



Chapitre de livre

2019

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

Mettre des mots sur l'art : peintres et connaisseurs dans la théorie de l'art  
française et néerlandaise du XVIIe siècle

---

Blanc, Jan

**How to cite**

BLANC, Jan. Mettre des mots sur l'art : peintres et connaisseurs dans la théorie de l'art française et néerlandaise du XVIIe siècle. In: Connoisseurship and the Knowledge of Art/Kennerschap en kunst. Chapman, H. Perry & Weststeijn, Thijs & Meijers, Dulcia (Ed.). Leyde : Brill, 2019. p. 74–105. (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek) doi: 10.1163/22145966-06901004

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:157832>

Publication DOI: [10.1163/22145966-06901004](https://doi.org/10.1163/22145966-06901004)



## Mettre des mots sur l'art

### Peintres et connaisseurs dans la théorie de l'art française et néerlandaise du XVII<sup>e</sup> siècle

Jan Blanc

Certes, c'est une chose risible d'entendre parfois des connaisseurs présomptueux exprimer leurs jugements concernant certaines peintures.

—Samuel van Hoogstraten, 1678<sup>1</sup>

J'en appelle au jugement de vrais connaisseurs de l'art afin de déterminer à quel point la beauté ultime, créée par une main habile, diffère de l'imperfection illustrée par les peintres modernes.

—Gerard de Lairese, 1712<sup>2</sup>

Detail fig. 11

En lisant les mots des peintres Samuel van Hoogstraten et Gerard de Lairese, séparés par un peu plus de vingt années, il apparaît difficile de saisir précisément la nature des relations que les artistes et connaisseurs néerlandais ont entretenues durant le XVII<sup>e</sup> siècle. Van Hoogstraten paraît montrer, comme un certain nombre de ses confrères, peu de sympathie envers les experts. Les propos de Gerard de Lairese laissent entendre toutefois que tous les peintres du Siècle d'or ne partageaient pas la même méfiance vis-à-vis des connaisseurs. Anna Tummers a été l'une des premières et, peut-être, l'une des seules historiennes de l'art, à avoir réfléchi précisément sur ces divergences<sup>3</sup>. Contrairement à ce que la littérature secondaire a prétendu pendant longtemps, elle a montré que la question de savoir si les meilleurs juges de la peinture étaient les artistes ou les amateurs a fait l'objet de nombreux débats durant le XVII<sup>e</sup> siècle, que de nombreuses voix se sont élevées, notamment parmi les peintres, pour défendre les activités des experts, et même les considérer comme de meilleurs juges que les peintres. Sans se focaliser sur la question de l'expertise des connaisseurs et des artistes en matière d'œuvres d'art, qui a déjà fait l'objet d'un nombre important d'études, le présent article entend examiner un aspect des débats entre peintres et connaisseurs néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle qui a été peu étudié : celui du discours artistique<sup>4</sup>. L'idée que je voudrais faire valoir ici est que, dans la plupart des cas, les différends qui ont opposé les peintres et les connaisseurs du Siècle d'or néerlandais se sont concentrés sur la manière dont il était possible pour les amateurs, c'est-à-dire pour des non-praticiens, de parler d'art, et, pour les peintres professionnels, de refuser ou d'accepter ces évaluations. Pour procéder à cette enquête, nous proposerons, comme Tummers, d'examiner la production des auteurs néerlandais, mais également français, non seulement parce que les liens étroits entre la théorie de l'art française et néerlandaise sont établis depuis longtemps, mais aussi

parce que de nombreux enjeux communs traversent ces écrits, par-delà les singularités idiosyncrasiques et les formulations différentes des concepts et des problèmes en France et dans les Provinces-Unies<sup>5</sup>.

### *Welgheoeffende Konst-kenners* : les mots des connaisseurs

Nombreux sont les auteurs, depuis l'Antiquité, et plus particulièrement encore à partir de la Renaissance, à avoir défendu l'idée que seuls les artistes pouvaient légitimement parler d'art. Après avoir imaginé écrire une histoire de l'art, le savant Paolo Giovio propose finalement au peintre toscan Giorgio Vasari de s'acquitter de cette tâche, espérant que ce dernier y réussirait mieux que lui, rendant une telle histoire, « beaucoup plus semblable à un petit traité, comparable à celui de Pline<sup>6</sup> ». En réponse au théoricien vénitien Lodovico Dolce qui, dans son *Dialogo della pittura intitolato l'Areino* (*Dialogue sur la peinture, intitulé l'Areino*, 1557), avait récemment déclaré qu'il n'était pas nécessaire d'être peintre pour parler de tableaux, Vasari rappelle que Pline l'Ancien, dont les livres XXXIV à XXXVI de l'*Historia Naturalis* (*Histoire naturelle*, v. 77) sont consacrés à la sculpture et à la peinture, a été un amateur d'art particulièrement mal informé et incapable de discuter d'une matière qu'il ne connaît pas, précisément parce qu'il n'était pas un artiste<sup>7</sup>.

Ce rapport au discours artistique change toutefois progressivement au cours de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans son *Schilder-boeck* (*Livre des peintres*, 1604), le peintre haarlémois Karel van Mander rend hommage à Lambert Lombard (fig. 1) et Dominicus Lampsonius (fig. 2), qu'il présente comme des connaisseurs et dont il avoue avoir utilisé les écrits. Le premier, un peintre, est décrit comme « un excellent amateur » et « un expert dans notre art<sup>8</sup> ». Le second, « secrétaire de l'évêque de Liège », apparaît comme « un très grand amateur de notre art », « très savant », et « très intelligent et expérimenté en la matière<sup>9</sup> ». Une trentaine d'années plus tard, le philologue Franciscus Junius (fig. 3) fut sans doute le premier à donner ses lettres de noblesse aux connaisseurs dans ses *De pictura veterum libri tres* (*Trois livres sur la peinture des anciens*, 1637). Traduite en anglais (1638), puis en néerlandais (1641), cette compilation commentée de textes anciens consacrés aux peintres et sculpteurs anciens est un succès européen<sup>10</sup>. Ce livre fascine aussi bien les savants collègues de Junius que les artistes, comme l'artiste romain Nicolas Poussin, qui s'appuie sur l'autorité de cet ouvrage pour livrer sa célèbre définition de la peinture<sup>11</sup>, ou comme le peintre hollandais Samuel van Hoogstraten, pour lequel Junius est le seul connaisseur à avoir écrit un livre sur l'art digne de considération :

D'autres auteurs n'ayant pas manié le pinceau ont beaucoup écrit – j'exclus de ceux dont je parle notre Junius, qui, avec un grand zèle, a redonné de la fraîcheur à la peinture des anciens – mais tout en étant agréables à lire, ils ont été incapables de traiter ce sujet, et quoiqu'ils soient souvent parvenus à leur fin par de brillants dictons, ils ont fréquemment fait rire, comme Alexandre a amusé les élèves d'Apelle, et comme le scoliaste Phormion qui, en présence d'Hannibal, avait voulu représenter un stratège de haut rang avec éloquence<sup>12</sup>.



1

Lambert Zutman (Lambertus Suavius) d'après Lambert Lombard, *Lambert Lombard*, v. 1562-1566, gravure, 9,9 cm (diamètre), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1882-A-5974 (photo : domaine public)

2

Philips Galle (?), *Dominicus Lampsonius*, 1604-1608, gravure, 10,5 × 16 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-6905 (photo : domaine public)



Quelques décennies après le médecin romain et amateur Giulio Mancini<sup>13</sup>, Franciscus Junius est le premier connaisseur à justifier explicitement sa démarche vis-à-vis d'un art qu'il ne pratique pas. Cette justification est d'abord historique. Junius rappelle qu'il existait déjà des connaisseurs durant l'Antiquité. Il mentionne le nom du noble romain Novius Vindex, dont le poète Statius nous dit qu'il savait attribuer des œuvres non signées et reconnaître la main de certains artistes<sup>14</sup>. Mais cette justification est aussi philosophique. Pour Junius, le connaisseur (*konstkenner*) se distingue du simple amateur d'art (*liefhebber*) par sa « pratique quotidienne de l'observation constante » (*door de daghelicksche oeffeningh van een ghestaedighe opmerkinghe*) de la nature et des arts, qui lui permet de stocker dans sa mémoire une grande quantité d'images, qu'il peut ensuite recombinaisonner en utilisant sa « fantaisie ou sa force d'imagination » (*fantasije*)

3

Wenceslaus Hollar d'après Anton van Dyck, *Franciscus Junius*, 1641, eau-forte, 16,8 × 12,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-11.399 (photo : domaine public)



*ofte verbeeldenskracht*) afin de comparer le degré de similitude des œuvres avec leurs modèles, de distinguer les œuvres originales de leurs copies, d'en déduire des attributions et des jugements sur les œuvres et, enfin, de classer ces œuvres au sein d'une chronologie cohérente<sup>5</sup>.

Ces tentatives de justification ne sortent pas de nulle part. Elles s'inscrivent dans un contexte où de plus en plus d'amateurs néerlandais sont considérés comme des experts fiables pour juger de l'authenticité et de la valeur des œuvres d'art. Dans plusieurs villes comme Haarlem ou La Haye, ces amateurs peuvent appartenir à la guilde de Saint-Luc et payer la même cotisation annuelle que les peintres.<sup>16</sup> À l'instar de Theodoor Schrevelius ou Jan Orlers, de nombreux historiographes préfèrent alors évoquer l'opinion des amateurs plutôt que celle des peintres lorsqu'ils décrivent la situation artistique d'une ville comme Haarlem ou Leyde<sup>17</sup>. Dans d'autres cités néerlandaises comme Amsterdam, l'expertise de ces amateurs éclairés est prise suffisamment au sérieux pour que leur nom soit reconnu et leurs activités acceptées<sup>18</sup>.

Si le connaisseur est ainsi devenu une figure familière du monde artistique néerlandais, c'est en vertu des qualités spécifiques de son jugement (*oordeel*), grâce auquel il peut proférer des avis sur les œuvres d'art, et qui n'a rien à envier à celui des peintres, dans la mesure où ce jugement prend en compte et intègre l'ensemble des catégories et des terminologies utilisées par les praticiens pour parler de leurs productions<sup>19</sup>. Comme le remarque le médecin et amateur d'art Govert Bidloo, le connaisseur peut, grâce à son jugement, connaître et reconnaître (*kennen*) les « caractéristiques » qui distinguent les maîtres les uns des autres (*keurkenmelijck verschillen*<sup>20</sup>). Mais dans la mesure où le jugement des connaisseurs est fondé sur l'observation et l'imagination d'un spectateur qui n'est pas artiste (comme cela a été dit au sujet de Junius), il relève aussi d'une connaissance spécifique et singulière. Si les « connaisseurs » (*konstkenners*) sont capables de juger des œuvres d'art, c'est parce qu'ils disposent d'un véritable « savoir » (*kennis*), forgé par l'observation, la mémoire et l'imagination. Ce savoir leur permet de décider, comme l'explique aussi l'amateur français Roger de Piles, « si un tableau est bon, ou mauvais », de « faire la distinction de ce qui est bien dans un même ouvrage, d'avec ce qui est mal » et de « rendre raison du jugement qu'on en aura porté<sup>21</sup> », mais encore d'exprimer une opinion sur les qualités spécifiques des œuvres d'art<sup>22</sup>, voire de critiquer certains artistes<sup>23</sup>.

Franciscus Junius va plus loin encore quand il souligne l'intérêt des connaisseurs pour la genèse des œuvres, à partir de leur connaissance des collections de dessins :

De même, nous voyons chaque jour que les connaisseurs bien formés ne se contentent d'être satisfaits des œuvres d'art elles-mêmes, mais qu'ils aiment, d'une envie brûlante et insatiable, étudier aussi la première, la deuxième et la troisième esquisse que les grands maîtres ont réalisées au moment de la conception de leurs œuvres, non seulement parce que c'est ainsi, dans la simplicité de traits encore bruts, qu'ils décèlent le mieux la beauté et la force exceptionnelles d'un dessin bien proportionné, mais aussi parce qu'ils peuvent ainsi reconnaître les douces inquiétudes de l'artiste en action<sup>24</sup>.

