

Dom. Feti N° 202.



Guido Reni N° 201.



Dom. Feti N° 203.



Rembrandt N° 212.



Rembrandt N° 213.



Rembrandt N° 214.



Rembrandt N° 214.



Titiano N° 207.



v. d. W. N° 222.



v. d. W. N° 238.



v. d. W. N° 239.



v. d. W. N° 223.



Une surface au service de l'expérience sensorielle : le mur des espaces d'exposition au XVIII^e siècle

Valérie Kobi

Dans son numéro du mois d'août 1787, le *Journal des Luxus und der Moden* publie un bref article intitulé « Ueber Zimmer-Tapezirung im Style eines bürgerlichen Ameublements »¹. L'auteur y vante les qualités du papier peint monochrome qui, contrairement au revêtement en soie à connotation aristocratique, est considéré comme l'incarnation du luxe bourgeois, alliant le sens de la beauté à la propreté et à l'économie. La clé de ce luxe réside cependant dans le choix du papier peint dont la couleur doit être sélectionnée avec goût. Les salons sont dans cette logique plutôt revêtus de couleurs douces et uniformes ne nuisant pas à l'œil et aux effets de l'ameublement². Le journal préconise la couleur verte, comme en témoigne l'illustration accompagnant l'article (fig. 1), puisque l'œil se repose volontiers sur les espaces ainsi tapissés ; sur lesquels il est du reste possible d'accrocher des peintures, de belles estampes et des dessins sans porter atteinte à leur effet :

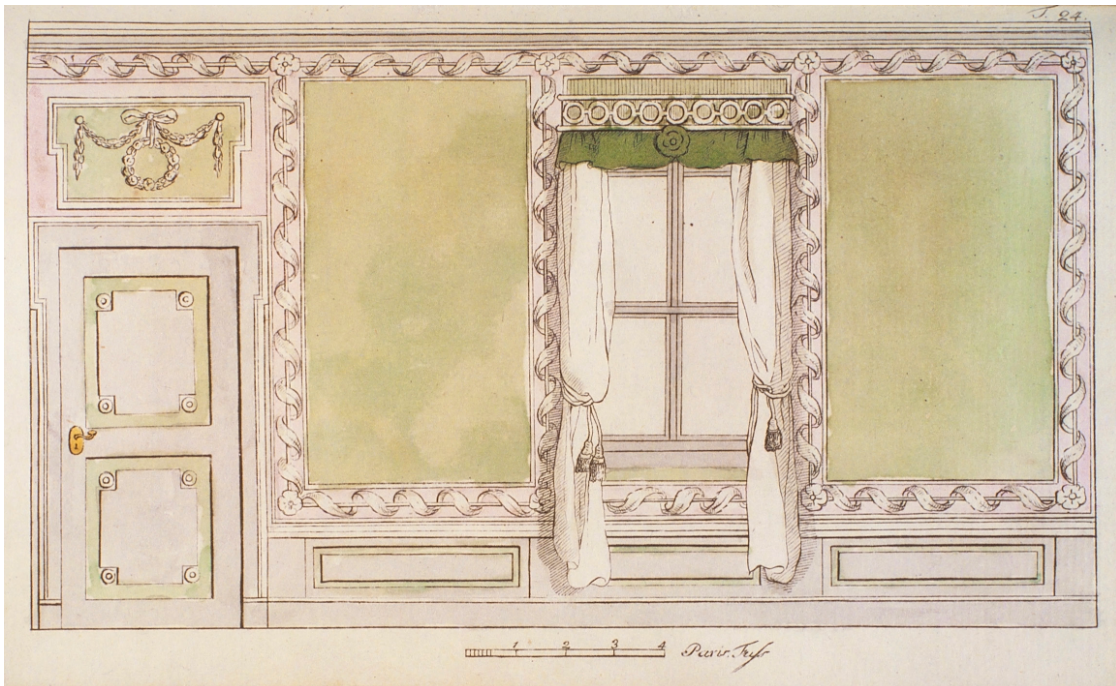
Zimmer in diesem Geschmacke bekommen ein solides, schönes Ansehn, und das Auge ruht sanft auf den großen einfärbigen Feldern, auf welche man Mahlereyen oder schöne Kupferstiche und Handzeichnungen hängen kann, ohne ihrem Effekte zu schaden³.

