grandiloquents de celui qu'ils appellent alors « Sir Slossua³⁷ ». Chez les critiques de Turner, on trouve moins de considérations sur le temps passé à réaliser l'œuvre, car il est considéré comme un travailleur acharné même s'il travaille vite, que sur sa technique, expression de sa main et de son individualité. Il faut rappeler qu'au début de sa carrière, dans les années 1790, ses expérimentations sont comparées à celles du peintre Thomas Girtin et la critique suggère qu'en comparaison, Turner « finit trop » ses œuvres. David H. Solkin précise qu'à l'époque, prendre le parti du peintre Thomas Girtin, contre Turner, revenait à la fois à se démarquer des hordes de voyageurs qui recherchaient dans les œuvres d'art les qualités du Pittoresque, c'est-à-dire une texture « variée » et « brisée », mais également de la plus grande part du public de l'art, qui valorisait le fini aux dépens de l'imagination créatrice³⁸.

On le voit ici, la touche est une affaire de goût et ce goût évolue au cours du XIX^e siècle alors que petit à petit le public bourgeois commence à s'intéresser aux peintures de paysage à la touche si marquée. Solkin explique également que dans la critique journalistique du milieu des années 1790, notamment celle des aquarelles et œuvres sur papier de Paul Sandby, les gouaches, plus opaques et chargées de matière que les aquarelles traditionnelles, sont critiquées, car considérées comme trop françaises : « [...] pendant longtemps considéré comme une pratique étrangère, le médium avait plus récemment été associé à l'ostentation superficielle de l'art moderne français et à l'influence corrompue du marché³⁹. » Si la matérialité des œuvres de Turner a trait à la singularité de

des objets dont la valeur est particulièrement précieuse, voire même inestimable. Isabelle Graw, *The Love of Painting*, Berlin, Sternberg Press, 2018, p. 100.

36 Trad. personnelle. John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972, p. 88.

37 Dante Gabriel Rossetti, « Dedicated to the P.R.B. on the Death of 'The Germ,' otherwise known as 'Art and Poetry' », dans William Michael Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti. His Family-Letters with a Memoir* [1870], vol. 1, Londres, Ellis, 1895, p. 157.

38 David H. Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, New Haven, Yale University Press, 2015, p. 263.

39 Trad. personnelle. Solkin, *Art in Britain*, *op. cit.*, p. 260

son geste, il faut cependant inscrire cette individualité dans une perspective plus générale, un récit plus large du champ artistique en Grande-Bretagne.

La texture de la peinture britannique

Lors de sa visite à Paris, durant le bref traité de paix d'Amiens de 1802, Joseph Farington décrit l'art français dans son journal : « J'aurais difficilement pu imaginer qu'il y eut autant d'uniformité dans leur art... Fuseli affirme que toutes les peintures, bonnes et moins bonnes, semblent venir du même pot⁴⁰. » Cette observation propose en miroir un commentaire sur l'art britannique de l'époque de Farington. Il considère l'art français lisse et régulier par opposition à la variété qui se déploie de l'autre côté de la Manche.

Les œuvres de cette génération de peintres britanniques concentrent un type bien précis de remarques. Une vingtaine d'années plus tard, Théodore Géricault, lors de son passage en Angleterre, écrit à Horace Vernet : « Je disais, il y a quelques jours à mon père qu'il ne manquait qu'une seule chose à votre talent, c'était d'être trempé dans l'école anglaise [...]. L'Exposition qui vient de s'ouvrir, m'a plus confirmé encore qu'ici seulement on connaît ou l'on sent la couleur et l'effet⁴¹. » Cette admiration se change ensuite en mépris dans les mots de l'historien de l'art et directeur des musées de Berlin Gustav Friedrich Waagen. Lors de son tour de Grande-Bretagne en 1835, il remarque que l'École anglaise est « négligée » et « commerciale »⁴². Il caractérise l'œuvre de Turner, qui en fait partie, comme étant « bâclée » et incomplète⁴³. Ces démonstrations de maestria et explorations matérielles, ce que l'on pourrait appeler surfaces rugueuses en opposition aux surfaces lisses, sont typiques du travail de nombreux artistes britanniques à cette période. Le même type de critiques apparaît dans la presse française :

Les peintres de genre et les paysagistes ont encore exagéré ces défauts de l'école. MM. Turner, Martin, Constable, Bonington et Danby, peintres essentiellement anglais, et remarquables chacun par d'éminentes qualités, n'ont que trop souvent procédé d'après ce système expéditif et cavalier, jetant leurs personnages par

40 Trad. personnelle. Cité par Patrick Noon (dir.), *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*, Londres, Tate, 2003, p. 13.

41 Théodore Géricault à Horace Vernet, Londres, 6 mai 1821. Dans Germain Bazin et al., *Théodore Géricault: Étude Critique et Catalogue Raisonné*, Wildenstein Institute/Bibliothèque des Arts, 1987-1997, vol. I, p. 63.

42 Trad. personnelle. Gustav Friedrich Waagen, *Works of Art and Artists in England*, trad. de l'allemand par H. E. Lloyd, Londres, 1838, vol. 2, p. 208-209.

43 Waagen, *Works of Art and Artists in England*, op. cit., p. 152.

groupes à peine indiqués, découpant les noirs sur de grands clairs, posant la couleur par plaques comme dans une sorte d'ouvrage à facettes, et diaprant leurs toiles de touches heurtées jusqu'à l'insolence. [...] C'est à ces préférences nationales que l'art du paysage doit en Angleterre ses plus précieuses qualités. MM. Turner, Calcott, Lee, Stanfield, Harding, Constable, Fielding et bien d'autres que nous pourrions encore nommer, ont vraiment compris la nature, et l'ont interprétée avec un sentiment poétique des plus rares, quelquefois aussi avec trop de largeur, de laisser-aller et un mépris trop souverain de la partie technique et matérielle de l'art, du métier, en un mot, ne s'occupant que des grandes masses, négligeant tout détail, distribuant la couleur sur la toile par larges empâtements [*sic*] que la truelle plutôt que le pinceau semble avoir étendu, tant le coloris est terne, tant l'aspect du tableau est rugueux, et lourd⁴⁴.

Dans un chapitre intitulé « French glitter or English nature ? », Kay Dian Kriz démontre que, dans les années 1800-1820, ces effets de pinceaux qui auparavant étaient perçus comme typiquement français, ce que l'on perçoit dans la précédente citation de Solkin, se transforment à ce moment en « nature anglaise »⁴⁵. Des artistes comme Thomas Girtin, Augustus Wall Calcott ou Turner, pour n'en citer que quelques-uns, font l'objet de nombreux commentaires critiques sur leur touche, et plus précisément les effets de pinceaux grandiloquents (« *bravura effects* »), qui sont considérés comme étant à la fois anglais et naturels⁴⁶.

D'ailleurs la génération de Turner voit les études à l'huile (« oil sketches ») à l'aspect non fini et dont la méthode d'exécution est spontanée fleurir en Grande-Bretagne. Dans le catalogue de l'exposition *Crossing the Channel*, Patrick Noon rappelle : « Dans les faits les artistes britanniques devaient rivaliser les uns avec les autres au sein d'une économie de marché, où une touche innovante et un format domestique garantissaient le succès⁴⁷. » Ces discours mettent en avant des gestes perçus comme typiquement anglais. Le fait que les esquisses à l'huile et aquarelles, si elles commencèrent comme une pratique continentale, furent par la suite reconnues comme typiquement britanniques, va dans le même sens. Elles devinrent si typiques du style britannique dans les années 1810 et 1820, qu'une certaine mythologie se développa autour de

⁴⁴ Frédéric Mercey, « Les Arts en Angleterre », *Revue des deux mondes*, t. 32, 1842, p. 899-926

⁴⁵ Kay Dian Kriz, « French glitter or English nature? Representing Englishness in landscape painting, c. 1790-1820 », dans Andrew Hemingway, William Vaughn (éd.), *Art in Bourgeois Society, 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁴⁶ Dian Kriz, « French glitter or English nature? Representing Englishness in landscape painting, c. 1790-1820 », *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ Noon, *Crossing the Channel*, *op. cit.*, p. 16.

l'approche spontanée et directe intrinsèque à ces médiums, perçus non plus comme étape préliminaire, mais appréciées pour elles-mêmes.

En 1830, *The Times* publie un article qui soulève la question de la négligence de Turner et le manque de soin qui, encore une fois, caractérise l'école britannique :

Nous sommes toujours mal à l'aise de devoir pointer du doigt les taches sur le soleil du génie ; mais la négligence de M. Turner est inappropriée chez un Académicien, et a sûrement un effet néfaste sur la génération en devenir de notre école, car l'exécution minutieuse des détails n'est pas une de ses caractéristiques⁴⁸.

Chez la génération de peintres britanniques dont Turner fait partie, on trouve une volonté de représenter la nature dans sa diversité, et donc dans sa vérité. Cette quête des choses primales de l'existence passe par la variété de la touche et des textures. Si penser le geste incarné, c'est moins penser l'épaisseur que l'effet recherché dans l'esprit du spectateur, il y a une priorité de la texture dans ce qui définit la peinture anglaise et cette conscience est renvoyée par le discours critique. Dans ce contexte, Turner, peintre idiosyncrasique s'il en est, trouve sa propre indépendance qui lui permet de voir les choses de la nature au-delà de la perception ordinaire.

Conclusion

Le geste turnerien est aussi celui de l'artiste qui demande à être attaché au mât d'un bateau en pleine tempête, sous l'orage et la grêle, pour pouvoir être au plus près des éléments qu'il va représenter. Cette anecdote, sans doute fautive puisqu'aucune trace de ce fameux bateau n'a été retrouvée, est un topos classique de la biographie de peintre⁴⁹. Elle témoigne néanmoins d'un désir de mettre le geste au centre de son projet artistique. Comme l'écrit Pierre Wat, ce que cette histoire met en valeur c'est le fait que le vrai sujet de la peinture est l'expérience vécue qu'elle représente⁵⁰.

Chez Turner, comme chez d'autres peintres britanniques de l'époque, il y a un rapport direct qui s'opère entre matière observée et matière représentée. Cette conscience des matériaux et du matériel, révélée par le discours critique, est au centre des problématiques du champ artistique en Grande-Bretagne. Dans ses expérimentations, en amenant son corps, Turner ne cherche pas à

⁴⁸ Trad. personnelle. Anonyme, « Royal Academy Exhibition Review », *The Times*, 14276, 12 juillet 1830, p. 5.

⁴⁹ George Levitine, "Vernet tied to a Mast in Storm : The Evolution of an Episode of Art Historical Romantic Folklore", *Art Bulletin*, 1967, p. 93-100.

⁵⁰ Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010, p. 28-29.

représenter ce à quoi une mer déchaînée ressemble, mais ce que l'on ressent en étant dedans. L'écume et la mousse ne sont pas représentées sur la surface de ses peintures, mais dans leur surface. La tangibilité de l'œuvre est littérale, mais aussi symbolique puisque, en dépassant la bidimensionalité de la toile, Turner donne également une solidité, une densité à son travail. L'analyse du geste permet de comprendre que, chez Turner, la peinture se constitue en dispositif heuristique, donnant accès à la vérité : de la nature, des émotions. En donnant par son geste cette importance à la surface, Turner privilégie la dimension haptique de ses œuvres, la sensation. Chez lui la vérité en peinture est étroitement associée à l'impératif cognitif des Lumières. Elle se fera, chez d'autres artistes, plus réflexive à mesure que la modernité s'infléchit en modernisme.

GESTES FOUS, GESTES MAGIQUES : LES PEINTRES ANGLAIS AU TRAVAIL DANS LES ÉCRITS ALLEMANDS DU XIX^e SIÈCLE

VIOLAINE GOURBET

Doctorante en histoire de l'art, attachée temporaire d'enseignement et de recherche
Université de Tours et Ludwig-Maximilians-Universität, Munich

La réception de la peinture anglaise dans l'Allemagne du XIX^e siècle passe dans une large mesure par le prisme de l'écrit. Si la circulation des œuvres anglaises sur le continent, en particulier dans l'espace germanique, reste longtemps difficile, une histoire de l'art anglais s'élabore dès la fin du XVIII^e siècle. Georg Forster ou Johann Dominik Fiorillo publient, dès le tournant du siècle, des études consacrées à la peinture anglaise, études auxquelles succèdent, dans les années 1830, les ouvrages de Johann David Passavant, puis Gustav Friedrich Waagen, qui effectuent plusieurs voyages en Angleterre, et à l'aube du XX^e siècle, ceux de Richard Muther et de Julius Meier-Graefe¹. Quelle que soit leur époque d'écriture, ces ouvrages placent au centre de leur analyse la manière large et libre des peintres britanniques de la fin du XVIII^e et des premières décennies du XIX^e siècle. De fait, la peinture anglaise, telle qu'elle se développe à la fin de l'époque moderne, laisse la touche picturale s'épanouir sur la toile. Sans tradition académique faisant du dessin, comme c'est le cas sur le continent,

1 Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, Berlin, 1794.

Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste, von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Fünfter Band, die Geschichte der Malerey in Grossbritannien enthaltend*, Göttingen, 1808.

Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien: nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Francfort-sur-le Main, S. Schmerber, 1833.

Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris / 1: Kunstwerke und Künstler in England*, Berlin, Nikolai, 1837-1838, vol. I et II.

Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin, S. Fischer, 1903.

Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart, J. Hoffmann, 1904

Julius Meier-Graefe, *Die großen Engländer: mit 66 Abbildungen*.2, München/Leipzig, Piper, 1908.

la discipline reine de la pratique artistique, les peintres ne cherchent pas à cacher les marques de leur activité créatrice. Les traces laissées par les coups de pinceau ou de brosse, les empâtements, le relief de la peinture rappellent la confrontation de l'artiste à une matière bien réelle, qui porte son empreinte, qui évoque, donc, le geste créateur, la main qui applique la couleur.

Les historiens de l'art allemands considèrent cette touche apparente comme la caractéristique principale de l'école anglaise. Se pose alors la question de son analyse, de l'évocation de l'artiste au travail qu'elle rend possible. Certes, plusieurs auteurs tentent de recomposer les mouvements du peintre en distinguant les différentes utilisations du pinceau ou du couteau grâce aux traces laissées sur la toile. Mais cette opération de déchiffrage n'est pas systématique et laisse souvent la place à d'autres évocations du geste artistique. C'est toute la complexité d'une histoire de l'art en devenir, confrontée à des signes qu'elle ne peut pas toujours interpréter, les chemins qu'elle emprunte pour faire surgir sur la page le peintre et son pinceau, que nous tenterons de mettre en lumière, en analysant les différentes stratégies des auteurs allemands face aux peintures anglaises de la fin du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle. Il s'agira à la fois d'analyser les méthodes stylistiques employées par les auteurs – métaphores, répétitions quasi obsessionnelles de qualificatifs généraux – et la typologie des artistes anglais qu'elles font émerger. Au fil des pages, trois figures se dessinent : celle du peintre nonchalant et par trop audacieux, cherchant l'effet facile et redoutant l'effort ; celle du fou qui ne maîtrise pas ses gestes, le tableau étant alors le résultat de réactions instinctives, le produit d'une main que la raison ne guide plus ; celle, enfin, du peintre magicien, dont l'action sur la toile a l'immédiateté et l'aura de mystère d'un geste divin.

Notre étude, qui se concentrera plus précisément sur l'œuvre de deux paysagistes, John Constable et John Mallord William Turner, s'inscrira dans le long XIX^e siècle, pour mettre en évidence l'évolution des regards portés par les historiens de l'art allemands sur les deux peintres et des stratégies d'écriture élaborées pour recréer leur geste créateur.

Peinture et figures de style

Déchiffrer les hiéroglyphes de la peinture

La peinture anglaise, du moins celle de la période ici étudiée, laisse des traces. Dans un pays sans tradition académique, donc sans culte du dessin, de nombreux peintres fondent leur pratique non pas sur une maîtrise parfaite de la ligne, mais sur la couleur, en d'autres termes, sur la matière picturale proprement dite, qui s'expose aux yeux du spectateur sans que l'artiste ait cherché à cacher, en la

délimitant par des contours fermes, la touche qu'il a appliquée sur la toile². On pourrait logiquement supposer que cette sorte de peinture facilite le travail de l'historien de l'art qui tente de reconstituer, à partir du résultat exposé, le processus créateur du peintre. Si l'on se penche sur les textes des érudits allemands de la majeure partie du XIX^e siècle, on se rend compte cependant qu'un tel travail de déchiffrement est rarement entrepris. Certes, le diplomate prusso-polonais Atanazy Raczyński évoque assez précisément, au détour d'une page de son essai sur la peinture anglaise, les différentes touches chromatiques qui composent un paysage de Constable, « le blanc ou le jaune le plus pur à côté du vert-de-gris et du cinabre [...] appliqués à la spatule³ », mais il constitue l'exception. Les historiens de l'art allemands, face aux œuvres anglaises, ne se sentent pas des âmes d'archéologues. C'est seulement au tournant du siècle que Julius Meier-Graefe se livre à une reconstitution minutieuse du travail de Constable à l'aide des traces des outils, distinguant le pinceau, les doigts, le couteau qui a étalé les larges masses du ciel orageux ou les poils de la brosse qui ont appliqué les points de blanc et de noir⁴.