Parce que les principes et les pratiques des peintres leur sont familiers, les idées des connaisseurs doivent donc être considérées avec le même sérieux que celles des artistes eux-mêmes, explique Junius, mais aussi un certain nombre de ses confrères français et néerlandais<sup>25</sup>. L'utilité des *konstkenners* doit ainsi être reconnue, non seulement parce que leur amour de l'art (*Konst-liefde*) rejaillit sur toute la société<sup>26</sup>, dans la mesure où il contribue à la construction des réputations artistiques, encourage le commerce et l'augmentation du prix des œuvres des plus grands maîtres<sup>27</sup>, mais aussi parce qu'ils sont les meilleurs conseillers que l'on puisse imaginer pour les peintres<sup>28</sup>. Ils maîtrisent le plus souvent des connaissances qui vont au-delà du cercle strict des arts, qu'ils peuvent mieux comprendre que les artistes eux-mêmes, si bien qu'ils peuvent ainsi être d'utiles consultants dans ces domaines, comme dans le choix des modèles que les peintres feraient mieux d'adopter afin d'amender leur goût.<sup>31</sup> Par ailleurs, parce qu'ils ne sont pas – ou pas toujours – des artistes, les connaisseurs ne sont pas censés être animés par la jalousie qui caractérise la vie professionnelle des peintres, ce qui en fait de parfaits « arbitres souverains », susceptibles de décerner plus objectivement les blâmes et les éloges<sup>32</sup>. Ils peuvent ainsi s'adresser aux meilleurs artistes de leur temps afin de leur confier les tâches qui correspondent le mieux à leurs talents spécifiques, comme le collectionneur utrechtais Willem Vincent, baron de Wyttendorp, qui, pour son portrait (fig. 4), demande à Cornelis van Poelenburch, Bartholomeus van der Helst, Jacob Duck et Jan Both de réaliser une œuvre à quatre mains et d'y mettre en valeur leurs domaines de compétence spécifiques<sup>33</sup>.

La langue des connaisseurs néerlandais et français acquiert ainsi, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, une *auctoritas* semblable à celle des artistes eux-mêmes. Ils se distinguent par leur connaissance approfondie de l'art, semblable à celle des peintres, mais aussi par leur capacité à mettre des mots sur les choses et les réalités les plus subtiles, précisément parce que leur compréhension de l'art est spéculative, comme le fait également remarquer Roger de Piles :

Pour connaître si un Dessein est d'un tel Maître, il faut en avoir vû beaucoup d'autres de la même main avec attention, & avoir dans l'Esprit une Idée juste du Caractere de son Génie, & du Caractere de sa Pratique. La connaissance du Caractere du Génie demande une grande étendue, & une grande netteté d'Esprit pour retenir les Idées sans les confondre; & la connaissance du Caractere de la Pratique dépend plus d'une grande habitude, que d'une grande capacité: c'est pour cela que les plus habiles Peintres ne sont pas toujours ceux qui décident avec plus de justesse en cette matière<sup>34</sup>.

On n'attend pas, *a contrario*, que les artistes possèdent les mêmes compétences rhétoriques et linguistiques, tout simplement parce que ce n'est pas en principe leur formation. En cela, explique Junius, ils ressemblent aux auditeurs capables de reconnaître si une note de musique est exacte sans nécessairement être en mesure d'expliquer pourquoi elle l'est<sup>35</sup>. Les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle qui ont écrit sur leur art semblent d'ailleurs assez conscients de ces lacunes. Karel van Mander est le premier à reconnaître que, par profession ou par habitude, les artistes ne



peuvent être considérés comme des experts dans le domaine du discours, et à souligner que « quelqu'un de plus expérimenté dans le domaine de la langue aurait souhaité » que son livre « eût été écrit dans une langue plus belle et avec un art plus consommé<sup>36</sup> ». Tels sont également les regrets exprimés par Samuel van Hoogstraten (fig. 5) qui, dès le début de son *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (*Introduction à la haute école de l'art de peinture*, 1678), déplore le manque d'intérêt de ses collègues dans la réflexion théorique sur leur art :

puisque personne n'a récemment voulu décrire l'ensemble de l'art de peinture, avec toutes ses parties (car les grands maîtres qui étaient le plus capables de le faire sont devenus si parcimonieux, ou plutôt si avares, en raison des grands bénéfices que leur procure généralement la pratique de leur art, qu'ils n'ont rien voulu perdre du temps qui leur est si utile pour l'employer à la misérable plume<sup>37</sup>).

4

Cornelius van Poelenburgh, Jan Both, Jacob Duck et Bartholomeus van der Helst, *Wilhelm Vincent van Wyttenhorst*, 1644, huile sur bois, 46 × 35 cm, Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe-Museum für Kunst und Kultur (photo : domaine public)



5

Samuel van Hoogstraten, *Autoportrait*, 1677-1678, eau-forte, 16,2 × 12,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-12.784 (photo : domaine public)

### Met Duitse woorden : les mots des peintres

Les conclusions que Van Hoogstraten tire de ce constat sont toutefois paradoxales. D'une part, il affirme que cette situation n'est que temporaire, l'ambition de son livre étant précisément de réaliser ce que ses collègues n'ont pas pu ou pas voulu faire. D'autre part, il exprime de vives objections à la manière dont les connaisseurs ont, pour ainsi dire, pris possession des mots et des avis que les artistes n'ont pas assumés eux-mêmes :

Cette introduction mienne est également très nécessaire à tous les amateurs de l'art de peinture, même s'ils n'ont pas d'expérience artistique. Elle leur évitera d'être trompés lorsqu'ils achèteront des œuvres d'art, car ils sauront les évaluer à la mesure des qualités qu'ils verront en elles. Ainsi, ils ne ressembleront pas à ces acheteurs de noms (*naemkoopers*), comme il y en a tant aujourd'hui, qui, séduits par tel ou tel fanfaron (*snoeshaen*), accordent une très grande valeur à des chiffons râpés parce qu'on leur fait croire qu'ils ont été peints par tel ou tel grand maître. Il s'agit certainement d'un passe-temps ridicule que de considérer qu'une chose est habile et grande alors qu'on n'y peut rien voir d'habile ou de grand. Je ne veux pas affirmer que mon introduction ouvrira les yeux de tous les amateurs et qu'elle leur permettra aussitôt de juger par eux-mêmes de l'art. Je n'irai pas jusque là. Il leur sera toutefois aisé de comprendre, grâce à notre ouvrage, ce dont il faut juger, et ils seront capables, s'ils sont aidés par un peintre expérimenté, de rechercher de façon claire et différenciée les qualités et les défauts qui sont en chaque œuvre<sup>38</sup>.

Samuel van Hoogstraten n'est pas le premier peintre hollandais à s'inquiéter de la manière dont les artistes ont été comme dépossédés des mots et des notions propres à leur art et, surtout, des conséquences néfastes de ce déshéritage sur la connaissance et la pratique artistiques. Tout en reconnaissant sa dette envers les nombreuses observations que Dominicus Lampsonius a consacrées aux artistes néerlandais des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, Karel van Mander ne manque pas de souligner également leurs limites et leurs apories. Il note, par exemple, que les vers que le savant a écrits sur Lucas de Heere, un artiste dont le théoricien haarlémois connaît très bien les œuvres puisqu'il a été son apprenti entre 1566 et 1567, n'étaient pas « aussi élogieux qu'ils auraient dû l'être<sup>39</sup> ». Van Mander note aussi que, très souvent, par manque d'intérêt ou d'expérience dans le domaine strictement technique de l'art, les connaisseurs apprécient des œuvres que les artistes méprisent, comme les paysages de Cornelis Molenaer (fig. 6), à qui il refuse les éloges excessifs que leur accordent les *Const-liefdighe*<sup>40</sup>. Les conclusions que Van Mander tire de ces manques sont comparables à celles que Van Hoogstraten en déduit, près de quatre-vingts ans plus tard : même si son *Schilder-boeck* aurait pu être « écrit dans une langue plus belle et avec un art plus consommé », il mérite néanmoins d'être écrit, précisément parce qu'il est l'œuvre d'un peintre qui, par sa connaissance concrète et matérielle de l'art, risque moins d'« oublier certaines choses et caractéristiques qui sont de notre ressort » que s'il n'était « pas un peintre<sup>41</sup> ».



Pour Van Mander comme pour Van Hoogstraten (ou, comme nous l'avons vu, pour Vasari), le modèle par excellence du connaisseur mal informé est Plinie l'Ancien<sup>42</sup>. La connaissance de ce savant « célèbre » (*hoogberoemden, vermaerden*) ne fait guère de doute, et Van Mander utilise fréquemment ses écrits dans son *Grondt* et dans la vie qu'il consacre aux peintres anciens<sup>43</sup>. Pourtant, quand Van Mander mentionne la façon dont Plinie rapporte et interprète la fameuse compétition entre Apelle et Protogène, il disqualifie totalement les propos de l'érudit latin : « Il ne s'agissait pas de lignes médiocres ou de coups de pinceau simplement faits, *comme le pensent beaucoup de gens qui ne sont pas peintres*, mais les contours d'un bras ou d'une jambe, ou les profils d'une trogne, ou quelque chose de semblable – des contours qu'ils ont très bien dessinés et dont les couleurs, dans certaines parties, sont traversées par d'autres lignes<sup>44</sup> ».

Si Van Mander conteste l'analyse de Plinie, c'est parce que le savant romain n'est pas un artiste, et qu'il parle « à la manière de ces érudits qui n'ont pas une bonne compréhension de notre art, et qui n'ont pas assez d'intelligence pour en parler et en écrire<sup>45</sup> ». Et il conclut en supposant que les opinions exprimées par Plinie n'ont pu que susciter « la surprise et la stupéfaction [...] de ceux qui pouvaient comprendre l'art de peindre », pour lesquels il était impensable que l'auteur latin pût accorder tant d'importance à de simples lignes faites à la main qu'un modeste instituteur aurait tout aussi facilement pu réaliser<sup>46</sup>.

Pour Van Mander comme pour Van Hoogstraten, qui reprend littéralement les propos de son prédécesseur, Plinie l'Ancien est ainsi écarté parce qu'il

6

Cornelis Molenaer, *Paysage boisé avec la Parole du Bon Samaritain*, 1580, huile sur bois, 101,5 × 152,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie (photo : domaine public)

n'est qu'un simple connaisseur, qui n'a jamais manié un pinceau et qui a donc été incapable de trouver les mots justes pour décrire les bonnes pratiques artistiques<sup>47</sup>. L'une des raisons invoquées par les artistes pour expliquer ces erreurs d'appréciation est la superficialité des termes utilisés par les connaisseurs pour décrire et évaluer les œuvres d'art. Selon le graveur français Abraham Bosse, pour lequel il est essentiel de reconnaître la noblesse de la pratique artistique en lui conférant une forme d'autonomie théorique par rapport aux autres types de savoirs (fig. 7), les connaisseurs peuvent ainsi se payer de mots sans vraiment comprendre ce qu'ils signifient:

Il y en a divers autres [curieux, marchands et négociateurs de tableaux] qui, après avoir retenu et proféré quantité de termes de l'art, comme de l'Antique, du Raphaël, du Grand, de la grande ou forte Manière, du Bon ou mauvais Goût, d'Ordonnance, de Disposition, de bien Historié, de belle Groupe, du Fier d'Expression, d'Union, de bien Ensemble, bien Touché ou Heurté, d'Artiste, Croqué, de Vaghezza, Sevelt, Frais, Tendre, Dur, Coupé, Tranché, Noyé, grand Jour, grande Ombre, Teinte et demie Teinte, et plusieurs autres telles choses, s'imaginent qu'on les doit tenir pour très entendus ou connaisseurs en icelle<sup>48</sup>.

7

Abraham Bosse, *Peintre dans son atelier*, v. 1642, eau-forte, 25,6 × 32,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-42.183 (photo : domaine public)



Utilisant les mots qu'ils ont appris pour tenter de les appliquer aux œuvres qu'ils observent, comme des étiquettes collées aux choses, ces connaisseurs croient qu'ils saisissent la réalité en se contentant de proférer des mots et des expressions, et en accusant les artistes de manier un vocabulaire imprécis<sup>49</sup>.

