

La querelle du coloris en France au XVII^e siècle

Zsófia SZŰR

Depuis Vasari, le dessin est considéré comme le fondement de trois arts : l'architecture, la sculpture et la peinture. C'est le dessin qui transmet un message moral, qui raconte l'histoire. Pourtant, un tableau n'est pas composé que du dessin : parmi les éléments de la peinture, le coloris tient également une place de choix. L'histoire du discours sur l'art est marquée par une querelle se déroulant à différentes époques, entre différents théoriciens et critiques d'art essayant de démontrer la primauté respective du dessin ou du coloris. Cette querelle est en effet présente depuis l'Antiquité, renaît en Italie au XVI^e siècle et, ensuite, en France dans la deuxième moitié du XVII^e siècle où elle est évidemment liée à la querelle des Anciens et des Modernes. Les théoriciens français les plus connus de ce débat sont d'une part Charles Le Brun qui prend parti pour la primauté du dessin et la supériorité de l'art de Poussin et, d'autre part, Roger de Piles qui essaye de faire reconnaître les mérites du coloris en faisant l'éloge de l'art de Rubens. Dans l'histoire de l'art, cette querelle est connue sous le nom de la querelle des poussinistes et des rubénistes.

Dans le présent article, nous examinerons les premières escarmouches et les premiers véritables débats autour du coloris sur base des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle. Ces conférences publiques sont ouvertes aux amateurs d'art et sont souvent suivies de débats. Ce système ouvert permet d'aborder différentes questions : ce sont les conférences prononcées entre 1668 et 1677 qui mettent premièrement en cause la place respective du coloris par rapport au dessin en France. Nous nous occuperons également des idées principales de Roger de Piles qui est l'un des plus importants théoriciens de l'art français du XVII^e siècle. Son œuvre, intitulée *Dialogue sur le coloris* et publiée en 1673, est considérée comme le premier ouvrage théorique consacré entièrement à la question du coloris, qui le défend à l'encontre du dessin, et dont les échos sont déjà présents dans les discours prononcés à l'Académie.

Depuis l'Antiquité, c'est la conception illusionniste de la peinture qui est déterminante, autrement dit, la peinture a pour objectif de tromper la vue. Dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien décrit une légende ancienne qui rapporte une querelle d'artistes entre Zeuxis et Parrhasios qui n'arrivaient pas à décider qui était le plus talentueux d'entre eux en peinture. Zeuxis parvint à tromper les oiseaux par son tableau car il peignit des raisins avec tant de vérité que ceux-ci vinrent les becqueter. Cependant, Parrhasios représenta un rideau si réel que cette illusion trompa Zeuxis même car il tenta de tirer ce rideau pour voir le tableau. Autrement dit, Zeuxis parvint à tromper les animaux, mais Parrhasios, lui, trompa l'œil d'un artiste.

Pour illustrer la pertinence du problème, il est intéressant de noter qu'au XVIII^e siècle commence à se développer une réflexion liée à la représentation vraisemblable des objets d'une manière susceptible de tromper les sensations des spectateurs. L'effet est provoqué par le savoir-faire du peintre qui arrive à mettre un relief

sur une surface plane. Le questionnement de Condillac, dans son *Traité des sensations*, va aussi dans cette direction : « Surpris de ce phénomène, il les regardoit, il les touchoit et il demandoit quel est le sens qui me trompe ? Est-ce la vue ou le toucher¹ ? ». Cette question est posée par un aveugle de naissance qui, ayant retrouvé la vue la première fois dans sa vie, ne peut pas encore bien distinguer les objets extérieurs. Il touche l'image qui lui donne la sensation d'une surface plane. Mais l'image représente une scène en trois dimensions qu'il n'arrive pas à percevoir par le toucher, c'est la raison pour laquelle il se pose la question sur la tromperie des sens, et découvre avec étonnement la vue d'un relief.

