

Thierry Lang

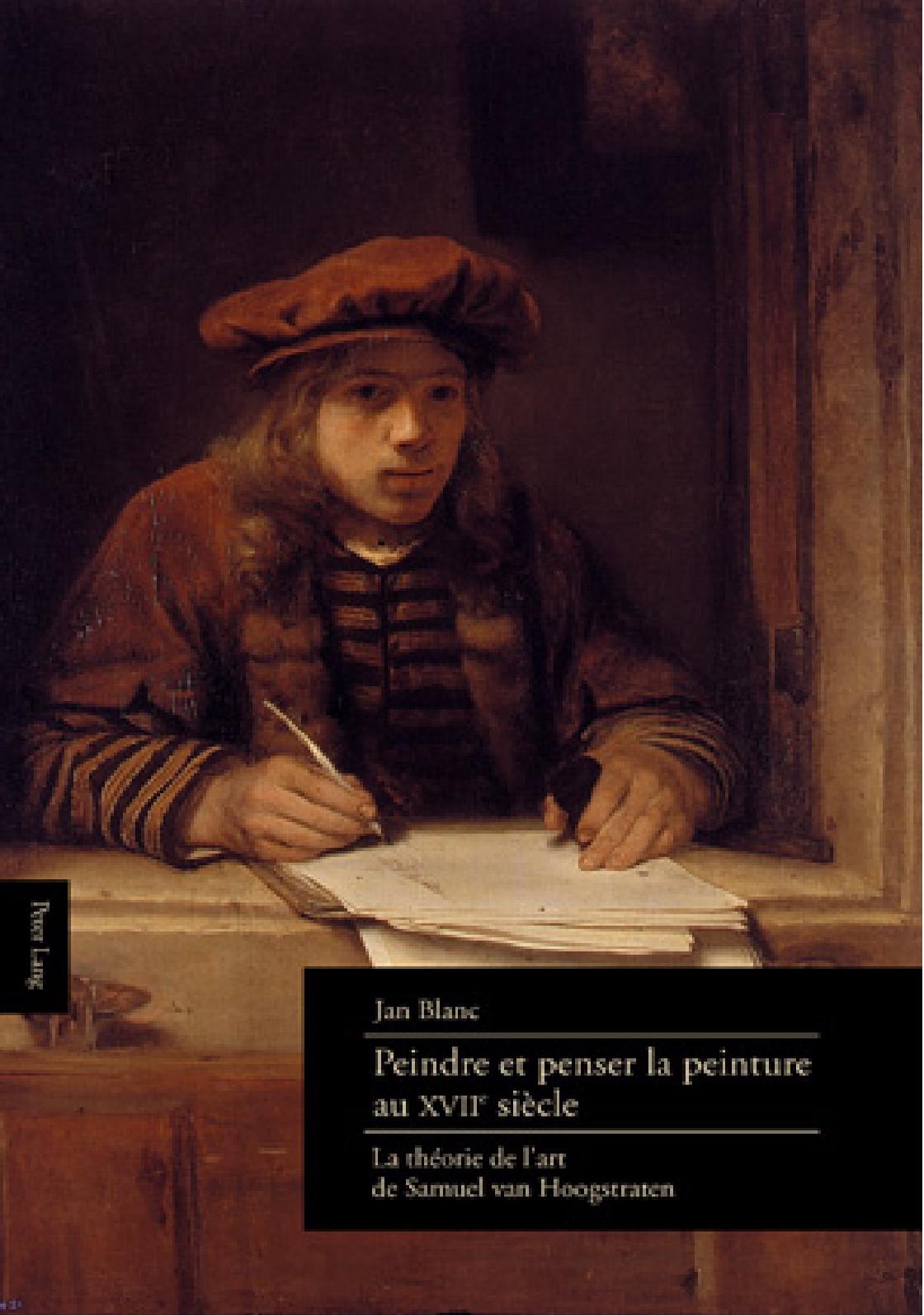
Jan Blanc

---

Peindre et penser la peinture  
au XVII<sup>e</sup> siècle

---

La théorie de l'art  
de Samuel van Hoogstraten



Thierry Lang

Jan Blanc

---

Peindre et penser la peinture  
au XVII<sup>e</sup> siècle

---

La théorie de l'art  
de Samuel van Hoogstraten

De nombreuses questions attendent encore d'être posées ou résolues par l'analyse de la pratique et de la théorie de ce peintre. Les œuvres de Van Hoogstraten sont encore mal connues et peu étudiées: il s'agit de remettre à plat l'ensemble de la bibliographie en proposant, sous la forme d'un catalogue restreint, l'image la plus représentative de sa carrière. Son traité n'a jamais été lu et commenté autrement que comme un texte d'appoint: il semble utile de faire reposer pour la première fois une étude consacrée à

Van Hoogstraten sur l'analyse des idées et des avis qu'il formule lui-même, sur leurs rapports avec les œuvres produites par le peintre et par ses contemporains, ainsi que sur leurs références ou leurs sources, grâce auxquelles il est plus aisé de mesurer leur spécificité ou leur banalité.