Néanmoins, si la plupart des auteurs ne scrutent pas les traces de pinceau avec autant d'acuité, la matérialité des peintures est un thème central de leurs écrits, d'abord parce qu'elle constitue, jusque dans les années 1870, un élément perturbateur. La touche visible, les empâtements multicolores que l'on retrouve dans les tableaux de Turner ou de Constable ne constituent pas, paradoxalement, une porte d'entrée dans le processus créateur, mais un obstacle, rendant bien souvent la lecture immédiate des tableaux difficile, sinon impossible, et provoquant la perplexité du spectateur. « Chaque objet, chaque ligne, chaque forme a été effacée, l'œil ne distingue plus, dans ses dernières toiles, qu'une juxtaposition, parfois harmonieuse, certes, de chromatismes », se plaint ainsi Anton Springer à propos de Turner dans son *Histoire des beaux-arts au XIX^e siècle*⁵. Des traces qui brouillent les pistes donc, qui, loin de fournir au spécialiste la clé du geste de l'artiste, deviennent des hiéroglyphes indéchiffrables, ou même, dans certains cas, le nient, donnent l'impression, ironiquement, que la main du peintre est restée immobile, que le geste n'a pas eu lieu

2 La Royal Academy est créée en 1768 par le roi George III pour remédier à l'absence d'une école anglaise digne de ce nom. Voir à ce sujet See Sidney C. Hutchinson, *The History of the Royal Academy*, 1768–1986, Londres, R. Royce, 1986.

3 Atanazy Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne, tome troisième: Berlin, Dresde, Hambourg, Mecklembourg, Weimar, Halberstadt, Göttingue. Excursions en Hollande, Belgique, Angleterre, Suisse, Pologne, Russie, Suède, Danemark, États-Unis*, Paris, Renouard, 1841, p. 489.

4 Meier-Graefe, *Die Grossen Engländer*, op. cit., p. 103.

5 Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1858, p. 301 (toutes les traductions sont de l'auteur).

(fig. 1). Dans le même essai, Raczyński compare un paysage de Constable, qu'il a vu à Londres, à une palette abandonnée sur laquelle les couleurs ont séché⁶. Le motif de la palette est également utilisé par l'écrivaine et salonnière Fanny Lewald dans son *Journal de voyage*, alors qu'elle se souvient d'un tableau de Turner vu à la National Gallery : « Point de figure, point de contour, mais une mixture colorée, comme lorsque les peintres nettoient leur palette⁷ ». La matérialité du geste et son extrême visibilité conduisent donc, paradoxalement, à sa disparition, ou du moins à l'impossibilité de sa recréation par l'écriture, tandis que l'activité de l'artiste est quasiment rabaissée, tant elle est salissante, à celle de l'artisan.



Fig. 1. John Mallord William Turner, *Palais et pont de Caligula*, 1831, huile sur toile, 13,72 × 24,64 cm, Londres, Tate Gallery. © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

Nonchalance et hardiesse

Pour autant, sans tenter de déchiffrer précisément l'écriture par trop brouillonne des peintres anglais, les spécialistes allemands ne renoncent pas à évoquer leur action devant la toile. On peut relever deux stratégies, deux méthodes stylistiques qui reviennent sans cesse dans les textes. La première consiste à employer des termes généraux pour qualifier les artistes, et ce de façon récurrente, presque obsessionnelle, de sorte que le lecteur est amené à associer automatiquement le nom de l'artiste à une caractéristique donnée. Johann Dominikus Fiorillo, Johann David Passavant et Gustav Friedrich Waagen, évoquant les peintres anglais et en particulier Turner, Constable, mais aussi parfois Gainsborough,

⁶ Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 490

⁷ Fanny Lewald, *England und Schottland. Reisetagebuch*, Berlin, 1864, p. 142.

utilisent tous, à plusieurs reprises, les mots suivants : « *Nachlässigkeit* », non-chalance, négligence, « *Kühnheit* », audace, « *Flüchtigkeit* », superficialité, les adjectifs correspondants apparaissant également à de nombreuses reprises. Dans ses textes consacrés à Constable, Raczyński parle surtout d'effronterie, de « hardiesse », dérivant lui aussi le nom en adjectif⁸. Les qualificatifs sont souvent associés, en hypallage, au pinceau, tour à tour négligent, hardi ou impertinent. La concision de l'analyse, sa réduction à quelques termes choisis – et négatifs – essentialise le geste artistique, le figeant dans un concept vague, mais assez évocateur pour que le lecteur puisse se représenter l'artiste ou le pinceau devant la toile.

Peindre comme on se farde, peindre comme on danse

La seconde méthode des auteurs allemands pour décrire le travail des peintres anglais consiste à l'évoquer métaphoriquement, en convoquant d'autres catégories de gestes, l'artiste étant alors assimilé à d'autres figures mouvantes. Dans plusieurs textes, le mouvement du peintre qui pose la couleur sur la toile est associé à celui de la main appliquant du maquillage sur un visage. Le pinceau et la couleur ont plusieurs emplois, et les paysages de Turner deviennent au fil des pages des coquettes trop fardées. Les arcs-en-ciel « recouverts de poudre » font éternuer les spectateurs, se plaint un correspondant de l'*Illustrierte Zeitung* en 1843⁹, tandis que Raczyński utilise, lui, la métaphore de la parure de bal pour évoquer la pratique des *varnishing days* de la Royal Academy, permettant aux peintres de retoucher leurs tableaux dans les salles où ils sont accrochés pour leur ajouter du brillant et de la couleur le temps de l'exposition : « On m'a assuré que beaucoup de tableaux, sortis plus modestes de l'atelier, s'enrichissent ainsi pour l'exposition de couleurs éclatantes, et, rentrés chez l'artiste, sont de nouveau débarrassés du trop de vivacité et de hardiesse dont ils avaient été parés pour la fête publique¹⁰. » En associant la peinture au maquillage ou à des bijoux clinquants, le geste artistique à des mouvements frivoles devant un miroir, les auteurs allemands soulignent le peu de cas qu'ils font de la pratique des peintres anglais et leur amour immodéré des effets chromatiques. Un autre reproche, qui revient par ailleurs sous les plumes allemandes, est ici sous-jacent, celui de la marchandisation grandissante de l'art anglais, exhibant un arsenal séducteur pour attirer les clients. Le recours à une autre métaphore, celle de la danse, donne la même impression de vulgarité et d'exagération. Un auteur de la

8 Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 496

9 *Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart*, Leipzig, Weber, 1843-1944, 1843, Nr. 25, p. 397.

10 Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 496.

revue *Dioskuren*, comparant les œuvres de Turner et de l'aquarelliste berlinois Eduard Hildebrandt, déclare que le premier se livre à « un cancan effréné » avec ses pinceaux, tandis que l'autre effectue un gracieux menuet¹¹.

Le pinceau qui s'emballe : spontanéité et folie du geste artistique

Improvisation

À cette première évocation du peintre à la fois hardi et paresseux, vient s'ajouter, dans les textes allemands du XIX^e siècle, une seconde tentative pour décrire une action dont on ne comprend pas toujours le résultat. Le geste artistique des Anglais est bien souvent présenté comme spontané, impulsif, irréfléchi. Le mouvement du pinceau sur la toile serait immédiat, sans avoir été élaboré au préalable par la pensée créatrice, le corps du peintre restant immobile pour un moment encore.

Une telle représentation du peintre anglais s'explique de deux façons, et en premier lieu par ce que l'on sait, sur le continent, des pratiques artistiques à Londres. La pratique des *varnishing days* où les peintres modifient leurs toiles au dernier moment est connue des auteurs allemands, et l'usage coutumier qu'en fait en particulier Turner, usage analysé par Hélène Iбата¹², est observé avec intérêt par le peintre, actif à Dresde et Munich, Thomas Fearnley, qui réalise une caricature de l'artiste anglais juché sur un banc, en redingote et chapeau, brandissant son pinceau devant son tableau déjà exposé. Des sources peintes diffusent ainsi sur le continent l'image d'un geste improvisé.

De plus, les auteurs disposent visiblement d'autres témoignages des pratiques artistiques des Anglais. Johann David Passavant, dans son *Voyage artistique en Belgique et en Angleterre*, mentionne avec désapprobation l'habitude qu'a Turner de peindre ses toiles dans la plus grande précipitation avant l'exposition de la Royal Academy : « Il ne réalise ses peintures à l'huile que dans la plus grande hâte, lorsque vient le temps de l'exposition, pour avoir quelque chose à présenter¹³. » Quant à Raczyński, c'est grâce à un témoignage oral, non spécifié, qu'il connaît la pratique des *varnishing days*¹⁴. Modifications de dernière minute, tableaux peints à la hâte, ce sont ces images qui font partie d'un savoir commun

11 Anonyme, « Die internationale Kunstausstellung. IX. Nachtrag zu den Engländern », *Die Dioskuren*, Berlin, Nicolai, 1.1856-20.1875, 7-1862, Nr. 43, p. 336.

12 Hélène Iбата, « Painting as event : performance and gesture in the late Turner », *Interfaces*, mis en ligne le 21 décembre 2018. <preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=599>, consulté le 24 février 2020.

13 Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 314.

14 Voir note 8.

sur la peinture anglaise, diffusé par des biais divers, au gré des voyages et des rencontres, et dont les historiens de l'art allemands se font l'écho.

Par ailleurs, si les auteurs allemands soulignent cette rapidité du geste avec autant de complaisance, c'est peut-être pour distinguer la pratique anglaise de celle des peintres allemands, la peinture allemande se définissant à l'époque comme un art du dessin, du contour parfaitement maîtrisé, et, ce qui est lié, comme un art pensé, philosophique, à la clarté de la ligne répondant la clarté d'une idée longtemps méditée. La pensée nationale joue un grand rôle dans la critique et l'histoire de l'art de l'époque, et l'évocation des écoles des pays voisins contient souvent, en creux, une autodéfinition.

« Le voyage ne s'arrête jamais »

Un geste immédiat et irréfléchi, donc, et qui, dans certains cas, menace de ne jamais s'interrompre, devenant alors frénétique. On retrouve à plusieurs reprises, dans les textes consacrés aux paysages anglais, le vocabulaire de l'empilement. Constable, selon Raczyński, a « accumulé » ses couleurs les unes sur les autres¹⁵. John Martin, dans la description que Johann Valentin Adrian consacre à ses œuvres, empile des collines et des nuages jusqu'à l'infini, de sorte que le spectateur, fatigué par cette répétition obsessionnelle des mêmes motifs, est forcé de détourner le regard : « Ses groupes se divisent en d'autres groupes jusqu'à l'infini, son paysage se déploie jusqu'à perte de vue. [...] Il pense que si une rangée de collines fait bon effet, une deuxième rangée, et des nuages entre les deux feraient un meilleur effet encore. [...] Le voyage ne s'arrête jamais, et on finit par se détourner avec lassitude.¹⁶ »

Ici, c'est à nouveau une comparaison, celle de l'artiste avec un architecte bâtissant les murs d'une maison, qui permet au lecteur de visualiser le peintre¹⁷. Si l'image a sans doute été inspirée à Johann Valentin Adrian par les masses architecturales qui se déploient dans les tableaux de John Martin (**fig. 2**), elle exprime à merveille l'idée d'un entassement frénétique, les couches de peinture se transformant en pierres ou en briques s'élevant en une pile instable. On retrouve la même idée d'accumulation folle dans les pages que Julius Meier-Graefe consacre à Turner en 1904 : « Entasser ! Tel a été le principe de Turner. [...] Accumuler autant d'objets dans un espace donné que celui-ci peut en contenir¹⁸ ». Le peintre anglais est donc assimilé à celui qui ne sait pas arrêter son geste à temps.

¹⁵ Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 496.

¹⁶ Johann Valentin Adrian, *Bilder aus England*, Francfort, 1827, p. 243.

¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸ Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, op. cit., p. 177.



Fig. 2. John Martin, *La destruction de Pompéi et Herculaneum*, 1822, huile sur toile, 161,7 × 253 cm, Londres, Tate Britain. © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

Le génie aveugle

Si Meier-Graefe reproche à Turner une certaine frénésie picturale, les textes du tournant du siècle, tout en continuant à développer l'idée du peintre anglais travaillant dans une sorte de spontanéité parfois excessive, l'associent à une autre image, celle de l'artiste inspiré par une force instinctive. La spontanéité n'est plus extravagante, mais féconde, le geste fulgurant du peintre aboutissant à un résultat admirable. On retrouve à la fois chez Richard Muther et chez Meier-Graefe, à propos de Turner et Constable, de semblables évocations. Meier-Graefe compare ainsi Constable à Shakespeare « chez qui nous admirons tant la capacité à faire coïncider exactement le geste et l'idée, sans que le premier ne devance ou ne suive la seconde¹⁹. » Le geste, chez le peintre comme chez le poète, équivaut exactement à l'idée, forme et pensée étant créées au même instant. Muther, de la même manière, évoque le talent instinctif de Turner qui ne s'embarrasse pas de réflexions devant sa toile : « Il n'est pas question de broyer les couleurs, d'établir un principe scientifique. [...] Instinctivement, avec le regard du génie, il a vu ce que l'argumentation scientifique a trouvé bien plus tard²⁰. » Le geste du peintre n'est donc plus irréfléchi, mais il dépasse la pensée. À cette idée d'un instinct créateur correspond l'image du peintre travaillant dans une sorte de transe, poussé par une force mystérieuse. Meier-Graefe évoque ainsi l'élan unique qui fait naître sur la toile les différents éléments d'un portrait,

¹⁹ Id., *Die grossen Engländer*, op. cit., p. 87.

²⁰ Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 127.

les cheveux, les yeux et la peau étant le produit « d'une seule et même force ». C'est, écrit-il, une nécessité intérieure qui pousse le paysagiste à peindre : « La nécessité le poussa à peindre [...] la nécessité lui vint de l'époque, de l'instinct du progrès, la soif de connaissance conduisit son pinceau.²¹ » Ce n'est donc plus la main qui contrôle l'outil, mais une pulsion créatrice ; l'image classique du génie aveugle et inspiré émerge nettement des textes du tournant du siècle.

« Une tache jaune, et c'est un feu qui flamboie » : le mystère du peintre magicien

Le pinceau enchanté

Du peintre inspiré au peintre magicien, il n'y a qu'un pas. La force créatrice du peintre devant son chevalet est incompréhensible, puisqu'entièrement instinctive, échappant donc à la raison, et son geste apparaît alors comme quelque chose de magique, de surnaturel²². Richard Muther évoque ainsi Turner au travail : « Il peint une tache jaune, et c'est un feu qui flamboie ; il ajoute un point orange, et voici qu'un léger crépuscule rougeoyant envahit l'horizon. Il mélange du gris, et de menaçants nuages d'orage s'avancent comme les armées du ciel²³. » La polysyndète qui scande ce passage renforce l'impression d'immédiateté magique. À l'action très concrète, presque triviale, du peintre armé de ses couleurs succède chaque fois une image poétique qui semble totalement étrangère à la matérialité de la peinture. Le mystère du geste artistique apparaît ici dans toute sa force, et c'est pour cela que Muther déclare vouloir renoncer à l'analyse des tableaux de Turner : « Ses toiles se laissent aussi peu analyser que celles de Corot, dont un critique disait qu'elles se composaient "d'un peu de gris et d'un je ne sais quoi"²⁴. » Le geste résiste à l'analyse de l'écriture ; le travail de l'historien de l'art consiste ici à reconnaître son incapacité à le transmettre par les mots.

21 Meier-Graefe, *Die grossen Engländer*, op. cit., p. 99.

22 Cette idée est déjà présente dans les textes anglais publiés du vivant du peintre. Voir à ce sujet Sarah Gould, « Le jaune chez Turner : Une étude matérielle », *xvii-xviii*, mis en ligne le 31 décembre 2018. <journals.openedition.org/1718/1113>; DOI : <https://doi.org/10.4000/1718.1113>>, consulté le 4 mars 2020.

23 Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 126.

24 *Ibid.*

La nature en mouvement : le peintre démiurge

Le peintre inspiré est aussi l'initié, celui qui connaît les secrets de la nature. Meier-Graefe évoque ainsi la connexion mystique du peintre avec la terre que laisse entrevoir « la puissance flamboyante » de certaines esquisses de Constable²⁵. Le geste du peintre prend donc des allures de création divine, à la figure classique du génie aveugle succédant celle, tout aussi classique, de l'artiste démiurge façonnant son tableau comme Dieu l'univers. C'est ainsi que Richard Muther présente Gainsborough dans les pages qu'il consacre à son plus célèbre portrait, le *Blue Boy* : « On croirait que c'est un artiste-dieu qui a réussi cette création à partir du néant²⁶. » L'évocation de Turner par Muther citée plus haut est déjà éminemment biblique, le rappel de la polysyndète qui scande les premières lignes de la Genèse se trouvant encore renforcé par le motif de la lumière. L'acte turnerien est un nouveau *Fiat lux et facta est lux*. Dans d'autres descriptions des paysages anglais, ce n'est pas le peintre, mais la nature qui se meut. Tout, dans le ciel de Constable, vit, écrit Muther : « Les nuages se meuvent, tantôt avec une lenteur majestueuse, tantôt effilochés par le vent. »²⁷ De même, c'est la lumière, qui prend forme dans les tableaux de Turner, et la « pauvre terre » (fig. 3) qui se transforme en « monde féérique où évoluent des créatures fabuleuses²⁸ ».

Le geste artistique semble donc s'effacer, l'artiste étant assimilé à une puissance divine qui met la nature en branle par la seule force de sa volonté, ou, chez Meier-Graefe, à l'instrument passif de la nature, à une « harpe éolienne qui retentit lorsque le vent souffle²⁹. »

²⁵ Meier-Graefe, *Die grossen Engländer*, op. cit., p. 102.

²⁶ Richard Muther, *Geschichte der Malerei, Band III*, Berlin, Neufeld & Henius, 1912, p. 98

²⁷ Id., *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 114.

²⁸ Id., *Geschichte der Malerei. Band III, 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, Neufeld & Henius, 1912, p. 348 et *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 128.

²⁹ Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, op. cit., p. 178.