La question qui se pose à propos de la vraisemblance des œuvres est de savoir quelle est l'élément le plus important de la peinture, et, plus loin, si le dessin privé du coloris est vraiment capable de donner l'effet de vérité des choses représentées, s'il peut tout seul tromper la vue, et finalement, s'il est considéré à juste titre depuis toujours non seulement comme le fondement de la peinture mais aussi comme sa composante la plus importante. Nous allons essayer de présenter les différents points de vues qui ont été évoqués à propos de la question posée par Damon² dans le *Dialogue sur le coloris* de Piles : « Voudriez-vous que le Coloris fust une partie aussi nécessaire à la Peinture que le Dessin³ ? »

Premièrement, en ce qui concerne la terminologie, il est important de souligner que les termes « couleur » et « coloris » n'ont pas la même signification dans les théories de l'art de l'époque. En 1673, dans son *Dialogue sur le coloris*, Roger de Piles distingue nettement – d'après Lodovico Dolce – la couleur et le coloris. Cette première est « ce qui rend les objets sensibles à la vue » tandis que l'autre est « une des parties de la Peinture, par laquelle le Peintre sait imiter la couleur de tous les objets naturels, et distribuer aux artificiels celle qui leur est plus avantageuse pour tromper la vue »⁴. La distinction conceptuelle du coloris et de la couleur joue un rôle essentiel dans l'élaboration de la doctrine coloriste⁵ et, plus loin, dans le processus de la distinction des artisans et des artistes. C'est déjà à partir de la Renaissance que les théoriciens d'art italiens puis français tiennent à distinguer « colorito » (ou « coloris ») de « color » (ou « couleur »). Autrement dit, c'est à cette époque-là que la peinture devient un art : « il y a une grande différence entre Couleur & Coloris [...] c'[est] l'intelligence des ses memes Couleurs dont le Peintre se sert pour imiter les objets naturels : ce que n'ont pas les Teinturiers »⁶ – écrit Piles à ce propos dans son *Dialogue sur le coloris*. Dans sa conférence prononcée en 1672, Charles Le Brun ne fait pas de distinction entre la « couleur » et le « coloris ».

¹ CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations. Traité des animaux*, Paris, Fayard, 1984, p. 199.

² L'œuvre intitulée *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles est basée sur un dialogue de deux personnages fictifs : Pamphile qui représente les idées coloristes et Damon qui défend les traditions et, par là, le dessin.

³ PILES, Roger de, *Dialogue sur le Coloris*, Genève, Minkoff, 1973, p. 10. (Désormais : *Dialogue*.)

⁴ *Ibid.*, p. 4-5. Quelques années plus tard, en 1708, dans son *Cours de peinture par principes*, Piles revient à cette idée. Cf. PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 148.

⁵ Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, 154-182.

⁶ *Dialogue*, p. 29-30.

Selon lui, si les peintres n'avaient pas le dessin, il n'y aurait pas de différence entre les peintres et les broyeurs⁷. Et, plus loin, pour démontrer la supériorité du dessin sur le coloris, Le Brun raconte une histoire qui, selon lui, sert à prouver que l'origine de la peinture est le dessin, ainsi le dessin est la composante la plus importante de cet art :

[...] la bergère qui fit le portrait de son amant n'avait pas pour couleur et pour pinceau qu'un poinçon, ou tout au plus un crayon, avec lequel elle traça l'image de celui qu'elle aimait, et néanmoins toute l'[A]ntiquité n'a pas laissé de nommer ce premier portrait l'origine de la peinture, quoique l'ouvrière n'eût employé aucune couleur pour le faire.⁸

Depuis l'Antiquité, les théoriciens et les critiques d'art considèrent en effet « le dessin » comme la partie noble de la peinture. C'est lui qui est capable de raconter des histoires tandis que le coloris n'est que quelque chose d'accidentel, une partie supplémentaire. Dans sa *Poétique*, Aristote compare la tragédie et la peinture et établit un parallèle d'une part entre les caractères d'une tragédie et les couleurs d'une peinture et, de l'autre, entre l'histoire d'une tragédie et le dessin d'une peinture :

Le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères. De fait, c'est encore à peu près comme en peinture : si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet.⁹

La période la plus glorieuse de l'art italien est le *Cinquecento*, c'est-à-dire le XVI^e siècle. À cette époque-là, l'Italie connaît deux écoles de peinture majeures : à Rome, les artistes – comme Raphaël, Michel-Ange ou Jules Romain – considèrent que le dessin est la partie la plus importante d'un tableau, tandis qu'à Venise c'est l'expression lumineuse et colorée qui est soulignée par les peintres – entre autres par le Titien et Véronèse. Le théoricien d'art français, Louis Boullogne le Vieux raconte dans sa conférence prononcée en 1670 à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture l'histoire de Giorgio Vasari. Celle-ci montre clairement le désaccord entre ces deux écoles :