Les illustrations colorées à la main du *Journal des Luxus und der Moden* ont clairement contribué au succès de cette entreprise éditoriale, basée à Weimar entre 1786 et 1827. Avant tout en vogue auprès de la bourgeoisie allemande, la revue a non seulement

1 Anonyme, « Ueber Zimmer-Tapezirung im Style eines bürgerlichen Ameublements », dans *Journal des Luxus und der Mode*, août 1787, p. 275-283.

2 « Der neueste und gewiß beste Geschmack in dieser Art ist, die Wände [...] mit einer sanften egalen Grundfarbe [...] anzustreichen [...] », anonyme, 1787, p. 278-279. « Le nouveau et certainement le meilleur goût dans ce genre est de peindre les murs [...] avec une couleur de fond douce et égale [...] ». Traduction de l'auteure.

3 « Les chambres dans ce goût reçoivent un aspect solide et beau, et l'œil se repose volontiers sur ces grandes surfaces monochromes, sur lesquelles on peut suspendre des peintures ou des belles gravures et des dessins, sans nuire à leur effet », anonyme, 1787 (note 1), p. 279. Traduction de l'auteure.



- 1 Anonyme, « Ueber Zimmer-Tapezirung, im Style eines bürgerlichen Ameublements », dans *Journal des Luxus und der Moden*, août 1787, planche 24

favorisé le transfert de modèles à travers l'Europe, mais aussi la popularisation de normes culturelles⁴. Dans le cas présent, l'auteur anonyme répond à une convention déjà bien établie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle pour les intérieurs aristocratiques et les galeries de tableaux⁵. Un élément mentionné par le *Journal des Luxus und der Moden* doit cependant encore attirer l'attention. L'article évoque les effets physiologiques des couleurs, et plus particulièrement de la couleur verte, sur l'organe visuel du spectateur, de même que son aptitude à protéger l'intégrité artistique des œuvres d'art.

4 Sur ce journal, voir notamment Angela Borchert et Ralf Dressel (éd.), *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*, Heidelberg 2004 ; Boris Roman Gibhardt, « "Nacarat ist ein brennendes Roth zwischen ponceau und cramoisi". Das *Journal des Luxus und der Moden* und die Farben von Paris », dans Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm et Friedrich Steinle (éd.), *Die Farben der Klassik. Wissenschaft - Ästhetik - Literatur*, Göttingen 2016, p. 73-93.

5 Afin d'illustrer ces pratiques, voir par exemple Henri-Pierre Danloux, *Le baron de Besenval dans son salon*, 1791, huile sur toile, 46,5 × 37 cm, Londres, The National Gallery [URL : www.nationalgallery.org.uk/paintings/henri-pierre-danloux-the-baron-de-besenval-in-his-salon, consulté le 19 décembre 2023] et Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, vers 1789, huile sur toile, 46 × 55 cm, Paris, Musée du Louvre [URL : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10065983>, consulté le 19 décembre 2023].

En partant de cette remarque, il paraît légitime de soulever différentes questions : Pourquoi le vert est-il défini ici comme spécialement agréable pour les yeux ? Et comment se fait-il que cette couleur soit comprise – au tournant du XIX^e siècle – comme ‘neutre’, ou du moins comme une tonalité ne nuisant pas aux tableaux avoisinants ? Si ces aspects ont déjà été thématiques pour les époques postérieures, notamment dans les travaux de Charlotte Klonk et de Brian O’Doherty⁶, l’utilisation de la couleur dans les dispositifs de la période moderne n’a en revanche que peu suscité l’intérêt des chercheurs. Cette contribution entend initier une réflexion en la matière. Il s’agira ce faisant surtout d’ouvrir des perspectives permettant de mieux comprendre les principes ayant guidé l’accrochage des espaces d’exposition au siècle des Lumières et les habitudes d’observation de leurs visiteurs. Il faut pour cela commencer par considérer les *Réflexions sur quelques causes de l’État présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d’août 1746* du critique Étienne La Font de Saint-Yenne⁷, ouvrage publié anonymement en 1747, soit une année après le Salon qu’il commente.