Fig. 3. John Constable, *La Cathédrale de Salisbury vue des prés*, 1831, huile sur toile, 15,37 × 19,20 cm, Londres, Tate Gallery. © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

À l'issue de cette étude, un constat s'impose, celui de l'échec des historiens de l'art allemands à recréer le geste artistique d'un Turner ou d'un Constable. Paradoxalement, la visibilité, sur la toile, de la touche, du travail artistique dans ce qu'il y a de plus matériel, de plus salissant, provoque plus souvent l'incompréhension qu'elle ne facilite l'analyse. L'évocation du geste artistique se fait de façon détournée, métaphorique. On parle de danse puisqu'on ne peut parler de peinture. Barbouilleur ou fou inspiré, démiurge ou serviteur de la nature, le peintre se meut devant la toile sans que l'historien de l'art puisse recréer son geste. Nimbé d'une aura mystérieuse, il reste inexplicable, la création résistant de manière irréductible à l'écriture.

LA PISTE MATÉRIELLE DU GESTE

DES PREMIÈRES TOUCHES RUDES, LIBRES, FERMES ET SPIRITUELLES AU FONDEMENT DU GESTE DE L'AQUARELLISTE BRITANNIQUE DANS LE DERNIER TIERS DU XVIII^e SIÈCLE

MARIE-CLAUDE BEAULIEU-ORNA

Docteure en histoire de l'art, attachée temporaire d'enseignement et de recherche Université de Poitiers

Une modernité questionnée

En 2011, l'exposition *Paysages d'Italie*, présentée à Paris puis à Mantoue, s'est intéressée plus spécifiquement aux peintres de paysage s'exerçant à la pratique en plein air au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles¹. Elle a mis en lumière quelques aquarellistes britanniques : Francis Towne, John « Warwick » Smith ou John Robert Cozens ont été institués en précurseurs du paysage dit « moderne ». Or, comme les travaux d'Ann Bermingham, de Kim Sloan et de Greg Smith l'ont déjà en partie souligné, à l'aune du contexte social et culturel de l'époque, cette modernité des aquarellistes britanniques semble avoir été relative, ou tout du moins à nuancer². Elle se révèle avoir été davantage une inventivité technique et matérielle, non nécessairement liée à une « réactivité de ces peintres face au paysage italien³ », mais bien née d'une formation du regard et du geste, partagée par une même génération de peintres.

1 Anna Ottani Cavina, Vincent Pomarède et Stefano Tumidei (dir.), *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (3 avril-9 juillet 2001), Mantoue, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te (1^{er} septembre-16 décembre 2001), Paris/Milan, Réunion des musées nationaux/Électa, 2001.

2 Ann Bermingham, *Learning to draw. Studies in the Cultural History of Polite and useful Art*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2000 ; Kimberly Mae Sloan, *The Teaching of non-professional artists in the eighteenth-century England*, thèse de doctorat dirigée par David Bindman, University of London (Westfield College), 1986, 2 vol. ; id., « A Noble Art ». Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800, Londres, British Museum Press, 2000 ; Greg Smith, *The Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and Alliances in the Artistic Domain 1760-1824*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2002.

3 Ottani Cavina, Pomarède, Tumidei (dir.), *Paysages d'Italie...*, op. cit., p. XXVI.

L'originalité britannique du moment vint ainsi d'une « base collective de l'art⁴ », pour reprendre les termes de Meyer Schapiro. On constate en effet que la pratique de l'aquarelle se rattache de longue date à une autre activité, indissociable au demeurant, celle de l'enseignement du dessin de paysage. Au XVIII^e siècle, les *drawing masters* qui dispensaient cet enseignement – William Shipley, Alexander Cozens, William Gilpin ou encore John Baptist Malchair⁵, pour nommer les plus influents – promurent une créativité artistique fondée sur un regard de peintre et une virtuosité technique entraînés. Leurs approches pédagogiques novatrices, puisant elles-mêmes dans les circonstances singulières du milieu artistique britannique de la période, encouragèrent les aquarellistes à faire largement évoluer leur rapport à la matérialité et leurs procédés. L'incidence de cette formation se perçoit dans l'exercice de l'étude sur le motif et, de façon notable, dans la volonté affirmée des artistes de réaliser des esquisses de paysage en couleur.

Témoin de leurs expérimentations matérielles et techniques, ce type distinct d'œuvres, l'esquisse dite « en couleur », constitue le point de départ et le support d'une réflexion qui visent à *éclairer la spécificité du savoir-faire britannique, dans le domaine de l'aquarelle, à la fin du XVIII^e siècle*. Fondé sur l'examen de quelques exemples d'esquisses en couleur, cet essai se propose ainsi d'analyser les liens entre l'inventivité des peintres de paysage britanniques et l'enseignement du dessin qu'ils reçurent.

Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, ces paysagistes participèrent pleinement à l'essor du Grand Tour, et leur créativité se déploya de fait le plus souvent à l'occasion d'excursions. John « Warwick » Smith, un émule de William Gilpin, exécuta de la sorte une quantité considérable d'esquisses lors de deux séjours sur la côte amalfitaine, en 1778 et 1779. C'est à partir d'un relevé méthodique d'indices visuels observés dans l'une d'entre elles, figurant un paysage côtier du sud de l'Italie, qu'il s'agira en premier lieu de mettre en évidence certaines caractéristiques de la pratique des aquarellistes. Cet examen interprétatif sera rapproché d'une mise en évidence des spécificités de l'apprentissage du dessin en Grande-Bretagne et de la considération qui y fut donnée au geste artistique. Un bref rappel des principaux facteurs culturels qui favorisèrent à la même

4 Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 80.

5 Voir D.G.C. Allan, *William Shipley. Founder of the Royal Society of Arts*, Londres, Hutchinson & Co, 1968 ; Adolf P. Oppé, *Alexander & John Cozens*, Londres, Adam & Charles Black, 1952 ; Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, Londres / New Haven, Yale University Press, 1986 ; Carl Paul Barbier, *William Gilpin : his Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press, 1963 ; Colin Harrison (dir.), *John Malchair of Oxford : Artist and Musician*, cat. expo., Oxford, Ashmolean Museum (22 septembre-13 décembre 1998), Oxford, Ashmolean Museum, 1998.

époque le développement de l'esquisse sur le motif en couleur permettra ensuite de compléter l'analyse. Tout en étayant l'originalité britannique, cette analyse à la fois par la pratique et par la pédagogie permettra de soulever quelques réflexions quant au recours à une possible « reconstitution » du geste pictural comme outil méthodologique.

De l'étude sur le motif en couleur

Pour lever toute ambiguïté de compréhension, quelques précisions doivent être apportées quant à la pratique de l'étude sur le motif à l'aquarelle dans le cadre du Grand Tour. De façon générale, les esquisses dites « en couleur » sont dans un premier temps dessinées sur le motif, c'est-à-dire en plein air ou à travers l'ouverture d'un abri donnant sur l'extérieur, et sont ensuite peintes d'après nature. Par conséquent, l'application de la couleur intervient le plus souvent une fois à couvert ou en intérieur, à l'atelier ou à l'auberge lors de déplacement. Les teintes locales, observées et relevées sur le lieu d'excursion, font l'objet d'annotations manuscrites sur place, comme celles lisibles dans un détail d'une esquisse par Smith (**fig. 1**). Elles servent plus tard de repères pour l'utilisation de coloris aquarellés.

Selon les conseils de Malchair, il est en effet plus judicieux de temporiser légèrement cette étape. Le pédagogue exprime ainsi son point de vue : « [...] certains des effets les plus inimitables de la Nature déconcertent le spectateur et sollicitent son attention de manière à le rendre totalement inapte à se les représenter alors qu'Elle est présente devant ses yeux⁶ ».

Toutefois, cet emploi de la couleur sous abri n'est guère distant de l'épisode en plein air; il intervient vraisemblablement dans un court laps de temps, afin de restituer le plus justement possible l'atmosphère des lieux, et d'exprimer de ce fait l'essence même du paysage, qui devient « l'histoire à raconter⁷ ». Les esquisses ainsi réalisées, dites « ornées » par Gilpin⁸, sont le support, au sens

6 « [...] some of the most inimitable effect of Nature baffle the spectator and overstrain his attention to such a degree as to render him totally unfit to represent them while she is present before his eyes » John Baptist Malchair, *Observations on Landskipp Drawing, with many and various Examples intended for the use of beginners*, 1791, manuscrit relié à l'encre, Oxford, Ashmolean Museum, WA1996.497, p. 72.

7 Voir Marie-Claude Beaulieu-Orna, *Raconter le paysage par l'inventivité esthétique, matérielle et technique : les paysagistes britanniques du Grand Tour et les communautés artistiques continentales 1760-1800*, thèse de doctorat dirigée par Véronique Meyer et Laurence Riviale, Université de Poitiers, 2019, p. 255 et suiv.

8 William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein (1799), Paris, Éditions du Moniteur, 1982 [éd. orig., *Three Essays...*, Londres, Blamire, 1792], p. 60.



Fig. 1. John « Warwick » Smith, *Côte de Posilipo, Naples* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle, 16,8 × 27,2 cm, Manchester, Manchester Art Gallery. © MC Beaulieu-Orna

propre et figuré, de l'inventivité. Elles permettent aux peintres de mettre au point les différentes approches matérielles et les procédés nouveaux susceptibles de répondre à leur objectif esthétique premier : celui de rendre compte de façon vraisemblable et harmonieuse de l'impression ressentie face au paysage⁹.

Outre l'aquarelle, la gouache ou l'huile, voire la combinaison de plusieurs procédés, sont autant de techniques susceptibles d'être utilisées par les peintres pour réaliser ces esquisses¹⁰.

Pour sa part, le jeune Smith privilégie l'usage de l'aquarelle pour les esquisses de paysage qu'il exécute lors de son Grand Tour¹¹. Entre mars 1778 et juillet 1779, moment où il s'installe en Campanie, John « Warwick » Smith effectue à deux reprises un séjour prolongé à Vietri dans une auberge sise au haut d'une corniche¹². Il précise lui-même l'emplacement de son lieu d'hébergement

9 Voir *infra* notes 41 à 44.

10 Certaines esquisses de voyage de Joseph Wright, dit « Wright of Derby », ou de William Marlow sont exécutées à la gouache, là où Thomas Jones préfère recourir à l'huile.

11 Voir Cécilia Powell et Stephen Hebron, *A Cumbrian Artist Rediscovered. John Smith (1749-1831)*, cat. expo., Grasmere, Wordsworth Museum (12 novembre 2011-15 avril 2012), Grasmere, Wordsworth Trust, 2011.

12 Powell et Hebron, *A Cumbrian Artist...*, *op. cit.*, p. XV.

par la marque d'une croix sur l'esquisse d'une vue du village (**fig. 2**). Depuis ce point de chute, il parcourt la péninsule de Sorrente et la côte amalfitaine, s'exerçant à l'étude sur le motif et accumulant les esquisses dites « ornées »¹³. L'une d'elles, montrant une vue de la côte près de Sorrente balayée par les vents (**fig. 3**), constitue un exemple qu'il convient à présent d'examiner afin de relever certains indices clés laissant entrevoir l'inventivité de l'artiste, formé aux méthodes de la famille Gilpin¹⁴.

Dans un premier temps, l'attention se porte sur le support de l'esquisse, choisi vraisemblablement à dessein par l'artiste. Lorsque l'on compare en effet la qualité des feuilles utilisées pour les quelque cinquante esquisses sur le motif effectuées dans ce secteur géographique, à la même période, avec celle choisie pour la vue côtière, on constate que Smith sélectionne une feuille de papier vergé de qualité supérieure. Ceci semble confirmer que le paysagiste n'applique pas l'aquarelle en plein air, car il n'aurait pas choisi un tel support, plus onéreux et plus délicat à manipuler, pour des conditions de travail plus aléatoires. Néanmoins, l'emploi de la couleur, nous l'avons déjà souligné, paraît intervenir brièvement par la suite et avec diligence, comme si l'artiste craignait de perdre l'impression d'un moment fugace.

Des traces matérielles, visibles à l'œil nu, démontrent en effet une certaine précipitation dans l'accomplissement de cette phase primordiale. Comme le préconise Gilpin, le peintre doit d'emblée, et tout particulièrement, soigner le rendu du ciel, cela afin de saisir et de restituer au mieux le ton qui confère à la scène un caractère unique¹⁵. Smith appose ainsi l'aquarelle directement sur la feuille vierge, sans prendre le temps de couvrir celle-ci d'une sous-couche de teinte neutre, comme cela se fait habituellement dans la pratique contemporaine des *tinted drawings* ou dessins coloriés. Cet apprêt est généralement constitué d'une teinte lavée qui recouvre l'ensemble du dessin ; à ce stade, une encre grise diluée dans de l'eau gommée peut également servir à construire les jeux de valeurs. En appliquant l'aquarelle sur une feuille non préparée, Smith a recours à la réserve de papier afin d'obtenir plus de luminosité et de contraste. Il procède ainsi pour dépeindre les nuages, accentuant l'effet d'éclairage à leur sommet et d'ombre à leur base. Une telle façon de faire nous paraît aujourd'hui aller de soi, mais ce n'est pas le cas à l'époque de Smith. Elle traduit son empressement à colorer le ciel, qui occupe dans ce paysage côtier les quatre cinquièmes de la feuille, tout en optimisant les effets picturaux.

13 La Tate Gallery conserve vingt-cinq esquisses (*Album of Views in Italy*, 1778-1779, n° inv. T08487 à T08511). La Manchester Art Gallery possède plus de cinquante esquisses de voyage de Smith ; quinze de ces esquisses (n° inv. 1927.58 à 1927.116) figurent des sites de la Campanie.

14 Voir Powell et Hebron, *A Cumbrian Artist... op. cit.*, p. 9-11.

15 Gilpin, *Trois essais... , op. cit.*, p. 97-98.



Fig. 2. John « Warwick » Smith, *Vue de Vietri* [détail], 1778-1779, aquarelle, 26 × 39,6 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna



Fig. 3. John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente*, 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

D'autres indices supplémentaires d'une exécution rapide sont aisément « lisibles ». Aucune trace de crayon, qui laisserait deviner un dessin préalable sous-jacent, afin de mettre en place les principaux éléments de la composition, n'est apparente. Smith procède à la circonscription des motifs directement à l'aquarelle. En outre, le bord prononcé du nuage menaçant, d'un gris foncé, occupant le coin supérieur gauche de la vue (**fig. 4**), trahit de la même manière la célérité d'exécution : l'artiste ne prend pas le soin de fondre les couches d'aquarelle les unes dans les autres, en touchant sur leur bord avec le pinceau chargé d'eau, afin d'étirer la teinte. Lorsque cette technique mouillée, appelée aussi *wet-into-wet* ou *alla prima*¹⁶, est mise en œuvre — ce que fait Smith, mais de façon trop précipitée —, elle assure un résultat des plus évanescents. Les couleurs s'entremêlent naturellement, aucune transition brutale ne venant interrompre leur fusion, car les contours sont adoucis par leur étirement à la pointe du pinceau. La plupart des dessins coloriés de l'époque ne font pas appel à une telle technique, puisque leurs couleurs viennent remplir des formes délimitées au crayon : chaque teinte aquarellée est ainsi délimitée et juxtaposée à d'autres¹⁷.



Fig. 4. John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna

- 16** Voir Marjorie B. Cohn (dir.), *Wash and Gouache. A Study of the Development of the Materials of Watercolor*, cat. expo. Cambridge, Fogg Art Museum (12 mai-22 juin 1977), [Cambridge], Center for Conservation and Technical Studies Fogg Art Museum/The Foundation of the American Institute for Conservation, 1977.
- 17** À titre d'exemple, le peintre de paysage Julius Caesar Ibbetson, qui voyage avec Smith au Pays de Galles en 1792, publie deux ans plus tard un manuel d'instruction sur le dessin intitulé : Julius Caesar Ibbetson, *Ibbetson's Process of Tinted Drawing*, Londres, J. Ibbetson, 1794.

Dans son geste prompt, l'aquarelliste semble aussi négliger l'ajout de fiel de bœuf lors de la préparation des pigments. Ce diluant, ajouté au mélange d'eau, de gomme arabique et de pigments broyés, évite que ceux-ci ne se dessèchent trop, avant même d'adhérer au papier. En son absence, les pigments forment des amas, que l'on distingue dans l'esquisse par Smith à la présence de petits points plus foncés, par endroits (**fig. 5**).



Fig. 5. John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna

Quelques éclaboussures se distinguent ici et là. Les coups de pinceau sont rapides, voire répétés par endroits en petites touches, pour faire vibrer les teintes. Le procédé s'effectue tel un glacis à l'huile, mais dans un principe *a contrario*, et pour suggérer le mouvement, comme l'illustre le détail des flots d'une mer agitée (**fig. 6**). Smith place sciemment sa feuille de papier à l'horizontale et vient appuyer le mouvement des flots sur les vergeures apparentes, où les pigments vont s'accrocher plus aisément.

La palette de couleurs est restreinte ; une juxtaposition simple de teintes plus saturées à l'avant-plan sur des lavis éclaircis en arrière-plan est garante d'une harmonie optimale de la composition à moindre effort. Le geste de l'aquarelliste, aussi précipité qu'il semble être, effleure la technique picturale pour un rendu à l'effet remarquable.



Fig. 6. John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna

L'examen minutieux de cette esquisse exécutée par Smith met en lumière non seulement la célérité de son geste artistique, mais surtout sa très grande dextérité dans l'exercice de l'étude sur le motif en couleur. Il met de surcroît en évidence l'inventivité du peintre, qui tire astucieusement profit des caractéristiques distinctes du papier, de sa réserve, de la palette restreinte propre à cet exercice, de procédés optimisés et enfin de touches diversifiées, en s'appropriant en partie les gestes d'une pratique à l'huile. De cette manière, Smith harmonise les contrastes, les valeurs tonales et les rapports chromatiques, qui constituent l'attrait principal de l'art de la couleur, mais aussi sa difficulté première.