[...] le peintre Fra Bastiono del Piombo, ayant considéré avec attention quelques tableaux du Titien, dit qu'il se serait fait admirer s'il eût fait quelques séjours à Rome pour étudier le dessin sur les antiques, et vu les ouvrages de Michel-Ange et de Raphaël. [...] l'année 1546, le Titien ayant été appelé de Venise à Rome par le cardinal Farnèse, pour faire le portrait du pape Paul III, fut un jour visité dans le Belvédère par Michel-Ange et par l'historien Vasari qui lui virent peindre une Danaé toute nue, et qui admirèrent son coloris ; mais au sortir de là, Michel-Ange dit à Vasari que c'était dommage qu'à Venise on n'apprît point à dessiner sur les belles antiques.¹⁰

⁷ Cf. LE BRUN, Charles, « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur », in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. établie par A. Mérot, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 185. (Dans la suite : *Conférences...*) p. 220.

⁸ *Ibid.*

⁹ ARISTOTE, *Poétique*, trad. par. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 112–113.

¹⁰ BOULLOGNE LE VIEUX, Louis, « Sur *La Vierge au lapin* de Titien », in *Conférences...*, p. 185.

Cet extrait nous montre également que dans l'apprentissage de la peinture, le dessin tient une place privilégiée : en France, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, les apprentis doivent apprendre en premier lieu l'art du dessin à l'Académie. Selon Roger de Piles, c'est la raison pour laquelle les peintres, même étant d'excellents dessinateurs, ne sont pas capables de bien représenter les vraies couleurs de la nature dans leurs tableaux, ainsi, le « beau coloris » n'apparaît que dans très peu d'œuvres. En d'autres termes, c'est la « méchante manière » qu'ils apprennent et dont ils font une habitude. Ainsi, pour qu'ils deviennent de vrais coloristes, il faut « sortir de leur mauvaise manière & [...] d'en prendre une bonne »¹¹. Nous retrouvons la même idée dans la conférence de Philippe de Champaigne intitulée « Contre des copistes des manières » prononcée en 1672¹². Selon Champaigne, les apprentis devraient étudier une grande diversité de peintres : imiter une seule manière, quelles que soient ses qualités, conduit à une certaine uniformité. Il déclare que par l'imitation de la manière des autres « tous auraient été autant de Bellini et de Giorgione ; tous auraient été autant de Véronèse [...] »¹³.

Piles affirme que l'histoire de la peinture connaît au moins trente dessinateurs mais à peine six coloristes. Dans son *Dialogue sur le coloris*, il avoue qu'il préfère les tableaux du Titien aux autres, et, plus loin, il souligne qu'« une belle intelligence de Couleurs ne se trouve que dans un très petit nombre de Tableaux »¹⁴. Piles range également la tradition forte du dessin parmi les raisons pour lesquelles le coloris n'est pas assez apprécié : « Comment voulez-vous, dit Pamphile, qu'ils la pratiquent, qu'ils ne la savent pas (je parle pour la plupart) & comment l'aimeront-ils, qu'ils ne l'ont jamais connue ?¹⁵ » Selon Piles, l'indifférence pour le coloris vient du fait que les peintres ne le connaissent pas suffisamment. Le coloris n'a point de règles – plus précisément, les règles n'en sont pas connues – tandis que le dessin est fondé sur les règles des proportions et de l'anatomie¹⁶.

Lorsque nous parlons de la théorie de l'art française, il est nécessaire de retourner aux théoriciens italiens. En 1557, dans son *Dialogue sur la peinture*, Lodovico Dolce, dont les idées reviennent plus tard chez Roger de Piles, divise l'art de la peinture en trois parties : l'invention, le dessin et le coloris¹⁷. Il définit l'invention comme une histoire inventée par l'artiste lui-même ou par d'autres, qui sert de sujet de l'œuvre. C'est par le dessin que le peintre représente l'invention, alors que

¹¹ *Dialogue*, p. 60–61.

¹² En 1672, le manuscrit du *Dialogue sur le coloris* devait déjà circuler. (Cf. MÉROT, Alain, à propos de Champaigne, « Contre les copistes des manières », in *Conférences...*, p. 224.)