Si les connaisseurs ne peuvent combler le fossé entre les œuvres qu'ils étudient et les mots qu'ils utilisent pour les décrire, les artistes, quant à eux, soulignent que leur savoir est fondé, pour sa part, sur un savoir-faire, c'est-à-dire une pratique concrète et répétée. Si les artistes exercent aussi leur « pouvoir d'imagination » par une observation constante des œuvres, ils peuvent s'enorgueillir, de leur côté, de maîtriser un savoir qui, pour les connaisseurs, n'est qu'une simple idée abstraite : « Il ne faut point douter que les peintres ne jugent ordinairement mieux que le reste des hommes de la beauté humaine, tant à cause des règles qu'ils ont à l'égard de la proportion des membres et des couleurs qui leur conviennent, que pour ce qu'ils exercent incessamment leur imagination à former des idées les plus accomplies qui se puissent concevoir<sup>50</sup> ».

Quand Karel van Mander parle de la « main savante » (*gheleerde handt*) de Michel-Ange, cette formule est à prendre au pied de la lettre<sup>51</sup>. L'œuvre de l'artiste italien est le fruit d'un ensemble de connaissances, constituées par et dans la pratique, qu'un connaisseur ne peut acquérir que s'il se transforme lui-même en artiste, comme l'explique également Van Hoogstraten : « Car je constate que, même si les règles et les rudiments de l'art prescrits à l'ingénieur amateur le rendent plus intelligent et plus capable d'en parler, s'il n'a pas coutume de les mettre en pratique, il commettra de graves erreurs et pourra être surpassé par un ignorant qui aura le compas dans l'œil grâce à sa pratique continue<sup>52</sup> » – une définition des connaissances physiques et techniques du peintre auxquelles Rembrandt van Rijn fait peut-être allusion dans son *Autoportrait aux deux cercles*<sup>53</sup> (fig. 8).

Comme l'explique Van Hoogstraten, qui reprend là un argument de Junius, la pensée des connaisseurs est avant tout verbale et rhétorique. Elle permet de développer une conversation au sein de laquelle il s'agit d'exprimer des idées abstraites, nobles et précises, et à laquelle tous les amateurs peuvent participer<sup>54</sup>. D'un point de vue théorique, cette élégance de l'expression est évidemment utile; mais, du point de vue des artistes eux-mêmes, elle apparaît superflue, puisque le défi de l'art, qui est une « connaissance pratique » (*werkdaedige wetenschap*), selon l'expression de Van Hoogstraten<sup>55</sup>, consiste à mettre des idées en pratique et non à se contenter de les exprimer : « Il a été dit qu'un peintre doit avant tout avoir un bon jugement. Je parle de son utilité (au service de notre art et de la propagation de son honneur), car celui qui a un bon jugement, mais qui, ayant bien jugé, n'a pas le pouvoir de le mettre en pratique, devrait mieux avouer son impuissance que de se déshonorer lui-même dans cette tentative<sup>56</sup> ».

Le lien que les peintres entretiennent avec les mots de leur art est donc complexe. Ils ne font pas du langage artistique l'objet principal de leurs préoccupations, car, pour eux, la production des œuvres d'art prime sur les discours prononcés à leur sujet, et dans la mesure où il peut arriver que certains effets obtenus par les meilleurs maîtres soient difficiles, voire

impossibles, à formuler par un vocabulaire clair et distinct<sup>57</sup>. Toutefois, il n'est pas plus acceptable de succomber aux facilités d'un je-ne-sais-quoi opportun et facile, car, malgré les difficultés parfois importantes que pose l'exposition des principes de l'art, il est de la responsabilité des peintres de faire l'effort de cette verbalisation : « Lorsque quelques œuvres excellentes vous parviennent, il vous faut savoir mettre un nom sur leurs qualités. Si vous ne le pouvez pas, demandez-vous si la qualité que l'on y célèbre existe vraiment<sup>58</sup> ».

Si Van Hoogstraten insiste sur la nécessité pour les peintres de mettre des mots sur les qualités qu'ils observent dans les œuvres de leurs collègues, c'est parce qu'il veut défendre ce que l'on pourrait appeler le « discours interne » des artistes contre le « discours externe » des connaisseurs. Pour ce faire, les artistes doivent accepter deux types d'efforts. Le premier a déjà été mentionné<sup>59</sup> – ils doivent se résigner à consacrer une partie du temps que leur laissent leurs activités professionnelles à la réflexion et à l'écriture, comme l'explique Van Mander : « Voyant que personne [parmi les peintres] n'a donné de fruit de ce désir ou de ce zèle d'écrire, j'ai donc, sans vainement demander à quiconque de le faire, consacré mon temps libre et mes loisirs, durant ces dernières années, à ce sujet, en commençant par mettre ces fondations de l'art de la peinture en rimes flamandes<sup>60</sup> ». Pour ce faire, les artistes doivent aussi apprendre à penser et à écrire sur leur art, en développant des qualités de conceptualisation et d'expression qui ne leur sont pas données en soi. Ils doivent sortir du cercle réconfortant de leur profession pour atteindre une forme d'universalité (*algemeenheid*), non seulement parce qu'ils seront ainsi considérés comme des artistes plus accomplis, mais aussi parce que, comme le constate Abraham Bosse, l'artiste « qui est le mieux reçu et reconnu des savants en cet art doit être tenu pour le meilleur<sup>61</sup>. »

Ce n'est que grâce à ce double effort que les peintres peuvent affirmer leur place dans la théorie de leur art, en formulant une pensée spécifiquement artistique de leur pratique. Pour cela, ils doivent d'abord fixer et définir les termes propres à leur profession. Cette tâche est difficile puisque, par définition, ces termes ne sont généralement bien connus que des professionnels et ne sont pas facilement accessibles aux non-praticiens. Pour surmonter cette difficulté, certains connaisseurs ont fait le choix d'offrir à leurs lecteurs des glossaires et des lexiques, au risque de simplifier certains termes, d'en mal comprendre le sens ou, comme le regrette l'amateur français Roland Fréart de Chambray, d'en proposer une définition imparfaite<sup>62</sup>.

Pour les artistes, même si elle est difficile, cette tâche de traduction, qui consiste à transformer des gestes en mots, et une pratique en une théorie, est donc cruciale. Elle leur permet de préciser le sens des mots qu'ils utilisent lorsqu'ils dialoguent entre eux, mais aussi de révéler à ceux qui n'ont pas la même expertise technique et pratique la richesse des connaissances que revêt leur profession. Saluant la composition forte et dynamique de la *Ronde de nuit* (fig. 9), Van Hoogstraten n'hésite pas, ainsi, à multiplier différents termes de jargon qui, s'ils ne sont pas parfaitement synonymes, et peut-être même obscurs pour un amateur peu familier des ateliers, offrent l'avantage de laisser deviner les parties à admirer dans l'œuvre de Rembrandt : « Cet



8

Rembrandt van Rijn, *Autoportrait aux deux cercles*, 1665-1669, huile sur toile, 114,3 × 94 cm, Londres, Kenwood House, inv. 57 (photo : domaine public)



9  
Rembrandt van Rijn, *La Garde civique de Frans Banning Cocq et Willem van Ruytenburch (La Ronde de nuit)*, 1642, huile sur toile, 379,5 × 453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-C-5 (photo : domaine public)

art d'ordonner (*ordineeren*), nous dirons, avec nos mots néerlandais, qu'il consiste dans la sûre rencontre de la conjonction (*medevoeglijkheit*), de l'union (*overeendracht*) et des proportions (*maetschiklijkheit*), sans lesquelles tout est confus et contradictoire<sup>63</sup> ». Van Hoogstraten procède de la même manière lorsqu'il aborde le terme d'*houding*, si complexe à définir qu'il le décrit comme un « secret de l'art » (*geheymenis der kunst*), mais auquel il tente de trouver des équivalents en faisant à des métaphores tirées du vocabulaire de l'architecture, de la musique ou des fleurs :

Il reste encore à parler de leur ordonnance (*ordening*) unie et de leur disposition conjointe. Il est habituel de parler de ce secret de l'art en l'appelant *Houding*, ce qui signifie, pour le coloris, à peu près la même chose que les mots de symétrie, d'analogie, d'harmonie et de proportions pour l'art de la proportion, ou que l'unisson et la séduisante mélodie pour la musique. Cette *houding* suppose en effet une certaine pureté et une forte entente (*samenstemmende kracht*) dans le rassemblement des couleurs, une bonne façon de les disposer – que nous appelons l'art

des bouquets (*Tuilkonst*) – et une disposition convenable des lumières et des ombres. Il faut ajouter à cela les avancées, les échappées, les modelés et les raccourcis. Et si l'on n'a rien omis de tout ce qui a déjà été traité auparavant, tout ceci donnera une peinture parfaite<sup>64</sup>.

En faisant ici référence à un « secret de l'art », dont seuls les peintres connaîtraient véritablement le fin mot, Van Hoogstraten insiste ostensiblement sur la communauté professionnelle à laquelle il appartient. Les difficultés qu'il semble rencontrer dans l'explication du sens des mots et des catégories qu'il utilise pour décrire les principes ou les effets des œuvres d'art servent ainsi son but encore plus qu'elles ne l'affaiblissent. Elles permettent en effet d'illustrer la nature idiosyncrasique de l'art de la peinture et la nécessité que sa définition théorique soit prise en charge par des peintres professionnels qui, eux, savent concrètement de quoi il en retourne.

#### *Te vrede zyn* : la recherche d'une nouvelle alliance entre peintres et connaisseurs

Si les connaisseurs et les peintres néerlandais et français du XVII<sup>e</sup> siècle se disputent le droit de parler et d'écrire sur les œuvres d'art, d'évaluer leurs qualités et de juger de leurs effets, il convient néanmoins de nuancer ce constat, en insistant sur leurs points d'accord, à commencer par la critique qu'ils formulent de certains membres de leurs propres communautés. Dans bien des cas, ce ne sont pas les connaisseurs ou les peintres dans leur ensemble qui sont la cible des critiques les plus acrimonieuses, mais les « faux connaisseurs » et les « barbouilleurs ». Les « faux connaisseurs » se répartissent en trois groupes distincts. Partageant l'idée exprimée par Arnold Houbraken selon laquelle « tous les amateurs d'art ne sont pas des connaisseurs », Van Hoogstraten s'adresse directement à ceux qu'il appelle « les acheteurs de noms » (*naemkoopers*<sup>65</sup>). En raison de leur connaissance superficielle des œuvres d'art, ces *naemkopers* sont incapables de reconnaître les véritables qualités des œuvres qu'ils acquièrent et sont donc les victimes idéales d'un deuxième type de faux connaisseurs : les marchands malhonnêtes qui tirent des bénéfices financiers de l'incrédulité et de l'ignorance de leurs collègues<sup>66</sup>. Quant à la troisième catégorie de mauvais connaisseurs, elle est composée de ceux que Van Hoogstraten présente comme « connaisseurs présomptueux » (*waenwijze konstkenner*). Il s'agit, selon toute vraisemblance, d'amateurs d'art qui, comme Constantijn Huygens, se permettent de critiquer certains artistes sans pouvoir articuler autre chose que des discours d'autorité, qui risquent eux-mêmes d'être attaqués en retour par les artistes qu'ils critiquent, et en n'étant pas en mesure de formuler des arguments significatifs<sup>67</sup> (fig. 10). Mais ce ne sont pas seulement les « faux connaisseurs » qui sont vilipendés dans la théorie de l'art hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle; les « barbouilleurs » (*kladschilders*) sont aussi ciblés pour leurs carences<sup>68</sup>. Ces insuffisances concernent d'abord le manque de connaissance et de culture théorique de ces peintres qui se distinguent de leurs collègues les plus respectables (*fijnschilders*, *kunstschilders*) par leur incapacité à porter un regard réflexif

sur leur propre pratique et même à se détacher des modèles qu'ils imitent servilement. Alors que les *fijnschilders* peuvent prétendre devenir des peintres universels (*algemeen*), informés par une théorie sans laquelle « on ne peut réussir en peinture en aucune manière<sup>69</sup> », ces artistes sont condamnés à n'être que des artistes ordinaires (*gemeen*) ou, comme disent les théoriciens de l'art français, des « peintres de pratique » et des « copistes de manière<sup>70</sup> ».