L'apparition du mur

Perçu comme un coup de tonnerre dans le monde des arts, l’ouvrage réagit à une lettre publiée dans le *Mercur de France* en octobre 1746, en affirmant bruyamment la genèse de l’opinion publique⁸. Au-delà de son ton polémique, le texte décrit la présentation des œuvres d’art au Salon de 1746, en soulignant à juste titre une innovation apportée par la manifestation :

Ce seroit trop d’ennui, si j’entreprendois d’examiner en particulier le grand nombre des Tableaux qui sont exposés cette année au Sallon dans un très-bel ordre, & avec une simmétrie agréable & difficile parmi tant de formes différentes. La tapisserie verte dont Monsieur de Tournehem, Directeur Général des Arts & Bâtimens de Sa Majesté, a fait revêtir les murs du Sallon avant d’y attacher les Tableaux, leur est extrêmement

6 Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1999 [1986] ; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800–2000*, New Haven 2009.

7 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l’État présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d’Août 1746*, La Haye 1747. Sur La Font de Saint-Yenne, voir entre autres Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar 2009. Un colloque, organisé au musée du Louvre en 2016, a par ailleurs été consacré à cette personnalité du monde des arts.

8 René Démoris et Florence Ferran définissent l’opuscule de La Font de Saint-Yenne comme un véritable « coup d’état », voir René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès. L’invention de la critique d’art au siècle des Lumières*, Paris 2001, p. 65.

avantageuse, & cette attention de sa part également favorable aux Peintres & aux spectateurs, a été remarquée du Public avec plaisir, & a eu ses éloges & sa reconnaissance⁹.

Cette nouveauté, visiblement si appréciée, s'imposera dans l'accrochage des Salons de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁰ de même que dans la majorité des galeries européennes de tableaux, comme celles du Luxembourg à Paris, de Düsseldorf, de Dresde et du Belvédère à Vienne¹¹. L'adoption du vert comme toile de fond des espaces d'exposition ne repose pas uniquement sur des critères esthétiques mais s'inscrit au contraire dans un contexte théorique et scientifique particulier, issu du siècle précédent. Depuis la querelle du coloris qui scanda les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, on voit en effet émerger l'idée que la combinaison des couleurs détient le pouvoir d'attirer ou, dans le cas d'une combinaison malheureuse, de repousser le regard du spectateur. Sont entre autres empreints de ce principe les écrits du théoricien Roger de Piles qui, dans son essai « L'idée du Peintre parfait », affirme que :

Dans les différentes espèces de Couleurs, & dans les divers tons de lumière qui servent à la Peinture ; il y a une harmonie & une dissonance, comme il y en a dans une Composition de Musique ; car dans la Musique il ne faut pas

-
- 9 La Font de Saint-Yenne, 1747, p. 71. Si La Font de Saint-Yenne attribue ce développement à Charles-François-Paul Le Normant de Tournehem, entré en fonction la même année, le manque d'expérience du fermier général laisse douter de cette paternité. Une intervention extérieure, peut-être celle de Charles Antoine Coypel, n'est pas à exclure. Sur la relation entre les deux hommes, voir Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome 1993, surtout p. 64.
- 10 En guise d'exemple, Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*, 1767, dessin à la plume, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 25 x 48 cm, Paris, collection particulière.
- 11 Sur ces cas d'étude, voir notamment Andrew McClellan, « The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750–1800 », dans *Art History* 7/4, 1984, p. 438–464 ; Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*, Cologne 1993 ; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994 ; Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Vienne 1995 [1991] ; Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich: der 'bon goût' im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008 ; Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, thèse d'habilitation inédite, Universität Bern, 2008 [manuscrit disponible sur URL : <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/122978/8/ZORA122978.pdf>, consulté le 19 décembre 2023] ; Reinhold Baumstark (éd.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2 vol., Munich 2009 ; *Display & Art History. The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*, éd. par Thomas W. Gaehtgens et Louis Marchesano, cat. exp. Los Angeles, Getty Research Institute, Los Angeles 2011 ; Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789)*, Paris 2012. À noter en outre que l'ouvrage suivant est particulièrement utile pour son corpus de sources commentées : Bénédicte Savoy (éd.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Cologne 2015.

seulement que les Notes soient justes, mais encore il faut que dans l'exécution les Instrumens soient d'accord. Et comme les Instrumens de Musique ne conviennent pas toujours les uns aux autres [...] : de même, il y a des Couleurs qui ne peuvent se trouver ensemble sans offenser la vûe¹².