¹³ CHAMPAIGNE, Philippe de, « Contre les copistes des manières », in *Conférences...*, p. 227.

¹⁴ *Dialogue*, p. 36. (Cf. BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1997, p. 97.) Il est intéressant de mentionner que cette idée revient un siècle plus tard, en 1765, chez Diderot. Il écrit dans son *Essais sur la peinture* qu'« on ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes. » DIDEROT, Denis, « Essais sur la peinture », in *Essais sur la peinture. Salon de 1759, Salon de 1761, Salon de 1763*, Paris, Hermann, 2007, p. 18.

¹⁵ *Dialogue*, p. 39.

¹⁶ *Dialogue*, p. 49–51.

¹⁷ DOLCE, Lodovico, « Párbeszéd a festészetről » [Dialogue sur la peinture], in MAROSI, Ernő, *Emlék márványból vagy homokkőből [Souvenir en marbre et en grès]*, Budapest, Corvina Kiadó, 1976, p. 158.

le terme de coloris désigne les couleurs avec lesquelles la nature peint toutes les choses. Quant à Dolce, il a principalement pour but de prouver la supériorité de Raphaël sur Michel-Ange, ainsi que de démontrer la supériorité absolue du Titien, qui se manifeste tant dans l'invention que dans le dessin et le coloris¹⁸. Selon Dolce, toutes les figures du Titien sont vivantes, elles bougent, leurs chairs tremblent. Il déclare que parmi les peintres, c'est le Titien qui est capable de montrer le mieux les couleurs de la nature et le jeu de la lumière, le clair-obscur naturel dans ses tableaux. L'éloge du Titien de la part de son contemporain, Dolce, joue un rôle important dans les conférences de l'Académie française du point de vue de la place respective du dessin et du coloris.

En septembre, 1668, Jean Nocret prononce un discours à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture sur *Le portrait du marquis del Vasto* du Titien¹⁹. Cette conférence est tenue pour l'une des premières « escarmouches » lancées à l'Académie par les coloristes²⁰, car il fait l'éloge du Titien, voire, il le propose aux jeunes étudiants en tant que modèle à suivre. Cette proposition est perçue comme scandaleuse à une époque où – comme nous l'avons déjà vu – les apprentis doivent maîtriser en premier lieu l'art du dessin. Il est absolument novateur de déclarer l'idée suivante :

C'est une nécessité de découvrir ce trésor pour en faire part à ceux qui ne connaissent simplement que le nom de ce grand homme [le Titien], et particulièrement ces jeunes étudiants qui ne savent pas encore distinguer en quoi consiste le bon goût et la belle manière de peindre : l'on peut dire qu'il a porté à tel point qu'à peine avons-nous eu connaissance de quelqu'un qui l'ait surpassé. Il était de tous les Lombards celui qui triomphait dans le coloris, et même la plupart s'évertuaient à imiter sa manière, comme nous la recherchons encore présentement.²¹

Deux années plus tard, en 1670, c'est Louis Boullogne le Vieux qui tient une conférence à l'Académie sur un autre tableau du Titien, *La vierge au lapin*. À propos de cette peinture, il met en relief le rapport entre le coloris et le dessin : il avoue que ce premier est également nécessaire, mais, selon lui, la partie la plus importante dans la peinture, autrement dit, « le fond » est le dessin. Toutefois, ce qui est novateur dans ce discours, c'est que Boullogne le Vieux annonce que c'est le coloris qui « trompe et attire agréablement les yeux » et, plus loin, que c'est « l'âme » et « le dernier achèvement » de la peinture²². Pourtant, après l'énumération

¹⁸ DOLCE, Lodovico, « Párbeszéd a festészetről », *Op. cit.*, p. 170.

¹⁹ Il est important de souligner que les académiciens ne distinguent pas sans équivoque les mots « couleur » et « coloris » : lorsque'ils mentionnent la couleur de la peinture, ils parlent en effet du coloris.

²⁰ MÉROT, Alain, à propos de NOCRET, Jean, « Sur *Le portrait du marquis del Vasto* de Titien », in *Conférences...*, p. 165.

²¹ NOCRET, Jean, *Ibid.*, p. 166. (Poussin a également longuement médité les tableaux de Titien. Cf. BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 76.)