L'ignorance de ces peintres a deux conséquences. D'une part, elle entraîne une forme d'arrogance (*laetdunkentheyt*), qui fait qu'ils « tombent amoureux de leurs propres œuvres » (*op hun eygen werk deê verlieven<sup>71</sup>*). D'autre part, cette même ignorance des principes de l'art les conduit à ne jamais les respecter véritablement. Ils se contentent de se soumettre aux désirs et aux attentes de leurs clients les plus pressants, au détriment de la qualité de leurs œuvres et de la noblesse de leur art, alors que, comme le souligne Gerard de Laresse, « le peintre doit adapter ses compositions aux désirs du propriétaire, tant que sa raison le lui permet, et pour autant que cette volonté opiniâtre et univoque ne contredise point les règles fondamentales de l'art et la grâce de l'œuvre<sup>72</sup> ».

10

Rembrandt van Rijn, *Satire de la critique d'art*, 1644,

plume et encre brune, rehauts blancs, 15,5

× 20,1 cm, New York, The Metropolitan

Museum of Art, Robert Lehman Collection,

inv. 1975.1.799 (photo : domaine public)



L'incompétence des « faux connaisseurs » ou l'ignorance des « barbouilleurs » font courir le même risque à l'art : un déclin du goût, insuffisamment encouragé par les premiers et mal exercé par les seconds. Van Hoogstraten insiste à plusieurs reprises sur ce point, soulignant deux phénomènes corollaires. Le premier est le fait que nombre de ses collègues ont montré un manque d'intérêt pour les œuvres d'art ancien et, en particulier, pour les dessins et les estampes des siècles passés, que le théoricien néerlandais considère finalement encore plus problématique que l'excès inverse :

Cet amour de l'art de papier est monté si haut de nos jours que j'ai vu Rembrandt donner près de quatre-vingts rixdales pour un petit joueur de cornemuse, appelé *Eulenspiegel*, de Lucas de Leyde. Et la *Passion* ronde de ce même maître a encore été vendue à un prix autrement plus élevé. Mais une folie bien plus grave encore a remplacé aujourd'hui cette sottise. Par bêtise, l'ancien art de papier a en effet été déprécié. Il est foulé désormais aux pieds par des ânes téméraires : épris de leurs propres barbouillages, ils ne voient pas mieux dans l'art ancien que dans une pierre à aiguiser<sup>73</sup>. (fig. 11)

Dans ce mépris ignorant des œuvres d'art ancien, les mauvais connaisseurs et les barbouilleurs s'unissent dans une alliance délétère, marquée par l'ignorance et par le désir de profit, qui guident la plupart des choix de ces amateurs et de ces artistes, et qui péjorent la qualité générale des œuvres produites dans les Provinces-Unies, autrefois louées pour la beauté élégante de leurs figures, et désormais caractérisées par leurs compositions répétitives et leur manque de grandeur :

C'est ainsi [...] que les Néerlandais ont représenté des figures aux membres crispés afin de leur donner un admirable mouvement (*zwier*). Et c'est enfin, à notre époque, qu'ils peignent, les uns comme les autres, à la façon d'aveugles, d'inutiles œuvres papelardes – bien que les plus sages évitent cela. Ces futiles artistes se moquent donc des peintres honnêtes puisqu'ils ont à leur côté des amateurs très myopes qui admirent leurs petites choses puériles, des amateurs dont ils soutirent l'or de la bourse en peignant leurs petites femmes propres, leurs petites tavernes propres, qu'ils enferment parfois dans de petites boîtes. Et ils nous font de plus bien comprendre qu'il n'y a point d'autres bonnes peintures que les leurs<sup>74</sup>.

Pour les auteurs qui viennent d'être mentionnés, la situation déplorable de l'art néerlandais au cours du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement due à la méconnaissance malheureuse de quelques connaisseurs incompetents et de peintres mal formés. Elle est plus largement la conséquence d'une incapacité de ces acteurs du monde artistique à dépasser une connaissance superficielle de ce dont ils parlent ou de ce qu'ils font. L'insouciance des mauvais connaisseurs est due en grande partie au pouvoir qu'ils ont acquis sur les mots et la terminologie artistique, qui les a conduits à penser abusivement qu'en apprenant à parler comme des peintres, ils apprendraient aussi à penser comme eux. Mais ce n'est pas

le cas, car, comme nous l'avons vu, la pratique artistique leur reste étrangère, à tel point, comme le notent aussi Charles Perrault et Roger de Piles, qu'ils « savent le prix, la rareté et la généalogie d'un tableau sans en connaître le vrai mérite » et qu'ils « ne considèrent les Tableaux que quand ils savent le nom de ceux qui les ont faits, et ne les estiment que par la réputation de leurs auteurs, sans regarder ce qu'il y a de bon ou de mauvais<sup>75</sup> ». Pour les mauvais peintres, par ailleurs, la théorie n'est pas non plus importante : ils l'ignorent au profit d'une pratique répétitive et stéréotypée, uniquement destinée à plaire à leurs clients et à leur permettre d'obtenir les revenus les plus importants plutôt que de contribuer au développement et à l'enrichissement de leur art.

Ces connaisseurs et ces peintres correspondent à ce que Roger de Piles appelle des « demi-savants », qui ne possèdent qu'une partie des connaissances nécessaires à une compréhension globale et complète des arts, et qui fondent donc leurs jugements sur des préjugés : « Les peintres demi-savants qui se sont engagés dans un mauvais chemin, et la plupart des savants dans les lettres, veulent ordinairement soutenir de fausses idées qu'ils ont formées d'abord, et, sans connaître, ni dessein, ni coloris, ni Raphaël, ni Rubens, parlent de ces deux peintres<sup>76</sup> ». Le parti pris de ces jugements, qu'ils soient ceux d'amateurs ou de praticiens, n'est pas seulement la conséquence de limites intellectuelles ou culturelles; il est aussi la conséquence directe d'une réalité inévitable : la diversité des goûts, qui conduit chacun à aller vers ce qu'il aime, avant d'essayer de justifier les raisons pour lesquelles il a raison et les autres tort, comme le fait remarquer Nicolas Poussin quand il explique à Paul Fréart de Chantelou les craintes qu'il peut avoir à l'égard de la perception de ses œuvres, dont il sait bien qu'elles ne sont pas marquées par le brio du coloris et de l'exécution, propres à satisfaire et à charmer les yeux des spectateurs les moins avertis :

Quand il [Poussin] envoya à M. de Chantelou ce tableau de la Vierge dont je viens de parler, il voulut lui-même prévenir le jugement que l'on en ferait, et témoigner qu'il savait bien qu'on n'y trouverait pas tous les charmes du coloris et du pinceau. C'est pourquoi il écrivit à M. de Chantelou de lui en mander librement son avis. Mais qu'il le pria de considérer que tous les talents de la peinture ne sont pas donnés à un seul homme : qu'ainsi il ne faut point chercher dans son ouvrage ceux qu'il n'a pas reçus. Qu'il sait bien que toutes les personnes qui le verront ne seront pas d'un même sentiment, parce que les goûts des amateurs de la peinture ne sont pas moins différents que ceux des peintres; et cette différence de goûts est la cause de la diversité qui se trouve dans les travaux des uns et dans les jugements des autres<sup>77</sup>.

Quand Van Hoogstraten se moque de la cécité et de la courte vue de certains connaisseurs, selon un argument déjà évoqué, c'est pour blâmer le peu de clairvoyance de ces non-praticiens, comparée à celle des peintres professionnels<sup>78</sup>. Mais le peintre néerlandais n'est pas le seul, loin de là, à émettre une telle critique, qui peut aussi bien concerner les amateurs que les artistes. Dans les nombreuses singeries qu'il peint à partir des années 1640 (fig. 12), sans doute d'après des modèles empruntés à Pieter



11

Lucas van Leyden, *Les Mendiants* (*Uilenspiegel*), 1520, eau-forte et gravure, 17,4 × 14,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-1750 (photo : domaine public)

Bruegel l'Ancien, David Teniers II utilise le motif du singe, animal dont l'intelligence se limite à une imitation servile, mais aveugle du monde, pour se moquer aussi bien de la cécité des « mauvais connaisseurs », habillés à la mode, mais incapables de regarder correctement les œuvres des artistes sans utiliser des lorgnons, que des « barbouilleurs » qui, comme des singes, répètent bêtement et mécaniquement ce qu'ils ont appris à peindre<sup>79</sup>.

Afin de permettre aux arts de retrouver la noblesse et l'élévation qu'ils méritent, les connaisseurs et les peintres sont ainsi appelés non seulement à entrer dans une forme de symbiose ou de conversation civile, mais aussi à sceller une nouvelle et véritable alliance<sup>80</sup>. Cette alliance apparaît essentielle à de nombreux acteurs de la vie artistique néerlandaise et, en particulier, à Gerard de Lairesse, qui promeut dans ses œuvres et dans ses écrits une réforme urgente des arts aux Pays-Bas. La relation de confiance entre les connaisseurs et les peintres néerlandais semble avoir été rompue ou, à tout le moins, remise en question au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, de sorte qu'une proportion importante d'entre eux semble désormais incapable de dialoguer ensemble et de collaborer, même s'ils parlent désormais le même



12

David Teniers II, *Le Singe peintre et le singe connaisseur*, v. 1660, huile sur bois, 24 × 32 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P001805 (photo : domaine public)

langage théorique. En dressant la liste des « principales observations » qu'il est utile de connaître quant aux accessoires adaptés aux décorations peintes « des salles, chambres et autres pièces », Lairesse note qu'il est souvent difficile de concilier les opinions des artistes et les attentes de leurs clients, surtout quand les premiers sont absolument certains de leurs idées et lorsque les seconds ne sont pas de véritables connaisseurs, au fait des règles de l'art :

Comme la surabondance réduit ou diminue souvent l'élégance d'une belle pièce, le maître doit procéder avec une prudence particulière, en prenant soin de ne pas multiplier trop de petits éléments, tant dans les compartiments que dans les ornements du décor. Quand un maître habile représente des histoires dans un tel endroit, il ne faut pas, quant à la solidité de ses figures, qu'il leur donne une taille supérieure à trois ou quatre pieds, si l'œuvre devait être aussi grande. Il n'y a aucune bonne raison pour justifier des figures plus grandes que nature, comme cela est le cas dans les tapisseries. Elles ont un air monstrueux dans une petite pièce et elles diminuent une pièce plus grande. Il serait souhaitable que les mécènes ou amateurs qui commandent de telles œuvres aient

quelque idée ou quelque connaissance de toutes ces observations [que je viens de faire] ou, à tout le moins, qu'ils en soient informés, et qu'ils laissent tranquille le maître qui les comprend bien, du point de vue de l'exécution, je veux dire<sup>81</sup>.