Dans la tradition du Grand Siècle, le commentaire de Roger de Piles se concentre dans ce passage encore très clairement sur les règles de l'art. Autrement dit, sur les principes artistiques qui permettent au peintre de susciter une réaction émotionnelle chez son public. Cette approche connut un renversement sans précédent dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos qui, sous l'impulsion des travaux de John Locke, allie pour la première fois une théorie de la production artistique à une pensée sur la réception des œuvres d'art par le spectateur¹³. La place grandissante laissée à l'expérience du sujet sensible a simultanément pour effet de générer un intérêt nouveau pour les conditions externes facilitant le processus d'observation ainsi qu'un désir prononcé de les contrôler. Anja Weisenseel a par exemple démontré la manière dont cette prise de conscience a modifié les habitudes d'exposition du Salon de l'Académie et les exigences des peintres y participant¹⁴. Cet état de fait se traduit, chez Du Bos, par une remarque sur la fonction attribuée au cadre de la peinture :

L'industrie des hommes à [sic] trouvé quelques moyens de rendre les Tableaux plus capables de faire beaucoup d'impression sur nous. On les vernit. On les renferme dans des bordures d'orées qui jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & qui semblent en separant les Tableaux des objets voisins réunir mieux entre elles les parties dont ils sont composez [...]¹⁵.

La reconnaissance du potentiel de ce *parergon* – suivant la définition de « hors-d'œuvre », du supplément à l'*ergon* donnée par le philosophe français Jacques Derrida¹⁶ – se manifeste

12 Roger de Piles, *L'idée du Peintre parfait*, préface à son *Abrégé de la Vie des Peintres, Avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1715 [1699], p. 51. Sur de Piles, voir Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957 ; Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven 1985 ; Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989. Par ailleurs, sur l'harmonie des couleurs, voir notamment Andreas Schwarz, *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopédie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*, Göttingen 1999 ; Max Imdahl, *Farbe. Kunst-theoretische Reflexionen in Frankreich*, Munich 2003 [1987] ; Ulrike Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weimar 2009.

13 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vol., Paris 1719. Sur le point de vue du spectateur et l'apport de Du Bos, voir Jacqueline Lichtenstein, *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Paris 2014 ; Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2017.

14 Weisenseel, 2017 (note 13). Voir aussi Pichet, 2012 (note 11).

15 Du Bos, 1719 (note 13), t. 1, p. 386.

16 « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement

dans la propension des galeries à unifier progressivement les cadres de leurs peintures¹⁷. La surface sous-jacente aux œuvres – le mur de la galerie – gagne par ailleurs à cette époque considérablement en importance. Parlant de sa collection, le théoricien et amateur d'art allemand Christian Ludwig von Hagedorn relève parfaitement ce besoin : « Gemählde sind colorirt, folglich muß man auf etwas Buntes eine Ruhe seyn, welche man in der zwischen den Cadres durchspielenden grünen Farbe findet¹⁸ ». Le fond sur lequel s'organise la collection devient un espace de transition ayant pour but d'inviter le regard du spectateur à circuler d'un objet à l'autre. Tandis que le cadre et sa dorure aident à focaliser l'observation sur une peinture particulière, le mur de la galerie doit à l'opposé soutenir le déplacement visuel : soit en annulant tout potentiel désaccord chromatique induit par ce parcours, soit en reposant l'œil de son labeur. Ensemble, ils forment en somme un outil visant à assister le travail d'analyse et de comparaison mené par le regard connaisseur. C'est pourquoi leur absence ou leur manque d'adéquation suscitent toujours davantage de désapprobation chez le public aguerri. Ainsi, lors de son voyage dans la Péninsule en 1739-1740, consigné par écrit une dizaine d'années plus tard¹⁹, le président Charles de Brosses condamne l'état de certaines galeries italiennes, dont le fatras de peintures présentées « l'une sur l'autre, mélangées sans ordre, sans goût, sans cadre et sans intervalle [...] étourdit la vue sans la satisfaire ». Ce discours se retrouve chez Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grandcourt au sujet de Capodimonte qui est, selon lui, une « très mauvaise bâtisse du plus mauvais goût [...] où il y a un grand nombre de tableaux en assés mauvais ordre sur la muraille toute blanche. Ces tableaux sont avec peu d'ordre et sans bordures [...] »²⁰. La critique de Bergeret souligne encore une fois l'attention alors portée à la couleur retenue pour tapisser les murs des espaces d'exposition.

dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord », Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris 1978, p. 63.