Par la conjugaison, qui peut paraître contradictoire, du choix d'une qualité supérieure de papier et d'une technique sommaire et précipitée, l'émule de Gilpin montre son intention d'esquisser le paysage avec une économie de moyens, mais aussi en vue d'en communiquer pleinement l'impression au spectateur. L'amateur de l'époque est alors à même d'apprécier ces qualités distinctives. Sa propre formation au dessin l'y a préparé. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'enseignement du dessin outre-Manche se signale en effet par deux points clés : l'imbrication des approches pédagogiques entre pratique amateur et professionnelle, d'un côté, et l'association du savoir-faire à l'invention, de l'autre. C'est ce qu'il convient à présent d'explicitier.

De l'enseignement du dessin de paysage en Grande-Bretagne

Depuis la Renaissance, peintres amateurs et professionnels britanniques pratiquent le dessin de paysage à l'aquarelle dans le cadre de leur formation respective¹⁸. L'exercice du dessin s'insère dans le cursus éducatif de l'aristocratie au cours du ^{xvi}^e siècle, tirant sa justification de la pensée humaniste¹⁹. De ce fait, il se développe selon une approche tant pédagogique qu'artistique, et se voit attribuer une valeur utilitaire comme esthétique. Nécessaire à l'armement ou à la navigation, mais aussi à l'acquisition d'un *connoisseurship*, l'enseignement du dessin chez les amateurs est ainsi rattaché à la fois aux arts mécaniques et aux beaux-arts²⁰. Par cette dualité intrinsèque, leur pratique du dessin, en particulier pour ce qui concerne la vue topographique et le paysage, s'oriente naturellement vers l'utilisation de techniques graphiques humides, lavis et aquarelle, en s'appuyant sur de prétendues facilités et rapidité d'usage²¹. Ce constat est tout aussi valable pour les réalisations de virtuoses aristocratiques que pour celles d'artistes professionnels.

En effet, en l'absence de toute institution nationale de tutelle chargée de l'apprentissage artistique, et cela jusqu'en 1768, date de la fondation de la Royal Academy of Arts, ce sont surtout les milieux scientifiques et pédagogiques, dans un premier temps, puis artistiques, qui œuvrent à constituer les bases d'un enseignement de la peinture. Ainsi, les traités à la fois théoriques et pratiques rédigés par des éducateurs, comme Henry Peacham, par des médecins, comme William Salmon, ou encore par des courtisans, à l'exemple d'Edward Norgate, font « académie »²². Cet enseignement, qui touche à la fois aux aspects théoriques, matériels et techniques du dessin, donne une place prépondérante à l'exercice de l'aquarelle. Il est bon de rappeler qu'à la même période, le dessin constitue aussi l'élément essentiel de l'enseignement artistique sur le continent, mais en suivant une tradition où il est réservé à la marque du génie, donc essentiellement

18 Voir Baldassare Castiglione, *Il Libro del cortegiano*, Venise, A. Romano et A. Asola, 1528 ; Thomas Elyot, *Boke Named the Governour*, Londres, 1531 ; Anonyme, *Academia Italica, the public school of drawing, or, the Gentleman's Accomplishment*, Londres, Robert Walton, 1666.

19 *Ibid.*

20 Voir à ce sujet Sloan, 'A Noble Art'..., *op. cit.*

21 Au ^{xvii}^e siècle, les manuels d'instruction de Peacham et de Norgate mettent déjà en avant l'usage de l'aquarelle. Leurs nombreux équivalents du siècle suivant font de même.

22 Henry Peacham, *The Art of Drawing with the Pen and Limning in Water-Colours*, Londres, s.n., 1606 ; William Salmon, *Polygraphice; or the Art of Drawing, Engraving, Etching, Limning, Painting, Vernishing, Japaning, Gilding &c...*, Londres, A. & J. Churchill et J. Nicholson, 1701 ; Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, 1650, Oxford, Bodleian Library, mss Tanner 26.

à l'artiste professionnel, et dissocié de l'apprentissage des aspects pratiques, qui s'opère en atelier. Le recours à l'aquarelle n'y est guère prôné²³.

La curiosité scientifique et le souci pédagogique qui s'allient de longue date à l'exercice du dessin en Grande-Bretagne favorisent le développement de méthodes d'apprentissage inventives, que certains professeurs de dessin mettent plus particulièrement au service de l'art du paysage. Souhaitant s'éloigner d'un nécessaire recours à la copie des maîtres, en particulier lorsque l'enseignement se conforme au modèle académique du continent, certains *drawing masters* de la seconde moitié du XVIII^e siècle exhortent le paysagiste à la pratique de l'étude sur le motif, avec quelques subtilités distinctives selon leur approche respective.

Cozens prétend d'abord éveiller les qualités artistiques du peintre, notamment son imagination par le biais de la méthode de la tache, avant d'inviter celui-ci à dessiner sur le terrain, où il va puiser les principes généraux d'un art vraisemblable²⁴. Gilpin convie pour sa part le peintre à observer attentivement son environnement naturel, par la pratique de l'esquisse sur le motif, pour mieux s'exercer par la suite au jeu de la comparaison entre art et nature. C'est de ce parallèle fondamental que naît le paysage artificiel harmonieux, qui feint la spontanéité de l'œil jeté sur la nature, c'est-à-dire le paysage *picturesque*²⁵. Enfin, Malchair développe en premier lieu l'habileté technique de l'artiste, et en corollaire sa confiance, pour mieux lui permettre de mettre à profit son talent personnel dans l'interprétation du paysage naturel sur le papier ou la toile²⁶. Suivant ces quelques nuances d'approche, ces trois professeurs de dessin fondent avant tout leur enseignement sur la maîtrise du geste et du regard de peintre.

Les méthodes d'enseignement visent d'une part la dextérité et la célérité du geste artistique. Une main à l'aise va permettre un tracé souple, ce qui caractérise la peinture de paysage plus que tout autre art selon Malchair. Pour ce dernier, le paysage ne nécessite en effet pas un délinéé aussi méticuleux que d'autres genres picturaux²⁷. Le paysagiste obtient une telle souplesse par

23 Voir Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève/Paris, Droz, 2012.

24 Voir Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres, A. Cozens, 1785; Sloan, *The Teaching of non-professional artists...*, *op. cit.*, p. 178-233; Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Chalon-sur-Saône, Éditions Le Limon, 1990, en particulier p. 45-257.

25 Voir Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and, on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, Londres, R. Blamire, 1792; Sloan, *The Teaching of non-professional artists...*, *op. cit.*, p. 113-142 et Beaulieu-Orna, *Raconter le paysage...*, *op. cit.*, p. 137-143.

26 Voir Malchair, *Observation on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*; Sloan, 'A Noble Art'..., *op. cit.*, p. 147-151 et Beaulieu-Orna, *Raconter le paysage...*, *op. cit.*, p. 144-149.

27 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 57.

un entraînement répété, clé du succès, et en privilégiant au départ l'utilisation d'une technique mixte de crayon à la mine de plomb et de lavis d'encre, avant de recourir plus tard à l'aquarelle. Outre la dextérité, l'entraînement est la source d'une promptitude d'exécution qui, au même titre que l'invention elle-même, c'est-à-dire que la capacité à définir une histoire à dépeindre, est l'un des traits caractéristiques du génie artistique selon la définition qu'en donnent les *drawing masters*²⁸.

Comme Malchair, Gilpin introduit aussi une conception des plus novatrices du geste pictural. Ainsi, en des termes qui paraissent usuels dans notre vocabulaire actuel, mais qui doivent cependant être compris à l'aune de leur époque, il conseille à l'artiste qui observe le paysage naturel de tracer ses contours d'un « pinceau libre », car, dit-il : « Si elles sont libres, fermes et spirituelles, ces premières et rudes touches sont souvent très admirées²⁹ ». Gilpin plaide ouvertement en faveur d'une appréciation de l'esquisse de paysage qui laisse voir, comme il le précise, « la première conception, qui, communément, est la plus forte et la plus brillante³⁰ ».

Par ailleurs, les méthodes d'enseignement des *drawing masters* favorisent également l'acquisition d'un regard de peintre qui tend à l'abstraction. Elles conduisent l'artiste à mettre en œuvre un paysage artificiel, essentiellement modelé par des masses et des jeux de lumière. Malchair explique ainsi que, bien que le dessin repose sur l'exécution de lignes ou de contours, et que le peintre soit contraint à leur usage, les objets dans la nature ne sont pas délimités par de tels tracés, ce qu'affirme également Cozens³¹. Les deux professeurs suggèrent donc que le dessinateur de paysages réalise des contours qui s'estompent pour faire place aux ombres et aux valeurs, puisque ce sont ces dernières qui produisent les formes de la nature³². Apprendre à dessiner en priorité les masses développe en fait la capacité à penser en peintre, c'est-à-dire à lire les valeurs sans la distraction des couleurs ; leur manipulation sera d'autant plus facile que l'art des valeurs aura été maîtrisé. Malchair invite même le paysagiste à utiliser le bout de son doigt pour estomper les marques de crayon plus rapidement et marquer les valeurs, car « les plus beaux effets dans la nature sont trop passagers pour laisser le temps à l'artiste de fouiller dans ses poches à la recherche d'un instrument³³ ».

28 Cozens, *A New Method...*, *op. cit.*, p. 17 et Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 91.

29 Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 108.

30 *Ibid.*, p. 55.

31 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 3 ; Cozens, *A New Method...*, *op. cit.*, p. 8-9.

32 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 3-4.

33 « [...] many of the most beautiful effects in Nature are too momentary to allow the artist time to fumble in his pockets for tool » Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*,

L'observation continue et attentive du paysage naturel permet d'en extraire les propriétés caractéristiques, de percevoir davantage son « histoire » pour mieux la relater. Le peintre doit entraîner son œil à saisir les effets atmosphériques évanescents, les jeux de lumière, les compositions peu conventionnelles, les impressions de perspective, *etc.* Si certains phénomènes naturels ou sensations visuelles se révèlent particulièrement délicats à reproduire de manière graphique ou picturale, l'exercice répété de l'étude en plein air ne développera que davantage une certaine adresse, conditionnée par un regard plus perçant. Le paysage naturel décline aussi des qualités picturales que l'œil exercé doit saisir : le regard scrutateur repère les compositions naturelles harmonieuses, même s'il faut par ailleurs « aider la nature » en l'améliorant³⁴. Le peintre a donc à sa disposition, outre le matériel professionnel que sont les pinceaux, les pigments et les liants, deux instruments constitutifs de sa personne, la main et l'œil, que l'apprentissage technique du dessin doit aussi former.

De la prise en compte de la couleur

Dans la société britannique des Lumières, l'enseignement singularisé du dessin de paysage rejoint pleinement les idées philosophiques et scientifiques contemporaines qui, suivant une logique parallèle, favorisent à leur tour la prise en compte de la couleur dans l'exercice de l'étude sur le motif.

Dans la continuité des travaux d'Isaac Newton sur la lumière et les sciences optiques, les recherches sur la vision suscitent beaucoup d'intérêt, et en premier lieu celles de George Berkeley. Dans son *Essay Towards a New Theory of Vision* (Londres, 1736), le philosophe soutient que la planéité d'une image, essentiellement constituée de formes géométriques douces et uniformes au toucher, ne peut être perçue immédiatement comme telle par la vision, parce que cette planéité se montre en essence variée et multiforme³⁵. En d'autres mots, les objets solides n'apparaissent pas à l'œil comme des surfaces planes, mais ce sont plutôt les solides et les plans qui apparaissent comme une diversité de couleurs. Ainsi l'œil ne saisit que les effets de lumière et de couleurs : « tout ce qui est correctement perçu par la faculté visuelle n'est rien de plus que des couleurs, avec leurs variations et différentes proportions de lumière et d'ombre³⁶ ».

p. 40. Cette méthode n'est pas sans rappeler l'utilisation du pouce par Titien pour fondre plus rapidement ses couleurs.

34 Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 58 et Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 54.

35 George Berkeley, *An Essay Towards a New Theory of Vision*, Dublin, A. Rhames, 1709, p. 185 (Section CLVI The Proper Objects of Sight incapable of being managed as Geometrical Figures).

36 *Ibid.*

Cela implique concrètement que la solidité des objets ne doit pas être figurée par un tracé graphique, mais bien par un jeu de lumière. Berkeley ajoute que l'esprit est même apte à interpréter certains sentiments par des lignes visibles, qui correspondent en fait à un enchaînement de *stimuli* visuels, c'est-à-dire à des « points » de diverses lumières et couleurs vus successivement³⁷.

Dans les sections de son manuscrit intitulées *Of outline* et *Of shading*, Malchair aborde la question des valeurs tonales dans un dessin de paysage³⁸. Il y propose un procédé pour dessiner sans traits délinés, car, précise-t-il, « [la] ligne géométrique est totalement impropre à toute partie³⁹ » du paysage (fig. 7). Le professeur de dessin explique que l'artiste trace le plus souvent un contour « [...] comme si c'était la continuité d'une supposition, d'où surgit une éruption de toutes sortes de points et de teintes, ou d'une variété de lignes brisées, bref la formation de son extrémité est déjà de la peinture dans une certaine mesure⁴⁰ ». Ces propos mettent en évidence les liens directs entre l'enseignement de Malchair et les théories de Berkeley. Les peintres de paysage, dont l'art même est celui de la couleur et de la lumière, cherchent ainsi à cette période à intégrer concrètement dans leur pratique artistique les dernières avancées en matière d'optique.

En outre, les penseurs britanniques de la fin du xvii^e et du début du xviii^e siècle préparent le terreau des nouvelles esthétiques du paysage qui se mettent en place au cours du xviii^e siècle, par un approfondissement progressif des liens triangulaires qui unissent nature, sentiment et art. Ils font ainsi valoir un nouveau rapport de l'homme à la nature, qui interfère dans sa perception du paysage. La connaissance empirique, fondement de la philosophie de John Locke et de ses suiveurs, devient le moteur de l'appréhension de cette nature, et en particulier de l'observation directe du paysage tant recherchée par les voyageurs du Grand Tour⁴¹. De surcroît, celle-ci trouve dans les théories de l'associationnisme, initiées par Locke et promulguées par David Hartley, une

37 Berkeley, *An Essay Towards ...*, *op. cit.*, p. 173-174 (section CXLV Several other Reasons hereof affirm'd).

38 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 3-4 et 37-40 avec six pages recto (p. 41-51) proposant plusieurs dessins en guise d'illustration du procédé.

39 « *The geometrical line is totally unfit for any part[...]* » Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 37.

40 « *as it was the continuity of his line to suppositions, then brakes out all at once in dots of all manner of size and complexion, or in a variety of jaggedness; in short the formation of his extremities is itself painting in some degree already* » Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 4.

41 Voir *Essay concerning Human Understanding*, (Londres, 1689) et Maxime Chapuis, « L'épistémologie de Locke : sensation et couleur », dans Marina Poisson (dir.), *Réfléchir [sur] la sensation*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 29-35.

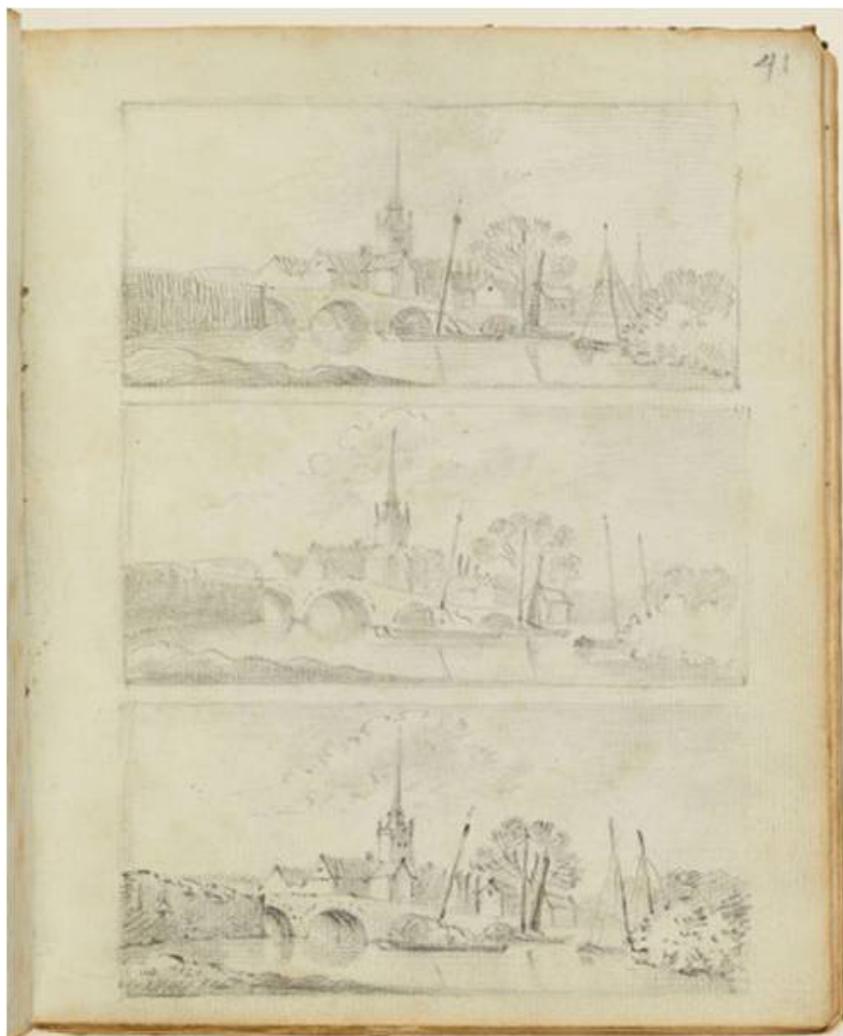


Fig. 7. John Baptist Malchair, *Observations sur le paysage*, 1791, graphite et encre sur papier relié, 20,3 × 16 cm, Oxford, Ashmolean Museum. © MC Ashmolean Museum, University of Oxford.

voie d'exploration menant à la délectation : perception visuelle et imagination se combinent pour définir des associations mentales propres à fournir un plaisir de contemplation⁴².