Pour Lairesse, il semble nécessaire de faire se rencontrer des clients suffisamment judicieux pour accepter les avis des peintres, et des artistes assez ouverts pour appliquer les règles de l'art et comprendre les attentes de leurs patrons. Cette rencontre n'est possible, de ce fait, qu'à travers un partage des savoirs et des compétences. Comme ils ont généralement un pouvoir social et financier très supérieur à celui des peintres, les connaisseurs sont en position de force, et apparaissent donc comme des leviers essentiels pour promouvoir une réforme du goût. Cet argument est avancé à plusieurs reprises par Lairesse, qui s'engage personnellement dans les activités de *Nil volentibus arduum* (« rien n'est ardu pour ceux qui le veulent »), une société savante et littéraire basée à Amsterdam dont les membres cherchent, dès la fin des années 1660, à réformer le théâtre et les pratiques artistiques selon les modèles anciens et français<sup>82</sup>. Les mêmes idées sont ensuite défendues par Jan de Bisschop, dont Lairesse grave le frontispice des *Paradigmata graphices variorum artificum* (fig. 13), ainsi que par Willem Goeree, qui note que ceux qui « ont porté légitimement le nom de connaisseur (*Konstkenders*) ou d'amateur d'art (*beminnaars*) » se distinguent par leur « opinions que les anciens vestiges des bonnes statues et des reliefs, et tout ce qui a été fait dans l'âge d'or de la peinture et de la sculpture, sont les plus beaux objets que l'on puisse trouver dans l'art, et qu'ils constituent, pour les élèves, les meilleurs et les plus parfaits modèles<sup>83</sup> ». Dans ce contexte, éminemment favorable à un développement plus convenable des arts, il semble essentiel que les peintres apprennent à identifier et à répondre non seulement aux attentes des connaisseurs, mais aussi, et en même temps, à modifier leurs goûts, voire leurs pratiques, en fonction des conseils de ces derniers<sup>84</sup>. Houbraken attribue ainsi une responsabilité centrale aux « vrais connaisseurs » (*ware Konstkenners*) dans le développement de ce qu'il appelle la « manière claire de peindre » (*helder schilderen*), par opposition à la manière vulgaire et trop simple de Rembrandt et de ses imitateurs<sup>85</sup>. Quant aux peintres, leur responsabilité est de continuer à modeler le goût et à instruire les connaisseurs des pratiques de leur art. Tandis qu'Abraham Bosse, en France, propose ainsi que les « curieux non praticiens qui se sont portés aux connaissances des dites manières et distinctions d'originaux et copies » fassent « élection d'un savant praticien connaissant, et de plus honnête homme, afin qu'il puisse suppléer aux occasions où la connaissance de telles choses passe leurs portées<sup>86</sup> », Van Hoogstraten présente, on l'a dit, son *Inleyding* comme un livre qui pourrait être « utile à tous les amateurs de l'art de la peinture<sup>87</sup> ». Quant à Lairesse, il présente ses descriptions de tableaux idéaux (*taferelen*) comme un moyen d'inspirer les meilleurs peintres, mais aussi d'encourager les connaisseurs à acquérir un goût meilleur et mieux informé des règles de l'art<sup>88</sup>.

Cette alliance entre peintres et connaisseurs a-t-elle jamais prévalu? Il existe des motifs raisonnables d'en douter. Dès les premières années

13

Gerard de Laresse, *Frontispice des Paradigmata graphices variorum artificum*, 1671, eau-forte, 22,9 × 15,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-46.725 (photo : domaine public)



du XVIII<sup>e</sup> siècle, des théoriciens comme Jonathan Richardson ou Antoine Joseph Dezallier d'Argenville ont tenté de donner aux connaisseurs une autonomie à la fois théorique et sociale. En distinguant strictement « le savoir de l'artiste » du « savoir du connaisseur », il s'agit de permettre aux *gentlemen* susceptibles d'être intéressés par les arts sans pouvoir ou vouloir les pratiquer concrètement d'établir leur pouvoir dans le champ social en marquant la singularité de leurs compétences par rapport aux artistes dont ils parlent, et qu'ils fréquentent parfois<sup>99</sup>. Un siècle plus tard, ce divorce entre les connaisseurs et les artistes se doublera d'ailleurs d'un divorce entre les attributionnistes et les historiens de l'art, les premiers affirmant que leur discours sur les œuvres est le seul qui soit véritablement légitime,

et les seconds dénonçant les problèmes et les apories que présentent les méthodes des connaisseurs, et leur incapacité à inscrire leurs réflexions dans un cadre intellectuel plus large<sup>99</sup>. Ces clivages, qui paraissent définitifs tant ils continuent à travailler les relations entre les artistes et les critiques ou entre les attributionnistes et les historiens de l'art, permettent en retour de mieux mettre en lumière l'originalité des dialogues qui ont eu lieu tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, dans les Provinces-Unies comme en France, entre les connaisseurs et les artistes, d'abord pour tenter d'affirmer leur primauté sur les discours sur l'art, puis pour chercher les moyens de concilier leurs différences autour d'une nouvelle alliance sociale et artistique.

## Notes

- <sup>1</sup> 'Zeeker, « t is een belachelijke zaek, de waenwijze konstkeners somtijts over eenige Schildery haer oordeel te hooren », Van Hoogstraten 1678, 197.
- <sup>2</sup> « Hoe veel het opperschoon, door een konstryke hand gewrocht, verscheelt by het gebrekkelyke door Moderne Schilders verbeeld, stel ik aen 't oordeel van rechte Konstkeners », Laresse 1712, vol. 1, 171.
- <sup>3</sup> Tummers 2008, 163-183; Tummers 2009; Tummers 2011, 165-180. Pour une histoire globale de ces questions, voir Gibson-Wood 1988.
- <sup>4</sup> Parmi ces nombreuses études, nous pourrions citer Montias 1988, Korevaar & Romein 2006; Tummers & Jonckheere 2008; Tummers 2009, 181-183; Jonckheere & Vermeulen 2011.
- <sup>5</sup> Emmens 1979; Kwakkelstein 1998; Weststeijn 2008; Kern 2018; Prigot 2018. Sur les liens entre les collectionneurs français et néerlandais, voir également Bikker 2016.
- <sup>6</sup> « quando pure io facessi, farei il più più un trattatetto simile a quello di Plinio », Vasari 1966-1976, vol. 6, 389, cité par Sohm 2001, 56.
- <sup>7</sup> Roskill 1968, 99-107. Sur ce sujet, voir Bert 2012, vol. 1, 460.
- <sup>8</sup> « een uytghenomen beminder en kenner van onse Const », Van Mander 1604, 220<sup>r</sup>. Voir Melion 1991, 147-148, 290. Van Mander explique de façon surprenante qu'il n'a pu mettre la main sur la *Vie de Lambert Lombard, fameux peintre de Liège (Lamberti Lombardi apud Eburonos pictoris celeberrimi vita, 1565)*, dont il a peut-être entendu parler par Hendrick Goltzius, le cousin d'Hubert Goltzius, le graveur du portrait de Lombard qui orne ce livret, Denhaene 1990, 9.
- <sup>9</sup> « Het zijn eertijts t'Antwerpen in Coper-druck uytghegheven eenighe Conterfeytselen der vermaerde Nederduytsche Schilders, en voor eerst die van dees uytnemende ghebroeders, als d'oudste constighe oeffenaers der edel Schilderconst in den Nederlanden: waer neffens, oft onder, zijn seer constighe Carmina, oft ghedichten, in Latijn, door hoogh gheleerden Poeet Dominicus Lampsonius van Brugge, Secretaris van den Bisschop van Luyck, en niet alleen een seer groot beminder onder Const, maer ooc daer in heel verstandich, en ervaren », Van Mander 1604, 203<sup>r</sup>. Sur Lampsonius chez Van Mander, voir aussi Van Mander 1604, 203<sup>r</sup>, 206<sup>v</sup>, 214<sup>v</sup>, 215<sup>r</sup>, 216<sup>v</sup>, 218<sup>r</sup>, 219<sup>r</sup>, 220<sup>r</sup>, 225<sup>r</sup>, 227<sup>r</sup>, 233<sup>r</sup>, 234<sup>r</sup>, 243<sup>r</sup>, ainsi que Melion 1991, 164-167; Tullio Cataldo 2017.
- <sup>10</sup> Junius 1991; Junius 1641. Parmi la riche bibliographie consacrée à Franciscus Junius, il convient de citer, pour les études liées à notre article, Büttner 2011; Weststeijn 2015; Jazwierski 2015.
- <sup>11</sup> « Après avoir considéré la division que fait le seigneur Franc. Junius des parties de ce bel art, j'ai osé mettre ici brièvement ce que j'en ai appris. [...] C'est une imitation faire avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil. Sa fin est la délectation », lettre à Roland Fréart de Chambray, 1<sup>er</sup> mars 1665, dans Poussin 1911, 462.
- <sup>12</sup> « Voorts hebben sommige andere (ik stel hier buiten onzen Junius, die de Schilderconst der ouden met grooten vlijt ophaelt) Schrijvers, die de pinseelen niet gevoert hebben, veel arbeys aengewent: Maer zy zijn, behoudens hare gratie, de zaek onmachtich, en schoone menichmael met heerlijke Spreuken het doelwilt treffen, zoo doen zy dikwils, met Alexander, Apelles leerlingen lacchen: en varen als de Scholist Phormion, die in tegenwoordigheid van Hannibal, een oversten Veltheer met welsprektheit wilde uitbeelden », Van Hoogstraten 1678, 2-3; Van Hoogstraten 2006, 78. Sur Alexandre le Grand et Phormion, modèles topiques des connaisseurs prétentieux, voir aussi Cicéron, *De oratore*, II, lxxv; Claudius Aelianus, *Varia historia*, II, 2; Pline l'Ancien, *Historia naturalis*, XXXV, 85-86; Van Mander 1604, \*4<sup>v</sup>, Junius 1641, 165-166.
- <sup>13</sup> Frigo 2012; Gage 2016.
- <sup>14</sup> Junius 1641, 63. Voir Statius 1988, 173.
- <sup>15</sup> Junius 1641, 52, 344-345. Voir aussi Junius 1641, 335. Sur la notion d'amateur au xviii<sup>e</sup> siècle, voir notamment Bok 1993; Taylor 2016; César 2018.
- <sup>16</sup> Nichols 1987; Van Keulen 1996, 22.
- <sup>17</sup> Orlers 1641; Schrevelius 1647. Voir Tummers 2009, 179.
- <sup>18</sup> Le plus célèbre de ces connaisseurs est peut-être Jan Pietersz. Zomer, qui a écrit de nombreux catalogues de ventes aux enchères entre la fin du xvii<sup>e</sup> et le début du xviii<sup>e</sup> siècle (Jonckheere 2008, 77-78). Parmi ses collègues à Amsterdam, nous pouvons également mentionner Marten Kretzer, Johannes de Renialme, Isaack van Beest or Herman Stoffelsz. van Swoll (Bos 1650; Montias 1989, 257-258; Lammertse & Van Veen 2017). À Leyde, le nom d'Hendrick Bugge van Ring mérite également d'être cité (Sluijter 2001).
- <sup>19</sup> Karel van Mander est probablement le premier théoricien néerlandais à souligner la qualité et la pertinence du « jugement » (*oordeel*) des non-praticiens, à qui il semble accorder toute sa confiance pour déterminer la qualité des œuvres, mais aussi les éloges ou les blames à adresser aux artistes (Van Mander 1604, *Grondt*, I, § 54, 5<sup>v</sup>). Sur la notion d'*oordeel* durant le xvii<sup>e</sup> siècle, voir aussi Weststeijn 2008, 69, 72, 90, 128, 337; Blanc 2008, 33, 50, 316. Un théoricien de l'art français comme Roland Fréart de Chambray accorde également aux connaisseurs un type de jugement spécifique, qui se fonde sur ce qu'il appelle « le raisonnable, le judicieux, le savant et le spirituel de la peinture. » (Fréart de Chambray 1662, 77), dans l'idée qu'« il faut avoir deux sortes

d'yeux pour savoir jouir véritablement de [la] beauté [de la peinture] : car l'œil de l'entendement est le premier et principal juge de ses ouvrages » (Fréart de Chambray 1662, 3-4). Plus tard, André Félibien conseille chaque peintre « d'avoir pour juge de son travail des personnes connoissantes, qui sachent en quoi consiste la perfection de l'art, et qui ne s'arrêtent pas à la superficie des choses » (Félibien 1666-1688, vol. 1, 191-192). Dans son *Lof der schilderkonst (Éloge de l'art de peinture, 1642)*, qui résulte d'un discours prononcé devant les membres de la guilde de Saint-Luc de Leyde, parmi lesquels des peintres et des amateurs étaient probablement présents, Philips Angel explique par ailleurs que, si les artistes doivent veiller à ce que leurs œuvres présentent « une plaisante richesse d'ornements » (*aerdigh-vcierende Rijckelijckheydt*), un « arrangement juste et unifié de jours et d'ombres réunis » (*eeendrachtelijke goede ordenen der 'tsamen-voeginghe van licht en schaduwen*) et un aspect « naturel' (*natuurlijk*), c'est pour charmer les « âmes » (*ghemoederen*) et le « regard » (*ghesichte*) des « amateurs d'art » (*Konst-beminders*). Voir Angel 1642, 32, 39-40, 43.