²² BOULLOGNE LE VIEUX, Louis, « Sur *La Vierge au lapin* de Titien », in *Conférences*, p. 182-187.

des remarques négatives sur les incorrections du dessin, il déclare que le Titien était incapable de bien réussir dans le dessin²³.

Le premier éloge évident du coloris à l'Académie, en rapport avec l'idée du coloris en tant qu'« âme » de la peinture, est fait par Philippe de Champaigne en 1671 à propos du tableau du Titien intitulé *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean*. Il y annonce que c'est le coloris qui anime « la belle apparence ». Pourtant, il est important de mentionner que même si c'est la première conférence qui essaye de mettre le coloris à sa juste place, Champaigne ne demande que l'étude du « principal », c'est-à-dire le dessin. Le beau dessin est alors considéré comme un beau corps, mais le beau corps « ne peut subsister seul » : « la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent »²⁴.

Deux ans plus tard, en 1673, la même idée revient dans le *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles. Il y déclare également que c'est l'âme qui sert au perfectionnement de l'être humain :

[...] le Dessin tout seul est quelque chose d'imparfait à l'égard de la Peinture : car le Dessin n'est le fondement du Coloris & ne subsiste avant luy que pour en recevoir toute sa perfection. [...] Le corps de l'homme, par exemple, doit estre entièrement formé & organisé avant que l'âme y soit receue.²⁵

En 1671, dans sa conférence intitulée *Sur le mérite de la couleur*, Louis Gabriel Blanchard affirme également que c'est la couleur qui « contribue plus que les autres parties à conduire le peintre au but et à la perfection de son ouvrage »²⁶. Il prononce une conférence dans laquelle il établit une argumentation sur la valeur du coloris et essaye de le défendre en justifiant son admiration pour le Titien. Cette conférence est considérée comme le véritable début de la querelle du coloris, elle a été relue plusieurs fois par la suite. Blanchard mentionne trois axiomes pour la défense de la couleur : « Le premier, que la couleur est aussi nécessaire dans l'art de la peinture que le dessin. » Selon sa théorie, ce n'est que grâce aux couleurs²⁷ que les peintres sont peintres. L'une des raisons pour laquelle les théoriciens de l'époque considèrent le dessin comme plus important que le coloris est évidemment liée à l'idée, déjà mentionnée, selon laquelle le dessin est tenu pour le fondement de plusieurs arts.

²³ *Ibid.*, p. 185.

²⁴ CHAMPAIGNE, Philippe de, « Sur *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean* de Titien », in *Conférences...*, p. 205.

²⁵ *Dialogue*, p. 31. Il est intéressant de mentionner que cette idée revient chez Diderot presque un siècle plus tard. En 1765, il commence ses « Petites idées sur la couleur » par l'affirmation suivante : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime. » in DIDEROT, Denis, « Essais sur la peinture », in *Œuvres*, t. IV, Esthétique – Théâtre, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 472.

²⁶ BLANCHARD, Louis-Gabriel, « Sur le mérite de la couleur », in *Conférences...*, p. 213.

²⁷ La distinction systématique des termes « coloris » et « couleur » revient à Roger de Piles. C'est lui qui déclare que « [p]lusieurs, en parlant de Peinture, se servent indifféremment des mots de couleur et de coloris, pour ne signifier qu'une même chose ; et quoique pour l'ordinaire ils ne laissent pas de se faire entendre, il est bon néanmoins de tirer ces deux termes de la confusion et d'expliquer ce que l'on doit entendre par l'un et par l'autre. » PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 148.

Dans son *Dialogue sur le coloris*, Piles énumère ces arts : la sculpture, la gravure, l'architecture et les autres arts « qui donnent des mesures & des proportions »²⁸. Il accepte l'idée que le dessin est également substantiel pour la peinture, mais il y ajoute en tant que partie nécessaire et essentielle le coloris :

[...] le Coloris est non seulement une partie essentielle de la Peinture ; mais encore qu'il est sa différence, & par conséquent la partie qui fait le Peintre ; de mesme que la raison qui est la différence de l'homme est ce qui fait l'homme.²⁹

Par son deuxième axiome, Blanchard essaye de défendre les peintres par rapport aux autres artistes en affirmant « qu'en diminuant le mérite de la couleur on diminue celui des peintres³⁰. » Cet argument est pourtant paradoxal vu que parmi les arts, ce n'est que la peinture qui utilise les couleurs, contrairement entre autres à la sculpture, qui est fondée sur le dessin, et qui est considérée au XVII^e siècle comme l'ouvrage des mains fortes et non pas comme le résultat des pensées et de l'esprit, telle que l'est la peinture.