Dans le domaine de la pratique artistique, cette perception de la nature ne se conçoit plus uniquement par la simple application de normes ou la fidélité à des conventions plastiques, mais bien par le recours à des artifices novateurs qui

⁴² Voir Barbara Bowen Oberg, « David Hartley and the Association of Ideas », dans *Journal of the History of Ideas*, vol. 37, n° 3 (juillet-septembre 1976), p. 441-454.

permettent de rendre compte de l'intensité de l'impression ressentie, comme suggéré par David Hume⁴³. Le peintre observe et « imite » la nature, mais livre également sa perception distincte face au « spectacle » de la nature. De Locke à Hume, les philosophes ont ainsi fourni la matrice d'une vision du paysage où la quête de la beauté, du sublime ou de la beauté *picturesque* domine⁴⁴. Figurer le paysage concourt ainsi à fournir non seulement un répertoire d'« images », mais contribue aussi à entretenir la délectation de l'amateur instruit. C'est là le principe même qui conduit certains paysagistes britanniques à concevoir l'esquisse en couleur, celle que Gilpin désigne sous le vocable d'« esquisse ornée », comme support de communication de leurs idées créatives.

De la « reconstitution » du geste artistique en question

En résumé, cette étude a souhaité mettre en évidence le fondement du geste artistique des aquarellistes britanniques dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, qui se trouve dans les méthodes novatrices d'enseignement du dessin prévalant à cette époque en Grande-Bretagne, elles-mêmes inspirées de la pensée contemporaine. Ces méthodes concourent au développement d'un regard exercé et d'une grande dextérité dans la pratique de l'étude sur le motif en couleur, et nourrissent l'expression d'une inventivité matérielle et technique chez les aquarellistes. L'examen détaillé d'une esquisse sur le motif, réalisée par John W. Smith, a servi à le démontrer.

Ce même examen invite parallèlement à certaines mesures de prudence dans le recours aux indices matériels comme outil méthodologique. Plutôt que de chercher à reconstituer le geste artistique dans l'absolu, il semble préférable de rapprocher les observations techniques et matérielles, minutieusement constatées par l'étude des œuvres, des recherches artistiques ayant cours à une période donnée. Une telle approche méthodologique nécessite de maîtriser, au moins en partie, les matériaux et techniques usuels de l'époque, afin d'interpréter les indices relevés avec le plus d'objectivité possible. Ce savoir ne peut

⁴³ Voir Frédéric Brahami, *Introduction au Traité de la nature humaine de David Hume*, Paris, Puf, 2003.

⁴⁴ Voir Marie-Madeleine Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Aubier, 1980 ; Baldine Saint Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005 ; Patrick Lhot, *Peinture de paysage et esthétique de la démesure. XVIII^e et début XIX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; Michel Conan, « Le pittoresque : une culture poétique », dans Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 119-150 ; Jan Blanc, « Le naturel, oui, mais quelle nature ? Pittoresque, peinture et jardin dans l'Angleterre du XVIII^e siècle », dans Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine, Magali Théron, Michaël Szanto (dir.), *Arte dal Naturale*, Rome, Campisano Editoriale, 2018.

s'acquérir uniquement de façon livresque. À l'instar de tout élève d'un *drawing master* au XVIII^e siècle, l'historien de l'art doit aujourd'hui former son œil et, si possible, sa main. Seuls la répétition des examens, portant sur une diversité d'œuvres, et l'établissement d'un dialogue constructif avec les conservateurs, les scientifiques du domaine de la conservation et les historiens des techniques peuvent mener à une telle maîtrise. Enfin, comme l'exemple des aquarellistes britanniques le démontre, il semble primordial lors de toute « reconstitution » de geste de considérer le contexte artistique, philosophique et social afin d'en mesurer les incidences sur la pratique artistique.

Cette prudence mise en œuvre, le relevé d'indices matériels et ses interprétations, voire la reconstitution d'un savoir-faire, permettent d'écrire une page de l'histoire matérielle et technique, en l'occurrence pour le paysage britannique de la fin du XVIII^e siècle, alors même que les sources archivistiques sont particulièrement silencieuses.

PIQUER, PLAQUER : CÉZANNE, PISSARRO, ET LA PEINTURE AU COUTEAU À PALETTE

NANCY LOCKE

Professeure à l'Université d'État de Pennsylvanie

Une place à La Roche-Guyon, une petite toile de Pissarro de 1867 (**fig. 1**), ne semble pas à sa place parmi les paysages plus aboutis peints par l'artiste au début de sa carrière, comme *Bords de la Marne à Chennevières* (**fig. 2**)¹. Le tableau n'a pas été entièrement exécuté au couteau à palette, mais l'empâtement est lourd ; et là où un pinceau a été utilisé, les touches sont larges et succinctes. Certains éléments, tel le mur en stuc de la façade principale, ont été retravaillés, recouverts d'une peinture posée au couteau, comme s'il s'agissait de l'œuvre d'un plâtrier, et non d'un artiste peintre, exposant au Salon en tant qu'élève d'Anton Melbye et de Camille Corot.

Ce tableau constituerait l'une des premières contributions de Camille Pissarro dans le dialogue artistique qui s'établit entre lui et Paul Cézanne. À cet égard, il est couramment admis que Cézanne fit son apprentissage de la peinture en plein air en travaillant aux côtés de Pissarro, et que sa transition depuis une manière sombre, violente et expressionniste vers des ouvrages qualifiés d'« impressionnistes » fut le résultat de ce travail en commun, voire d'une ascendance prise par Pissarro sur Cézanne. Une observation rapprochée des

1 Plusieurs spécialistes, comme Joachim Pissarro, datent cette œuvre de 1865 ; voir *Pissarro : Critical catalogue of paintings*, Paris, New York, et Milan, Wildenstein Publications, Rizzoli, et Skira, 2005, t. 2, p. 94 (n° 104). La Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz maintient la date de 1867, établie dans le catalogue raisonné précédent de Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi ; voir Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro : Son art – son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1939, t. 1, p. 84 (n° 49). Joachim Pissarro note que Camille Pissarro est resté à La Roche-Guyon à quatre reprises entre 1857 et 1865 ; voir Janine Bailly-Herzberg (éd.), *Correspondance de Camille Pissarro, Tome 1 : 1865–1885*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 26–29. Comme la peinture semble avoir été particulièrement retravaillée au couteau à palette, il est fort possible que Pissarro ait peint la scène pendant son séjour à La Roche Guyon en 1865, puis qu'il y ait ajouté la dernière couche en 1867, en même temps que la *Nature Morte* datée. Pour une vue du site au ^{xx}e siècle, voir : Leopold Reidemeister, *Auf den Spuren der Maler der Ile de France : topographische Beiträge zur Geschichte der französischen Landschaftsmalerei von Corot bis zu den Fauves*, Berlin, Propyläen Verlag, 1963, p. 42.



Fig. 1. Camille Pissarro, *Une place à La Roche-Guyon*, 1867, huile sur toile, 50 × 61 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie. © Christopher Campbell



Fig. 2. Camille Pissarro, *Bords de la Marne à Chennevières*, 1864-1865, huile sur toile, 91,5 × 145,5 cm, Édimbourg, Scottish National Gallery. © National Galleries of Scotland/Google Art Project

gestes que Pissarro et Cézanne exécutèrent en dialogue à l'aide du couteau à palette livre cependant un récit plus nuancé de leurs échanges, un récit qui ne peut être considéré comme celui d'une influence unilatérale ou comme celui d'une progression linéaire. L'œuvre de Cézanne, aussi irrégulière et brute qu'elle fût dans les années 1860, apparaît alors plus suggestive et plus influente pour Pissarro, que la plupart des historiens l'ont reconnu².

Quoiqu'il existe certaines différences techniques entre les couteaux à palette, conçus pour gratter ou nettoyer la palette, et les couteaux à peindre qui ont plutôt la forme d'une truelle, c'est le premier terme qui sera employé dans cette étude. Ces couteaux présentent une lame flexible en métal, avec laquelle la peinture peut être appliquée sur la toile de différentes manières, pour produire soit des effets fins, dentelés ou effilés, soit à l'inverse des plaques épaisses, ou encore en faisant appel à d'autres techniques pour obtenir d'autres résultats qui sont contraires à ce qu'il est généralement possible de réaliser avec un pinceau³.

Des expériences, des proclamations

Une place à La Roche-Guyon appartient vraisemblablement à une série de toiles, récentes ou plus anciennes, qui furent retravaillées au couteau à palette par Camille Pissarro entre 1866 et 1867. Comme l'a noté Christopher Campbell, Pissarro repeignit de la même manière une *Nature morte*, appliquant au couteau une épaisse couche d'empâtement sur une couche sous-jacente exécutée au pinceau⁴ (**fig. 3**). *Bords de la Marne en hiver*, exposée par Pissarro au Salon de 1866, comporte elle aussi de nombreuses sections retravaillées à l'aide du couteau à palette (**fig. 4**), que Pissarro utilisa ici pour couvrir une peinture plus ancienne au pinceau, plus finement travaillée.

L'œuvre montre un champ devant une colline ; à gauche, un chemin bordé d'arbres dessine une ligne orthogonale dans le schéma perspectif du tableau. Traversant le champ au premier plan, une ligne marron évoque une terre

- 2 Pour une analyse plus complète de la relation entre Cézanne et Pissarro, voir Joachim Pissarro, *Pioneering Modern Painting: Cézanne & Pissarro, 1865–1885*, New York, Museum of Modern Art, 2005, particulièrement p. 38–64. Voir aussi Richard Brettell, « Cézanne/Pissarro : Élève/élève, » dans Françoise Cachin (éd.), *Cézanne aujourd'hui*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 29–37 ; et Anthea Callen, *The Work of Art: Plein Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France*, Londres, Reaktion Books, 2015, p. 173–193.
- 3 Pour une approche détaillée de l'usage des couteaux à palette au XIX^e siècle et des techniques employées par Courbet, Pissarro, Cézanne, ainsi que leurs prédécesseurs, voir Callen, *The Work of Art*, *op. cit.*, p. 159–178.
- 4 Voir Christopher Campbell, « Pissarro and the palette knife : Two pictures from 1867 », *Apollo* 136, n° 369, novembre 1992, p. 313.



Fig. 3. Camille Pissarro, *Nature Morte*, 1867, huile sur toile, 99 × 81 cm, Toledo, Toledo Museum of Art. © Christopher Campbell



Fig. 4. Camille Pissarro, *Bords de la Marne en hiver*, 1866, huile sur toile, 91,8 × 150,2 cm, Chicago, Art Institute. © Art Institute of Chicago

labourée ou la bordure d'un terrain. Pourtant, en y regardant de plus près, il devient évident que c'est l'intégralité du champ au premier plan qui était à l'origine brune, tandis qu'un dessin léger suggérait des rangées de cultures. Ce premier état de l'œuvre aurait été composé de subtils tons foncés donnés par les arbres sur la colline, de quelques bâtiments éclairés par la lumière du soleil perçant à travers les nuages, et d'un vaste ciel occupant près de la moitié de la composition.

Les nuages blancs dans le coin supérieur droit ont été formés par Pissarro en utilisant le couteau à palette d'une façon qui rappelle celle de Courbet. Ce qui suit dépasse pourtant de loin par son audace le premier état de la peinture. L'épaisseur et la lourdeur des nuages gris et blancs sont exceptionnelles dans l'œuvre de Pissarro, et affirment que le tableau n'a pas pour objectif de plaire au spectateur, comme le remarqua Émile Zola dans son compte rendu du Salon⁵. Pissarro a probablement travaillé par addition au couteau à palette pour recouvrir les nuages de gris et de bleus gris sombres, accolés à des blancs et des blancs-jaunes intenses, jusqu'à ce que cette moitié du tableau éclipse littéralement, et dans un sens l'emporte, sur le paysage en dessous. La subtile observation des peupliers sur la colline, les figures sur le chemin, le champ terreux qui ouvrait à l'origine l'espace de la peinture, tout cela aurait alors paru trop doux en vis-à-vis du nouveau ciel pesant. Le peintre a peut-être ainsi pris le couteau à palette pour ajouter une partie de l'application jaune-vert et ocre sur le flanc de la colline, contre les peupliers sombres. Il a ensuite effectué une série de mouvements, qui sont véritablement sans précédent dans son œuvre : il a transformé le champ ouvert de terre labourée assez sombre, avec ses rangées nettes, un champ dont l'étendue convenait au format d'un paysage, en cette forme quadrilatérale verte et plane que nous voyons aujourd'hui. Pissarro a étalé la peinture verte sur-le-champ de la même manière qu'un cultivateur aurait utilisé une truelle pour égaliser un terrain. Le champ vert n'est pas conforme à la ligne de perspective établie par le chemin ; au lieu de cela, il s'incline vers le plan du tableau, pour devenir une forme qui répond à la lourdeur du ciel. Il n'y a pas ici d'effets étincelants ou délibérément irréguliers résultants du couteau à palette : les bords du champ vert sont émoussés, les gestes sont doux et ne se font pas remarquer. À la base de la ligne d'arbres penchés et sans feuilles, une zone de bordure brune et jaune révèle les origines modestes du champ, qui se dresse à présent comme un écran, au lieu de s'ouvrir vers le paysage et vers le champ de vision du spectateur.

5 Émile Zola, *Mes Haines : Causeries littéraires et artistiques. Mon Salon (1866), Édouard Manet : Étude biographique et critique*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 320.

À l'instar d'*Une place à La Roche-Guyon* de Pissarro, *L'Avocat (l'Oncle Dominique)* de Cézanne juxtapose de vastes zones de peinture au couteau, principalement blanches, à des passages de peinture brossée en empâtements épais (fig. 5). Cézanne ne rejette cependant pas tous les aspects de l'illusionnisme traditionnel. Il modèle en effet la figure et enregistre les changements de valeur autour du nez ou des orbites, tandis que le dos de la main de Dominique montre un amoncellement de lourdes touches de peinture. Autour de la figure se trouve l'espace, ou plutôt une absence d'espace ; Dominique semble emmuré par la peinture blanche appliquée au couteau. Cézanne laisse visibles les bords nus de la toile, avec de vastes zones rugueuses qui révèlent une couche antérieure de vert. Il travaille dans le blanc au couteau, comme s'il s'agissait du plâtre recouvrant la dernière pierre de *La Barrique d'amontillado*⁶. La figure reste cependant suffisamment en haut relief, pour ne pas être tout à fait étouffée par la truelle que Cézanne brandit, chargée de peinture blanche.



Fig. 5. Paul Cézanne, *L'Avocat (l'Oncle Dominique)*, 1866, huile sur toile, 65 × 54 cm, Paris, musée d'Orsay. © Réunion des musées nationaux

6 Edgar Allen Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, M. Lévy, 1857, p. 147-156.

Vers la peinture en plein air

Une anecdote révélatrice nous est relatée à ce sujet par l'un des premiers observateurs des deux artistes travaillant ensemble dans le paysage. Gustave Coquiote, auteur de l'un des premiers ouvrages sur Cézanne, rapporte le témoignage d'une personne qui tomba sur eux dans la campagne : « Monsieur, j'ai vu bien souvent les tableaux de MM. Cézanne et Pissarro. M. Pissarro, en travaillant, "piquait" (et mon paysan faisait le geste), et M. Cézanne "plaquait" (autre geste)⁷. » Selon cet observateur contemporain, Pissarro était plus susceptible de travailler avec un pinceau perpendiculaire à la toile, l'approchant avec un mouvement de tamponnage ou de piqûre, alors que Cézanne était plus enclin à se déplacer latéralement avec son pinceau ou son couteau à palette, travaillant ainsi dans le même plan que la toile.

La distinction est importante ; et *Le Chemin montant, L'Hermitage, Pontoise* de Pissarro peut figurer à ce titre comme l'un des moments clés de ses échanges avec Cézanne (fig. 6). L'œuvre présente en effet en certains endroits des pointillés impressionnistes, le « piquer » de la citation, par exemple pour les feuilles réalisées avec de petits tamponnements du pinceau. Dans le même temps, Pissarro procède aussi manifestement par des marques plus larges, du type « plaquer », voire du type cézannien, comme pour les ombres au travers du chemin montant, les toits et les champs au loin, ou le feuillage le long du chemin. Le fait que le peintre de *La Côte du Jalais, Pontoise* représente les toits en haut à gauche presque comme un château de cartes, composé de larges coups de pinceau, n'a rien de surprenant (fig. 7). Ce qui étonne, et qui diffère ici dans la manière de Pissarro, est sa façon de traiter le ciel : un bleu clair posé par-dessus le feuillage, et qui s'affirme devant lui. Le long du toit, juste en dessous du sentier, des carrés d'ombre et de lumière forment un damier scintillant. Au-dessus du toit, un morceau de falaise forme un hexagone saillant de terre et de roche. C'est un passage d'une brutalité remarquable, placé près de ce chemin entouré de feuillage et du toit en damier, et qui peut être lu comme incohérent. Pissarro a chargé plus lourdement l'empâtement ici, comme s'il l'avait retravaillé sur la fin. Ce remaniement a un aspect très cézannien : des coups de pinceau parallèles, une structure radiale, et même des carrés de touches parallèles, qui apparaissent presque comme un microcosme de tout ce morceau de falaise.

L'usage du couteau à palette dans le *Chemin Montant* est retenu, mais les types de marques que Pissarro réalise sont hétérogènes. Certaines zones de feuillage jaune-vert, sur la gauche du tableau, ont été légèrement coutelées et aplaties, tandis que Pissarro utilise dans le même temps un pinceau pour imiter les « plaques » du couteau sur les façades des maisons au loin.