20 Bidloo 1719, 175.

21 De Piles 1677, 7. Voir aussi De Piles 1715, 91-92.

22 Junius 1641, 348. Les connaisseurs peuvent ainsi juger à la fois de l'invention et de l'exécution des œuvres, comme les *konstkenners* qui, chez Arnold Houbraken, admirent « l'art du pinceau » (*penceelkonst*) d'Adriaen Brouwer, Paulus Potter et Frans van Mieris the Elder (Houbraken 1718-1721, vol. 1, 334; vol. 2, 130; vol. 3, 6) ou les *konstkenners* qui, chez Jacob Campo Weyerman, sont émerveillés par les harmonies colorées des bouquets de fleurs de Daniel Seghers ou par l'art de composition de Pieter van der Plaes (Weyerman 1729, vol. 1, 10; vol. 2, 8).

23 Arnold Houbraken rapporte ainsi les réprimandes adressées au peintre dordrechtsois Ary Huybertsz. Verveer par les *konstkenners* de son temps, qui lui reprochaient de « faire ses chairs d'une couleur trop tannée » et de ne pas « prêter attention à la couleur bleue qui brille dans un nu clair » (« dat hy het vlees te tanig van koleur maakte, nog agt gaf op het azuur dat in een helder naakt doorsteekt »). Voir Houbraken 1718-1721, vol. 3, 213, et aussi Weyerman 1729, vol. 3, 48.

24 « Wy sien 't oock daghelicks dat sich

de welgheoeffende Konst-kenners niet alleen met de konstighe wercken selver verghenoeght houden; maer datse boven dien d'eerste, tweede, derde schetsen, die de groote Meesters tot ontwerp haerer wercken ghemaect hebben, met een dapper vierighe ende onversaetelicke begheerte beschouwen; niet allen, om datse d'uytnemende schoonheyd en kracht van een welgheproportioneerde Teyckeningh allerbest in d'eenvoudigheyd deser onghecierder linien beseffen; maer oock om datse in de selvighe den soeten angst des werckenden Konstenaers ordentlick kunnen naespeuren » (Junius 1641, 259-260).

25 Cette familiarité explique, selon Junius, pourquoi le mot « artiste » a été utilisé par les anciens pour décrire non seulement « ceux qui mettent eux-mêmes les mains à la pâte », mais aussi « des hommes qui aiment l'art et qui contemplent les œuvres extraordinaires des grands maîtres à l'aide d'une imagination rare et bien formée et, avec une rapidité incomparable, décèlent habilement l'esprit [de tel artiste] derrière sa manière de faire » (« Staet ons onder en tusschen in dese woorden aen te mercken dat Plinius en andere oude autheuren den naem konstenaer niet alleen den genen toeschrijven die de hand selver aen 't werk slaen, maer dat sy onder dien naem oock sodaenighe Konstlievende mannen vervatten die met een seldsame en welgheoeffende verbeeldenskracht d'uytnemende wercken van groote Meesters beschouwen, en met een onbedrieghelicke gauwigheyd den gheest die in dese wercken speelt uyt haere maniere van doen vaerdiglick onderscheyden »). Voir Junius 1641, 62-63. Sur ce sujet, voir aussi Borghini 1584. Junius fait probablement référence au fait que certains connaisseurs de son temps sont ou ont été des artistes. Dans l'Italie des xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècles, Pietro da Cortona, Livio Meus, Justus Sustermans, Baldassare Franceschini et Denijs Calvaert sont régulièrement consultés pour authentifier des œuvres. (Sohm 1999, 112). L'expertise des artistes est également sollicitée dans les Provinces-Unies. Le 24 mai 1672, Johannes Jordaen et Johannes Vermeer, à l'initiative du notaire haguois Pieter van Swieten, évaluent une série de douze tableaux, dont des œuvres de Michel-Ange, Raphaël, Giorgione, Jacopo Palma l'Ancien, Titien, Pordenone et Hans Holbein (Montias 1989, n<sup>o</sup> 341, 333-334). Selon Jacob Campo Weyerman,

Werner van den Valkert et Jacob van Campen étaient considérés comme des *konstkenners* (Weyerman 1729, vol. 2, 3, 111). Parmi ces artistes connaisseurs, on peut encore citer Abraham de Cooge (Delft), Jan Colenbier (Haarlem), Crijn Volmarijn (Rotterdam), ainsi que Cornelis Willemsz. Doeck, Gerrit Uylenburgh, Albert Meyeringh et Jan Gerritsz. van Beuningen (Amsterdam). Voir Bredius 1891; Gudlaugsson 1952; Zwollo 1973, 19; Montias 1982, 210; Lammertse & Van der Veen 2006; Tummers 2008, 142.

26 Junius 1641, 67-68.

27 Junius 1641, 65. De manière intéressante, Henry Peacham relie spécifiquement ce phénomène aux activités des amateurs d'art néerlandais (Peacham 1661, 104-105).

28 « Ils [les peintres anciens] se rendaient même assez dociles pour soumettre leurs ouvrages à la critique, non seulement des philosophes et des savants, mais encore du commun peuple, et des artisans de tous métiers, qui leur faisaient quelquefois d'assez judicieuses corrections' (Fréart de Chambray 1662, « Préface », n. p.).

29 Le terme *kennner* est utilisé dans des contextes fort différents, aussi bien pour les gens de théâtre (Meyer 1978, 76, 86), les poètes et les bibliophiles (Antonides van der Goes 1685, vol. 1, 228, 249; vol. 2, 13), des collectionneurs de lettres, des hellénistes, des historiens, des antiquaires, des savants polyglottes et des amateurs de poésie (Rabus 1700, 7, 17, 51, 53, 247, 288, 335, 279, 306, 437, 536, 541; Houbraken 1718-1721, vol. 1, 115; vol. 3, 80, Weyerman 1729, vol. 1, 362) et des naturalistes (Weyerman 1729, vol. 1, 4; vol. 3, 322).

30 Willem Goeree encourage fortement les artistes à suivre les recommandations des *Konst-kenders* en matière d'anatomie afin d'éviter les nombreuses erreurs qu'ils peuvent faire dans ce domaine (Goeree 1670a, 61; 1682, 1, 7-8, 13-14). Voir aussi Piles 1708, 153-154. Les conseils des connaisseurs dans le domaine de l'invention (Fréart de Chambray 1662, 2, 11, 77, 90-91, 119) et, plus particulièrement, de la mythologie (Van Mander 1604, 279<sup>v</sup>) et de l'allégorie (Testelin 1693/1694, 21) sont également utiles.

31 Goeree 1670b, 129-130.

32 Ce terme est utilisé par Roger de Piles dans ses commentaires du *De arte graphica* de Charles-Alphonse Dufresnoy : « Ce mot d'arbitre souverain présuppose un peintre pleinement instruit de toutes les parties de la peinture; en sorte que

s'étant mis comme au-dessus de son art, il en soit le maître et le souverain: ce qui n'est pas une petite affaire. Ceux de la profession ont si rarement cette suprême capacité, qu'il s'en trouve bien peu qui puissent être de bons juges des ouvrages, et que je ferais souvent plus d'état de l'avis d'un homme de bon sens, qui n'aurait jamais manié le pinceau, que de celui de la plupart des peintres. Tous les peintres peuvent donc être arbitres de leur art; mais pour être souverains arbitres, il n'appartient qu'aux savants peintres » (Dufresnoy 1668, no 50, 72). Ce thème du connaisseur impartial, que j'ai déjà mentionné en citant l'opinion de Karel van Mander (voir note 22), est aussi utilisée par Junius (Junius 1641, 52-53, 59).

33 Dans la description de ses propres collections, écrite entre 1651 et 1659, Wytttenhorst décrit ce portrait peint vers 1644 comme suit : « Moi-même, fait par Duck et Van Poelenburch, puis terminé par Bartholomeus van der Helst. Le paysage au loin a été fait par Jan Both » (« Mijn eigen selfs gedaen door Duyck en Poelenburch en van Bartholomeus van der Helst voort opgemaect ende het lantscap dat in het versciert state gemaect deur Jan Both »). Voir Tamis 2016, 36. On peut supposer que l'ensemble de la composition a été conçu par Van Poelenburch, qui a inventé les éléments du décor, que Jacob Duck a peint l'armure, que Bartholomeus van der Helst a ajouté les mains et la tête, et que Jan Both a réalisé le paysage dans le cadre vide de droite.

34 Piles 1715, 72-73.

35 Junius 1641, 60-61.

36 « Yemandt spraeck-condigher hadde moghen dit veel schoon-taliger en constiger te weghe brenghen » (Van Mander 1604, *Grondt*, \*4<sup>v</sup>).

37 « Dewijl'er onlangs niemant geweest is, die de geheele Schilderkonst met alle haeren aenkleeven heeft gelieven te beschrijven, want de groote meesters, die dit werk best machtig waren, zijn door de groote winst, die hen d' oeffening der konst gewoonlijk geeft, zoo karig, of liever zoo gierig geworden, dat zy niets van den tijdt, die hen zoo vrugtbaer was, hebben willen missen, om de zelve aen de armzaelige penne te besteeden » (Van Hoogstraten 1678, \*\*2<sup>v</sup>; Van Hoogstraten 2006, 69).

38 « Zoo komt dan deze onze *Inleiding* ook zeer wel te pas voor alle Liefhebbers van de Schilderkonst, schoon zy in de zelve onervaere zijn, om in't koopen van

Konststukken niet bedrogen te worden, want zy zullen die waerdeeren nae de maete der deugden, die in de zelve zijn waergenomen, en geen naemkoopers blijven, gelijk'er tans veel zijn, die van d'een of d'anderen snoeshaen verleyt, kaele vodden in grooter waerden houden, om dat hun is wijs gemaekt, datze van d'een of d'ander groot Meester geschildert zijn. Zeker een belachelijke liefhebbery, als men iets voor konstich en hoog acht, daer men niet konstigs noch hoogs in zien kan. Niet dat ik zeggen wil, dat deeze mijne Inleiding allen Liefhebbers de oogen zoo zal openen, dat zy zelfs strax van de kunst zullen kunnen oordeelen: dat zy verre; maer zy zullen uit ons werk gemakkelijk kunnen begrijpen, waer van dat men oordeelen moet, en dan zullen zy, het behulp van een ervaren Schilder, de deugden en feilen, die in eenig werk zijn, klaer en onderscheidelijk kunnen naespeuren » (Van Hoogstraten 1678, \*\*3<sup>r</sup>-3<sup>v</sup>).

39 « doch ick acht niet ghenoegh loflijck na verdienste » (Van Mander 1604, 214<sup>r</sup>-v<sup>o</sup>).

40 Van Mander 1604, 256<sup>v</sup>, cité par Tummers 2009, 172-173.

41 « doch waer te besorghen, indien hy self geen Schilder en waer, dat hy in onse dinghen, en eyghenschappen, hem dickwils soude hebben verlopen » (Van Mander 1604, \*4<sup>v</sup>).

42 Voir *supra*, note 2.

43 Van Mander 1604, 60<sup>r</sup>, 200<sup>v</sup>. Voir Bert 2009.

44 « dit waren slechte recht uytgetrocken linien oft streken, ghelijck vele meenen, die geen Schilders en zijn: maer eenigen omtreck van een arem oft been, oft immer eenich pourfijl van een tronie, oft soo yet, den welcken omtreck sy seer net hebben ghetrocken, en t'sommiger plaetsen door malcanders treck met de verscheyden verwen henen » (Van Mander 1604, 78<sup>r</sup>). Je souligne.

45 « dat hier doorclieven van Plinio sal gheheeten wesen: ghelijck de Gheleerde, die geen goet verstandt van onse Const en hebben, oock onverstandich daer van schrijven en spreken » (Van Mander 1604, 78<sup>r</sup>).