L'étude de la théorie artistique de Van Hoogstraten doit nous permettre de mieux comprendre ses œuvres, mais aussi de reconstituer, pour reprendre une expression chère à Lucien Febvre, l'«outillage mental»<sup>51</sup> d'un peintre hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. L'ampleur et l'étendue de ces enjeux font écho à celles des sujets et des matières abordées par le traité de Van Hoogstraten. L'ambition et la portée de l'*Inleyding* est universelle. Le peintre et théoricien hollandais entendait couvrir dans son ouvrage toutes les parties de son art et toutes les questions qu'un peintre ou un amateur de son temps pouvait se poser sur l'art de peinture<sup>52</sup>. Publié quelques mois avant la mort de son auteur, le traité de Van Hoogstraten est ainsi constitué de deux parties principales: une partie introductive, constituée d'un commentaire du frontispice principal de l'ouvrage [G15/7], d'une dédicace adressée aux bourgeois-mestres de Dordrecht, d'une série de poèmes d'éloge (*lofdichten*) et d'une préface et le texte à proprement parler, divisé en neuf livres successivement patronnés par les Muses Euterpe (I), Polymnie (II), Clio (III), Erato (IV), Thalie (V), Terpsichore (VI), Melpomène (VII), Calliope (VIII) et Uranie (IX). Une table des matières exhaustive et des *errata* complètent le volume. Tout en reconnaissant, dans sa préface, que son ouvrage aurait gagné à être plus long, le théoricien met d'ailleurs au défi ses confrères de trouver des problèmes qu'il n'a pas lui-même abordés dans son livre, demandant, au début et à la fin de l'*Inleyding*, que «si quelqu'un trouvait autre chose et pouvait ajouter quelques propositions» qu'il aurait «omis ou remarquait quelque obscurité» dans son ouvrage, il puisse les lui «indiquer» afin qu'il puisse se faire «un plaisir d'enrichir ces neuf livres consacrés aux Muses d'un dixième à Apollon»<sup>53</sup>.

Filles de Mnémosyne, c'est-à-dire de la Mémoire, les Muses protectrices de l'*Inleyding* sont en outre les divinités qui célèbrent les poètes et les tragédiens pour les arracher des eaux du Léthé, le fleuve de l'Oubli<sup>54</sup>. Le traité de Van Hoogstraten ne procède donc pas seulement d'un manque, comme

51 Febvre 1942 [1963].

52 La notion d'«art de peinture» (*schilderkunst*) est clairement distincte, chez Van Hoogstraten, de celle de «peinture» (*schilderey*): La première renvoie à la technique et au «métier» de l'artiste, le second à l'objet produit. Pour un avis contraire, voir Weststeijn 2006, p. 219.

53 Van Hoogstraten 1678 [2006], pp. xvi, 361.

54 Cassin 2004, p. 769.

la plupart des traités de peinture de l'époque moderne – le manque du livre essentiel sur la pratique artistique – mais également d'un malaise, d'une inquiétude, d'une peur: celle d'un déclin voire d'une disparition pure et simple de l'«art de peinture» qui, en l'absence d'une théorie réglée de la pratique picturale, se verrait ravalé au rang des arts mécaniques, et finalement négligé par les artistes eux-mêmes<sup>55</sup>. Van Hoogstraten le reconnaît à demi-mot dans sa préface; il explique avoir demandé à l'un de ses collègues s'il souhaitait lui faire part de ses remarques sur le manuscrit de l'*Inleyding*:

Je me souviens comment, il y a peu de temps encore, j'en ai fait par amitié la proposition à l'un de nos peintres célèbres. Celui-ci m'a répondu sur ce point qu'il acceptait volontiers de lire cet ouvrage, mais qu'il ne voulait en aucune façon faire connaître par écrit ses sentiments sur le sujet car, supposait-il, il aurait ainsi partagé avec moi les secrets de son art et me les aurait enseignés, ce qu'il n'acceptait de faire qu'avec ses apprentis ou ses disciples<sup>56</sup>.