7 Gustave Coquiote, *Paul Cézanne*, Paris, Albin Michel, 1919, p. 61.



Fig. 6. Camille Pissarro, *Le Chemin montant, L'Hermitage, rue de la Côte-du-Jalet, Pontoise*, 1875, huile sur toile, 54 × 65 cm, Brooklyn, Brooklyn Museum. © Christopher Campbell



Fig. 7. Camille Pissarro, *La Côte du Jalais, Pontoise*, 1867, huile sur toile, 87 × 115 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. © Christopher Campbell

La naissance du signe unitaire

L'Étang des Sœurs, Osny, près de Pontoise de Cézanne semble dater de la même époque que le *Chemin montant* de Pissarro, dans la mesure où le couteau à palette y est très largement utilisé (fig. 8)⁸. Pissarro fut le premier propriétaire de ce tableau, issu du dialogue entre les deux artistes⁹. Cézanne y représente les rives boisées d'un ruisseau ou d'un étang. Un petit chemin, parallèle à l'eau, est visible au premier plan¹⁰. L'une des caractéristiques les plus frappantes de *L'Étang des Sœurs* est la lumière du soleil oblique qui s'infiltré à travers les



Fig. 8. Paul Cézanne, *L'Étang des Sœurs, Osny, près de Pontoise*, 1875, huile sur toile, 60 × 73,5 cm, Londres, The Courtauld Gallery. © Christopher Campbell

- 8 Des désaccords existent quant à la date de ce tableau. John Rewald situe son exécution en 1877. Voir John Rewald avec Walter Feilchenfeldt et Jayne Warman, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, New York, Harry N. Abrams, 1996, t. 1, p. 210–11 (n° 307). Stephanie Buck et al., *The Courtauld Cézannes*, London, Paul Holberton, 2008, p. 74, contient une discussion sur la date proposée par Kathleen Adler, autour de 1875. Pissarro, *Pioneering Modern Painting*, op. cit., p. 159, avance également une datation autour de 1875. Nous soutenons en l'occurrence l'avis de Joachim Pissarro.
- 9 Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne*, op. cit., t. 1, p. 210 (n° 307).
- 10 Alain Mothe, *Ce que voyait Cézanne: Les Paysages impressionnistes à la lumière des cartes postales*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2011, p. 74–75 : l'auteur évoque

arbres. Cette lumière, Cézanne la représente en jaunes-verts et jaunes, essentiellement par de larges éclats de peinture appliqués au couteau. Si Cézanne crée l'effet d'une lumière solaire étincelante dans *L'Étang des Sœurs*, il le fait sans faire appel aux marques courtes et vaporeuses des feuilles et de leurs ombres, que Pissarro utilise de son côté pour produire la lumière vacillante du *Chemin montant*.

Alors que *Chemin montant* présente une gamme étendue de manières d'appliquer la peinture, parmi lesquelles de larges coups de pinceau, des touches plus fines, des éclats de peinture, des passages dessinés à l'aide d'un pinceau plus fin, et des zones de peinture pressée et étalée au couteau à palette, *L'Étang des Sœurs* a été largement recouvert par les traces d'un couteau à palette, toutes relativement similaires dans leur taille et dans leur orientation. Outre les touches de pinceau pour représenter le ciel, les feuilles, ou la lumière du soleil dans l'interstice des branches, Cézanne a étalé une remarquable série de marques de couleurs virides, vert émeraude, jaune chrome et bleu cobalt, mélangées avec du blanc¹¹. De temps à autre, des zones de ciel bleu clair recouvrent des zones de feuilles vertes, comme si le ciel repoussait l'arbre en arrière-plan.

Bien que beaucoup des marques dans *L'Étang des Sœurs* soient cunéiformes, plus ou moins en pointe-de-diamant ou triangulaires, et bien que le bord des plaques de peinture puisse paraître rugueux ou vaporeux, ces marques suivent l'angle diagonal de la lumière du soleil et défilent avec une régularité frappante. Alors que les traces hétérogènes de Pissarro dans *Chemin Montant* prennent des tailles et des formes différentes, afin d'imiter les objets représentés, les larges taches de Cézanne dans *L'Étang des Sœurs* ont peu en commun avec l'échelle et la texture des choses du monde que Cézanne choisit de représenter.

Contrairement à Courbet, qui utilisait le couteau à palette pour produire des effets de matière, tels ceux d'écorces rugueuses, d'un col en dentelle, de l'écume des vagues ou du sable sur la plage, l'utilisation par Cézanne du couteau à palette dans *L'Étang des Sœurs* n'a rien à voir avec la texture des objets représentés. Les troncs d'arbres sont les seuls éléments que Cézanne ne peint *pas* au couteau à palette. Celui-ci est plutôt utilisé pour les feuilles, la lumière sur les feuilles, l'herbe, le chemin ensoleillé et le ciel, aucun de ces éléments n'étant pourtant foncièrement rugueux ou irrégulier. En effet, les passages du ciel et de la lumière, immatériels dans le monde réel, sont dotés par leur traitement au couteau d'une matérialité proche de celle des feuilles et des branches dans la peinture de Cézanne.

le parc du château de Busagny, à Osny, comme site éventuel du motif, dont il reproduit une photographie.

11 Buck *et al.*, *The Courtauld Cézannes*, *op. cit.*, p. 69.

Cézanne ne veut plus ici improviser une série de signes pour fournir certaines indications sur la taille, la forme ou la texture des objets de son motif. Au contraire, il semble plutôt chercher ce qui constituerait une sorte de signe unitaire, qu'il exécute dans cette œuvre à l'aide d'un couteau à palette. Les touches de couleur faites au couteau dans *L'Étang des Sœurs* possèdent une orientation distincte. Nombre d'entre elles ont un bord vapoureux qui offre une certaine transparence avec la touche adjacente ; et ce bord donne une légèreté à ce qui se lirait autrement comme des marques lourdes. Les signes de Cézanne dans ce tableau enregistrent son observation conscience des choses, comme la lumière jaune et vert jaune dans les arbres, mais ils restent également ouverts les uns aux autres, et sont susceptibles d'être altérés par ceux qui les suivent¹². Les bords en dent-de-scie de nombreuses traces laissées par le couteau à palette dans *L'Étang des Sœurs* deviendront les courts traits de pinceaux parallèles que Cézanne déploiera dans des œuvres telles que la *Vue panoramique d'Auvers-sur-Oise* (fig. 9). Il est impossible d'affirmer que Cézanne invente dans *L'Étang des*



Fig. 9. Paul Cézanne, *Vue panoramique d'Auvers-sur-Oise*, 1873-1875, huile sur toile, 65,2 × 81,3 cm, Chicago, Art Institute. © Christopher Campbell

12 Callen, *The Work of Art*, *op. cit.*, p. 181 ; Timothy James Clark, « Phenomenality and Materiality in Cézanne », dans Tom Cohen (éd.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 103-109.

Sœurs celle qu'on appelle la « touche constructive », mais cette œuvre révèle pourtant à quel point son dialogue avec Pissarro, sur leur façon de répondre au projet impressionniste, mène Cézanne à la recherche d'une régularité et d'une cohérence qui manque à la manière polyglotte de Pissarro¹³.

Conclusion

Quand les deux artistes reprirent leur couteau à palette dans les années 1870, chacun d'entre eux se trouvait à un carrefour. Pour Pissarro, le couteau à palette ne se limiterait pas à exécuter des ornements ou des effets spéciaux, et, dans le même temps, aucune manière de l'utiliser ne deviendrait dominante ou systématique. Le choix même du motif dans *Le Chemin montant* lui permet de déployer la richesse de son approche : un chemin rocheux et escarpé, des arbres dans l'ombre et la lumière au premier plan, un ravin et un toit avoisinant, un groupe de maisons dans une vallée lointaine. Quand Cézanne revient pour sa part au couteau à palette dans *L'Étang des Sœurs*, il choisit un motif plus ordonné que celui de Pissarro : un talus et un chemin au premier plan, un étang ou un ruisseau, et des rangées d'arbres disposées parallèlement au plan du tableau, sans même la géométrie en perspective de *Bords de la Marne en hiver*. Rien n'est trop proche et rien n'est trop éloigné. Cézanne assemble le tableau comme s'il était à la recherche d'une marque cohérente, chacune d'entre elles étant néanmoins suspendue dans un champ d'irrégularités.

Bien plus tard, Cézanne remplira un questionnaire censé être une sorte de test de personnalité¹⁴. À la question : « Quel est, selon vous, l'idéal du bonheur terrestre ? », il répondit que ce serait d'« avoir une belle formule », avoir un beau système pour peindre. Émile Bernard se souvint avoir entendu Cézanne dire de Pissarro qu'« il a été très près de la nature¹⁵ ». Ces deux affirmations entrent en résonance avec les preuves visuelles fournies par les peintures respectivement exécutées par les deux artistes au couteau : Pissarro s'engageant de façon étroite avec les éléments signifiants du motif ; Cézanne partant à la recherche d'un système ou d'un ordre. Il est possible de voir dans l'usage du couteau à palette de Pissarro le maintien d'une certaine liberté de mouvement, surtout lorsqu'elle est comparée à la fragmentation des marques « piquées ». Dans le même temps, l'attrait déjà manifeste de Cézanne pour des marques plaquées

13 Theodore Reff, « Cézanne's constructive stroke », *The Art Quarterly* 25, n° 3, automne 1962, p. 214–227.

14 Paul Cézanne, « Mes confidences », dans P. Michael Doran (éd.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 102–104, reproduit dans Jean-Claude Lebensztejn, *Études cézanniennes*, Paris, Flammarion, 2006, p. 94–95 ; voir la discussion de Lebensztejn, p. 25–44.

15 Doran (éd.), *Conversations*, op. cit., p. 37 et 62.

au couteau dans *L'Étang des Sœurs* ne se confirmerait pas seulement dans son œuvre avec l'invention de la touche constructive ; il entraînerait également Pissarro dans le sillage de Georges Seurat et de la « formule » néo-impressionniste, qui deviendra une préoccupation majeure pour lui dans les décennies qui suivirent.

Traduit de l'anglais par Johann Le Guelte

PROCÉDÉS ET GESTE ARTISTIQUE

BÉNÉDICTE TRÉMOLIÈRES

Restauratrice de peinture et docteure en histoire de l'art, chercheuse associée au GRHiS EA 3831, Université de Rouen-Normandie

Le geste du peintre pourrait se définir comme le mouvement qui conduit à déposer sur un support une matière plus ou moins fluide. Dans le cas de la peinture à l'huile, la matière est un agrégat de pigments et de liant oléo-résineux, étalé par touches plus ou moins épaisses, qui, en séchant, se fige et garde l'empreinte de la brosse, du pinceau, du couteau qui ont servi à l'appliquer. La reconstitution d'un tel geste artistique s'appréhende non seulement à travers les représentations d'atelier (peintures, gravures, photographies, films) ou les récits décrivant le peintre au travail, mais également à partir de l'observation de la matière picturale sèche, mémoire concrète en quelque sorte de l'acte de peindre¹.

Sur certaines œuvres, la corrélation entre geste et matière s'impose. *Le Talisman* de Paul Sérusier (Paris, musée d'Orsay) (**fig. 1**) en est un exemple : de ses touches distinctes, directement posées sur le support se déduisent une rapidité d'exécution, une assurance de la main, une application sans reprise des couleurs (**fig. 2**). La matière révèle des gestes qui, eux-mêmes, répondent à l'histoire de l'œuvre, telle qu'elle a été racontée par Maurice Denis, et l'ensemble contribue à en faire une « icône » de l'art². D'autres œuvres sont plus complexes, les temps de création se mêlent, la matière picturale accumulée, superposée et juxtaposée qu'elle soit fine ou épaisse, ne témoigne pas d'une gestuelle artistique précise et ce que le peintre donne à voir au final masque son labeur, son cheminement, sa manière de faire. Denis Diderot s'émerveille par exemple de la diversité de la matière de Jean-Baptiste Chardin, déclarant devant son envoi au Salon de 1763 : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont

- 1 Les restaurateurs, les scientifiques, les conservateurs développent depuis le milieu du XXe siècle des études sur la matière d'une œuvre et fondent leur recherche sur une observation minutieuse des matériaux et de leur mise en œuvre. Voir Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin, François Trémolières (dir.), *La restauration des peintures et des sculptures, Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, Armand Colin, 2012.
- 2 Voir Claire Bernardi et Estelle Guille des Buttes-Fresneau (dir.), *Le Talisman de Paul Sérusier: une prophétie de la couleur*, cat. expo., Paris, musée d'Orsay (29 janvier-28 avril 2019), Paris, musée d'Orsay/Réunion des Musées nationaux, 2018.

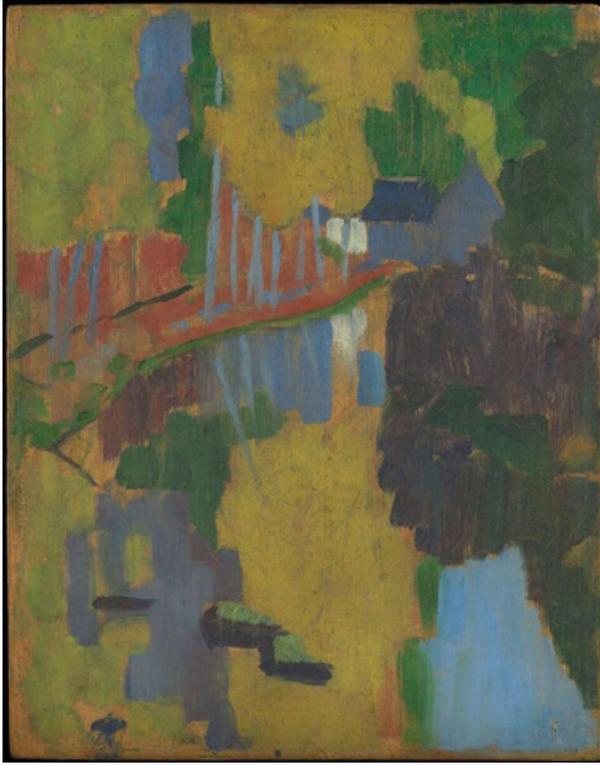


Fig. 1. Paul Sérusier, *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*, 1888, huile sur bois, 27 × 21 cm, Paris, musée d'Orsay. © Bénédicte Trémolières



Fig. 2. Paul Sérusier, *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour* [détail des touches], 1888, huile sur bois, 27 × 21 cm, Paris, musée d'Orsay. © Bénédicte Trémolières

l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée [...] Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit³ ». Le critique s'émerveille de la mystérieuse alchimie dont le peintre garde le secret, au point que Chardin peignait toujours seul et que l'écrivain des Lumières ne put jamais le voir à l'œuvre⁴.

Anne-Louis Girodet à l'opposé, invitait ses admirateurs dans son atelier afin qu'ils assistent à l'application de ses dernières touches :

Girodet laissait près de son tableau sur chevalet, une boîte à couleurs ouverte, avec la palette chargée et l'appuie-main tout préparés. Puis de temps en temps, et comme s'il lui fût venue une idée soudaine, il faisait des excuses aux assistants, leurs demandant en grâce la permission de donner encore quelques touches... quelques touches seulement ! à un endroit qui avait besoin de correction ; et saisissant son pinceau qu'il agitait près de la palette, il le promenait légèrement sur les contours comme s'il eut cherché à leur donner plus de pureté ou de mollesse⁵.

Étienne-Jean Delécluze, qui rapporte cette mise en scène du peintre dans ses mémoires, n'hésite pas à la qualifier de « manœuvre », destinée à lui apporter un succès tout particulier auprès des femmes.

Ainsi, l'étude du geste des peintres travaillant l'huile s'avère un exercice parsemé de pièges, engendrés par les possibilités multiples qu'offre une technique aux éléments constitutifs variés, qui se combinent, se superposent, se modifient, une technique pour laquelle l'interprétation de la gestuelle artistique n'a pas l'évidence de l'esquisse rapide ou de l'aquarelle.

Nous donnerons ici l'exemple de différentes peintures à l'huile de la deuxième moitié du XIX^e siècle que nous avons eu l'occasion d'observer récemment lors de restaurations ou de constats. Elles ont en commun une même préparation qui est ici une source de confusion dans l'interprétation du geste artistique. Peu étudiées et non décrites dans les manuels ou les dictionnaires de peinture, nous utiliserons pour la nommer le terme de « préparation structurée ».

Dans la peinture à l'huile, ce que l'on nomme préparation, ou encore enduit, est la couche intermédiaire entre le support et la couche colorée. Généralement peu visible, mais aux caractéristiques variées – simple ou double, fine ou épaisse,

3 Denis Diderot, « Chardin », *Salon de 1763*, dans Jules Assézat et Maurice Tourneux (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875-1877, t. X, p. 195.

4 Charlotte Guichard, *La griffe du peintre*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 95.

5 Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1989 [1855], p. 271.

lisse ou irrégulière, absorbante ou imperméable, blanche ou colorée —, elle a un rôle primordial dans l'application de la couleur tout en lui conférant différents aspects. Le choix de la préparation relève donc, au même titre que ceux du support ou des couleurs, du processus de création. La préparation structurée a la particularité de se trouver entre une première préparation mince, blanche, appliquée par un fournisseur de support et la couche colorée. Elle est épaisse, étalée à l'aide d'une brosse plate de quelques centimètres de largeur, qui laisse la marque de son passage par des empâtements en relief. Elle est à base de céruse⁶ et semble, dans tous les cas observés, avoir été appliquée par l'artiste.

Gabriel Ferrier, *Scène de l'Inquisition en Espagne* (fig.3)

C'est au cours d'un constat d'état au musée d'Orsay que nous avons eu l'occasion d'observer les caractéristiques d'une préparation structurée sur la *Scène de l'inquisition en Espagne* de Gabriel Ferrier (Paris, musée d'Orsay).

Gabriel Ferrier expose au Salon de 1879 cette toile d'assez grand format à sujet historique : une jeune femme à demi nue est entourée de trois hommes, deux bourreaux et un dominicain. Le peintre a dressé le bûcher sur un haut socle de pierre dont on ne voit que les dalles supérieures, plaçant le bourreau tenant le flambeau en contrebas de la scène où se tiennent les trois autres personnages. La composition se développe autour de la grande diagonale que dessine le corps de la jeune accusée. Le ciel, avec au loin quelques maisons, situe la scène en extérieur. Le regard effrayé de la femme croise celui menaçant du moine. Son corps charnu et blanc contraste avec la dureté sombre des hommes.