46 « En mijn meyninghe bevest ick hier mede, dat Plinius ghetuyght, datter de ghene die hun aen de Schilderconst verstonden, grootlijcx in waren verwondert en verbaest. Waer door wel te verstaen is, dat het constighe omtrecken, en gheen simpel linien en waren, die dese soo uytmeneste opper Meesters in onser Const tegen malcander om strijdt

ghetrocken hadden: want een rechte linie uyt der handt henen te trecken, soude menigh Schoolmeester, Schrijver, oft ander die geen Schilder en is, dickwils veel beter doen, als den besten Schilder van de Weerelt, en sulcx en wordt by den Schilders niet veel gheacht: want daer toe ghebruyckt men de rije oft regel. maer de Const-verstandige verwonderenen ontsetten sich, wanneer sy sien eenen aerdigen en constigen omtreck, die met een uytnemende verstandt behendich is ghetrocken, waer in de Teycken-const ten hoogsten bestaat: maer de rechte linien souden sy onghemerckt voorby gaen » (Van Mander 1604, 78<sup>r</sup>).

47 Van Hoogstraten 1678, 332-333. Dans un autre passage, Van Hoogstraten évoque un autre aspect historique qui pourrait expliquer la relative incompétence de Pline l'Ancien: le fait qu'à son époque, les arts « étaient de nouveau en plein déclin, alors que tout était recouvert et revêtu de marbre et d'or, au lieu de peintures » (« In Plinius tijd was zy weder geheel afgedaelt: dewijl alles met Marber en gout, in steede van Schilderyen, bedekt en bekleet wiert »). Voir Van Hoogstraten 1678, 248-249.

48 Bosse 1649, 2. Voir aussi Coypel 1732, 18-19, 23.

49 Bosse 1649, 1.

50 La Mothe Le Vayer 1648, 103-104.

51 Van Mander 1604, 16<sup>v</sup>.

52 « Want ik bevinde dat de regels en gronden der konst, een vernuftich liefhebber voorgeschreven, hem wel verstandich maken, om van de zelve te spreken; maer dat hy door ongewoonte van doen, groote misslagen begaet, en door een ongeleerder, die door groote oeffening den passer in 't oog verkregen heeft, overtroffen word » (Van Hoogstraten 1678, 35). Voir Blanc 2008, 47-48.

53 Pour une interprétation comparable de ce tableau, voir Moffitt 1984.

54 Junius 1641, 323.

55 Van Hoogstraten 1678, 17. À ce sujet, voir Blanc 2013; Blanc 2017. Sur la manière dont les artistes peuvent produire une connaissance sur les œuvres d'art sans recourir au discours, comme les *kenders* et les *liefebbers*, voir Goeree 1670b, 66-67.

56 « Ten eersten, soo ister gheseyt dat een recht oordeel dient voor-al in een Schilder bevonden te werden, ick meene mijn oogh merck op de nuttigheden die daer uyt (ten dienste van onse Konst, en voortplantinghe van des selven Eer) voort komen, want die een bequaem oordeel

heeft, sonder de macht om het selve als hy het wel oordeelt uyt te voeren, sal liever sijn onmacht door niet te doen, te kennen gheven, dan met yet te verrichten schande te behalen » (Angel 1642, 35). Voir aussi Lairese 1701, 55.

57 « J'ai appris de la bouche de Monsieur du Fresnoy, qu'il avait plusieurs fois oui dire au Guide [Guido Reni], qu'on ne pouvait donner de préceptes des plus belles choses, et que les connaissances en étoient si cachées, qu'il n'y avait point de manière de parler qui les pût découvrir. Cela revient assez à ce que dit Quintilien. Les choses incroyables n'ont point de paroles pour être exprimées, il y en a quelques-unes qui sont trop grandes et trop relevées, pour pouvoir être comprises dans les discours des hommes. D'où vient que les connaisseurs, quand ils admirent un beau tableau, semblent y être collés; et quand ils en reviennent, vous diriez qu'ils auraient perdu l'usage de la parole » (Dufresnoy 1668, n° 61, 76).

58 « Waer eenige uitnemende werken u voor komen, gy zult de uitnementheden, ook by naemen kennen: of twijfel vry, of'er de deugd, daer van geroemt wort, ook in te vinden is » (Van Hoogstraten 1678, 195; Van Hoogstraten 2006, 323).

59 Voir *supra*, notes 40 et 45.

60 « Ick hebbe dan, siende niemant met desen schrijf-lust oft yver bevrucht, sonder vergeefs na ander wachten, van over eenige Iaren van deser stoffe mijn tijtverdrjif en wandelen gemaect, en desen Schilder-consten grondt te stellen in Vlaensch Rijm-ghedicht, aenghevangen » (Van Mander 1604, \*41<sup>v</sup>). Très peu d'artistes néerlandais ont réellement accepté un tel sacrifice: le *Schilder-boeck* est publié un an après la retraite de Van Mander à Zevenbergen; les livres de Philips Angel et Arnold Houbraken étaient d'autant plus faciles à écrire que ces deux peintres ne furent pas débordés par les commandes; Samuel van Hoogstraten publie son traité quelques mois avant sa mort; et Gerard de Lairese commence sa production théorique quand il devient aveugle et ne peut plus peindre...

61 Junius 1641, 221; Bosse 1649, 26; Goeree 1670b, 84, 86; Lairese 1712, vol. 1, 169. Bosse insiste particulièrement sur la nécessité, pour les artistes, de développer des talents discursifs afin de converser avec les connaisseurs (Bosse 1649, « A Messieurs de l'Académie royale de la peinture et sculpture », n. p.).

62 Dufresnoy 1668, n. p.; Félibien 1676, 459-780; Baldinucci 1681. Fréart de

Chambray explique : « Un de mes amis, qui avait eu la curiosité de voir ce traité de la peinture dès le temps que j'y travaillais encore, sachant depuis que je le voulais mettre en lumière, et que même mon dessein étoit de l'exposer principalement aux yeux de la Cour; il m'avait averti que dans mon discours je me servais de quelques termes italiens, dont l'intelligence serait sans doute bien difficile à plusieurs personnes qui n'ont pas l'usage de cette langue, et qu'il falloit éviter autant qu'on peut d'embarrasser l'esprit du lecteur. Ce conseil, qui m'a semblé judicieux et fort raisonnable, m'a néanmoins fait assez de peine, ne trouvant pas d'autres mots purement français qui eussent des expressions aussi fortes que celles de ces barbarismes, que l'usage a comme naturalisés parmi tous les peintres » (Fréart de Chambray 1662, « Avertissement au lecteur », n. p.).

63 « Deze kunst van ordineeren zullen wy met Duitsche woorden noemen, een wisse treffing der medevoeglijkhey, overeendracht, en maetschiklijkhey; zonder welke alles verwart en vol strijt is » (Van Hoogstraten 1678, 176).

64 « Zoo resteert'er noch van der zelve overeendrachtige ordening en meedevoeglijke schikkinge te spreken. Welke geheymenis der konst wy gewoon zijn met het woort Houding uit te drukken; 't welk in het koloreeren even het zelve beteykent, als in de konst der maetschiklijkhey de woorden Simmetrie, Analogie, Harmonie, en Proportie; zijnde ook als de overeenstemming en bekoorlijke gangwijze in de Muzijk. Want het begrijpt in zich een zuivere vergaderinge van samenstemmende kracht: het wel schikken der koleuren, 't welk wy de Tuilkonst noemen: en de ordentlijke schikking van lichten en schaduwen: nevens het voorkomen, wechwijken, ronden, en verkorten; en laet eyndelijk niets uitgeslooten van al't gene dat, booven 't geene dat reets verhandelt is; tot een volmaekte Schilderye behoort » (Van Hoogstraten 1678, 300; Van Hoogstraten 2006, 445).

65 Voir *supra*, note 40.

66 Voir aussi Bosse 1649, 1.

67 Sur les *waenwijze konstkenners*, voir Van Hoogstraten 1678, 197. Regardant le tableau de Rembrandt, je reprends l'analyse récente de Paul Crenshaw, qui propose de façon très convaincante de reconnaître dans la principale figure de la *Satire de la critique de l'art* de Rembrandt le personnage de Constantijn Huygens

qui, l'année où ce dessin a été réalisé, s'est moqué à plusieurs reprises du portrait de Jacques de Gheyn III peint par l'artiste en 1633 (Londres, Dulwich Picture Gallery). Voir Crenshaw 2013. Même Gerard de Lairese, qui est plutôt amène envers les connaisseurs, n'hésite pas à souligner le fait que leurs jugements ne sont pas toujours pertinents, surtout quand ils outrepassent leurs domaines de compétence (Lairese 1712, vol. 1, 295-296; Vries 2011, 51).

68 Vries 2004.

69 Vinci 1651, 6. Voir aussi Vinci 1651, 89; Junius 1641, 36-37; Van Hoogstraten 1678, 15-16; Lairese 1712, vol. 1, 8. Notons qu'au début de ses *Entretiens*, André Félibien renverse l'argument utilisé par Léonard en remarquant que « quelque théorie qu'on ait de la peinture, on est incapable de rien exécuter de parfait sans une grande pratique' (Félibien 1666-1688, « préface », n. p.).

70 Dufresnoy 1668, n° 54, 100-101; De Piles 1708, 40 et Lichtenstein & Michel 2006, vol. 1, 461. Voir aussi Pline l'Ancien, *Historia naturalis*, XXXIV, xix, 60; Van Mander 1604, 70v°; Junius 1641, 86; Van Hoogstraten 1678, 219.

71 Van Hoogstraten 1678, \*\*2; Van Hoogstraten 2006, 69.

72 « Ten anderen, moet hy zich in zyne Ordinantie na de zinnelykheid des Eigenaars voegen, zo verre als de reden het toelaat; en zyne volstrekte en eenzinnige wil niet tegens de grondregelen der konst en welstand aanloopen » (Lairese 1712, vol. 1, 362). Sur les limites des accords que les peintres peuvent accepter en ce qui concerne le goût de leurs clients, voir aussi Lairese 1712, vol. 1, 8. Il est intéressant de noter que Van Hoogstraten, qui n'épargne pas les barbouilleurs de ses attaques, est lui-même accusé par Houbraken d'avoir mis, dans les œuvres peintes à la fin de sa vie, « des choses qu'il condamne dans son livre sur les fondements de l'art de la peinture », et ce « pour flatter à son profit les ignorants » (« hy in de laatste jaren van zyn leven, om onverstandigen tot zyn voordeel te vleyen, somtyds dingen in zyn stukken gebragt heeft, die hy in zyn Boek van de gronden der Schilderkonst wraakt »). Voir Houbraken 1718-1721, vol. 2, 158-159. Le but de Houbraken est peut-être de montrer que son ancien maître lui-même a été victime des manquements qu'il dénonce chez certains de ses collègues.

73 « Deze liefde tot papierkunst is in onze dagen zoo hoog gesteegen geweest, dat

ik voor een moezelmannetje, gezegt Uilenspiegel, van Lukas van Leyden, by de tachtich rijksdaelders, door Rembrant, heb zien geeven: en de ronde passi van den zelve meester is noch voor ongelijk meerder prijs verkocht. Maer deeze zotheyt is door een noch veel arger waenwijsheyt tans by nae versmoort; en d'oude papierkunst wort door domheyt van haere achtung berooft, en van vermeetele Ezels met de voet getreen: om dat zy, op haer eygen broddery verlieft, in d' oude kunst niet dieper zien, dan in een wetsteen » (Van Hoogstraten 1678, 212-213; Van Hoogstraten 2006, 342). Pour Van Hoogstraten, comme la plupart des théoriciens de l'art de son temps, il semble essentiel de maintenir une relation équilibrée entre le marché de l'art ancien et contemporain, qui ne peut être garantie que par la compétence et le jugement attentif des experts, ainsi que par la qualité des œuvres produites par les peintres modernes (Bosse 1649, 26; Perrault 1688, vol. 1, 238-240).