- 17 Sur le sujet, voir notamment Bettina von Roenne, *Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie*, Berlin 2007 ; Weddigen, 2008 (note 11) ; Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010. Pour une théorie du cadre, voir également Paul Duro (éd.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on Boundaries of the Artworks*, Cambridge 1996.
- 18 « Les peintures sont colorées. Il faut par conséquent pour quelque chose de multicolore établir un repos que l'on obtient grâce à la couleur verte sous-jacente qui se trouve entre les cadres », Lettre de Christian Ludwig von Hagedorn à son frère, datée du 19 juillet 1743, citée d'après Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989, p. 60. Traduction de l'auteure.
- 19 À ce propos Emanuele Kanceff, « Notes sur l'histoire des *Lettres familières sur l'Italie de Charles de Brosses* », dans *Charles de Brosses 1777-1977*, éd. par Jean-Claude Garreta, actes, Dijon, Académie des sciences, arts et belles-lettres, 1977, Genève 1981, p. 35-46, avant tout p. 41.
- 20 Pour ces deux citations Charles de Brosses, *Lettres d'Italie*, 2 vol., éd. par Frédéric d'Agay, Paris 1986, t. 2, p. 471 et Albert Tornezy (éd.), *Bergeret et Fragonard : journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, Paris 1895, p. 297. Pour une mise en contexte, voir en outre Krzysztof Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français au XVIII^e siècle », dans *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, éd. par Édouard Pommier, actes, Paris, Musée du Louvre, 1993, Paris 1995, p. 335-361.

Une couleur au service de l'observation

Le choix prépondérant du vert, abordé précédemment, dépend de caractéristiques intrinsèques à cette nuance. Dans l'Antiquité, cette couleur était déjà associée aux vertus magiques et apaisantes de l'émeraude qui, broyée, servait parfois de collyre²¹. Chez Pseudo-Aristote, un rapprochement est de surcroît établi entre les quatre éléments de la nature et les couleurs ; une idée qui traversera le Moyen Âge en se retrouvant notamment dans les écrits du frère franciscain Bartholomeus Anglicus²². Ce dernier observe de la sorte que :

La couleur verte est delitable a la veue, car elle est composee de nature de feu et de terre, et la clarté du feu qui est attrempee ou vert plaît a la veue, et l'obscurté de la terre qui y est si assemble l'esperit visible dedens les yeux. Et ainsi la veue prent grant plaisir et confort en ceste couleur plus que en nulle autre [...]. Et pour ce les cerfs et les autres bestes sauvages frequentent volentiers la verdure, non pas seulement pour pasturer, mais aussi pour la veue conforter [...]²³.

Également diffusé dans la théorie de l'art de l'époque moderne, comme dans le *Schilder-Boeck* de Karel van Mander²⁴, ce substrat théorique explique probablement en partie que le vert soit, durant le siècle des Lumières, reconnu pour sa capacité à désamorcer les effets sensoriels provoqués par les autres tonalités du spectre chromatique. L'article « Verd » de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert avance par exemple :

[L]e *verd* est un si juste mélange du clair & du sombre, qu'il réjouit & fortifie la vûe, au-lieu de l'affoiblir ou de l'incommoder. Delà vient que plusieurs peintres ont un tapis *verd* pendu tout auprès de l'endroit où ils travaillent, pour y jeter les yeux de tems en tems, & les délasser de la fatigue que leur

21 Voir à ce sujet John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Londres 2006 [1999] ; John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres 2012 [1993] ; Marlène Aubin, *Révéler la chimie des préparations antiques, à usage cosmétique ou médical, impliquant des sels de métaux lourds*, thèse de doctorat inédite, Université Pierre et Marie Curie, 2016 [manuscrit disponible sur URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01508834/file/these_archivage_26759550.pdf, consulté le 12 décembre 2023].