En 1879, Gabriel Ferrier a trente-deux ans. Rentré depuis trois ans de son séjour à la villa Médicis, que lui a octroyé son prix de Rome de 1872, il signe ici l'une de ses dernières scènes historiques. Il se dirigera progressivement par la suite, exception faite d'une échappée unique en Orient, vers une carrière de portraitiste qui lui apportera titres et aisances. Il sera professeur aux écoles de la Légion d'honneur et des Beaux-arts de Paris.

La *Scène de l'inquisition en Espagne* est acquise au Salon par l'Institut de France, puis reléguée au château de Chantilly. Le regain d'intérêt pour la peinture d'histoire du XIX^e siècle l'a récemment fait sortir des réserves du château. Elle a été restaurée en 2015, puis exposée à Madrid, avant de rejoindre les cimaises du musée d'Orsay⁷.

6 La céruse est un mélange de blanc de plomb et de craie utilisé dans les préparations à l'huile.

7 Côme Fabre et Stéphane Guégan (dir.), *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de Paris. Colecciones Musée d'Orsay*, cat. expo., Fundación Mapfre, Madrid, (14 février-3 mai 2015), Madrid, Fundación Mapfre, 2015.



Fig. 3. Gabriel Ferrier, *Scène de l'Inquisition en Espagne*, 1879, huile sur toile, 199 × 183 cm, Paris, musée d'Orsay. © Bénédicte Trémolières

La toile de Ferrier présente deux préparations distinctes, toutes deux blanches. La première est fine et lisse, la seconde est marquée par des coups de brosse épais et irréguliers, étalés à l'aide d'un pinceau large d'environ 4,5 cm. Sur cette préparation, le peintre a placé son dessin puis appliqué ses couches colorées. Celles-ci sont minces en dehors de quelques empâtements dans les clairs. Les reliefs viennent donc essentiellement des coups de brosse sous-jacents de la préparation, qui accrochent la lumière de manière aléatoire (fig. 4).

Lors de son exposition au Salon de 1879, l'œuvre côtoie les envois des peintres les plus réputés : *La Naissance de Vénus* de William Bouguereau (Paris, musée d'Orsay), *Saison d'octobre* de Jules Bastien-Lepage (Melbourne, National Gallery of Victoria), *Soir sur la terrasse* de Benjamin Constant (Montréal, musée des Beaux-Arts), *La Délivrance des emmurés de Carcassonne* de Jean-Paul

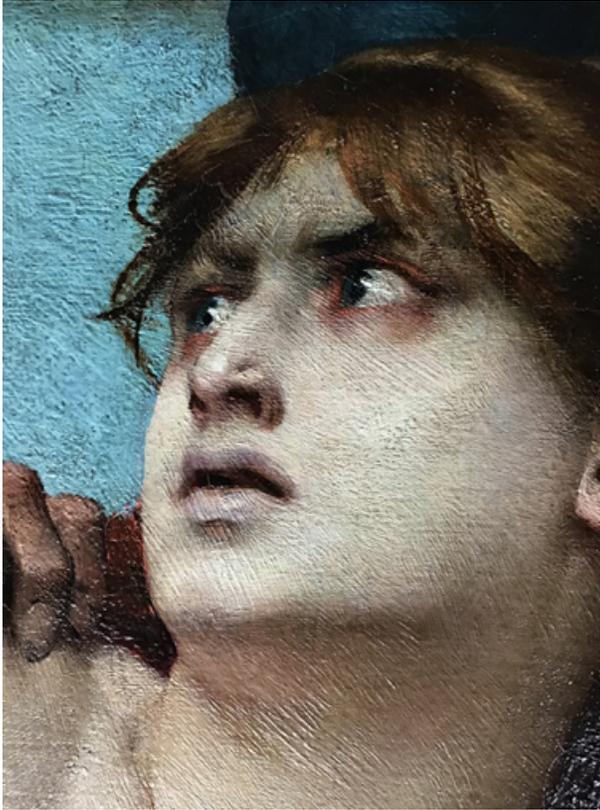


Fig. 4. Gabriel Ferrier, *Scène de l'Inquisition en Espagne* [détail de la préparation structurée], 1879, huile sur toile, 199 × 183 cm, Paris, musée d'Orsay. © Bénédicte Trémolières

Laurens (Toulouse, musée des Augustins), ainsi que *Dans la serre* d'Édouard Manet (Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie). Un des éléments qui distingue la technique de ces peintres est la variété de leurs touches : pour certains lisses, fines et unifiantes, pour d'autres épaisses, soulignant les formes, accentuant les volumes. Dans ce contexte contrasté, le procédé observé sur la toile de Ferrier apparaît comme un compromis entre deux tendances. Ferrier peint lisse sur une surface en relief ; il crée ainsi un effet vibrant qui semble accentuer la dramaturgie de la scène.

Deux portraits de Ferrier conservés au musée d'Orsay⁸ présentent des préparations structurées identiques à celle de la *Scène de l'Inquisition*, ce qui tend

8 Gabriel Ferrier, *Charles-Louis de Saulces de Freycine*, 1894, huile sur toile, 146,5 × 87 cm, Paris, musée d'Orsay ; id., *Portrait du général André*, 1903, huile sur toile, 164 × 119 cm, Paris, musée d'Orsay.

à prouver que leurs reliefs sous-jacents ont d'autres mérites que celui d'animer une scène dramatique de bûcher. Si le choix technique n'est pas seulement lié au motif, pour quelle raison Ferrier a-t-il utilisé ce type de préparation ? Est-ce pour peindre à peu de frais, avec une couche colorée peu chargée en matière tout en donnant l'illusion d'un travail plus élaboré ? Si ce procédé lui est familier, qu'en est-il de ses contemporains ?

James Tissot, *La femme à Paris*

Cette technique a pu également être observée lors de deux études récentes sur des œuvres de James Tissot, menées à l'occasion de l'exposition rétrospective organisée par le musée d'Orsay et le musée Legion of Honor de San Francisco⁹.

Formé chez le peintre Louis Lamothe, lui-même l'élève d'Hippolyte Flandrin, James Tissot s'exerce au musée du Louvre à la copie de maîtres, qui lui offre une connaissance des techniques anciennes. Il étudie, en particulier, les œuvres des peintres allemands Lucas Cranach et Hans Holbein. En 1859, il expose au Salon deux peintures à la cire, procédé sans doute appris auprès de Lamothe, qui en faisait usage. De cette formation où il montre un intérêt pour la technique, le peintre du *Cercle de la rue Royale* (Paris, musée d'Orsay) ne semble pourtant n'avoir retenu qu'une unique mise en œuvre, dans laquelle la matière picturale est lisse et raffinée, à l'égal des lieux et des personnages représentés.

Toutefois, Sarah Kleiner note, dans son étude matérielle de quelques toiles de Tissot, la présence d'une certaine variété¹⁰ : « À première vue, nombre de ses peintures semblent se conformer aux surfaces lisses et au haut degré de finition caractéristiques des peintres académiques, mais en réalité le style de Tissot présente de multiples facettes et démontre une variété de méthodes d'exécution¹¹ ». Kleiner rajoute ainsi, à propos des préparations : « Alors que les couleurs utilisées par Tissot pour ses fonds étaient traditionnelles, nombreuses de ses peintures montrent un travail dynamique du pinceau, visible

9 Ces deux études ont été publiées chacune dans l'une des éditions du catalogue d'exposition, en anglais et en français : celle de Sarah Kleiner a paru dans Melissa E. Buron et Krystyna Matyjaszkiewicz (dir.), *James Tissot: Fashion and Faith*, cat. expo., Fine Arts Museums/Legion of Honor, San Francisco, (12 octobre 2019-9 février 2020), San Francisco/Munich/New York/Londres, DelMonico Books/Prestel, 2019, p. 238-245 ; celle dirigée par Elisabeth Ravaud a paru dans Marine Kisiel, Paul Perrin et Cyrille Siama (dir.), *James Tissot, l'ambigu moderne*, cat. expo., musée d'Orsay, Paris, (24 mars 2020-19 juillet 2020), Paris, Réunion des Musées nationaux, 2020, p. 298-301.

10 Buron et Matyjaszkiewicz (dir.), *James Tissot: Fashion & Faith*, op. cit., p. 240.

11 Traduction française personnelle de : "At first glance, many of his paintings appear to conform to the smooth surfaces and high degree of finish characteristic of Academic painters but, in fact, Tissot's style was multifaceted and demonstrates a variety of methods".

en surface, qui ne correspond pas aux couches de peinture supérieures, et qui sont emblématiques d'une esthétique plus moderne¹² ». L'étude conjointe du C2RMF, sur des œuvres de Tissot appartenant aux collections françaises, souligne à son tour la présence de cette préparation structurée : « Pour certaines œuvres, comme le *Portrait du Père Bichet* (1885), Tissot a ajouté lui-même une couche préparatoire supplémentaire entre la préparation commerciale et la sous-couche brune. Cette épaisse couche à base de blanc de plomb produit une radiographie opaque marquée de touches multidirectionnelles. Une image similaire est publiée pour *L'Ambitieuse*, de la même période¹³ » (fig. 5 et 6).

Si Tissot semble connaître les préparations structurées bien avant son retour à Paris en 1882¹⁴, il en fait notamment usage pour les quinze toiles de son cycle *La Femme à Paris* de 1885. Tissot conçoit ce cycle en ayant d'une part l'idée d'exposer des eaux-fortes représentant différentes attitudes de femmes modernes dans un contexte parisien en regard de textes d'écrivains en vogue, textes venant compléter l'image et non l'inverse¹⁵. L'artiste s'emploie d'autre part à la mise en peinture de ces thèmes sur des toiles de grand format, qui sont finalement présentées en 1885 à la galerie Sedelmeyer, puis à Londres chez Tooth en présence de seulement quelques gravures accompagnées de textes littéraires¹⁶. Le projet est ambitieux, la critique mauvaise. Le public voit en Tissot un Anglais insensible aux subtiles attitudes de la Parisienne. On admire toutefois son « talent naturaliste » et son « sens de la théâtralité¹⁷ ». Mais rien ne semble éveiller la curiosité des commentateurs contemporains quant à la matérialité des œuvres et les effets de reliefs.

Pour ceux qui, comme nous, s'y intéressent, les questions sont nombreuses : ces préparations ont-elles favorisé une rapidité d'exécution sur un projet d'ampleur ? Tissot les a-t-il choisies afin d'animer ses scènes, leur donner une vibration de surface ? Les a-t-il choisies pour se rapprocher d'une technique vue chez d'autres peintres, dont Ferrier apprécié du public qu'il voulait séduire ? Il n'est en effet pas impossible qu'une rencontre entre Tissot et Gabriel Ferrier ait eu

12 Traduction française personnelle de : "While Tissot's ground colors were traditional, many of his paintings have dynamic brushwork visible on the surface that does not correspond to the uppermost paint layers, emblematic of a more modern aesthetic".

13 Kisiel, Perrin et Siama (dir.), *James Tissot, l'ambigu moderne*, op. cit., p. 298.

14 L'étude d'Elisabeth Ravaud montre que Tissot semble avoir déjà utilisé ces préparations sur des œuvres de jeunesse.

15 Tissot avait le projet de faire un album complet de gravures et de textes qui lui aurait assuré une vente et une diffusion des figures. Richard Thomson, « James Tissot dans les années 1880, peinture, naturalisme et caractère national », dans *Tissot, l'ambigu moderne*, op. cit., p. 195.

16 *Ibid.*, p. 200 -201.

17 Thomson, « James Tissot... », op. cit., p. 196 et 199.



Fig. 6. James Tissot, *L'Ambitieuse (Femme politique)* [radiographie montrant les coups de pinceaux de la préparation structurée], 1883-1885, huile sur toile, 142,5 × 101,6 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. © Bénédicte Trémolières

lieu, par l'intermédiaire de Charles Sedelmeyer, que ce dernier peindra en 1911¹⁸, ou par d'autres cercles de connaissance.

Les élèves des beaux-arts

La présence de ce type de préparation a enfin été relevée durant l'étude des premiers prix aux concours de tête d'expression organisés par l'école des Beaux-arts de Paris¹⁹. Il s'agit de l'une de compétitions proposées par l'École à ses élèves, en amont et en préparation du prix de Rome. L'épreuve consiste à traduire en peinture sur un format réglementaire l'intitulé de l'expression d'un visage, donné par le jury. Les candidats se procurent des toiles chez leurs marchands de couleurs ; et, pour la période qui nous intéresse, le nom des professeurs est inscrit au revers, sur un montant du châssis.

Au sein de cet ensemble, théoriquement représentatif de la production des étudiants de l'école des Beaux-arts de Paris entre 1814 et 1967, deux groupes de peintres ont utilisé des préparations structurées²⁰. Le premier se situe dans la décennie 1880-1890 et regroupe : des élèves d'Alexandre Cabanel, Lionel Fernand Roger²¹, Émile Pichot²² (fig. 7 et 8) et Georges-Antoine Rochegrosse²³ ; des élèves de William Bouguereau, Charles Lenoir²⁴ et Louis-Gaston Charpentier²⁵ ; ainsi que Louis-Ferdinand Blanchecotte²⁶ (fig. 9 et 10), présenté au concours par Guillaume Cabasson ; et Auguste François Gorguet²⁷, élève de Gérôme. Dans le second groupe, qui se signale quelques années plus tard entre 1895 et 1907, les jeunes peintres sont moins nombreux et n'ont pas eu les

18 Le musée du Petit Palais à Paris conserve un portrait de Charles Sedelmeyer peint en 1911 par Gabriel Ferrier (INV P 2657).

19 La première tête d'expression conservée date de 1813, la dernière de 1967. Cette étude matérielle a été menée par Alice Thomine Berrada, conservatrice à l'École nationale supérieure des beaux-arts, Alice Panhard et Bénédicte Trémolières, restauratrices.

20 Le numéro d'inventaire des premiers prix des têtes d'expression est un numéro (le numéro 1 correspond à la première tête conservée) précédé par le sigle TEP.

21 Lionel Fernand Roger, *La Prière*. 1879, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP52.

22 Émile Pichot, *Adieu ! Tête de femme napolitaine*, 1882, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP53.

23 Georges-Antoine Rochegrosse, *L'attention. Modèle de vieillard*, 1883, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP54.

24 Charles Lenoir, *L'Attention*. 1887, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP58.

25 Louis-Gaston Charpentier, *La Haine. Tête d'homme au regard méchant les cheveux hérissés*, 1888, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP59.

26 Louis-Ferdinand Blanchecotte, *La Fierté*, 1889, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP60.

27 Auguste François Gorguet, *La Méditation*, 1891, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP62.



Fig. 7. Émile Pichot, *Adieu! Tête de femme napolitaine*, 1882, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP53. © Bénédicte Trémolières



Fig. 8. Émile Pichot, *Adieu! Tête de femme napolitaine [détail de la préparation structurée]*, 1882, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP53. © Bénédicte Trémolières

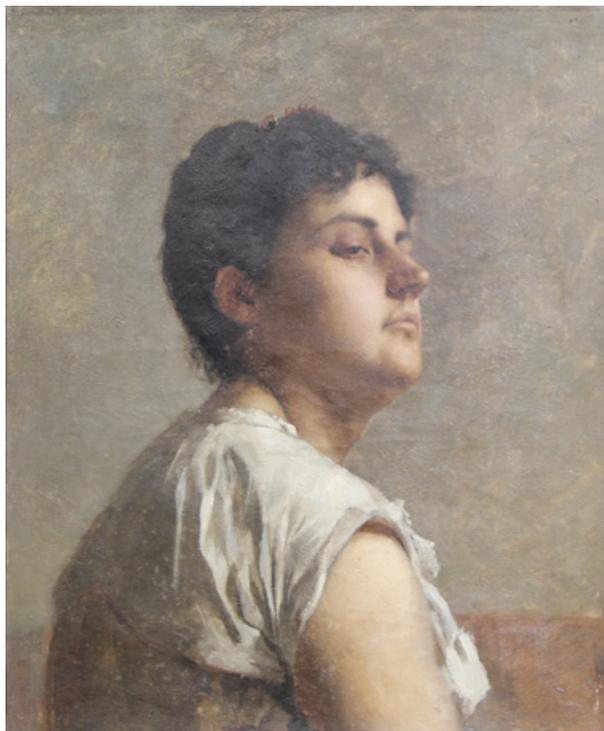


Fig. 9. Louis-Ferdinand Blanchecotte, *La Fierté*, 1889, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP60. © Bénédicte Trémolières

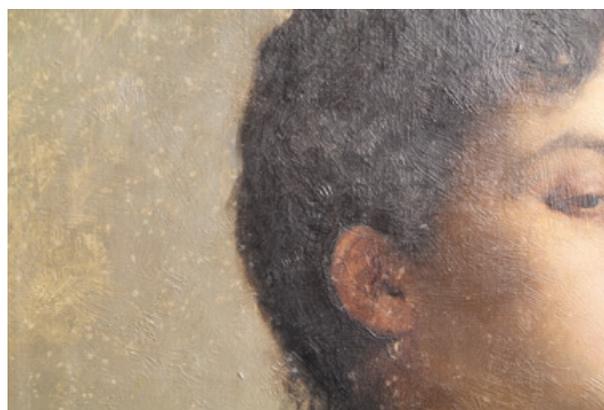


Fig. 10. Louis-Ferdinand Blanchecotte, *La Fierté* [détail de la préparation structurée], 1889, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP60. © Bénédicte Trémolières

mêmes professeurs. On trouve : Édouard Maxence²⁸, élève de Gustave Moreau et de Jules-Elie Delaunay ; Gustave Marchetti²⁹, élève de William Bouguereau, Gabriel Ferrier et Joseph Blanc ; et Louis Prat³⁰, élève de Cormon. Durant ces mêmes années, Henri Matisse est lui-même élève de Gustave Moreau ; et deux académies d'homme peintes chez son maître, récemment exposées au musée Matisse, font état de préparations structurées³¹.