Le troisième argument de Blanchard est basé sur celui des anciens historiens et théoriciens de l'art. Il dit que « la couleur a mérité les louanges de l'antiquité et qu'elle mérite encore celles de notre siècle »³¹, et évoque deux artistes anciens, Zeuxis, le coloriste, et Apelle, le dessinateur de l'ancienne Grèce. Selon Blanchard, l'intelligence avec laquelle Zeuxis utilisait les couleurs lui rapportait autant de louange qu'à Apelle pour la justesse de son dessin, de ses contours. Blanchard déclare, parmi les artistes modernes, Giorgone, Tintoret, Véronèse ou Rubens égaux à Zeuxis³².

Pour le point de vue des défenseurs du dessin, il importe d'examiner le discours de Charles Le Brun, prononcé en 1672 à l'Académie : il tente de prouver que le dessin est supérieur au coloris et « fait le mérite de la peinture » parce qu'il « subsiste par (lui)-même ». Il reprend l'ancienne idée selon laquelle « le dessin imite toutes les choses réelles » et « la couleur ne représente que ce qui est accidentel ». Pourtant, il reconnaît – pareillement au discours de Louis Boullogne le Vieux déjà déclaré en 1670 – que le coloris aide l'artiste « à la dernière perfection du ta-bleau » et qu'il « ne la faut pas négliger ni en faire peu d'estime », mais « il la faut étudier avec soin ». Cependant, il souligne d'une part que le coloris sert à satisfaire les yeux tandis que le dessin parle à l'esprit³³, d'autre part que c'est le dessin qui doit rester la pierre de touche de l'étude et qu'il faut faire attention de ne pas se laisser submerger par « l'océan de la couleur »³⁴.

²⁸ *Dialogue*, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ BLANCHARD, Louis-Gabriel, *Op. cit.*, p. 209.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 212. Il n'est pas sans intérêt de mentionner que c'est la première fois que le nom de Rubens apparaît dans les conférences.

³³ LE BRUN, Charles, « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard », in *Conférences...*, p. 218–223.

³⁴ *Ibid.*, p. 221.

Nous pouvons pourtant constater que ces idées ne sont pas très éloignées de celles qui leur sont opposées : Piles annonce dans son *Dialogue sur le coloris* que la peinture ne peut être parfaite si l'une des parties y manque :

Voudriez-vous que le Coloris fust une partie aussi nécessaire à la Peinture que le Dessin ? En doutez vous ? dit Pamphile ; ne savez-vous pas que vous détruisez le tout si vous en retranchez une partie, principalement quand elle est aussi essentielle à son tout, comme est celle du Coloris à l'Art de la Peinture.³⁵

La nature commence la création par les choses moins parfaites de même que l'art, qui est l'imitateur de la nature. Mais Piles souligne que dans toute œuvre, « pour faire un tout, les parties sont également nécessaires »³⁶. Il est évident que sans le coloris, la peinture ne peut représenter la nature de manière fiable. Mais nous pouvons également poser la question de savoir si l'objectif de la peinture est de tromper la vue, comme les théoriciens de l'art de l'époque le déclarent. Autrement dit, « satisfaire les yeux » comme Charles Le Brun définit l'essence du coloris, n'est-il pas nécessaire, voire égal au dessin ?

Après avoir parcouru les différentes approches des théoriciens de l'art du XVII^e siècle consacrées à la querelle du coloris, nous pouvons constater que la question du dessin et du coloris peut être abordée de deux points de vue différents : ceux qui veulent prouver la primauté du dessin l'abordent comme la base de la peinture tandis que ceux qui soutiennent l'importance du coloris veulent démontrer que c'est le coloris, à savoir le dernier perfectionnement, qui rend l'essence de la peinture. Les premiers sont soutenus par la tradition, mais les partisans du coloris ouvrent une voie nouvelle dans la théorie de l'art qui connaîtra son épanouissement au cours du siècle des Lumières.

³⁵ *Dialogue*, p. 10–11.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.