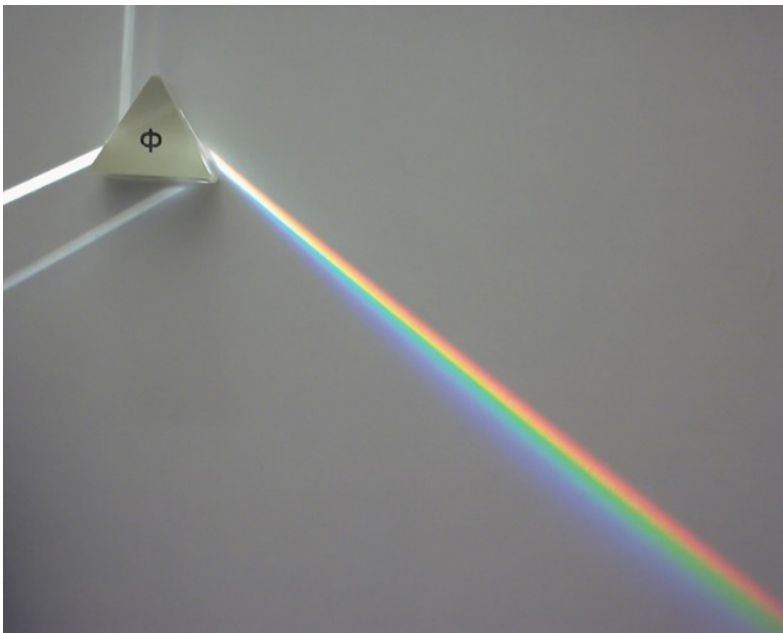
22 Pour une histoire culturelle du vert, voir Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Turin 1983 ; Gage, 2006 [1999] (note 21) ; Gage, 2012 [1993] (note 21) ; Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris 2017. Pour une étude des couleurs à la fin du XVIII^e siècle, voir par ailleurs Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm et Friedrich Steinle (éd.), *Die Farben der Klassik. Wissenschaft - Ästhetik - Literatur*, Göttingen 2016.

23 Citation d'après Michel Salvat, « Le traité des couleurs de Barthélemi L'Anglais », dans Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix (éd.), *Les couleurs au Moyen Âge*, 1988, p. 359-385 [disponible sur URL : <https://books.openedition.org/pup/3667?lang=fr>, consulté le 19 décembre 2023].

24 Voir Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, trad. par Jan Willem Noldus, Paris, 2009, plus particulièrement les chapitres 13 et 14.

cause la vivacité des couleurs. Toutes les couleurs, dit Newton, qui sont plus éclatantes, émoussent & dissipent les esprits animaux employés à la vûe ; mais celles qui sont plus obscures ne leur donnent pas assez d'exercice, au lieu que les rayons qui produisent en nous l'idée du *verd*, tombent sur l'œil dans une si juste proportion, qu'ils donnent aux esprits animaux tout le jeu nécessaire, & par ce moyen ils excitent en nous une sensation fort agréable²⁵.

Le commentaire renvoie ici aux recherches menées dès les années 1660 par Isaac Newton sur la lumière et sur les couleurs²⁶. Parmi les nombreux apports de Newton au domaine de l'optique figure notamment le constat que la lumière blanche se compose en réalité



2 Dispersion de la lumière blanche par un prisme

25 *Encyclopédie*, art. VERD, t. 17, 1765, p. 54. Italiques dans l'original. Pour illustrer ces pratiques, il faudrait mentionner ici l'*Autoportrait dit à l'abat-jour vert* de Jean-Baptiste Siméon Chardin, 1775, pastel, 46,1 × 38 cm, Paris, musée du Louvre. Sur la théorie des esprits animaux, voir en outre *Les esprits animaux (XVI^e-XXI^e siècles). Littérature, histoire, philosophie*, éd. par Sylvie Kleiman-Lafon et Micheline Louis-Courvoisier, actes, Genève, Fondation Hardt, 2016, publié en ligne en 2018 sous URL : <https://epistemocritique.org/actes-du-colloque-les-esprits-animaux/> (consulté le 19 décembre 2023).

26 Sur Newton, voir plus particulièrement Alan E. Shapiro, *Fits, Passions, and Paroxysms. Physics, Method, and Chemistry and Newton's Theories of Colored Bodies and Fits of Easy Reflection*, Cambridge 1993 ; Alan E. Shapiro, « Artists' Colors and Newton's Colors », dans *Isis* 85/4, 1994, p. 600-630 ; Alan E. Shapiro, « The Gradual Acceptance of Newton's Theory of Light and Color, 1672-1727 », dans *Perspectives on Science* 4/1, 1996, p. 59-140. Pour l'influence des théories de Newton dans le domaine de l'art au XVIII^e siècle,

de rayons de différentes couleurs que l'œil seul ne peut détecter. Le savant parvient à ce résultat en travaillant avec un prisme sur lequel il dirige la lumière solaire blanche (fig. 2). Celle-ci se divise dès lors en rayons lumineux rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo, violet – spectre chromatique qui se manifeste au sein de la nature dans l'arc-en-ciel et qui forme, toujours selon Newton, la gamme des couleurs primaires. Le philosophe postule par ailleurs une théorie corpusculaire de la lumière. D'après lui, les corpuscules qui composent la lumière, en atteignant le fond de l'œil, engendrent des vibrations de la rétine et du nerf optique qui sont transmises au cerveau en procurant diverses sensations de couleur, proportionnelles à la taille de ces corpuscules : rouge pour les plus grandes vibrations, violet pour les plus petites, etc. C'est dans la continuité de cette réflexion que Newton envisage une analogie entre les sept couleurs et les notes de musique, et plus particulièrement entre ce qu'il appelle l'harmonie picturale et musicale :