«Je dois certainement être, ajoute Van Hoogstraten, à la fois généreux et prodigue pour partager ici mes enseignements par centaines avec mes amis et même avec mes ennemis – pour autant que j'en aie – sans en attendre d'autre utilité que celle de l'édification de l'art, dont j'espère de tout cœur qu'il s'élèvera de plus en plus haut.» La réponse de Van Hoogstraten est doublement significative. En ce qu'elle procède, d'abord, d'une réaction: le théoricien n'accepte pas le silence des peintres, un silence coupable, selon lui. Et en ce qu'elle affirme la légitimité et l'utilité du projet de Van Hoogstraten qui, à travers la description concrète des pratiques de la peinture, cherche à rendre à celle-ci ses lettres de noblesse et de la sauver de l'oubli ou de la négligence.

De ce point de vue, on peut le dire, Van Hoogstraten ne se juge pas comme un pur «théoricien». Il ne considère pas possible de lire son traité sans tenir compte de la pratique artistique dont il est issu et de celle qu'il est en droit d'encourager. Il est «théoricien» au sens étymologique du terme: il explique vouloir aider ses lecteurs à devenir des peintres «par la pratique», et non en leur imposant des lois abstraites et sans objet. Et il condamne sévèrement les amateurs sans pratique, les connaisseurs incultes et les peintres sans talent qui, selon lui, font le lit du déclin des arts et desservent ceux qu'ils croient aimer, c'est-à-dire les artistes eux-mêmes<sup>57</sup>. En cela, le projet théorique de Van Hoogstraten se distingue nettement de celui d'un

55 Voir sur ce point Stanič 2007, p. 81.

56 Van Hoogstraten 1678 [2006], p. xvi.

57 Van Hoogstraten 1678 [2006], pp. xv, 22, 233.

Franciscus Junius. Tandis que ce dernier souhaite proposer, dans son *De pictura veterum* (1638), une «histoire des arts» et une réflexion sur la «nature des arts d'imitation» (c'est-à-dire, en somme, une esthétique fondée sur les concepts issus de la rhétorique et de la philosophie antiques), Van Hoogstraten n'envisage rien d'autre qu'une description des pratiques picturales de son temps. Il évacue assez largement, nous le verrons, les questions d'ordre esthétique ou ontologique, touchant aux principes, aux origines ou aux définitions purement spéculatives et abstraites des arts<sup>58</sup>.

58 Nativel 1983, p. 11. Sur cette question, voir aussi Ellenius 1960, p. 19.

originale de la copie des maîtres (chapitre 2), de l'étude des œuvres (chapitre 3) et de l'imitation de la nature (chapitre 4), et conseille les peintres dans leur vie professionnelle (chapitre 5), proposant ainsi une théorie essentiellement pragmatique et concrète de la carrière artistique. Le deuxième thème abordé sera celui de la peinture d'histoire qui, on l'a dit, représente pour Van Hoogstraten le «degré le plus haut et le plus important de l'art de peinture, celui qui domine tout» (deuxième partie)<sup>59</sup>. Nous verrons dans quelle mesure l'approche de Van Hoogstraten se distingue de celle des théoriciens de son temps, en défendant une conception essentiellement visuelle de l'histoire (chapitre 6) et en opposant à la figure classique du *pictor doctus* celle d'un *pictor faber* s'attachant à interroger les modalités de symbolisation (chapitre 7), de représentation (chapitre 8) et de narration (chapitre 9). Enfin, le troisième et dernier thème étudié sera celui de la fabrication de l'œuvre d'art, question qui, cela a été rappelé, occupe une place centrale dans l'*Inleyding* (troisième partie). «Quoique cet ouvrage ne soit qu'une Introduction, explique Van Hoogstraten, nous la faisons si solide que non seulement elle aidera les apprentis à atteindre d'un pied sûr le sommet de l'art mais aussi que même des maîtres dans l'art y trouveront des moyens faciles de bien enseigner leurs disciples» et, surtout, «mettront très aisément leurs propres œuvres, aussi ingénieuses qu'elles puissent être aussi, à l'épreuve de nos règles<sup>60</sup>». Il s'agira donc de montrer, en expliquant quelles sont, pour Van Hoogstraten, les conditions nécessaires à la conception (chapitre 10), à la composition des figures (chapitre 11), des couleurs (chapitre 12) et de l'espace (chapitre 13), et à l'exécution (chapitre 14) d'une œuvre parfaite, de quelle façon l'approche empirique du théoricien hollandais l'amène à se détacher des définitions idéalistes traditionnellement invoquées pour discuter de la «création artistique».

59 Van Hoogstraten 1678 [2006], p. 79.

60 Van Hoogstraten 1678 [2006], p. xv.