Dans le cadre du concours des têtes d'expression et de l'enseignement, pourquoi utiliser cette préparation ? Ces jeunes peintres ont-ils appris cette technique auprès de leurs maîtres ? Leur a-t-elle été conseillée par un marchand de couleurs, ou se la sont-ils échangée comme une recette pour répondre aux exigences d'un concours ?

Les maîtres de ces élèves sont trop nombreux pour que l'on y voie l'influence de l'un d'entre eux ; et, en dehors de Ferrier, aucun ne semble avoir utilisé fréquemment ce type de préparation structurée dans sa propre production. L'étude des toiles achetées par les candidats en préparation du concours montre qu'elles ne viennent pas du même fournisseur et qu'elles ont des structures différentes. Il n'y a donc pas de raison de croire qu'elles ont été choisies sous le conseil d'un marchand de couleurs.

Restent les conditions du concours, qui ont pu être à l'origine de ce choix. En effet, les étudiants doivent exécuter leur figure dans les trois jours impartis, ce qui implique de peindre vite avec peu de reprises, les couches inférieures n'ayant pas le temps de sécher avant l'application des couches supérieures. La simplicité et la franchise de la technique étaient donc un atout, et les préparations structurées répondaient à cet objectif : elles permettaient de donner un aspect élaboré par les empâtements sous-jacents, tout en ayant peint avec peu de matière. Le jury semble y avoir été sensible, tout du moins dans les années charnières entre le XIX^e et le XX^e siècle.

Si l'étude de ces préparations en est encore à ses débuts, les exemples donnés ici témoignent d'une pratique qui n'est pas représentative d'un artiste, mais commune à des peintres reconnus comme à des étudiants³². Toutes ces toiles sont recouvertes d'une couche colorée mince et leur relief vient essentiellement

28 Maxence Edgar, *L'Attente*, 1894, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP65.

29 Gustave Marchetti, *La Méditation*, 1897, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP69.

30 Louis Prat, *La Réflexion*, 1907, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, ENSBA, TEP79.

31 Voir Patrice Deparpe, Marine Roux et Thomas Wierbinski (dir.), *Devenir Matisse : ce que les Maîtres ont de meilleur 1890-1911*, cat. expo., Musée Matisse, Cateau-Cambrésis, (9 novembre 2019-9 février 2020), Milan, Silvana editoriale.

32 La poursuite d'une telle étude se devra d'établir, au préalable, le corpus des peintures présentant cette technique selon les écoles et les lieux, puis d'étudier plus à fond les manuels de peinture

de la préparation. C'est donc une manière de peindre de façon rapide et peu épaisse, qui donne l'illusion d'être riche en matière. Sur l'ensemble des peintures observées qui appartiennent toutes à une période où les empâtements et la rapidité d'exécution sont appréciés et même recherchés par le public, ces préparations donnaient l'apparence d'un faire rapide, nerveux, d'une matière riche et consistante tout en peignant avec peu de couleurs.

En préparant leur surface à peindre avec des touches de céruse aléatoirement appliquées, les peintres donnent un relief qui ne correspond pas aux formes de la composition, mais crée un effet de matière, qui dissimule l'application fine de leurs couleurs. Se pose ainsi la question de la touche comme écriture et empreinte de leur geste artistique. Charles Blanc, auteur de la *Grammaire des arts du dessin*, manuel d'esthétique classique paru en 1867, de nombreuses fois réédité, lu et apprécié jusqu'au néo-impressionnistes, consacre à la touche un chapitre entier³³. Dans ce dernier, intitulé « Le caractère de la touche, c'est-à-dire la qualité de l'exécution matérielle, est pour le peintre un dernier moyen d'expression », Blanc situe la touche par ordre d'importance après le dessin et la couleur. À la suite d'une analyse fine des touches employées par les grands maîtres et du rapport entre visibilité de la touche et dimensions des œuvres, l'auteur conclut : « Oui, la touche est l'écriture du peintre, c'est la frappe de son esprit. Cependant, ce qu'elle doit nous révéler, ce n'est pas tant le caractère personnel du maître que le caractère de son œuvre, car la touche est conditionnelle par essence ; elle a ses convenances variables, sa vérité et sa beauté relatives³⁴ ».

Au regard de cette conclusion de Blanc, la question de l'interprétation de l'empreinte du geste artistique dans les touches de matière apparaît également relative ; et les préparations structurées rappellent ce qu'il y a d'artisanal, de commercial autant que d'inventif dans un processus de création.

.....
et les écrits des artistes, et d'analyser les composants de ces préparations pour tenter de les refaire.

33 Sur Blanc et son ouvrage, voir en particulier Claire Barbillon, « L'esthétique pratique de Charles Blanc », préface à la nouvelle édition de Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions/Ministère de la culture et de la communication, 2015, p. 7-35.

34 Charles Blanc, *La grammaire des arts du dessin*, Paris, H. Laurens, 1886, p. 586.

Marie-Claude Beaulieu-Orna

Docteure en histoire de l'art et chargée de cours à l'université de Poitiers, Marie-Claude Beaulieu-Orna est membre du Centre d'histoire « Espaces et Cultures » (CHEC), rattaché à la MSH de Clermont-Ferrand. Parmi ses dernières publications : « Le Grand Tour comme laboratoire du paysage figuré pour John Robert Cozens et ses mécènes : aux fondements de l'inventivité », *Dix-huitième siècle*, n° 50, 2018, p. 41-55 ; « Chateaubriand in exile in England: champion of a new aesthetics of landscape? », *The British Art Journal*, vol. 19, n° 1, printemps 2018, p. 91-95.

Des premières touches rudes, libres, fermes et spirituelles : au fondement du geste de l'aquarelliste britannique dans le dernier tiers du XVIII^e siècle

Centré sur la pratique artistique des aquarellistes britanniques qui participent au Grand Tour dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, cet essai interroge les liens entre l'enseignement reçu et l'inventivité, telle qu'elle s'exprime dans leur rapport à la matérialité et les expérimentations de procédés techniques. L'analyse se fonde sur l'examen d'indices visuels observés dans une esquisse de voyage exécutée par John « Warwick » Smith, ainsi que sur la mise en lumière des spécificités de l'enseignement du dessin outre-Manche et des facteurs culturels qui encouragent l'étude sur le motif en couleur.

Focusing on the artistic practice of British watercolourists taking part in the Grand Tour during the last third of the 18th century, this essay investigates the links between artistic education and inventiveness, as it is expressed in their relationship to materiality and their experiments with technical processes. The analysis is based on the examination of visual clues observed in a travel sketch by John 'Warwick' Smith and on the parallel highlighting of specificities regarding teaching methods of drawing in Great Britain, as well as of contemporary cultural factors encouraging the development of sketching in colour.

Jérôme Delaplanche

Jérôme Delaplanche est docteur habilité en histoire de l'art. Pensionnaire à la Villa Médicis, il y a organisé en 2005 un colloque sur le thème du geste créateur brutal : *Créer violemment. L'impulsion créatrice entre dextérité et violence. XVI^e-XX^e siècles*. Il a soutenu sa thèse en 2004 sur le peintre coloriste Joseph Parrocel. À travers ses publications (« La touche et la tache », en 2004, « De pinceau et d'épée : vers une dissolution des formes » en 2006), il a étudié la touche en peinture avant d'aborder

pleinement cette problématique dans sa thèse d'habilitation : *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière en peinture dans la France du XVIII^e siècle*, soutenue en 2014 et publiée en 2016.

Les mots du geste dans la France du XVIII^e siècle

Comment qualifier les mouvements de la brosse appliquant une pâte colorée sur un support ? La théorie artistique issue de la Renaissance néo-platonicienne est longtemps restée étrangère à cette question pourtant centrale. La peinture était une poésie muette, le tableau était une image. On assiste en Italie au milieu du XVII^e siècle à l'émergence d'un nouveau vocabulaire. L'évolution du discours sur l'art évolue plus notablement encore dans la France du XVIII^e siècle avec le développement des expositions, la multiplication des dictionnaires et encyclopédies et l'importance nouvelle du marché de l'art et des catalogues de vente. La connaissance du vocabulaire en usage au XVII^e et XVIII^e siècles interroge notre propre vocabulaire descriptif du geste de l'artiste. Et l'on s'aperçoit que la manière de décrire celui-ci dépend moins d'une analyse rationnelle que des paradigmes culturels de chaque époque.

How might we detail the movements of the brush applying a colored paste on a support? Art theory from the Neo-Platonic Renaissance has long remained indifferent to this central question. The painting was a form of silent poetry, the painting was an image. A new vocabulary emerged in Italy in the middle of the 17th century. The evolution of the discourse on art evolved noticeably in 18th century France with the development of exhibitions, the proliferation of dictionaries and encyclopedias, and the new importance of the art market and sales catalogues. Knowledge of the vocabulary used in the 17th and 18th centuries allows us to question our own descriptive vocabulary of the artist's gesture. And we see that the way of describing the gesture depends less on rational analysis than on the cultural paradigms of each era.

Sarah Gould

Sarah Gould est maîtresse de conférences en anglais spécialisée en l'histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Après une agrégation d'anglais, elle a soutenu une thèse intitulée *Making Texture Matter: The materiality of British Paintings, 1788–1914* à l'université Paris 7, sous la direction du professeur Frédéric Ogée. Ses recherches portent sur les questions de matérialité des œuvres d'art et plus particulièrement sur les nouvelles perspectives des *material studies*.

Penser le geste et sa mythologie chez J.M.W. Turner

Sous le coup de pinceau plus ou moins fantasmé est-il possible de retrouver une vérité du geste chez Turner ? Dans cet article nous réfléchirons plutôt à ce que la question du geste entraîne. Nous nous demanderons non pas comment peignait Turner, mais pourquoi se poser la question de la manière : d'abord en nous penchant sur les gestes incarnés dans la toile puisque Turner pousse l'image optique

dans ses retranchements plus sensibles, puis en s'interrogeant sur l'engagement du corps du peintre et sur son implication sociale. Nous verrons ensuite qu'on ne peut comprendre le geste de Turner que s'il se livre dans un champ de savoirs spécifique et un récit plus large de faits artistiques en Grande-Bretagne.

Is it possible to recover the truth of Turner's gestures behind his fantasised brush-strokes? In this article I will think about what the question of Turner's gesture prompts. Rather than trying to uncover how Turner painted, we will consider what it means to think about handling: first by looking at Turner's materialised gestures on the canvas, for the artist pushes the optical image to its more sensorial dimension, then by interrogating the engagement of the painter's body and by considering its social implication. We will then see that we can only understand Turner's gesture as unfolding in a specific field of knowledge and as part of a larger narrative of artistic facts in Britain.

Violaine Gourbet

Ancienne élève et diplômée de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, Violaine Gourbet a une double formation en études germaniques et en histoire de l'art. Après avoir obtenu l'agrégation d'allemand, elle s'est orientée vers une thèse portant sur la réception de la peinture anglaise dans l'Allemagne du XIX^e siècle, qu'elle effectue actuellement dans le cadre d'un contrat doctoral, en co-tutelle, sous la direction de France Nerlich (Université de Tours, INHA) et de Hubertus Kohle (Ludwig-Maximilians-Universität, Munich). Elle est également attachée temporaire d'enseignement et de recherche en histoire de l'art contemporaine à l'Université de Tours.

Gestes fous, gestes magiques : les peintres anglais au travail dans les écrits allemands du XIX^e siècle

La réception de la peinture anglaise dans l'Allemagne du XIX^e siècle passe dans une large mesure par le prisme de l'écrit. Si la circulation des œuvres anglaises dans l'espace germanique reste longtemps difficile, les historiens de l'art allemands s'intéressent à l'art anglais, et placent au centre de leur analyse la manière large et libre des peintres britanniques de la fin du XVIII^e et des premières décennies du XIX^e siècle. Si l'opération de déchiffrement, de reconstitution des mouvements du peintre que permettent les traces laissées sur la toile, est entreprise par certains auteurs, elle n'est pas systématique et laisse souvent la place à d'autres évocations du geste artistique. C'est toute la complexité d'une histoire de l'art en devenir, confrontée à des signes qu'elle ne peut toujours interpréter, les chemins qu'elle emprunte pour faire surgir sur la page le peintre et son pinceau, que nous tenterons de mettre en lumière, en analysant les différentes stratégies des auteurs allemands face aux peintures anglaises.

The reception of English painting in 19th-century Germany can be seen through the lens of the written word. Although the circulation of English works in Germanic exhibition spaces remained limited, German art historians engaged with English art, particularly with the broad and free manner of British painters at the end of the 18th and in the early decades of the 19th century. Certain critics' attempts at deciphering and reconstructing the marks left on the canvas were not systematic, however, and there is a need for a more precise account of the critical project. If we begin to see something like a complex history of art in the making, even as it confronted signs it could not always interpret, we will look at paths it charted in tracing the artist and the brush, and we will also highlight the different strategies of German writers when they looked at English painting.

Nancy Locke

Nancy Locke est professeure titulaire à la Pennsylvania State University, où elle enseigne l'histoire de l'art moderne et l'histoire de la photographie. Elle est l'auteure de *Manet and the Family Romance* (Princeton University Press, 2001), ainsi que de plusieurs contributions d'ouvrage et articles sur Manet, Cézanne et l'art moderne. Elle a notamment signé un essai pour le catalogue de l'exposition *Manet, inventeur du moderne* au Musée d'Orsay, en 2011.

Piquer, plaquer : Cézanne, Pissarro, et la peinture au couteau à palette

Les gestes exécutés par Camille Pissarro et Paul Cézanne à l'aide du couteau à palette sont autant de traces d'un dialogue artistique entre les peintres. Cet essai examine ainsi les techniques employées par les deux artistes avec cet outil, comme autant d'indices des transformations de leur développement stylistique entre 1865 et 1875. La variété des techniques utilisées par Pissarro pour figurer des objets et des textures hétérogènes contraste avec l'entreprise de Cézanne, investi dans la recherche d'une marque unitaire, et qui fit usage du couteau à palette pour représenter certains phénomènes immatériels.

Paintings made with the use of a palette knife figure prominently in the artistic dialogue between Camille Pissarro and Paul Cézanne. This essay examines the palette-knife techniques used by the two artists as indicative of transformations in their stylistic development between 1865 and 1875. Whereas Pissarro employs a variety of techniques to represent heterogeneous objects and textures, Cézanne – by contrast – begins to search for something like a unit mark, and his palette knife gestures stand in for immaterial phenomena such as patches of light, not merely for rough or irregular materials or textures in the motif.

Bénédicte Trémolières

Bénédicte Trémolières est diplômée de l'Institut National du Patrimoine et docteure en histoire de l'art. En décembre 2016, elle a soutenu une thèse sur les Éléments pour une histoire matérielle de l'impressionnisme : la *série des Cathédrales de Claude Monet* à l'université de Rouen, sous la direction du professeur des universités Frédéric Cousinié et codirigée par Ségolène Le Men. Elle est restauratrice de peinture pour différentes institutions muséales et ses recherches portent sur la matérialité des peintures, particulièrement celles du XIX^e siècle.

Procédés et geste artistique

Dans les dernières décennies du XIX^e siècle et les premières du XX^e, certains peintres ont utilisé une préparation qui donne du relief à leur peinture. Cette structure sous-jacente s'ajoute ou se substitue à l'empâtement de la matière colorée, modifiant ainsi l'effet visuel. Cet article se propose de donner quelques exemples qui soulèvent des questions sur une mise en œuvre contrariant volontairement les derniers gestes du peintre. Il est présenté comme un début de recherche à enrichir par d'autres exemples.

In the last decades of the 19th century and the first decades of the 20th century, some painters prepared their supports to add a dimension of relief to the painting. This underlying structure is added to or substituted for the impasto of the coloured matter, modifying the visual effect. This article proposes to give a few examples that raise questions about the use of this textured layer, which may be at odds with the final marks on the surface of the painting. It is presented as a beginning of research to be enriched by other examples.

William Whitney

William Whitney est restaurateur de tableaux des Musées de France depuis 1986. Il a soutenu sa thèse de doctorat, intitulée *Van Eyck, la lumière et la couleur, La technologie et les techniques picturales à la Cour de Bourgogne au XV^e siècle*, en 1996. Nommé maître de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 1997, il est membre du Centre de Recherche en Préservation des Biens Culturels (CRPBC) EA 4100 et actuellement responsable du Master *L'Histoire et la technologie de l'art et de la restauration* (HTAR). Il est également membre actif du comité de lecture de la revue *TECHNE*.

Comment assassiner la peinture ? Vers un savoir objectif du geste artistique

Depuis vingt ans, dans le cadre de mes cours dispensées à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, à la fois en conservation-restauration des biens culturels et en histoire de l'art, je préconise l'expérimentation pratique de la technologie de l'art. À partir d'une synthèse de ces années d'enseignement et de recherche, ce texte propose d'esquisser des paramètres historiques et méthodologiques d'une



analyse scientifique de l'acte créateur, et plus précisément du geste de l'artiste. La portée de cette réflexion est élargie aux domaines de la technologie et de la praxéologie. Cette démarche permet d'entrevoir des fonctions du geste artistique jusque là insoupçonnées.

For the last 20 years, within the framework of the courses I have given at the Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, both in the conservation and restoration of cultural heritage and in the history of art, I have advocated for practical experimentation in artistic technologies. From a synthesis of these years of research and teaching, this text proposes to sketch the historical and methodological parameters of a scientific analysis of the creative act, in particular, the artist's gesture. The scope of this reflection is broadened in the areas of technology and praxeology. This thought process enables an anticipation of functions of the artistic gesture that have not previously come to light.