May not the harmony and discord of Colours arise from the proportions of the Vibrations propagated through the Fibres of the optick Nerves into the Brain, as the harmony and discord of Sounds arise from the proportions of the Vibrations of the Air? For some colours, if they be view'd together, are agreeable to one another, as those of Gold [n.d.r. orange] and Indigo, and others disagree?²⁷

Dans la suite de ce raisonnement, il devient aisé de comprendre le plaisir ou, pour reprendre les mots de l'*Encyclopédie*, « la sensation agréable » suscitée par la contemplation du vert. Situé au centre du spectre chromatique newtonien, il déclenche une stimulation corpusculaire et donc une vibration moyenne du nerf optique, soit un phénomène physiologique reconnu par Newton et ensuite par ses contemporains comme particulièrement agréable et relaxant pour l'organe visuel. La pensée de Newton connaît dès les premières décennies du XVIII^e siècle une vaste réception en Europe²⁸. Les années 1730 en particulier voient paraître toute une littérature populaire autour des théories du savant anglais, dont notamment en 1737 l'ouvrage à succès le *Neutonianismo per le dame* de l'essayiste italien Francesco Algarotti et les *Éléments de la philosophie de Neuton* publiés par Voltaire en 1738²⁹. La vulgarisation de ces découvertes scientifiques propage

voir Boskamp, 2009 (note 12) ; Michael Baxandall, « Pictures and Ideas: Chardin's *A Lady Taking Tea* », dans Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, p. 74-104 ; Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Munich 2017.

27 Isaac Newton, *Opticks: or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londres 1718 [1704], 3e livre, obs. XI, queries 14.

28 Voir Boskamp, 2009 (note 12), p. 29 et suiv. ; Shapiro, 1996 (note 25).

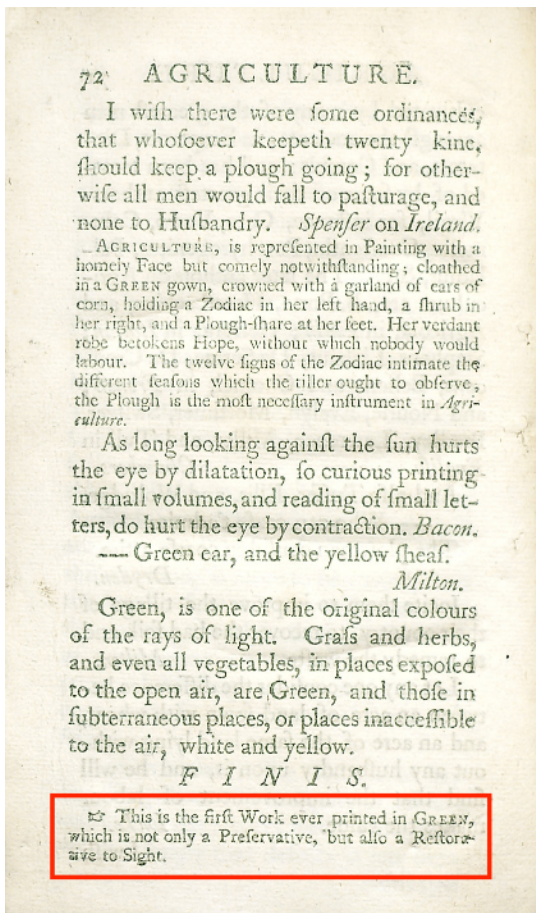
29 Francesco Algarotti, *Neutonianismo per le dame*, Naples 1737. À noter qu'une traduction française est publiée un an plus tard : Francesco Algarotti, *Le Neutonianisme pour les dames*, Paris 1738 ; Voltaire, *Éléments de la philosophie de Neuton*, Amsterdam 1738.

conjointement l'idée que le vert détient un rôle d'intermédiaire entre les diverses couleurs, comme l'illustre parfaitement le poème d'Antoine Marin Lemierre *La Peinture, Poème en trois chants*, paru en 1769 :

L'orangé sur la toile est-il trop près du bleu ?
Du voisinage entr'eux la discorde va naître,
Que le verd les sépare & l'accord va paroître³⁰.