74 « En naederhant de Nederlanders [kampten onderling] om met verkrampte litmaeten een wondere zwier te weeg te brengen: en eyndelijk, in onze tijdt, om met onnoodich fijmelwerk malkander blind te schilderen; hoewel dit by de geene, die wijzer zijn, vermijd wort. Echter lachen deeze futselaers de rechtschaepe Schilders uit, vermitsze de stikziende liefhebbers, die zich over kinderlijke kunsjes verwonderen, op haer zyde hebben: dieze, neevens de zindelijke vroupjes, met zindelijke Borretjes, somtijts in kasjes opgesloot en 't gout uit de beurs lokken; en wijs maeken, dat 'er geen andere Schilderyen, als die van haeren trant, goet zijn » (Van Hoogstraten 1678, 216; Van Hoogstraten 2006, 348).

75 Perrault 1688, vol. 1, 241-242 et Félibien

Le portrait de l'artiste par lui-même, dans le traité de la peinture de Gerard de Lairese (1712).

#### Bibliographie

Le portrait de l'artiste par lui-même, dans le traité de la peinture de Gerard de Lairese (1712).

**Aglionby 1686**
W. Aglionby, *Painting illustrated in three dialogues*, Londres 1686.

**Angel 1642**
P. Angel, *Lof der schilder-konst*, Leyde 1642.

**Antonides van der Goes 1685**
J. Antonides van der Goes, *Gedichten*, Amsterdam 1685, 2 vols.

**Baldinucci 1681**
F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence 1681.

**Baldinucci 1681**
F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence 1681.

**Baldinucci 1681**
F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence 1681.

**Baldinucci 1681**
F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence 1681.

1666-1688, vol. 1, 223-224. Voir aussi Piles 1715, 94-95.

76 De Piles 1708, 26-27.

77 Félibien 1666-1688, t. IV, 304-305. La *Vierge* ici mentionnée n'a pas été identifiée.

78 Voir *supra*, notes 85 et 59.

79 Souvent utilisés par les peintres néerlandais du xvii<sup>e</sup> siècle, le verbe *naeaeepen* (« singer ») et sa forme substantive *nae-aeeping* (« singerie ») renvoient toujours, de façon péjorative, à des formes d'imitation basses et sans noblesse. Au sujet des peintres qui, copiant d'anciennes œuvres, les reproduisent fidèlement, jusqu'à restituer leurs craquelures, Van Hoogstraten écrit ainsi : « Celui qui cherche de façon ignorante à tromper en singeant ainsi l'ancienneté se trompe » (*Hy bedriegt zich zelven, die met zulk een nae-aeeping der outheyt onkundigen poogt te bedriegen*). Voir Van Hoogstraten 1678, 218 ; Van Hoogstraten 2006, 351. Sur le thème des singes avec des lunettes, voir Janson 1952, 310 et, pour leur fortune critique au xviii<sup>e</sup> siècle, Mount 2006.

80 Van de Wetering 2001, 23-26; Weststeijn 2008, 43.

81 « Vermits de overtolligheid dikmaals de deftigheid van een schoon vertrek verbreekt of vermindert, zal de Meester byzonder voorzichtig doen met: zich van veele kleinigheden te wachten, zo wel in zyne verdeeling, als in zyne cieraaden der Ornamenten. Een kundig Meester zal in 't verbeelden zyner geschiedenissen in zulk een gelegenheid, in de kloekheid zyner beelden, de maat van drie à vier voeten niet te boven gaan, alwaar het Stuk noch zo groot. Tapytsgewyze meer als levensgroot kan met geen reden goed gemaakt werden. Het is wanstallig in een kleen vertrek, en het ontruimt een groot. Het ware wel te wenschen,

Le portrait de l'artiste par lui-même, dans le traité de la peinture de Gerard de Lairese (1712).

**Bert 2009**
M. Bert, « L'Art du Nord vu par Karel van Mander. Les références à Pline et leurs adaptations spécifiques », dans : M.-C. Heck (éd.), *L'Histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout 2009, 121-137.

**Bert 2012**
M. Bert, *Lectures, réécritures et peintures à partir de Pline l'Ancien. La réception de l'histoire naturelle en Italie, de Pétrarque à Vasari*, Liège 2012 (thèse de doctorat, Université de Liège, Liège).

Le portrait de l'artiste par lui-même, dans le traité de la peinture de Gerard de Lairese (1712).

**Bert 2012**
M. Bert, *Lectures, réécritures et peintures à partir de Pline l'Ancien. La réception de l'histoire naturelle en Italie, de Pétrarque à Vasari*, Liège 2012 (thèse de doctorat, Université de Liège, Liège).

**Bert 2012**
M. Bert, *Lectures, réécritures et peintures à partir de Pline l'Ancien. La réception de l'histoire naturelle en Italie, de Pétrarque à Vasari*, Liège 2012 (thèse de doctorat, Université de Liège, Liège).

**Bert 2012**
M. Bert, *Lectures, réécritures et peintures à partir de Pline l'Ancien. La réception de l'histoire naturelle en Italie, de Pétrarque à Vasari*, Liège 2012 (thèse de doctorat, Université de Liège, Liège).

**Bidloo 1719**
G. Bidloo, *Mengel Poëzy*, Leyde 1719.

**Bidloo 1719**
G. Bidloo, *Mengel Poëzy*, Leyde 1719.

**Bidloo 1719**
G. Bidloo, *Mengel Poëzy*, Leyde 1719.

**Bidloo 1719**
G. Bidloo, *Mengel Poëzy*, Leyde 1719.

dat Patroonen of Liefhebbers, die zulke werken aanbesteeden, van alle die byzondere aanmerkingen eenige kennis of wetenschap hadden, of ten minsten daar van onderricht wierden, en ook met den Meester, die het verstaat, wilden te vrede zyn, ik meen de uitvoering betreffende » (Lairese 1712, vol. 2, 67).

82 Lairese 1712, vol. 1, 171, 178, 325. Voir Dongelmans 1982; Vries 2011, 14-15.

83 « Soo veel als'er tot noch toe de naam van Konstkenders en beminnaars met waarheyd gedragen hebben, zijn doorgaans van oordeel geweest, dat de Oude overblijfselen der goede statu-Beelden en Half ronden en 't geen in de bloey-tijd der Schilder en Bootseer-kunde gemaakt is voor de Schoonste in de Konst, en voor de Leerlingen de beste en volmaaktste Voor-beelden te houden sijn » (Goeree 1682, 38). Au même moment, quelques arguments en faveur du gout des connaisseurs sont avancés par Aglionby 1686, 98-99

84 Lairese 1712, vol. 1, 327, 376, 404, 409. Cette idée existe déjà chez Van Mander, qui affirme suivre volontiers « les sentiments ordinaires de ceux qui entendent l'art » (*t'ghemeen ghevoelen der Const-verstandiger*). Voir Van Mander 1604, 299<sup>r</sup>.

85 Houbraken 1718-1721, vol. 2, 20-21.

86 Bosse 1649, 18.

87 Voir *supra*, note 44. Plus loin, Van Hoogstraten présente son livre comme un véritable manuel pour les amateurs (Van Hoogstraten 1678, 319).

88 Lairese 1712, vol. 1, 115, 299.

89 Richardson 1719, 7-8, 62-64, 189; Dezallier d'Argenville 1745-1752, vol. 1, XXII-XXIV. Sur ce sujet, voir Guichard 2008; Maes 2009; Griener 2010, 91-115; Maes 2013.

90 Freedberg 1989.



**Montias 1989**

J.M. Montias, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton 1989.

**La Mothe Le Vayer 1648**

F. de La Mothe Le Vayer, *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes studieuses*, Paris 1648.

**Mount 2006**

H. Mount, « The monkey with the magnifying glass. Constructions of the connoisseur in eighteenth-century Britain », *Oxford Art Journal* 29 (2006), 169-184.

**Nichols 1987**

L.W. Nichols, « Jan Govertsz. van der Aar. On the identification of Goltzius's patron », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), 241-255.

**Orlers 1641**

J.J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leyden*, Leyde 1641.

**Peacham 1661**

H. Peacham, *The compleat gentleman*, Londres 1661.

**Perrault 1688**

C. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris 1688, 4 vols.

**De Piles 1677**

R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris 1677.

**De Piles 1708**

R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.

**De Piles 1715**

R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1715. 1<sup>er</sup> éd. 1699.

**Poussin 1911**

N. Poussin, *Correspondance*, Paris 1911.

**Prigot 2018**

A. Prigot, « De la circulation des livres à la circulation des notions. Le cas de Johannes Verhoek, traducteur néerlandais de Roger de Piles », dans : M.-C. Heck (éd.), *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750)*, Montpellier 2018, 409-422.

**Rabus 1700**

P. Rabus, *De boekzaal van Europe*, Rotterdam 1700.

**Restout 1681**

J. Restout, *La Réforme de la peinture*, Caen 1681.

**Richardson 1719**

J. Richardson, *Two discourses. I. An essay on the whole art of criticism as it relates to painting. (...) II. An argument in behalf of the science of a connoisseur*, Londres 1719.

**Roskill 1968**

M.W. Roskill, *Dolce's 'Aretino' and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York 1968.

**Schrevelius 1647**

T. Schrevelius, *Harlemum, sive Urbis Harlemensis incunabula, incrementa fortuna varia*, Leyde 1647.

**Sluijter 2001**

E.J. Sluijter, « All striving to adorn their houses with costly peeces'. Two case studies of paintings in wealthy interiors », dans : M. Westermann (éd.), *Art & home. Dutch interiors in the Golden Age*, Denver 2001, 102-127.

**Sohm 1999**

P.L. Sohm, « Maniera and the absent hand. Avoiding the etymology of style », *RES. Anthropology and Aesthetics* 36 (1999), 100-124.

**Sohm 2001**

P.L. Sohm, *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge 2001.

**Statius 1988**

Statius, *Silvae IV*, Oxford 1988.

**Stevens 1743**

G.A. Stevens, *The dramatic history of Master Edward, Miss Ann, and others*, Londres 1743.

**Tamis 2016**

D. Tamis, *Van twee handen geschildert. Werkverdeling tussen schilders in de Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw*, Amsterdam 2016 (thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, Amsterdam).

**Taylor 2016**

P. Taylor, « The birth of the amateur », *Nuncius* 31 (2016), 499-522.

**Testelin 1693/1694**

H. Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, La Haye 1693/1694.

**Tullio Cataldo 2017**

S. Tullio Cataldo, « Vasari et Lampson. Nouveaux aspects de la réception de Vasari dans les Flandres », dans : C. Lucas-Fiorato & P. Dubus (éds.), *La Réception des 'Vite' de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève 2017, 347-372.

**Tummers 2008**

A. Tummers, « The painter versus the connoisseur? The best judge of pictures in seventeenth-century theory and practice », dans : Tummers & Jonckheere 2008, 127-147.

**Tummers 2009**

A. Tummers, *The fingerprint of an Old Master. On connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings. Recent debates and seventeenth-century insights*, Amsterdam 2009 (thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, Amsterdam).

**Tummers 2011**

A. Tummers, *The eye of the connoisseur. Authenticating paintings by Rembrandt and his contemporaries*, Amsterdam 2011.

**Tummers & Jonckheere 2008**

A. Tummers & K. Jonckheere (éds.), *Art market and connoisseurship. A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, Amsterdam 2008.

**Vasari 1966-1976**

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1550 et 1568* (P. Barocchi & R. Bettarini, éds.), Florence 1966-1976.

**Vinci 1651**

L. da Vinci, *Traitté de la peinture*, Paris 1651.

**Vries 2004**

L. de Vries, « With a coarse brush. Pieter Brueghel's 'Brooding artist' », *Source. Notes in the History of Art* 23 (2004), 34-48.

**Vries 2011**

L. de Vries, *How to create beauty. De Laïresse on the theory and practice of making art*, Leyde 2011.

**Weststeijn 2008**

T. Weststeijn, *The visible world. Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008.

**Weststeijn 2015**

T. Weststeijn, *Art and antiquity in the Netherlands and Britain. The vernacular arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, Leyde 2015.

**Van de Wetering 2001**

E. van de Wetering, « The multiple functions of Rembrandt's self-portraits », dans : Q. Buvelot & C. White (éds.), *Rembrandt by himself*, Zwolle 2001, 8-37.

**Weyerman 1729**

J.C. Weyerman, *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*, La Haye 1729, 3 vols.

**Zwollo 1973**

A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome, 1675-1725*, Assen 1973.