Sorte d'antidote chromatique, le vert rencontre alors une fortune considérable et s'introduit en force dans la culture matérielle des Lumières. Tapisseries, papiers à lettres, mais aussi entreprises éditoriales mettent à profit de la vie quotidienne les bénéfices de cette couleur (fig. 3). Il n'est dans ces conditions pas étonnant que le vert triomphe dans les

Salons de l'Académie et dans les galeries de tableaux. Jusque-là la composante du mur qui apparaît dans les collections artistiques du XVIII^e siècle a principalement été interprétée par les historiens de l'art comme une innovation et comme le témoin d'une certaine modernité – signes précurseurs de l'individualisation des œuvres d'art qui mènera sur le long terme à l'émergence de nos propres musées³¹. Seulement, si cette analyse peut s'appliquer aux siècles suivants, elle demeure quelque peu anticipée pour la période qui nous occupe.



- 3 Benito Jeronimo Feijoo y Montenegro, *The Honour and Advantage of Agriculture*, Dublin 1764. La page 72 porte l'explication suivante : « This is the first Work ever printed in green, which is not only a Preservative, but also a Restorative to Sight »

30 Antoine Marin Lemierre, *La Peinture, Poème en trois chants*, Paris 1769, p. 27.

31 Pour une telle rhétorique, voir par exemple cat. exp. Los Angeles, 2011 (note 11).

la galerie électorale de Düsseldorf, ouverte dans les années 1710. Son dispositif muséographique aéré sur fond vert a été conçu pour répondre au besoin du visiteur ; des bancs ont même été disposés çà et là afin de lui consentir des moments de détente³². Les efforts déployés ne suffisent cependant pas toujours. Dans sa description du lieu, Reynolds exprime en effet la fatigue ressentie dans la quatrième salle de la galerie, renfermant des œuvres des écoles italiennes et flamandes, notamment des artistes Adriaen van der Werff et Rembrandt (fig. 4). Il précise :

In reality here are too many Rembrandts brought together: his peculiarity does not come amiss, when mixed with the performances of other artists of more regular manners; the variety then may contribute to relieve the mind, fatigued with regularity. The same may be said of the Vanderwerfs; they also are too numerous. These pictures, however, tire the spectator for reasons totally opposite to each other; the Rembrandts have too much salt, and the Vanderwerfs too much water, on neither of which we can live³³.

En somme, certaines peintures semblent empêcher les associations proposées par l'accrochage, que cela soit en s'imposant ou au contraire en s'effaçant outre mesure. Dans ces cas-là, l'ensemble formé par le mur de la galerie se dissout pour n'offrir qu'une dissonance visuelle, caractérisée par une juxtaposition d'œuvres singulières.

32 Voir Nicolas de Pigage, *La Galerie Électorale de Dusseldorff Ou Catalogue Raisonné Et Figuré De Ses Tableaux*, 2 vol., [Bâle] 1778 de même que Möhlig, 1993 (note 11) ; Baumstark, 2009 (note 11) ; cat. exp. Los Angeles, 2011 (note 11) ; Savoy, 2015 (note 11) et surtout Griener, 2010 (note 17).

33 Joshua Reynolds, *The Works of Sir Joshua Reynolds, Knt. Late President of the Royal Academy: Containing His Discourses, Idlers, A Journey To Flanders and Holland, (Now First Published,) and His Commentary On Du Fresnoy's Art of Painting*, 2 vol., éd. par Edmond Malone, Londres 1797, t. 2, p. 101-102. Voir aussi l'édition française commentée de Jan Blanc : Joshua Reynolds, *Les Écrits de Sir Joshua Reynolds*, 2 vol., éd. par Jan Blanc, Turnhout 2015, t. 2, p. 682. Il est intéressant de noter que les réflexions de Reynolds sur l'accrochage connaîtront un prolongement, au siècle suivant, dans les écrits du peintre écossais John Burnet. Sur Burnet, voir notamment Mira von Plato, *Die Loslösung vom gegenständlichen Blick - Wirkungs-ästhetische Kunsterziehung in Großbritannien (1800-1850)*, thèse de doctorat inédite, Universität Hamburg, en cours, notamment le sous-chapitre I.2 « John Burnets *Education of the Eye* ».